

Przed kilku miesiącami pisałem w „Okruchach” o problemie adaptacji filmowej oraz telewizyjnej wielkich dzieł literackich. I zaznaczyłem wówczas mimochodem, że nie widziałem jak dotąd filmu, który by moim zdaniem — nie spłaszczą, nie banalizował, nie zubożał utworu literackiego, będącego podstawą scenariusza. Czy nie jest to jednak przesada? — zapyta nie jeden z czytelników. Wydaje mi się, że inaczej po prostu być nie może, co próbowałem w felietonie swym uzasadnić. Scenariusz pisany specjalnie do teatru ogranicza się do samego dialogu, zawiera tekst jedynie tak zwanej w teatralnym żargonie „kwestii”, którą dopiero pod kierunkiem reżysera, inscenizatora, kierownika efektów akustycznych, świetlnych etc. aktor interpretuje oraz dopowiada, wypełnia i kreuje w ramach zupełnie nowej całości artystycznej, jaką jest wystawiany spektakl; w pewnym stopniu dotyczy to również filmu czy też telewizji, jednakże tam owe pozasłowne czy „obokslowne” elementy mają jeszcze donioślejsze znaczenie, częstokroć wybijają się na czoło od nowa realizowanego dzieła. Literatura natomiast — myślę tu przede wszystkim o powieści — w znacznie większym stopniu odwołuje się do samej wyobraźni czytelnika, której nie chce wyręczać, lecz pobudzić; w najszczęśliwszych nawet opisach podaje zaledwie trop, wymaga samodzielnego uzupełnienia zaznaczonej tylko wizji, jest martwa bez twórczości tzw. „odbiorcy”. Spełniając więc głównie funkcje inspiracyjne ogranicza się do aluzji, niejako ze swej istoty jest Wielką Aluzją — stąd elipsa stanowi jeden z najważniejszych środków literackiej metaforyki. Tymczasem metaforyka teatru, a tym bardziej filmu oraz telewizji posiada wprawdzie również pewne niedopowiedzenia, lecz musi być ono całkowicie odmienne, opiera się bowiem głównie na obrazie, nie na słowie — pojęciu oraz słowie-dźwięku; wprawdzie i w filmie, i w telewizji stykamy się ze słowem, pełni ono jednak w nich funkcję najwyższej równorzędnej z wizją, jeśli nie wręcz uzupełniającą, komentatorską, trochę jak napisy w dawnym filmie bezdźwiękowym. Pisałem we wspomnianym na wstępie „Okruchu”, że adaptacje filmowe z natury swego rodzaju uzupełniają — dla utworu poniekąd najważniejsze — niedopowiedzenia, tym samym usuwając z dzieła literacką elipsę, czyli sam jego rdzeń, jego najistotniejszą zawartość, pozostawiając przede wszystkim pretekstowy temat, ową celową czy też wybraną dzieki przypadkowi egzemplifikację. Powtarzam tu, a raczej rozwijam, tamte dawne uwagi, bo oto mieliśmy niedawno dobitny przykład „nieprzydatności” powieściowej dla celów telewizyjnego spektaklu, czy też — jak tam kto woli — nieprzydatności telewizji do ukazania całej głębi i piękna utworu literackiego.

Przyznam się, że kiedy zasiadałem — co tu gadać? z niepokojem — przed małym ekranem, żeby obejrzeć „Lorda Jima”, spodziewałem się, że będzie gorzej. Na szczęście Lidia Zamkow, realizatorka adaptacji, miała ambicję własnej kompozycji Conradowskiego arcydzieła, posłużyła się powieścią tyl-

ko jako materiałem do konstrukcji samodzielnego. Co prawda tak zawiętej, że chyba nikt z widzów, którzy dobrze nie znają fabuły „Lorda Jima”, nic z tej przeplatanki nie zrozumiał. Zamkow ukazała nam tragedię patusańską i niejako odwróciła utwór: zamiast wybić na czoło niespodzianki losu, kryjące się w nas samych i nadchodzące z zewnątrz, które potrafią dopaść i powalić człowieka, nawet „kiedy jest on przygotowany” (bo Jim przed sobą i przed Marlowem — tłumaczył się, że na „Patnie” wypadki właśnie go „zaskoczyły”, że jego wina ograniczyła się do braku błyskawicznej refleksji, dzięki czemu „skoczył”), reżyserka przeniosła całość tragedii Jima na grunt ściśle psychologiczny, tłumacząc nam jego podwójną tragedię samym

Okruchy Conradowskie

„Lord Jim” w telewizji

ANTONI GOLUBIEW

tylko tkwiącym w nim dawnym urazem — i do tego właśnie było jej potrzebne odwrócenie przedstawienia wydarzeń. Tymczasem u Conrada uraz pełni rolę nieomal tylko katalizatora, Jim nosi w sobie zarodek klęski od początku (może dlatego, że tak jest pewnie siebie?...), jego tragedia stanowi egzemplifikację czy też metaforę tajemnicy bytu ludzkiego — i słowa Marlowa o „jednym z nas” można rozumieć znacznie szerzej niż w ciasnym znaczeniu wspólnoty zawodowej, mówi nam ona raczej o wspólnotcie ludzkiej, dotyczy zagadki naszej egzystencji na tym globie. Ów sens uniwersalny został w spektaklu zagubiony. Lecz nie jest to jedynie wina adaptatorki, jej zbyt wąskiego odczytania dzieła — po prostu „Lorda Jima” nie da się w telewizji pokazać; natomiast można by — i warto — przeczytać go po dokonaniu pewnych skrótów w radio.

W katowickim spektaklu mimo całej pieczołowitości w traktowaniu szczegółów, dyskrecji wobec przedmiotu i nie gonięcia za efektem (jak choćby pominięcie zemsty Doramina, który w powieści zabija Jima), rzadkich przeinaczeń tekstu (były takie nie szczęśliwe wyjątki, np. fatalne przesunięcie epizodu z psem, świetnego przy opisie sądu, mało natomiast przekonującego po latach, kiedy to mimo wszystko Jim nie mógł każdego rzuconego mimochodem słowa tak maniakalnie odnosić do wypadku z „Patną” — w interpretacji Zamkow robi to już wrażenie obłądka), mimo doskonałej kreacji Herdegana i starannej, chociaż nie całkiem wyrównanej gry reszty aktorów, mimo unikania efekciarstwa czy nadmiernego egzotyzowania w inscenizacji, całość robi wrażenie raczej nudnej i niepotrzebnie powiklanej opowieści awanturkowej: istotny jej sens rozplynął się bez reszty. Podam tu jeden przykład: oglądamy w tele-spektaklu szeroko rozbudowaną sekwencję z motylem — i czujemy przy tym mocny niedosyt. A przecież nocna rozmowa Marlowa ze Steinem stanowi jedno z największych osiągnięć literackich w skali światowej. Motyl... — no tak: motyl gra w owej Conradowskiej scenie rolę niezmiernie ważną. Ów rzadki okaz podzwrotnikowy, którego złowienie stanowiło w pewnym sensie szczytowy moment w życiu Steina, tak po mistrzowsku ukazana sprzeczność tkwiąca immanentnie w losie człowieka i owada, niewysłowione piękno osiadłe na kupce nawozu, zagadka każdej egzystencji we wszechświecie — wszystko to u Conrada jest ledwo napomknieniem, samą aluzją, pisarz nam opowiada o sprawach, których nie sposób nawet nazwać, tym bardziej zaś pokazać, a już z pewnością nie przy pomocy beśpośredniej adaptacji. Jak to wypadło w telewizji?... — nie wypadło w ogóle! Toteż nie miejmy pretensji do aktora, któremu powierzono niewykonalne zadanie, a który chcąc się wydobyć z matni wpada w fatalnie ekspresyjną przesadę, próżno sili się na ukazanie wątlutko podbudowanej konkluzji, gdy deklamuje ową słynną refleksję: „To jedyna właściwa droga: iść za marzeniem i znowu za marzeniem — i tak — ewig — usque ad finem...” Aktor zrobił, co mógł — lepiej, gorzej, o to się można spierać: sama próba tego rodzaju transpozycji z góry skazana była na niepowodzenie.

Nie pisałbym aż tak długiej recenzji z jednego telewizyjnego spektaklu, gdyby nie chodziło tu o ważny dla kultury problem. Powiada się, że po każdym takim wystawieniu ludzie sięgają po książkę, że chcą ją potem odczytać. Czy jednak wizualna interpretacja nie narzuca się im nazbyt mocno, czy nie zamaże tropu, napomknienia, owego ledwo muśnięcia zagadki życia i czy potrafią oni później przez wytworzoną już w ich wyobraźni barierę uproszczenia tak łatwo się przeдрzeć? Oto pytanie podstawowe — i temu poświęciłem ten kolejny „Okruch”? Byłoby bardzo ciekawe, co powiedzieliby o tym sami widzowie?

ANTONI GOLUBIEW