

ALEKSANDRA SZEWCZYK

System jakości estetycznych w adaptacji filmowej  
dzieła literackiego

---

The system of esthetic qualities in a film adaptation of a literary work

1. PRZEKŁAD INTERSEMIOTYCZNY Z JĘZYKA WERBALNEGO  
NA JĘZYK WIZUALNY

Adaptacje filmowe utworów literackich to osobne fakty artystyczne, które poza swą dodatkową kulturową tożsamością niczym się nie różnią od filmów autorskich. Są one ważnym świadectwem i probierzem żywotności wybitnych dzieł sztuki w świadomości współczesnego społeczeństwa, żyją jako „potomstwo literatury”.

Interesuje mnie proces przekładu, który prowadzi do zachowania w adaptacji filmowej całego systemu jakości estetycznych utworu literackiego. Czy nowe podłoże dla przedmiotów estetycznych dzieł literackich, jakim jest warsztat filmowy, dysponuje warunkami odpowiednimi do przyjęcia wartości i jakości estetycznych starego medium? Jaka jest droga twórcza do wiernej estetycznie adaptacji? Poszukuję odpowiedzi na te pytania. Centralnym pojęciem będą jakości estetyczne, ich status i sposób występowania opisany przez Romana Ingardena oraz rola tych jakości w procesie adaptacji dzieła literackiego do filmu.

Proces adaptacji uznaję za przekład intersemiotyczny, opisany przez Marylę Hopfinger jako przełożenie znaczeń komunikatu sformułowanego w jednym systemie semiotycznym w taki sposób, by dzięki wyborowi kombinacji otrzymać komunikat, którego znaczenia będą zbieżne ze znaczeniami komunikatu przekła-

danego.<sup>1</sup> Relacja wymiennosci<sup>2</sup> przebiega na trzech poziomach: nieprzekładalnym poziomie elementów znaczących, częściowo przekładalnym poziomie relacji: element znaczący — element znaczony, oraz teoretycznie przekładalnym poziomie relacji: element znaczący — element znaczony w aspekcie kulturowym.<sup>3</sup> Utwory literackie, których materialnym tworzywem są znaki językowe, a sfera przedmiotu może być tylko w niewielkim stopniu skonkretyzowana, nadbudowują w tym przypadku nowe całości nad konstrukcjami ze znaków językowych, by móc informować na innych zasadach niż „zwykłe” konstrukcje słowne. Przekaz filmowy powstaje natomiast przez reprodukcję rzeczywistości, która staje się sferą elementów znaczących. Film należy do systemów znaków ciągłych, nie ma jednolitego budulca. Maryla Hopfinger zauważa, że film tworzy elementy znaczące ze znaków innego systemu, co powoduje, że jest on w swej istocie przekazem konotowanym.<sup>4</sup> Jej ostateczną definicję adaptacji filmowej utworu literackiego: „przekład komunikatu będącego układem znaków literackich na komunikat filmowy, układ znaków filmowych. Przy czym chodzi tu nie o czynność przekładania, ale o jej wynik, efekt procesu tłumaczenia — film”<sup>5</sup>, przyjmuję z zastrzeżeniem, iż we prowadzonych tu badaniach kieruję uwagę nie tylko na film (efekt), lecz także na sam proces — czyli sztukę adaptowania.

Dla pełnego obrazu tłumaczenia komunikatu zapisanego w znakach jednego systemu na znaki innego systemu należy zbadać podstawową jednostkę znaczącą dzieła literackiego i filmowego. Roman Ingarden pisze o dwuwymiarowości dzieła literackiego: „ostatecznym, względnie samodzielnym składnikiem dzieła jest mianowicie zdanie. Ono to właśnie z istoty swej zawiera w sobie wiele po sobie następujących słów [...]. Słowa te zaś, posiadając brzmienie i znaczenie, odnoszą się do czegoś, wnoszą w dzieło literackie różnorodność składników”<sup>6</sup>. Sfera przedmiotowa, w literaturze skonkretyzowana najwyżej w niewielkim stopniu, w aspekcie elementów znaczących operuje arsenalem językowym, posługuje się jednocześnie swoistymi znakami, czerpiąc z doświadczeń potocznych i wiedzy naukowej. Wymaga przy tym od odbiorcy znacznie więcej operacji intelektualnych

<sup>1</sup> M. Hopfinger, *Adaptacje filmowe utworów literackich*, Wrocław 1974, s. 21.

<sup>2</sup> Pomiędzy systemami znaków werbalnych i niewerbalnych zachodzą trzy rodzaje wzajemnych relacji: odrębności, wymiennosci i towarzyszenia — *ibidem*.

<sup>3</sup> *Ibidem*.

<sup>4</sup> *Ibidem*.

<sup>5</sup> *Ibid.*, s. 82. Autorka zaznacza tu, że każda adaptacja jest specyficzną interpretacją utworu literackiego, a jako swoisty układ filmowych znaków powinna być rozpatrywana w kategoriach *stricte* filmowych.

<sup>6</sup> R. Ingarden, *Dwuwymiarowa budowa dzieła sztuki literackiej*, [w:] *Problemy teorii literatury*, t. I, red. H. Markiewicz, Wrocław 1967, s. 8.

niż film, operując znakami językowymi, które są jej materialnym tworzywem.<sup>7</sup> Znaki literatury są nadbudowane nad znakami słownymi, funkcjonując wewnątrz struktury utworu literackiego, a także w odniesieniu do rzeczywistości pozaliterackiej, stanowiąc twór konstrukcyjnie zamknięty i dramaturgicznie skończony. Film nie ma jednolitego budulca w rozumieniu tradycyjnym — jego znaki mają naturę ciągłą, a istnienie kodu pozostaje sprawą otwartą. Przedmiotem filmu jest tzw. rzeczywistość przed kamerą. Sfera elementów znaczących to techniczne reprodukcje owej rzeczywistości. Na tym poziomie techniczny obraz rzeczywistości przekazywany jest wehikułom informacyjnym, co sprawia, że zawierają one widoczną (skonkretyzowaną) sferę przedmiotową. Ze względu na relację między elementem znaczącym a „przedmiotem” można mówić o „podobieństwie” lub „ikoniczności”. Znaki filmu są zatem nadbudowane jednocześnie nad językiem naturalnym i komunikacją niewerbalną (zarówno w sferze wizualnej, jak i akustycznej). Natura i kultura to podstawowe determinanty komunikacji niewerbalnej, oddzielenie ich od komunikacji werbalnej jest praktycznie niemożliwe, ponieważ zawsze występują razem.<sup>8</sup>

Według Maryli Hopfinger różnice pomiędzy literaturą a filmem zarysowują się już w samej sferze stosunków między reprezentantem a przedmiotem. W przypadku znaków filmu mają one charakter stały, a w literaturze nie są stałe, bo wynikają z subiektywnego charakteru twórczości nieuwarunkowanej działaniem aparatury technicznej. Znaki literatury nadbudowane są nad znakami języka naturalnego, zaś znaki filmu nad znakami słownymi i znakami systemów niewerbalnych jednocześnie — oba więc zbudowane są na podstawie znaków innych systemów dla konstrukcji własnej sfery nośników informacyjnych (konotacyjność). Mogą prezentować w zasadzie te same znaczenia, jednak zależności systemowe nie pozwalają na przekład bezpośredni znaku na znak, zmuszając do odczytania strukturalnych relacji i zależności.<sup>9</sup>

Oprócz teorii Maryli Hopfinger dla podjętego przeze mnie tematu ważne są też badania Seweryny Wysłouch odnośnie do systemu znaków werbalnych i systemu znaków niewerbalnych (kod wizualny). Język werbalny składa się ze słownika i gramatyki — jest to system prymarny wobec literatury, która jako system wtórny odznacza się relacyjnym charakterem znaków, niestabilnymi znaczeniami, a także konwencjonalnymi, lecz fakultatywnymi regułami o różnym stopniu systemowości (jak: gatunki, prądy, prawa kompozycji literackiej). Kod wizualny rządzi się innymi

<sup>7</sup> M. Hopfinger, *Film i literatura: uwarunkowania techniczne przekładu intersemiotycznego*, [w:] *Sztuka — technika — film*, red. A. Jackiewicz, Warszawa 1970, s. 164.

<sup>8</sup> Cechą systemów niewerbalnych jest jednak konkretność, plastyczność i ekonomiczność. *Ibid.*, s. 165.

<sup>9</sup> *Ibid.*, s. 168.

prawami i jest owocem pracy innych części mózgu niż werbalny, nie opiera się więc na jego logice. Funkcjonowanie języka werbalnego oparte jest na pracy lewej półkuli mózgowej, funkcjonowanie kodu wizualnego zaś — na prawej. Kod wizualny podlega prawom percepcji wzrokowej, ma swój słownik (obrazy zakodowane w polu gnostycznym mózgu) i mimetyczne reguły łączenia znaków (perspektywa zbieżna, prawo addycji działające w jednej przestrzeni). Nad kodem wizualnym nadbudowują się wtórne systemy semiotyczne malarstwa i filmu (jego znaki mają charakter relacyjny i wielotworzywowy; fakultatywne i konwencjonalne reguły łączenia to montaż i gatunki filmowe).

Obraz powstający na siatkówce oka jest korygowany przez mózg, który nie odbiera biernie sygnałów wzrokowych (inaczej otrzymalibyśmy obraz odwrócony), ale je przetwarza, zgodnie z wiedzą i doświadczeniem.<sup>10</sup> Wzorce wzrokowe, obecne i funkcjonujące w mózgu, a ściślej w polu gnostycznym mózgu, stanowią swoisty magazyn, słownik kodu wizualnego, który warunkuje rozumienie komunikatów wizualnych.<sup>11</sup> Nie ma jednak reguł łączenia znaków wizualnych, znaczenie ma natomiast ich układ. Zestawiane ze sobą syntagmy muszą być pod pewnym względem podobne i pod pewnym względem różne — jest to reguła, która nie ma lingwistycznego charakteru, ale wynika ze specyfiki znaków ikonicznych: „podobieństwa” do przedmiotu i przestrzennej formy znaków (*mimesis* zapewnia identyfikację znaków i wymaga zachowania jedności przestrzeni przedstawionej oraz jedności zasady perspektywy).

Systemy wtórne, nadbudowujące się na systemach prymarnych, wykorzystują możliwości konotacyjne znaków.<sup>12</sup> Literatura jest systemem, którego budulec stanowi język i który tworzy własne prawa, decydujące o literackości wypowiedzi. Znak literacki jest więc znakiem drugiego stopnia, nadbudowanym na języku. Zasadnicze różnice pomiędzy systemami prymarnymi i systemami wtórnymi wynikają z konwencjonalnych i obligatoryjnych reguł łączenia znaków (gramatyka) w języku werbalnym i kodzie wizualnym, podczas gdy systemy wtórne posiadają znaki o charakterze relacyjnym, a reguły ich łączenia są fakultatywne. Tenże

---

<sup>10</sup> Wiele takich przykładów podają badacze fizjologii wzroku i zjawisk percepcji (zob. R. Arnhem, *Sztuka i percepcja wzrokowa. Psychologia twórczego oka*, przeł. J. Mach, Warszawa 1978; E. H. Gombrich, *Sztuka i złudzenie. O psychologii przedstawienia obrazowego*, przeł. J. Zarański, Warszawa 1981; R. L. Gregory, *Oko i mózg. Psychologia widzenia*, przeł. S. Bogusławski, Warszawa 1971; V. B. Dröschler, *Świat umysłów*, przeł. B. Witkowska, Warszawa 1971) — bibliografia za autorką; por. też: W. Strzemiński, *Teoria widzenia*, Kraków 1969; J. Konorski, *Integracyjna działalność mózgu*, Warszawa 1969 (przypis za: S. Wysłouch).

<sup>11</sup> S. Wysłouch, *Literatura i semiotyka*, Warszawa 2001.

<sup>12</sup> Autorka odwołuje się tu do: R. Barthes, *Literatura i znaczenie*, przeł. J. Lalewicz, [w:] *Mit i znak*, Warszawa 1970 oraz J. Lotman, *Pojęcie języka w sztuce werbalnej*, [w:] *Struktura tekstu artystycznego*, przeł. A. Tanalska, Warszawa 1984.

relacyjny charakter znaków decyduje w systemach wtórnych o ich indywidualnym charakterze i przewadze znaczeń konotacyjnych nad denotacją. Konsekwencją fakultatywnych reguł łączenia znaków jest zaś w systemach wtórnych mały stopień systemowości (reguły te dotyczą większych, „ponadzdaniowych”, całości, takich jak: gatunki, zasady kompozycji, zasady malarskiej perspektywy, i mają charakter konwencjonalny, gwarantując porozumienie z odbiorcą). Nie ma podstaw do traktowania sztuk plastycznych i filmu jak systemów „językopodobnych”, skoro opierają się na niejęzykowym kodzie prymarnym i wykształciły własne, inne niż język werbalny reguły wypowiedzi. Skoro istnieją co najmniej dwa systemy prymarne: werbalny i wizualny, które stanowią podstawę systemów wtórnych: literatury, malarstwa i filmu, a ich status jest taki sam, to konfrontacja systemów, dzieł i znaków jest całkowicie uprawniona. Seweryna Wysłouch posuwa się jednak jeszcze dalej, twierdząc, iż skoro zarówno znaki filmowe, jak i literackie mają charakter relacyjny, to są przekładalne: „Bo jeśli ich istotą jest układ elementów, a nie materia, za pomocą której zostały wyartykułowane, można te same reakcje oddać innymi sposobami i w innym tworzywie”.<sup>13</sup> Nie mogę się z tym zgodzić, gdyż przyjmuję za Romanem Ingardenem, że wybór materii dzieła również należy do istoty dzieła sztuki, nie sposób więc pominąć jego znaczenia w interpretacji całości utworu, a potem w jego adaptacji. Dlatego materiał dzieła (a zwłaszcza konstytuujące się dzięki jego zastosowaniu w dziele jakości estetycznie wartościowe) uniemożliwia, moim zdaniem, bezpośredni przekład języka werbalnego na kod wizualny.<sup>14</sup>

Skoro zatem komunikat filmowy nie jest dyskursem, to nie należy go dyskursem tłumaczyć. Rozwój komunikacji filmowej dąży w kierunku zgodnym z prawami percepcji wyznaczanymi przez perspektywę psychologiczną — ta zaś przetwarza obraz odbity na siatkówce oka, nadając mu stabilność oraz pewną stałość wielkości i formy. Nie jest to przetworzenie przejęte z dyskursu werbalnego, jednak gdyby nie ono postrzegalibyśmy świat jako obraz uchwycony beładnie poruszaną kamerą.<sup>15</sup>

Nie należy więc analizy znaków niewerbalnych przeprowadzać narzędziami stworzonymi do badania dyskursu werbalnego, ponieważ literatura i film odnoszą się do różnych systemów prymarnych. W analizie filmowego sposobu przedstawiania pomocne może się okazać spojrzenie na film jako na środek komunikacji i wyjaśnienie kwestii jednostki komunikacyjnej struktury filmowej, składającej się

<sup>13</sup> S. Wysłouch, *op. cit.*

<sup>14</sup> Pojęcie tożsamości w rozumieniu relacji pomiędzy dziełem literackim i jego „tłumaczeniem” opieramy na założeniu Heideggera, że tożsamość dotyczy jednego. „A” jest tożsamy z sobą, a nie z czymś innym — B. Skarga, *Tożsamość i różnica. Eseje metafizyczne*, Kraków 1997.

<sup>15</sup> Z. Gawrak, *Współczesna francuska teoria filmu*, Wrocław 1982.

z planu materialnych nośników i planu znaczeń. Pozasłowne środki komunikowania się badają semiologia filmu i teoria komunikacji, dla zbadania wielopoziomowych układów przestrzennych znaku ikonicznego konieczna jest też pomoc nauk psychologicznych.<sup>16</sup> Nie ma jednostki znaczeniowej wspólnej dla wszystkich środków komunikacji obrazowej. Istnieje tylko uniwersalna podstawowa jednostka znaczeniowa, a jest to wzorzec przedmiotowy, znak ikoniczny.<sup>17</sup> Przez oznaczenie rzeczywistości wyraża on stan myśli, wyobrażeń i uczuć nadawcy.<sup>18</sup> Koncepcje semiotyczne, zgodnie z którymi film jest wyrazem systemu językowego, podkreślają jego retoryczność<sup>19</sup>, a sam termin „język filmu” wskazuje na system reguł określających wypowiedź filmową.<sup>20</sup> Film nie da się jednak rozłożyć na jednostki podobne językowym, ze względu na brak znamion podwójnej artykulacji. W filmie mamy do czynienia z regułą z jednostkami większymi niż znak, z wypowiedziami.<sup>21</sup> Dlatego współczesna semiotyka filmu posługuje się pojęciem praktyki sygnifikatywnej bądź dyskursywnej i bada wypowiedzi bez odwoływania się do systemu. Filmy jako wytwory praktyk sygnifikatywnych powstają w wyniku posługiwania się wielością funkcjonujących w kulturze systemów semiotycznych, o których ujęciu decydują niesformułowane konwencje porozumiewania się między twórcą a odbiorcą.<sup>22</sup> Obrazy filmowe znaczą przez model postrzeżeniowy przedmiotu, a nie tylko przez podobieństwo — to relacja mediatyzowana.<sup>23</sup> Rudolf Arnheim za językowe uznał te właściwości obrazu filmowego, które go różnią od prostej mechanicznej kopii rzeczywistości — to, co nie jest reprodukcją, jest językiem.<sup>24</sup> Borys Eichenbaum traktował jako językowe wszystko, co w filmie użyte świadomie i z określoną intencją (interpretacja znaczenia to zadanie dla widza, który łączy kadry w procesie wewnętrznej mowy, buduje z nich sekwencje, a zrozumienie sensu epizodu jest wyznaczone przez przełożenie go na wewnętrzny język widza).<sup>25</sup> Rozumienie filmu wiąże się przede wszystkim z interpretacją. Ję-

<sup>16</sup> R. Ingarden, *Dwuwymiarowa budowa dzieła sztuki...*

<sup>17</sup> *Ibid.*, s. 51–53; por. A. Helman, *Przedmiot i metody filmoznawstwa*, Łódź 1995, s. 152.

<sup>18</sup> R. Ingarden, *Dwuwymiarowa budowa dzieła sztuki...*; por. A. Helman, *Co to jest kino?*, Kraków 1992.

<sup>19</sup> Por.: S. Wysłouch, *op. cit.*; A. Helman, *Film a język*, [w:] *Encyklopedia kultury polskiej XX wieku*, red. E. Zajiček, t. III, Warszawa 1994, s. 109.

<sup>20</sup> A. Helman, *Język*, [w:] *Słownik pojęć filmowych*, red. A. Helman, t. I, Wrocław 1991, s. 7; por. W. W. Iwanow, *O strukturze znaków kina*, „Kino” 1979, nr 3.

<sup>21</sup> S. Wysłouch, *op. cit.*

<sup>22</sup> A. Helman, *Film...*, s. 109; por.: adaptacja w ujęciu wielosystemowym, W. Osadnik, *Adaptacja filmowa jako przekład*, [w:] *Kino według Alicji*, red. W. Godzic, T. Lubelski, Kraków 1995.

<sup>23</sup> A. Helman, *Film...*

<sup>24</sup> Eadem, *Język...*, s. 17; por.: R. Barthes, *Retoryka obrazu*, „Pamiętnik Literacki” 1985, z. 3.

<sup>25</sup> A. Helman, *Język...*

zyk artystyczny filmu powstał przez fragmentaryzację jednolitego obrazu, dzięki czemu twórcy filmowi, podobnie jak pisarze, mogą lekko i swobodnie formować przestrzeń.<sup>26</sup> Jeśli „gramatyka” języka filmowego to montażowy system planów i ustawień, to elementami „fleksyjnymi” gramatyki kina są „plany” i związane z nimi „ustawienia”, funkcje „składniowe” zaś reprezentuje metoda „montażu”.<sup>27</sup> Także zespół specyficznych wizualnych środków wyrazowych, zapożyczonych do filmu z innych sztuk (inscenizacja reżyserska i gra aktorska, kompozycja obrazowa i kolor, budowa scenograficzna, kompozycje pleneru oraz wpływy „automatyczne” — prawdziwe zdarzenia, krajobrazy itp.), w filmie funkcjonuje w formie zmodyfikowanej przez montaż do warunków filmowych.<sup>28</sup> Frazy montażowe to organizacja planów i ustawień w zdania filmowe, a następnie w rozdziały dzieła filmowego, czyli sekwencje. Ten sposób przedstawienia rzeczywistości odpowiada sposobowi ludzkiego postrzegania i myślenia<sup>29</sup>, w ten sposób kształtują się też w filmie jakości estetyczne.<sup>30</sup> Frazę montażową traktuje się jako jednostkę znaczeniową języka filmowego.<sup>31</sup> Ze względu na polifoniczność dzieła filmowego w każdej frazie montażowej (epickiej lub rezonerskiej) wyodrębnić można także określoną dominantę.<sup>32</sup> Gatunki literackie to formy konwencjonalne, zapewniające porozumienie z odbiorcą i jednocześnie sygnalizujące literackość wypowiedzi. Funkcję podobną do gatunków pełnią zasady kompozycyjne (kompozycja ramowa, pierścieniowa, szufladkowa, symultaniczna). Literackie reguły łączenia znaków są fakultatywne i mało systemowe.<sup>33</sup> Figury stylistyczne to środki językowe używane w języku literackim, które również w języku filmu pełnią funkcje znaczeniowe. Takie figury jak *pars pro toto*, metafora, metonimia czy symbol przystosowane do języka filmu są często wykorzystywanymi przez artystów środkami wyrazu.<sup>34</sup> Styl literatury i filmu jest powiązany ściśle z poetyką rodzajową i gatunkową.<sup>35</sup>

Z naturą i oddziaływaniem literatury i filmu wiążą się bezpośrednio problemy percepcji ich znaków artystycznych. Warstwy budulcowe literatury i filmu (wzajemnie nieprzekładalne) różnią się sposobem percepcji i okolicznościami, w jakich

<sup>26</sup> Por.: S. Eisenstein, *Wybór pism*, 1959.

<sup>27</sup> A. Helman, *Język...*, s. 106.

<sup>28</sup> B. W. Lewicki, *O filmie*, Łódź 1995.

<sup>29</sup> Zob.: *ibid.*, s. 104; por. S. Zahorska, *Zagadnienia formalne filmu*, 1928, cyt. wg: A. Helman, *Co to jest kino?*, Kraków 1992; por.: H. Depta, *Film i wychowanie*, Warszawa 1975.

<sup>30</sup> B. W. Lewicki, *O filmie...*

<sup>31</sup> *Ibid.*, s. 109; por.: A. Helman, *Przedmiot i metody...*, s. 152.

<sup>32</sup> B. W. Lewicki, *O filmie...*

<sup>33</sup> S. Wysłouch, *op. cit.*

<sup>34</sup> A. Helman, *Co to jest kino?...*; por. W. W. Iwanów, *op. cit.*, s. 15; J. Płazewski, *Język filmu*, Warszawa 1982.

<sup>35</sup> B. W. Lewicki, *O filmie...*

dzieło jest odbierane. W dziele literackim należy uwzględnić kwestię kodów odbioru. Podstawowym kodem tekstu werbalnego jest rozumienie znaczenia słów i fraz słownych. Odbiór filmu opiera się na trzech kodach: postrzegania wzrokowego (system planów i ustawień), mechaniki myślenia (układy montażowe) i pamiętania (selekcja materiału obrazowego).<sup>36</sup> Fundamentalne są spostrzeżenia Władysława Strzemińskiego, iż widzenie to nie tylko odbiór doznań wzrokowych. Doznania poddajemy analizie myślowej, konfrontujemy z odpowiadającymi im odcinkami rzeczywistości, wyjaśniamy sens powstałych stąd wzajemnych związków i przyczyn. Obok biernego, fizjologicznego odbioru doznań wzrokowych funkcjonuje czynna poznawcza praca intelektu, czyli wzajemny wpływ myśli na widzenie i widzenia na myśl, która stawia pytania — widzenie ma na nie odpowiedzieć. Widzenie daje zasób materiału informacyjnego, a ten ulega sprawdzeniu i uogólnieniu w procesie opracowania myślowego. Dzięki ciągłej korekturze myśli w stosunku do widzenia możemy coraz lepiej korzystać z otrzymanych doznań wzrokowych, dzięki zaś korzyściom poznawczym nie pozostają bez znaczenia. Wnioskowanie na podstawie doznań wzrokowych staje się coraz sprawniejsze i bardziej dokładne — rozwój ten odbywa się wśród realnych, kształtujących warunków życiowych, na podłożu społecznym, w zależności od potrzeb i wyzwań. O zakresie naszego widzenia decyduje proces pracy zachodzącej we wzajemnym związku i zależności pomiędzy widzeniem biologicznym i naszą myślą. W ten sposób powstaje świadomość wzrokowa, która rozstrzyga o tym, jaką ilość elementów świata poznaliśmy przy pomocy naszego oka. Nie to jest ważne w procesie widzenia, co mechanicznie chwyta oko, lecz co człowiek sobie dzięki temu uświadamia.<sup>37</sup> To, że myśl człowieka i jego wiedza mają wpływ na to, co i jak on spostrzega, pozwala spojrzeć na poznanie dzieła literackiego, a zwłaszcza na przeżycie estetyczne jako kształtujące sposób postrzegania rzeczywistości przez reżysera. Jest to proces wiodący w intuicyjnym doborze odpowiedniego ekwiwalentu artystycznego dla przeżytych podczas percepcji dzieła literackiego jakości estetycznych. Tym ekwiwalentem jest właśnie warstwa materiałowa (materialna) filmu jako nowego dzieła sztuki, czyli fotografia rzeczywistości — jej wybór, sposób fotografowania, aranżacja kadru.

Prawidłowości reakcji widza na bodźce wizualne<sup>38</sup> filmu mają podstawowe znaczenie w artystycznym kształtowaniu dzieł sztuki. Zasygnalizują tu kwestie sposobów i warunków odbioru przestrzeni, wielkości, kształtu, koloru, ruchu i świa-

---

<sup>36</sup> *Ibid.*, s. 227; por.: E. Wilk, *O podstawach typologii kodów filmowych*, [w:] *Panorama i zbliżenia*, red. A. Gwoździ, Katowice 1999.

<sup>37</sup> W. Strzemiński, *Teoria widzenia*, Kraków 1969.

<sup>38</sup> Ograniczam się do analizy sfery wizualnej adaptacji, lecz z uwzględnieniem jej powiązań z filmową fonią.



ta<sup>39</sup> w dziele filmowym. Widzimy plastycznie, tj. dwoma oczami. Przy postrzeganiu można wyróżnić postawę receptywną i postawę aktywną — przy postrzeganiu barw aktywny jest przedmiot, a człowiek mu się podporządkowuje, zaś przy percepcji kształtu to umysł sięga po przedmiot.<sup>40</sup> Odbiór zjawisk barwnych wyprzedza reakcję intelektualną, aktywizując bezpośrednio emocje.<sup>41</sup> W procesie widzenia wzrok ludzki nastawia się na widok bliski i daleki, rozróżniamy widzenie przestrzenne, widzenie w dzień i o zmierzchu, nastawienie oczu na istniejące w danej chwili stosunki jasności, różne działania kontrastowe.

W sztuce, zwłaszcza tak syntetyzującej działania artystyczne jak film, żadna z dziedzin nie powinna wyłamywać się z wszechobjemnej kompozycji całości, elementy dramaturgiczne powinny współdziałać<sup>42</sup> — każde zjawisko w odpowiednim miejscu i czasie staje się na chwilę protagonistą na czele zespołu czynników, które wówczas ustępują mu miejsca albo współdziałają.<sup>43</sup> Bodziec artystyczny trzeba ukryć przed „błyśnięciem”, aby wzmocnić wrażenie.<sup>44</sup> Kolor nie powinien być też traktowany jako środek werystyczny.<sup>45</sup> Problem harmonii koloru i dźwięku podejmował już Arystoteles. Eisenstein pisał o podobieństwie linii koloru do linii melodycznej, traktował kolor jako temat, czystą metaforę, melodyjne i kolorystycznie wyraziste zespolenie czarno-białych elementów obrazu z dźwiękiem. Przy posługiwaniu się różnymi środkami wyrazu w montażu należy jednak zachować jedność metody.<sup>46</sup> Harmonia doboru bodźców w dziele wiąże się z ideą ogólną.

Wśród świadomych i metodycznych postaw odbiorczych sztuki literackiej Ingarden wyróżnia dwie — estetyczną i badawczą. Pierwsze jest zawsze przeżycie estetyczne<sup>47</sup> — dotyczy przedmiotu estetycznego, konstytuującego się nad arty-

<sup>39</sup> Zob.: R. Arnheim, *Sztuka i percepcja wzrokowa. Psychologia twórczego oka*, przeł. J. Mach, Warszawa 1978.

<sup>40</sup> *Ibid.*, s. 337.

<sup>41</sup> S. Popek, *Barwy i psychika*, Lublin 1999, s. 84; G. Zeugner, *Barwa i człowiek*, Warszawa 1965. Bodziec barwny „wywołuje uczucia, spostrzeżenia i wyobrażenia. Może on spowodować podświadome uczucia, nastroje, a także wzruszenia, lub pobudzić do myślenia i dać powód do świadomego postępowania” (s. 116).

<sup>42</sup> S. Eisenstein, *op. cit.*, s. 281.

<sup>43</sup> *Ibid.*, s. 281.

<sup>44</sup> *Ibidem*.

<sup>45</sup> W sztuce nigdy się nie rozwiąże zagadnienia kolorów — symboli; emocjonalny sens i oddziaływanie barwy będzie zawsze powstawać w związku z kształtowaniem się plastycznych i barwnych elementów utworu, w procesie formowania się dzieła sztuki, w ciągłej zmienności utworu jako takiego. Nie należy negować całkowicie tła psychicznego pewnych ogólnie przyjętych czy indywidualnie odczuty symboli ani na siłę szukać rozwiązania zagadnienia koloru w tradycji malarskiej: R. Dreyer-Sfard, *Montaż w twórczości Eisensteina*, 1964.

<sup>46</sup> S. Eisenstein, *op. cit.*

<sup>47</sup> R. Ingarden, *Studia z estetyki*, t. I, III, Warszawa 1970.

stycznymi cechami kształtu dzieła. Po nim dopiero następuje fachowe i metodyczne wyodrębnienie oraz refleksja nad zastosowanymi przez artystę środkami. Dzieło literackie jest przedmiotem trwałego użytku, nie oddziałuje więc wyłącznie w kontekście sytuacji, w jakiej powstało. Dzieło literackie nie traci swej identyczności, wchodząc w różnorakie konteksty, które wyznaczają charakter jego odbioru.<sup>48</sup> Skrajny sposób konkretyzacji dzieła literackiego ma miejsce wówczas, gdy odbiera się je bez uwzględnienia kodów i kontekstów macierzystych, albo odwrotnie: gdy dąży się do przytłumienia reguł wynikających z kodu odbioru, celem jest zaś jak najpełniejsze respektowanie kodu macierzystego wypowiedzi (naukowa rekonstrukcja). Zawsze natomiast dochodzą do głosu sposoby czytania wynikające z właściwości kulturowych epoki. Kod, w którego obrębie realizuje się odbiór, to styl odbioru<sup>49</sup>; jest on zawsze obecny w adaptacji filmowej. Z odbiorem dzieła związane jest zagadnienie konotacji rozpowszechnionych w danej kulturze, często pochodzących z literatury. Tekst określa tylko warunki będące gwarancją porozumienia, zewnętrzne wobec dzieła systemy norm tworzą zmienny ekran interpretacyjny, za pomocą którego odczytujemy znaczenia tekstu.<sup>50</sup>

Okolicznościom samej adaptacji towarzyszą też oczekiwania publiczności, wpływając na kształt adaptacji nie tylko z przyczyn komercyjnych<sup>51</sup>, ale jako element wspólnego języka.<sup>52</sup>

## 2. SYSTEM JAKOŚCI ESTETYCZNYCH JAKO OŚ ADAPTACJI

System jakości estetycznych pojawiających się na podłożu artystycznie wartościowego dzieła sztuki literackiej tworzy hierarchiczny, wzajemnie powiązany system. Na jego szczycie znajdują się jakości metafizyczne, które za Romanem Ingardenem postrzegam jako istotę i oś dzieła literackiego. Niosą one najdonio-

<sup>48</sup> M. Głowiński, *Odbiór, konotacje, styl*, [w:] *Problemy metodologiczne współczesnego literaturoznawstwa*, red. H. Markiewicz, J. Sławiński, Kraków 1976.

<sup>49</sup> *Ibid.*, s. 389; por.: W. Orłowski, *Z książki na ekran*, Łódź 1974, s. 240: „Zachodzi pytanie, czy tak rozumiana adaptacja uchroni się przed tym, by nie wnieść do ekranowej realizacji gustów i konwencji swojej epoki, w której film powstaje, a nie tej, w której powstała książka? Wydaje się to niemożliwe. Przy przestrzeganiu wierności utworowi literackiemu adaptacja filmowa musi operować środkami, przyjmować konwencje, do których współczesna publiczność jest przyzwyczajona”.

<sup>50</sup> A. Okopień-Sławińska, cyt. wg: M. Głowiński, *Odbiór, konotacje, styl*, [w:] *Problemy metodologiczne współczesnego literaturoznawstwa*, red. H. Markiewicz, J. Sławiński, Kraków 1976.

<sup>51</sup> Decydujące znaczenie ma też model wyobrażony (A. Helman, *Adaptacje filmowe dzieł literackich jako świadectwa lektury tekstu*, „Kino” 1985, nr 4, s. 20).

<sup>52</sup> *Ibid.*, s. 20; w rozszerzeniu tego typu badań uwzględnia się metody socjologiczno-biograficzne, por. m.in.: S. Żółkiewski, *Pola zainteresowań współczesnej socjologii literatury*, [w:] *Problemy metodologiczne współczesnego...*; M. Straszewska, *Problematyka badań nad życiem literackim*, [w:] *ibidem*.

ślejsze znaczenia, artystyczna konstrukcja tworzona jest dla ich wyrażenia. Adaptacja filmowa danego dzieła byłaby tworem całkowicie chybionym, gdyby została tej istoty pozbawiona. Dlatego też cały system jakości estetycznie wartościowych uważam za niezbędny w adaptacji, podczas gdy jakości artystyczne, na których się one pojawiają, muszą ulec zmianie, muszą się tak zmienić, by sprostać wyzwaniu estetycznemu dzieła literackiego w nowym tworzywie — pełnią więc w dziele funkcję służebną. System jakości estetycznie doniosłych to niezmienna oś procesu adaptacji, jej deformacja powoduje niepowodzenie komunikacyjne przekładu. Analiza jakości estetycznie wartościowych może się w pracy badawczej odbywać jednak tylko przez interpretację danych artystycznych, na których ukazują się w subiektywnym, aktualnym postrzeganiu zmienne przedmioty estetyczne.<sup>53</sup>

Dążeniem procesu adaptacji jest zaszczepienie jakości estetycznych konstytuujących się na podłożu nośnika literackiego w medium filmowym. Roman Ingarden ujął jakości estetyczne w swoisty system. Trzy stopnie momentów odgrywają różne role w konstytuowaniu się jakości estetycznie wartościowych: momenty estetycznie obojętne (ich wartość artystyczna polega na tym, że biorą udział w konstytuowaniu się jakości estetycznie wartościowych), na podłożu estetycznie obojętnego szkieletu dzieła sztuki powstają momenty (jakości) estetycznie wartościowe, te zaś w pewnym doborze wyznaczają określoną wartość estetyczną skonkretyzowanego dzieła.<sup>54</sup>

Spośród momentów estetycznie wartościowych jakości materialne i formalne tworzą podstawę i zrąb estetyczny dzieła sztuki. Materialne jakości estetyczne R. Ingarden podzielił na trzy grupy: emocjonalne, intelektualne oraz materiałowe.<sup>55</sup> Warunkiem pojawienia się tych jakości jest użycie przez artystę odpowiedniego materiału. Świadome eksponowanie jakości materiałowych w procesie modelowania zespołu jakości estetycznie wartościowych prowadzi do ujawnienia się istoty poszczególnych sztuk — np. malarskości w malarstwie, melodyjności w muzyce czy fotogeniczności w procesie zapisu obrazu na kliszy za pomocą światła. Formalne momenty wartościowe dzielą się na czysto przedmiotowe oraz pochodne, dla perceptora.<sup>56</sup>

Jakości te mogą być wartościowe same dla siebie albo stają się wartościowe,

<sup>53</sup> Por.: Z. Gawrak, *Jean Epstein jako teoretyk i filozof filmu. Portret z czasów młodości*, Warszawa 1958.

<sup>54</sup> R. Ingarden, *Zagadnienie systemu jakości estetycznie doniosłych*, [w:] *Studia z estetyki*, t. III, s. 289–290.

<sup>55</sup> Do tych ostatnich zaliczają się niektóre jakości zmysłowe, np. z dziedziny barw lub dźwięków — *ibid.*, s. 289–290.

<sup>56</sup> *Ibid.*, s. 290–291; ponadto badacz wyróżnia jeszcze odmiany „doborowości” lub „lichości”, sposoby występowania jakości, odmiany „nowości”, „naturalności”, „prawdziwości”, „rzeczywistości” i sposoby działania na perceptora, *ibid.*, s. 291–292.

występując w pewnym doborze innych jakości, mogą też, w zależności od doboru, w którym występują, zmieniać swą wartość. Całe doборы wartości również mogą być wartościowe.<sup>57</sup> Jakości estetyczne w dziele sztuki łączą się zatem w system dzięki wzajemnym związkom i zależnościom.<sup>58</sup> Podstawowe jakości estetyczne tworzą w całym swym zespole szkielet dzieła sztuki, który jest estetycznie neutralny.<sup>59</sup> Dzieło literackie posiada budowę wielowarstwową i quasi-czasową strukturę następstwa części po sobie. Dzięki istotnym właściwościom jednej warstwy tworzy się następna.<sup>60</sup> Poszczególne utwory to różne realizacje tego schematu. Spełnianie przez daną wartość określonej funkcji w dziele jest więc uzależnione od wewnętrznych związków i zależności tworzących system jakości estetycznie wartościowych.<sup>61</sup>

Jakości metafizyczne — proste lub pochodne — objawiają się zazwyczaj w sytuacjach życiowych lub zdarzeniach międzyludzkich i są jakby jakąś szczególną ich atmosferą, unoszącą się nad nimi i otaczającą ludzi oraz rzeczy, które w nich uczestniczą, światłem, które je przenika i rozświetla, pisze Ingarden. Stanowią one wartość, która wzbogaca życie, nie dają się określić w sposób czysto rozumowy, można je jedynie zobaczyć wprost, niejako w ekstazie, na podłożu określonych sytuacji; w nich odsłania się głębszy sens życia i bytu w ogóle, one też ten sens zazwyczaj konstytuują. Pokazywanie i objawianie określonych jakości metafizycznych to najważniejsza funkcja, którą spełniają przedstawione sytuacje. Posiadają one intencjonalny i bytowo niesamowystarczalny sposób istnienia, ale właśnie ten dystans umożliwia ich spokojną kontemplację.<sup>62</sup> Jakości metafizyczne stanowią zwieńczenie oddziaływania pozostałych jakości estetycznych dzieła sztuki. To szczyt hierarchicznego systemu jakości estetycznie doniosłych.

Badanie funkcji systemu jakości estetycznych w procesie adaptacji wymaga poszukiwania związków pomiędzy artystycznymi determinacjami dzieła a budowanymi na jego podłożu przedmiotami estetycznymi i ich wartościami.<sup>63</sup> Gdy między jakościami istnieje wiele różnorodnych koniecznych związków, pozostają-

<sup>57</sup> *Ibid.*, s. 293.

<sup>58</sup> *Ibid.*, s. 293–294.

<sup>59</sup> *Ibid.*, s. 295.

<sup>60</sup> *Ibid.*, s. 296.

<sup>61</sup> *Ibid.*, s. 297.

<sup>62</sup> R. Ingarden, *Jakości metafizyczne*, [w:] *Studia z estetyki*, t. 1.

<sup>63</sup> Roman Ingarden zaleca tu uwzględnienie dwóch przypadków: w pierwszym należy zwrócić uwagę na związki między specjalnie wybranymi, poszczególnymi jakościami (np. między określoną barwą a określonym kształtem plamy barwnej lub między barwą a rozciągłością w ogóle); w drugim natomiast wykryć związki między całym doбором czy zespołem jakości a pewną w tymże samym przedmiocie pojawiającą się jakością albo wreszcie między dwoma doborami jakości, zwłaszcza gdy prowadzą one do pojawienia się określonej postaci. Idem, *Zagadnienie systemu jakości...*, s. 299.

cych z sobą w tzw. jedności harmonicznej, wówczas dzieło odznacza się budową zwartą, gdy zaś pojawiają się w budowie dzieła miejsca niekonieczności współlistnienia pewnych jakości, wtedy budowa jest luźna.<sup>64</sup>

Estetyczne jakości materialne i momenty formalne, odpowiednio do siebie dobrane i zestrojone, pełnią podstawową rolę w stosunku do pozostałych grup jakości — wszystkie pozostałe są ewentualnie pochodne, a dzięki temu także od nich zależne. Jedynie na podstawie przeżycia estetycznego (dokonując analizy jakości i ich doborów występujących w poszczególnych dziełach sztuki, jako przedmiotach estetycznych) można przekonać się, które momenty są obojętne, a które wartościowe — to skłania badaczy do poprzedzenia analizy dzieła aktem jego estetycznej konkretyzacji. W zrębie wartościowym zachodzą różnego rodzaju związki między jego elementami. Przede wszystkim nie mogą istnieć żadne materialne jakości bez momentu formalnego, w jakim występują. Niemożliwa jest też żadna pusta forma.<sup>65</sup> Wartość estetyczna, ukonkretniona na podłożu pewnego dzieła sztuki, jest zdeterminowana jakością syntetyczną, wyznaczoną przez dobór jakości estetycznie wartościowych, występujących w danym dziele. Wartości estetyczne (piękno, ładność, wdzięk itp.) różnią się między sobą tą syntetyczną determinacją, dzięki której jako szczególne fenomeny „służą” wyłącznie do oglądania i do delectowania się nimi.<sup>66</sup> Istnieją też jakości wtórne, w systemie stworzonym przez Romana Ingardena, będące bliższymi determinacjami jakości lub całych zespołów tych jakości, należących do zrębu wartościowego dzieła. Nie mogą się one jednak pojawiać w dziele bez odpowiednich jakości, należących do zrębu wartościowego. Przy pojawieniu się pewnej jakości podstawowej nie może brakować jakiegóż jakości z każdej innej grupy. Nie zawsze musi to być determinacja estetycznie wartościowa, niekiedy taka determinacja sama w sobie jest estetycznie obojętna.<sup>67</sup> Charakter „oryginalności” czy „świeżości” jest uwarunkowany nie tylko przez dobór i układ jakości, lecz zależy od istniejących w zasięgu danego kręgu kulturowego dzieł podobnego rodzaju lub silnie kontrastujących.<sup>68</sup>

Wnikliwa analiza zachowania tego systemu podczas adaptowania pozwala wykazać jego stabilność lub elastyczność, a także zbadać rolę powiązań i zależności od artystycznie ukształtowanego przedmiotu, na którym system jakości estetycznych się konstryuuje.<sup>69</sup>

<sup>64</sup> *Ibid.*, s. 300.

<sup>65</sup> *Ibid.*, s. 301.

<sup>66</sup> Idem, *Jakości artystyczne i jakości estetyczne*, [w:] *Studia z estetyki*, t. III, s. 285.

<sup>67</sup> Idem, *Zagadnienie systemu jakości...*, s. 302.

<sup>68</sup> *Ibid.*, s. 303.

<sup>69</sup> Wartości estetyczne są czymś pochodnym w stosunku do własności przedmiotu wartościowego, nie są niczym subiektywnym, gdy dane są jako determinacje przedmiotu. *Ibid.*, s. 306–307.

Bacniejszą uwagę należy zwrócić na stosunek jakości estetycznych do jakości artystycznych. Roman Ingarden pisze: „Dzieło i jego uposażenie nie znika z widowni przy badaniu konkretyzacji, lecz jest w niej — jako jej szkielet — wtopione i widoczne są jego związki z nadbudowanymi nad nim momentami”.<sup>70</sup> Porównanie różnych konkretyzacji wymaga uświadomienia sobie neutralnego szkieletu dzieła oraz jego roli w konstytuowaniu się estetycznie wartościowych jakości i samych wartości, ponieważ różne konkretyzacje zawierają na ogół częściowo różne doборы i związki jakości estetycznie wartościowych. Problem subiektywności w konkretyzacji dzieła sztuki jest szczególnie istotny, ponieważ wiąże się z nim kwestia perceptora, którym jest zarówno czytelnik, jak i twórca adaptacji filmowej. Zagadnienie to dotyczy ingerencji odtwórczej odbiorcy dzieła sztuki oraz wierności adaptacji filmowej wobec literackiego pierwowzoru. Roman Ingarden uznaje konkretyzacje dzieła sztuki za „obiektywne” w tym sensie, że pojawiają się one (fenomenalnie) na przedmiotach estetycznych. Są to jednak intencjonalne wytwory perceptora dzieła, choć oparte na autonomicznym fundamencie fizycznym i tworzone przy uwzględnieniu jego budowy. Jednak z tego, że perceptor nie dostrzega wartości, nie wynika jeszcze, że ona nie istnieje.<sup>71</sup>

Problem wierności rysuje się precyzyjnie — skoro przedmiot estetyczny we wszystkich momentach stanowiących wypełnienie miejsc niedookreślenia wychodzi poza obręb tego, co w tym dziele się znajduje, to nie jest ono w sposób wystarczający uwarunkowane przez uposażenie dzieła sztuki. Dlatego odbiorcy dzieła nie muszą przy tworzeniu przedmiotu estetycznego dobrać takich wypełnień, które by utrafiły w tzw. intencje twórcy.<sup>72</sup> Stwierdzenie to dopuszcza niezależność i swobodę reżysera, pod warunkiem że adaptacja filmowa dzieła literackiego nie wypacza, lecz jest dążeniem do jego poznania.

Dzieło sztuki dopuszcza różne estetyczne konkretyzacje zgodne z jego uposażeniem, umożliwiając uzyskanie odmiennego doboru jakości estetycznie wartościowych i ewentualnie także wartości całości. Gdy jednak wypełnienie miejsc niedookreślenia przekracza dopuszczalne granice (np. perceptor nie stara się o zachowanie konsekwencji przedmiotowej w świecie przedstawionym lub tak dopełnia miejsca niedookreślenia, iż wprowadza przez to jakości estetycznie wartościowe niezgodne ze stylem czy też wiernością historyczną danego dzieła), wówczas konkretyzacja staje się „niewierna” wobec tego dzieła, które stworzył autor.<sup>73</sup> Choć dopełnienie uzyskane dzięki perceptorowi nie jest w sposób wystarczający i jed-

<sup>70</sup> *Ibid.*, s. 298.

<sup>71</sup> *Ibid.*, s. 309.

<sup>72</sup> *Ibid.*, s. 312.

<sup>73</sup> *Ibid.*, s. 313. Fakt, że dzieła sztuki nie są czystymi intencjonalnymi przedmiotami, opartymi wyłącznie na aktach twórczych autora, lecz mają swój fundament bytowy w pewnym odpowiednio

noznaczny określone przez samo dzieło, to dzieło dostarcza do tego jednoznacznie wyznaczonych wytycznych. Dla powstania konkretyzacji niezbędny jest udział aktywnego twórczego czynnika spoza dzieła.<sup>74</sup> Dzieło jawi się perceptorowi zawsze w jakiejś konkretyzacji. Gdy stara się on uchwycić dzieło w jego czystej schematycznej postaci, z zachowaniem miejsc niedookreślenia, wymaga to specjalnego nastawienia i powstrzymania się od mimowolnego dopełniania jakościowej determinacji dzieła. Wówczas można dopiero dostrzec, gdzie leżą momenty potencjalne dzieła<sup>75</sup>, dopiero zrozumienie jego budowy i właściwości pozwala dostrzec właściwe dla niego wartości, które stanowią o artystyczności.<sup>76</sup>

Podczas gdy adaptacja filmowa dąży do jedności systemu jakości estetycznych z dziełem literackim, to jakości artystyczne dzieła filmowego (w myśl teorii przekładu intersemiotycznego) tylko częściowo są wspólne z literackim pierwowzorem. Należy więc jakościom artystycznym poświęcić uwagę jako miejscu zmian w procesie adaptacji. Wartość artystyczna nie jest składnikiem ani momentem żadnego z naszych przeżyć czy stanów psychicznych, jakich doznajemy w obcowaniu z dziełem sztuki, lecz jest czymś, co w samym dziele ujawnia się jako jego szczególna kwalifikacja, nienależąca do kategorii narzędzia „przyjemności”, istniejąca tylko wówczas, jeśli podstawę swego istnienia ma we właściwościach samego dzieła, i co swą obecnością w dziele sprawia, iż należy ono do swoistego rodzaju bytów kulturowych. Zupełny brak wartości artystycznej sprawia, że dany przedmiot przestaje być w ogóle dziełem sztuki. Jeśli zaś zawartość artystyczna jest wadą, to dzieło jest chybione — definiuje Roman Ingarden. Wartości artystyczne są wyraźnie służebne, są ukształtowane tak, by ich obecność w dziele sztuki pociągała za sobą ukonstytuowanie się w przedmiocie estetycznym jakości estetycznie wartościowych (są więc relatywne). Wskazuje to na konieczność ich uwzględnienia jako „oprawy bytowej” dla zespołów jakości estetycznych w różnych postaciach materialno-kulturowych.

Biorę pod uwagę tylko wartości tworzące zrąb estetyczny dzieła sztuki: formalne, materialne i konstytuujące się ponad nimi wszystkimi jakości metafizyczne. Ponieważ dzieło sztuki tylko wskazuje na jakości estetyczne, konstytuujące się dopiero w procesie konkretyzacji, jakości estetyczne mogą być wspólne dla różnych dziedzin sztuki, z wyjątkiem jakości materiałowych — związanych z materiałem medium dzieła sztuki. Jakości metafizyczne konstytuują się ponad formalnymi i materialnymi, są ich sensem, summą, na którą wskazuje cały system

---

ukształtowanym przedmiocie fizycznym, jest — jak sadzę — istotny ze względu na jakości materiałowe dzieła sztuki, *ibid.*, s. 314.

<sup>74</sup> *Ibid.*, s. 297.

<sup>75</sup> R. Ingarden, *Wartości artystyczne i wartości estetyczne*, [w:] *Studia z estetyki*, t. III, s. 267.

<sup>76</sup> *Ibid.*, s. 273.

jakości niższych. Nie mogą być jednak rozpatrywane w oderwaniu od medium, gdyż ono swym istnieniem wyznacza dystans potrzebny do właściwego odbioru danej jakości. Proces adaptacji (np. z literatury do filmu) uwzględnia w pierwszej kolejności jakości metafizyczne, rozpatrując też wszystkie zależności pomiędzy formą i materiałem. Adaptacja filmowa jest odzwierciedleniem przeżycia metafizycznego dzieła literackiego — przystosowanym do warunków innego medium niż jego źródło. W związku z tym, że prawie wszystkie wymienione jakości mogą się pojawiać niezależnie od rodzaju medium, pozostaje tylko jeden całkowicie nieprzekładalny poziom — budulec, z którym związane są jakości materiałowe. Daje to pozór sytuacji „równania z jedną niewiadomą”, a jest nią właśnie znalezienie odpowiedniego rodzaju budulca w nowym medium — czyli np. ruchomej fotografii rzeczywistości, która zajmie miejsce języka werbalnego. Zjawisko synestezji i twórczej intuicji<sup>77</sup> jest w tym wypadku jedyną prawidłowością i wskazówką wyboru, musi jednak pozostawać „w funkcji” całego zespołu pozostałych środków artystycznego wyrazu i konstytuujących się na nich jakości estetycznych.

Naruszenie struktury systemu artystycznego dla osiągnięcia tego samego efektu estetycznego jest zasadne ze względu na zmieniające się warunki, tj. warsztat artysty. Zmiany wyższych organizacji — kompozycji, fabuły — wpływają na zmianę budulca. Jakości artystyczne to cechy dzieła, a jakości estetyczne to cechy indywidualnej konkretyzacji, dlatego tym bardziej należy w analizie procesu adaptacji sięgnąć do obiektywnych cech warsztatu. Zespół jakości artystycznych może być w tym procesie modyfikowany oraz modelowany w zmieniających się warunkach percepcji i kreacji. Istotą adaptacji stanowi zaś pełne odwzorowanie zespołu jakości estetycznych, bo dzięki nim tworzy się niepowtarzalny, oryginalny sens metafizyczny danego dzieła sztuki. Proces modelowania ograniczać się musi jednak do tworzywa artystycznego. Podczas gdy zespół jakości estetycznych w każdej indywidualnej konkretyzacji dzieła literackiego może się tylko nieznacznie subiektywnie zmieniać, to jakości artystyczne w adaptacji dzieła literackiego do filmu zmieniają się niewątpliwie. Problem różnic i podobieństw warunków percepcji literatury i filmu — głównej przyczyny zmian jakości artystycznych w procesie adaptacji — omówiłam wcześniej.

Stanowisko w sprawie adaptacji opieram na koncepcji dialogu hermeneutycznego oraz warstwowej budowy dzieła literackiego i filmowego. Ponieważ przekład intersemiotyczny nie polega na równoległym przekładaniu warstwy na warstwę, rolą reżysera-adaptatora jest dialog hermeneutyczny z dziełem literackim, prowadzący do odkrycia literackiej interpretacji rzeczywistości, zrozumienia własnych

<sup>77</sup> Por.: wspomniani wyżej: S. Wysłouch, B. Croce, R. Ingarden (także: E. Stein).



konstrukcji językowych pisarza, za pomocą których poznawał on rzeczywistość (a których prawdziwość — owoc poznania — potwierdzona zostaje przez jakość całości tego dzieła). Kreacja filmu (adaptacji literatury) polega więc na filmowym wypowiedzeniu przez reżysera efektu tego dialogu hermeneutycznego — odbija się w niej całościowe rozumienie dzieła literackiego, włącznie ze wzajemnymi związkami poszczególnych jego warstw i sposobem jego oparcia w rzeczywistości. Do poznania dzieła literackiego i kreacji adaptacji na jego podstawie przydatna jest świadomość związku budulca językowego literatury z rzeczywistością i kulturą (świadomość kulturowego obrazu świata). Ta świadomość daje doświadczenie i swobodę w adaptacji warstwy budulcowo-znaczeniowej, oczywiście nie w sensie odwzorowania, lecz wierności interpretacji.

To interpretację bierze pod uwagę artysta, podejmując twórcze decyzje podczas pracy nad adaptacją filmową. W niej tkwią naturalne inklinacje i wskazówki, którymi estetyczna konkretyzacja dzieła sztuki literackiej wpływa na kreację adaptacji filmowej. Zrozumienie całości dzieła literackiego pozwala właściwie wyważyć proporcje całości, funkcje i wzajemne wpływy poszczególnych elementów na siebie. Wówczas szczegóły są determinowane przez zrozumienie ogółu, całości. Na tej zasadzie adaptacja warstwy budulcowej niczym nie różni się od adaptacji innych warstw, ponieważ nie jest bezpośrednim przeniesieniem jej zmysłowych sensów, lecz filmowym wyrażeniem przez twórców filmu jej interpretacji. Zawsze bowiem obiektywnie poprawna, jednostkowa konkretyzacja dzieła i jego rozumienie wnoszą autorskie piętno zarówno do ikonicznej warstwy budulcowej, jak i do warstwy znaczeń. Porozumienie nie jest możliwe bez dialogu (adaptacja jako wyraz dialogu hermeneutycznego pozwala zrozumieć dzieło literackie). Adaptacja wiernie oddająca metafizyczny sens i system jakości estetycznych dzieła literackiego jest więc zawsze konkretyzacją indywidualną, ów indywidualny styl twórcy filmu służy jednak samej sztuce adaptacji.

Uważam, że w procesie adaptacji literatury do filmu nie ma nawet mowy o literalnym przekładzie warstwy budulcowej, który mógłby się domagać z czasem „cyfrowej” precyzji i perfekcji. Mamy tu do czynienia raczej z przekładem biorącym swój początek w warstwie kulturowo-znaczeniowej lub (za Ł. A. Plesnarem<sup>78</sup>) wśród oznak humanistycznych, na poziomie warstwy przedstawionej i komunikowanej. Jest to niewątpliwie humanistyczna precyzja znaczeń, a nie „przekładanie” warstwy na warstwę. Proces plastycznej kreacji wizji filmowej często prowadzi reżysera przez poznanie, np. różnych dziedzin twórczości artysty (często będącego jednocześnie np. dramaturgiem i malarzem). Analiza adaptacji filmowej na drodze tworzenia jej fotogenicznej wizji pozwala dostrzec także kulturowy obieg sensów

<sup>78</sup> Ł. A. Plesnar, *Sposób istnienia i budowa dzieła filmowego*, Kraków 1990.

oraz modelowanie znaków składowych (składających się na dzieło sztuki literackiej czy filmowej) w funkcji całości.

Skoro przekład intersemiotyczny w warstwie budulcowej jest niemożliwy, ale jest możliwy w warstwie kulturowo-znaczeniowej, tu należy więc poszukiwać źródeł sensów kształtujących tworzywo filmu. Tam znaczenia ujmowane są przez znaki. Adaptacja filmowa powinna uwzględniać aspekt konkretyzacji dzieła literackiego, do której dochodzi przez jego zrozumienie i interpretację. Przyjmuję zatem analizę i interpretację dzieła literackiego za prowadzącą do zrozumienia i konkretyzacji zgodnie z zasadą hermeneutyczną, gdzie akt interpretacji zmierza do odsłonięcia zakrytych znaczeń, których nie da się uchwycić wyłącznie w zewnętrznej warstwie tego co interpretowane. Podmiot i przedmiot interpretacji warunkują siebie nawzajem, tzn. dzieło determinuje sposób, w jaki będzie postrzegane, a odkrycie jego sensu jest też rozpoznaniem własnej postawy interpretującego (zasada tzw. koła hermeneutycznego).<sup>79</sup>

Tak więc, jakkolwiek A. Helman uzależnia zdefiniowanie uniwersalnego modelu przekładu intersemiotycznego od istnienia zasady lub systemu cech ekwiwalencji, to jego brak<sup>80</sup> nie jest w niniejszej koncepcji warunkiem koniecznym do zaistnienia adaptacji filmowej estetycznie wiernej wobec dzieła literackiego.

„Jeśli satysfakcjonuje nas dane rozwiązanie sceny filmowej, to nie dlatego że funkcjonuje ono dla nas jako równoważnik środków użytych w scenie literackiej i poprzez odniesienie do niej. Rozwiązanie to ma istotne znaczenie tylko wewnątrz filmu i w relacjach do innych filmowych rozwiązań”<sup>81</sup> — dostrzega Alicja Helman. Często chodzi tylko o „jakąś” fabułę czy inspirację — punkt wyjścia dla koncepcji czysto filmowej, np. wspólne źródło tradycji kultury śródziemnomorskiej: Biblię, mity, tradycję historyczną i literacką, archetypy kultury itp., do których swobodnie sięgają wszystkie sztuki. Jeśli zaś chodzi tylko o czerpanie tych uniwersalnych i powszechnych kulturowych treści, to określenie, iż film „adaptuje”, świadczyłoby według autorki o tym, że jego samoistne środki są dla realizacji danego tematu, motywu czy wątku niewystarczające, a proteza w postaci kośćca innej sztuki (np. wersji literackiej) nieodzowna.<sup>82</sup>

Argument podważający kategorię adaptacji wymierzony jest jednak przeciwko adaptacji zależnej od systemu cech ekwiwalencji, których brak, według A. Helman, rozdziela na zawsze literaturę i film. Odpowiedź na pytanie o sens poczynań adap-

<sup>79</sup> Hermeneutyka nie jest jednoznacznie powiązana z jakąś metodologią, tę ostatnią określa konkretna sytuacja interpretacyjna: charakter dzieła, możliwości interpretatora, kontekst historyczno-kulturowy itp.

<sup>80</sup> A. Helman, *Modele adaptacji filmowej*, „Kino” 1979, nr 6, s. 28–29.

<sup>81</sup> *Ibidem*.

<sup>82</sup> *Ibid.*, s. 29 (por.: też pojęcia transferu i adaptowania już przez samą zmianę kontekstu).

tacyjnych znajduje autorka w kręgu motywacji społecznych: „[...] widzę badanie związków literatury i filmu (a także związków filmu z innymi sztukami) jako zadanie dla poetyki historycznej, która kolejne modele wyprowadzi z rzeczywistości empirycznej, praktyki twórczej, pokaże ich związki z tradycją kulturową, nawykami odbioru, ruchem konwencji, uwarunkowaniami pozaartystycznymi”.<sup>83</sup> Poza tym do badania adaptacji skłania ją fakt poczucia „tożsamości” filmu.<sup>84</sup> Tożsamość oryginału i adaptacji zaś to tylko układy fabularne, bohaterowie, wydarzenia, nastroj, czasem też wymowa ideowa i przesłanie danego dzieła literackiego, ale nie „ono samo”<sup>85</sup> (z czym się częściowo zgadzam, nie rezygnując z zaproponowanej koncepcji adaptacji), natomiast „nieuprzedzony odbiorca nie odróżni filmu będącego adaptacją od filmu zrealizowanego na podstawie oryginalnego scenariusza”<sup>86</sup> — podkreśla A. Helman. Adaptacja nie jest jednak osobną odmianą sztuki filmowej, lecz osobnym faktem kulturowym.

Uwzględniając jednak społeczny odbiór większości adaptacji znanych dzieł literackich, sędzę że publiczność, zaintrygowana pojawieniem się w kinie nazwiska np. Sienkiewicza czy Witkacego, zawsze ocenia wierność i jakość adaptacji jako coś istotnego. Skłania to ku docenieniu odbioru dzieła filmowego na poziomie znaczeniowo-kulturowym oraz „muzeum wyobraźni” masowego odbiorcy.<sup>87</sup> W przyjmowanym przeze mnie ujęciu adaptacja filmowa to niezależne dzieło, dla którego pełnego odczytania nie jest potrzebna wiedza o jego literackiej tożsamości. Jednakże świadomość literackiej proveniencji filmu zawsze wystawia pod ocenę widza i czyni istotną także sztukę (sposób) adaptowania.

Wobec definicji adaptacji filmowej jako przekładu intersemiotycznego z udziałem znacznego współczynnika interpretacji (M. Hopfinger) Alicja Helman wysunęła tezę, iż adaptacja nie jest przekładem, ponieważ sztuki nie są nawzajem przekładalne (tak jak np. wiersz nie może być przetłumaczony na rzeźbę). Stanowiska te nie są jednak tak dalece przeciwstawne, co przyznaje sama A. Helman. M. Hopfinger liczy się z częściową przekładalnością na poziomie budulcowo-znaczeniowym

<sup>83</sup> *Ibid.*, s. 30.

<sup>84</sup> *Ibidem.*

<sup>85</sup> *Ibidem.*

<sup>86</sup> *Ibid.*, s. 29.

<sup>87</sup> Dzięki aspektowi opowiadania adaptacje filmowe to dzieła jednak o wiele bardziej samodzielne niż opisane przez R. Ingardena malarstwo historyczne. Obrazy te „są bowiem tak skomponowane, że mimo swych walorów malarskich nie są w pełni zrozumiałe jako dzieła sztuki ani nie dają się w pełni percypować estetycznie przy wyłącznym uwzględnieniu ich strony czysto wizualnej, a strona wzrokowa (wyglądy przedmiotów przedstawionych) jest tak ukształtowana, iż domaga się od widza uzupełnienia momentami, których już wprost widzieć nie można, ale trzeba się ich jakoś domyślić, dopowiedzieć je słowami”, *Studia z estetyki*, t. II, Warszawa 1958, s. 15, w przypisie.

i potencjalną, pełną odpowiedniością na poziomie sensów<sup>88</sup>, A. Helman zaś uchyla możliwość przekładu już z powodu nieprzekładalności tworzywa literatury i filmu i uważa, że film oraz powieść to dwie odrębne wypowiedzi na ten sam temat. Jednak — co warto zauważyć — uznaje możliwość adaptacji tematu. Niekiedy zaś temat zakorzeniony jest tak głęboko w strukturze formalnej dzieła, że trudno go oddzielić, nawet gdyby taki właśnie był cel adaptatora. Wiele w tej kwestii może wyjaśnić analiza filmowej adaptacji literackich jakości estetycznych.

Uważam, że dzieło filmowe otwiera się na nieskończoną wielość interpretacji i wchodzi ze swym pierwowzorem w sieć lub dialog interferencji znaczeniowych i interpretacyjnych, choć w stosunku do specyficznego dzieła literackiego ma charakter konkretyzujący (co dostrzegła Alicja Helman<sup>89</sup>).

Zgadzam się jednak z postulatami Władysława Orłowskiego, by formalnie odebrać dzieła sztuki widowiskowej od oryginału literackiego, jeśli realizowane są one wbrew niemu, i nie nazywać ich wówczas adaptacjami. Adaptatorzy natomiast powinni być świadomi celów, które chcą osiągnąć. Jeśli warsztat twórczy reżysera wyraźnie wysuwa się na plan pierwszy, a twórca ma do powiedzenia coś nowego na temat podjęty przez dzieło literackie, to wówczas nie powinno być mowy o klasycznej, wiernej wobec oryginału adaptacji, lecz o wolnej przeróbce (adaptacja twórcza) lub wariacji opartej na motywach.<sup>90</sup> Maryla Hopfinger podobnie dzieli przekłady na dosłowne i wolne.

Za Romanem Ingardenem przyjmuję dla omawianej tu koncepcji sposób odczytania dzieła sztuki literackiej oraz dzieła sztuki filmowej. Dzieło literackie składa się ze zdań, które nie są sądami asertywnymi, lecz quasi-sądami. W jego układzie następują po sobie fazy oraz cztery warstwy: językowo-brzmieniowa, znaczeniowa, przedmiotów przedstawionych i wyglądków. Elementy jednorodne, występujące w różnych fazach, wiążą się na ogół ze sobą w całości wyższego rzędu. Dzieło literackie jest schematyczne, czytelnik zaś dokonuje jego jednostkowych konkretyzacji, polegających na uzupełnieniach i przekształceniach, będących przy tym pewnymi całościami.<sup>91</sup> Ingardenowski opis dzieła filmowego wydaje się jednak zbyt nieostry dla moich badań. Pragnę więc odczytać dzieło literackie w myśl koncepcji fenomenologa, by mieć punkt wyjścia do analizy adaptacji filmowej, zwłaszcza że autorzy adaptacji — reżyserzy — też jej dokonują. Analizę dzieła

<sup>88</sup> A. Helman, *Adaptacje filmowe dzieł literackich jako świadectwa...*, s. 17.

<sup>89</sup> *Ibidem*.

<sup>90</sup> W. Orłowski, *Z książki na ekran*, Łódź 1974; W. Wierzewski, *Film i literatura*, Warszawa 1983.

<sup>91</sup> R. Ingarden, *O dziele literackim: badania z pogranicza ontologii, teorii języka i filozofii literatury*, Warszawa 1960; idem, *Dwuwymiarowa budowa dzieła sztuki...*; wraz z poglądami H. Markiewicza w: *Główne problemy wiedzy o literaturze*, t. III, Kraków 1996.

filmowego przeprowadzam w myśl koncepcji m.in. M. Hopfinger i A. Helman. Dzieło filmowe to jednolity utwór złożony z warstw: przedstawiającej, rejestrowanej, przedstawionej i komunikowanej<sup>92</sup> — pisał Ł. A. Plesnar, nawiązując do teorii Ingardenowskiej. B. W. Lewicki wyodrębnił w filmie współgranie obrazów wizualnych, obrazów słyszalnych, czyli szmerów, mowy ludzkiej i muzyki. Jednak za wiodące przyjmuję spojrzenie M. Hopfinger, która dzieło sztuki filmowej analizuje w trzech warstwach: budulcowej, budulcowo-znaczeniowej i znaczeniowo-kulturowej. Ze względu na czasowy wymiar dzieło filmowe należy zaś porównać z fazowością dzieła literackiego.

Adaptacja jest, moim zdaniem, przede wszystkim wyrażeniem przeżycia i poznania dzieła literackiego, ze specjalnym uwzględnieniem rozumienia tego dzieła przez innych czytelników, ze względu na kulturową ważność adaptacji filmowej jako wizualizacji dzieła literackiego. Adaptowanie postrzegam w kategoriach sztuki. Reżyser adaptujący dzieła podobnie do artysty-tłumacza, dążąc do tłumaczenia kongenialnego. Podejmuje się takich ograniczeń swojej swobody twórczej, wczuwa się, rozumie i jako artysta stara się wyrazić wiernie swoje przeżycie estetyczne, które nie służy mu tylko (dowolnie) za przedmiot inspiracji. I choć twórca jest jednostką indywidualną, żyje w społeczeństwie i tworzy adaptację za pośrednictwem mitu odbioru, który zawiera w sobie elementy społecznej percepcji tego dzieła literackiego.<sup>93</sup> Twórca je zna, ponieważ należy do społeczeństwa. Jego zadaniem jest jednak przede wszystkim stworzyć obraz zawierający świadectwo jego wiernego odczytania dzieła literackiego, odnalezienia przeżyć, które leżały u podstaw napisania książki. W użyciu środków wyrazu pozostaje też wierny mitowi postrzegania dzieła literackiego przez społeczeństwo — uwzględnia go, umiejętnie czerpiąc z materii rzeczywistości. Nie eksponuje swojej indywidualności, lecz chce, by jego kunszt w efekcie końcowym doprowadził do stworzenia wiernej adaptacji i dobrego filmu. Nie wystarczy, by był tylko tłumaczem, lecz ma być twórcą zdolnym zrealizować bardzo dobry film — w czym wypełnia się jego wolność twórcza. Własna fantazja reżysera (i grupy filmowców) służy konkretyzacji znaczeń i stylu pisarza. Lektura dzieła literackiego inspiruje podobnie jak np. obserwacja przyrody czy społeczeństwa. W adaptacji dzieło literackie i film różnią się tylko budulcem, a znaczenie estetyczne jest jedno, wolne i prawdziwe (metafizyczne, trwałe), w przeciwieństwie do znaku, który jest nieprawdziwy (fizyczny, skończony, niszczalny).

<sup>92</sup> Ł. A. Plesnar, *op. cit.*

<sup>93</sup> Reżyser adaptujący dzieło literackie stara się poszerzyć swoją wiedzę o okoliczności powstania dzieła, badania nad ukształtowaniem artystycznym czy konkretyzacje czytelnicze uznanych krytyków, nie ogranicza się więc zazwyczaj do samego zrębu estetycznego i własnej czytelniczej konkretyzacji.

Postępowanie analityczne według koncepcji Romana Ingardena (korzystając z niej także m.in. A. Helman i M. Hopfinger) to przede wszystkim analiza schematycznych przedmiotów artystycznych wizji filmowej oraz jej pierwowzoru literackiego przy pomocy metody strukturalnej i semiotycznej<sup>94</sup>, a przy porównywaniu wyników badań także metody porównawczej. Analiza i porównanie warstw przedmiotów estetycznych (postrzeganych bezpośrednio w konkretyzacji wyglądu dzieł literackich i dzieł filmowych) pozwalają określić także cechy konkretyzacji dokonanych przez twórców adaptacji, z uwzględnieniem stylu adaptowania. Szczególnie interesujący wydaje się także problem adaptacji tworzywa artystycznego.

#### BIBLIOGRAFIA

1. Arnheim R., *Sztuka i percepcja wzrokowa. Psychologia twórczego oka*, przeł. J. Mach, Warszawa 1978.
2. Barthes R., *Literatura i znaczenie*, przeł. J. Lalewicz, [w:] *Mit i znak*, Warszawa 1970.
3. Barthes R., *Retoryka obrazu*, „Pamiętnik Literacki” 1985, z. 3.
4. Depta H., *Film i wychowanie*, Warszawa 1975.
5. Dreyer-Siard R., *Montaż w twórczości Eisensteina*, 1964.
6. Droscher V. B., *Świat zmysłów*, przeł. B. Witkowska, Warszawa 1971.
7. Eisenstein S., *Wybór pism*, 1959.
8. Gawrak Z., *Jean Epstein jako teoretyk i filozof filmu. Portret z czasów młodości*, Warszawa 1958.
9. Gawrak Z., *Współczesna francuska teoria filmu*, Wrocław 1982.
10. Głowiński M., *Odbiór, konotacje, styl*, [w:] *Problemy metodologiczne współczesnego literaturoznawstwa*, red. H. Markiewicz, J. Stawiński, Kraków 1976.
11. Gombrich E. H., *Sztuka i złudzenie. O psychologii przedstawienia obrazowego*, przeł. J. Zarański, Warszawa 1981.
12. Gregory R. L., *Oko i mózg. Psychologia widzenia*, przeł. S. Bogusławski, Warszawa 1971.
13. Helman A., *Adaptacje filmowe dzieł literackich jako świadectwa lektury tekstu*, „Kino” 1985, nr 4.
14. Helman A., *Co to jest kino?*, Kraków 1992.
15. Helman A., *Film a język*, [w:] *Encyklopedia kultury polskiej XX wieku*, red. E. Zajiček, t. III, Warszawa 1994.
16. Helman A., *Język*, [w:] *Słownik pojęć filmowych*, t. I, Wrocław 1991.
17. Helman A., *Modele adaptacji filmowej*, „Kino” 1979, nr 6.
18. Helman A., *Przedmiot i metody filmoznawstwa*, Łódź 1995.
19. Hopfinger M., *Adaptacje filmowe utworów literackich*, Wrocław 1974.
20. Hopfinger M., *Film i literatura: uwarunkowania techniczne przekładu intersemiotycznego*, [w:] *Sztuka — technika — film*, red. A. Jackiewicz, Warszawa 1970.

<sup>94</sup> Zob.: J. Lechte, *Panorama współczesnej myśli humanistycznej*, Warszawa 1999.

21. Ingarden R., *Dwuwymiarowa budowa dzieła sztuki literackiej*, [w:] *Problemy teorii literatury*, red. H. Markiewicz, t. I, Wrocław 1967.
22. Ingarden R., *Jakości artystyczne i jakości estetyczne*, [w:] *Studia z estetyki*, t. III, Warszawa 1970.
23. Ingarden R., *Jakości metafizyczne*, [w:] *Studia z estetyki*, t. I, Warszawa 1970.
24. Ingarden R., *O dziele literackim: badania z pogranicza ontologii, teorii języka i filozofii literatury*, Warszawa 1960.
25. Ingarden R., *Studia z estetyki*, t. I, III, Warszawa 1970.
26. Ingarden R., *Studia z estetyki*, t. II, Warszawa 1958.
27. Ingarden R., *Zagadnienie systemu jakości estetycznie doniostych*, [w:] *Studia z estetyki*, t. III, Warszawa 1970.
28. Iwanów W. W., *O strukturze znaków kina*, „Kino” 1979.
29. Konorski J., *Integracyjna działalność mózgu*, Warszawa 1969.
30. Lechte J., *Panorama współczesnej myśli humanistycznej*, Warszawa 1999.
31. Lewicki B. W., *O filmie*, Łódź 1995.
32. Łotman J., *Pojęcie języka w sztuce werbalnej*, [w:] *Struktura tekstu artystycznego*, przeł. A. Tanalska, Warszawa 1984.
33. Markiewicz H., *Główne problemy wiedzy o literaturze*, t. III, Kraków 1996.
34. Orłowski W., *Z książki na ekran*, Łódź 1974.
35. Osadnik W., *Adaptacja filmowa jako przekład*, [w:] *Kino według Alicji*, red. W. Godzic, T. Lubelski, Kraków 1995.
36. Plesnar Ł. A., *Sposób istnienia i budowa dzieła filmowego*, Kraków 1990.
37. Płażewski J., *Język filmu*, Warszawa 1982.
38. Popek S., *Barwy i psychika*, Lublin 1999.
39. Skarga B., *Tożsamość i różnica. Eseje metafizyczne*, Kraków 1997.
40. Straszewska M., *Problematyka badań nad życiem literackim*, [w:] *Problemy metodologiczne współczesnego literaturoznawstwa*, red. H. Markiewicz, J. Sławiński, Kraków 1976.
41. Strzemiński W., *Teoria widzenia*, Kraków 1969.
42. Wierzewski W., *Film i literatura*, Warszawa 1983.
43. Wilk E., *O podstawach typologii kodów filmowych*, [w:] *Panoramy i zbliżenia*, red. A. Gwoździ, Katowice 1999.
44. Wystouch S., *Literatura i semiotyka*, Warszawa 2001.
45. Zahorska S., *Zagadnienia formalne filmu*, 1928.
46. Zeugner G., *Barwa i człowiek*, Warszawa 1965.
47. Żółkiewski S., *Pola zainteresowań współczesnej socjologii literatury*, [w:] *Problemy metodologiczne współczesnego literaturoznawstwa*, red. H. Markiewicz, J. Sławiński, Kraków 1976.

## SUMMARY

The paper discusses the process of translation resulting in the retention of the whole system of esthetic qualities of a literary work in a film adaptation. The crucial concept from this perspective is the system of esthetic qualities, their status and the mode of occurrence as well as the role of these qualities in the process of a film adaptation of a literary work. The essence of a film work was determined by means of semiological instruments, while a literary work — in accordance with Roman Ingarden's proposal. For the purposes of the article, intersemiotic translation was defined as the translation of the meaning of a communication formulated in one semiotic system in such a way so that a choice of combinations would yield a communication whose meanings would be convergent with the meanings of the translatable communication (M. Hopfinger's conception). The analysis and comparison of the levels of esthetic objects (directly perceived in the realization of the appearance of literary and film works) allows one to define the concretization characteristics of adaptations made by film creators, taking into account the style of adapting. Adaptation thus consists in the film director's expression of the effect of hermeneutic dialog: it (adaptation) reflects the overall understanding of a literary work, including interrelations of its particular levels, and of the way it is based in the reality.