

# Annales Universitatis Paedagogicae Cracoviensis

Studia de Cultura V (2013)

Ideologia, stereotypy, język

*Anna Ślósarz*

Uniwersytet Pedagogiczny w Krakowie

## Adaptacja filmowa jako dominujący typ lektury pierwowzoru

### Dzieło sztuki według fenomenologii i socjologizmu estetycznego

Immanentną cechą esencjalistycznie pojmowanego dzieła sztuki, przesądzającą o jego wartości, jest autonomia. Pierre Bourdieu (1930–2002), odnosząc się do przemian społeczno-politycznych we Francji XIX w. stwierdza, że „pole artystyczne i literackie tworzy się, w swej specyficznej postaci, w oraz dzięki opozycji wobec świata «mieszczańskiego». Świat ten nigdy wcześniej w sposób tak brutalny nie narzucał swych wartości” (Bourdieu 1991: 94). Za niezbędne do powstania dzieła sztuki uznał więc funkcjonowanie autonomicznego pola produkcji artystycznej, będącego „rezultatem rewolucji symbolicznej, dzięki której artyści uwalniają się od dążeń mieszczaństwa, odmawiając uznania jakiegokolwiek innego pana, niż ich sztuka” (Bourdieu 2001: 128). Również Theodore Adorno (1903–1969) głosił pogląd, że „autonomiczne dzieło sztuki [...] jest funkcjonalne tylko w odniesieniu do samego siebie” (Adorno 2004: 89)<sup>1</sup>, kreuje własny świat, nikomu nie służąc ani nie sprawiając przyjemności.

Zgodnie z założeniami fenomenologicznej estetyki, której reprezentantem był Roman Ingarden (1893–1970), wartości artystyczne charakteryzują dzieło sztuki, a estetyczne przedmiot estetyczny, będący jego nośnikiem. Artystyczne Ingarden uznał za względne, jako zależne od artystów „środki do zaktualizowania w przedmiocie estetycznym [...] wartości estetycznej” (Ingarden 1958: 104), estetyczne zaś za bezwzględne i stałe jako niebędące już środkami do celu. Ich różnorodność świadczy o względności ocen dzieła – ale nie dowodzi względności samych wartości estetycznych, które mogą aktualizować się w różnych konkretyzacjach. Ich mnogość może świadczyć o wartości dzieła, ale nie ma tu proporcjonalnej zależności, ponieważ „jeden perceptor może zaktualizować wierną dziełu konkretyzację, drugi zaś niewierną” (Ingarden 1958: 109). Dlatego percepcja i ocena „wartości artystycznej i wartości estetycznej [...] konkretyzacji jest sprawą trudną i wymaga od widza nie tylko naturalnego smaku i wyczucia, ale nadto pewnej wprawy i doświadczenia lub, lepiej powiedziawszy – kultury estetycznej [...]. Niestety w praktyce ignorancja i barbarzyństwo estetyczne zwykło najgłośniejszymi wypowiadać swoje oceny i starać się

---

<sup>1</sup> Tłumaczenie autorki.

[je – przyp. A.Ś.] innym narzucić. Nie powinniśmy dawać się im terroryzować, powinniśmy się starać wychować widzów” (Ingarden 1958: 111). Przygotowując te słowa do druku w Krakowie w 1957 r. Ingarden miał powody do przewidywania „ostrego sprzeciwu czytelników” (Ingarden 1958: 105).

Natomiast społeczne koncepcje sztuki podkreślają względną ocen estetycznych, ponieważ jak zauważył Stanisław Ossowski „nie ma żadnego ogólnego kryterium, które by pozwalało we wszystkich wypadkach ustalać wartości estetyczne i estetyczne hierarchie: zawsze jakieś środowisko społeczne decyduje, które względy rzeczowe mają w poszczególnych wypadkach rozstrzygać o «obiektownych» wartościach estetycznych dzieła sztuki” (Ossowski 1958: 371). Według wywodzącego się od Émile Durkheima (1858–1917) socjologizmu pierwotne są zatem zjawiska społeczne, a psychiczne i kulturowe życie jednostki w stosunku do nich pochodne. Kontekst społeczny determinuje zjawiska pozaprzyrodnicze, w tym sztukę. Według socjologizmu estetycznego ontologię dzieła sztuki należy zatem ujmować w kontekście jego społecznych uwarunkowań i funkcji. Pragmatysta John Dewey (1859–1952) zdefiniował sztukę wręcz jako dziedzinę życia społeczności, odzwierciedlającą „uczucia i pojęcia związane z głównymi instytucjami życia społecznego” (Dewey 1975: 11). Potraktował więc dzieła sztuki jako wytwory życia społecznego, powstające i rozwijające się w określonych grupach i do nich przemawiające, a poza nimi izolowane, zniekształcane i unicestwiane. Walory estetyczne dzieła są zatem determinowane przez stosunki społeczne, określające zasady funkcjonowania zarówno artysty i jego społecznych sponsorów, jak też wykonawców, dystrybutorów, krytyków i odbiorców. Poza czynnikami ekonomicznymi jego kształt określają też: ideologia wyrażanej przez dzieło grupy, jej preferencje estetyczne i etyczne, a także struktura instytucjonalna oraz prawna społeczności.

Amerykańscy neopragmatyści z Williamem Jamesem, Hilarym Putnamem, Georgem Herbertem uznali kulturę za wyraz społecznego życia człowieka, a Richard Rorty postulował, by „anulować rozróżnienie między użyciem i interpretacją tekstu, a rozróżnić jedynie między użytkami, jakie różni ludzie czynią z tekstu do różnych celów” (Rorty 1996: 104). Przedstawiciele nowego historycyzmu ze Stephenem Greenblattem i Catherine Gallagher traktują tekst literacki na równi z nieliterackim. Według Greenblatta doszło dziś do „uwspólnotowienia wszelkich dyskursów” (Greenblatt 2006: 42), „dzieło sztuki jest więc efektem negocjacji pomiędzy jego twórcą lub klasą twórców, wyposażonych w złożony, wspólny wszystkim, zbiór pewnych konwencji, a instytucjami i praktykami społecznymi” (Greenblatt 2006: 61–62), a zatem dzieło odzwierciedla grupę społeczną, w której powstało oraz charakteryzuje wytwarzającą znaczenia kulturę. W rezultacie „dzieła stanowią struktury, w obrębie których następuje zbieranie, transformacja, przedstawianie i komunikowanie społecznych sił i praktyk” (Greenblatt 2006: 153).

Również zgodnie ze sformułowaną przez Richarda Shustermana antyesencjalistyczną, pragmatyczną estetyką, dzieło sztuki jest efektem społeczno-ekonomicznych uwarunkowań. Mit romantycznego geniusza powstał wskutek „odcięcia artystów od tradycyjnych form społecznego mecenatu i wraz z utratą pewności co

do roli ich samych i ich publiczności w sytuacji gwałtownych przemian społecznych zachodzących w XIX wieku” (Shusterman 1998: 245). Podobnie dziewiętnastowieczna koncepcja „sztuki dla sztuki” okazała się „ideologią estetyczną, która w dziewiętnastym wieku pojawiła się jako wynik zmian społeczno-ekonomicznych, w następstwie których zniknęły tradycyjne formy więzi społecznych i mecenatu, jakimi poprzednio cieszyła się sztuka i artyści” (Shusterman 1998: 250).

Adaptacja filmowa, rozpowszechniana za pośrednictwem mediów masowych, staje się więc elementem społecznej komunikacji, a komunikowanie nie jest tylko przekazywaniem informacji. To proces symboliczny, kształtujący kulturę. Modeluje społeczne interakcje i relacje interpersonalne na drodze symbolicznej przemocy, dokonującej się m.in. za pośrednictwem schematu fabularnego, agenda setting bądź spirali milczenia.

Według teorii *Industry-Centric Adaptation Model* ekranizowane teksty zyskują nowe – w stosunku do pierwowzorów – znaczenia ideologiczne i mogą stawać się narzędziami społecznej kontroli, reprezentując interesy wtórnych nadawców i dysponentów: przemysłu adaptacyjnego. Powstają jako efekty wpisania się we wcześniejsze kształtowane oczekiwania widzów. Do osiągnięcia tego celu wykorzystywanych jest wiele sposobów.

### **Działania marketingowe: adaptacja jako utowarowienie lektury**

Adaptację powieści Stefana Żeromskiego *Ludzie bezdomni* (1900) pt. *Doktor Judym* w reżyserii Włodzimierza Haupego (Polska 1975) skoncentrowano na bohaterze. Rozbudowano charakteryzujące go epizody. Wpisano je w oczekiwania szkolnego widza, którego uczyniono adresatem filmu, będącego do dziś jedyną adaptacją tej obowiązkowej lektury.

Rozwinięto charakterystykę drugoplanowego bohatera, inżyniera Korzeckiego. Tajemniczy „przemysłowiec”, przynoszący mu przesyłkę z „kortem”, jest w powieści rozczarowanym światem działaczem ruchu niepodległościowego, przeciwstawiającym się bezmiarowi zła. Interpretacja jego śmierci jako samobójstwa upozorowanego przez carską Ochranę (Отделение по охранению порядка и общественной безопасности) jest zatem prawomocna.

W filmie konspiracyjna działalność Korzeckiego straciła filozoficzno-moralne uzasadnienie. Wątek jego dekadentyzmu ograniczono do deklaracji, a film podporządkowano kształtowaniu obywatela socjalistycznego państwa. Dodano więc epizod przekazywania przez inżyniera ulotek do kopalni Sykstus, a także scenę szpiegowania biura dyrektora kopalni przez carskiego wywiadowcę po ich wykryciu, pokazano nawet jedną z tych ulotek. Również w wydanej w 2007 r. książce z serii *Biblioteka Gazety Wyborczej*, promującej nagranie adaptacji w zapisie DVD, a zatem właściwą adaptacji (a nie w powieści Żeromskiego) ideologię, z Korzeckiego uczyniono rewolucjonistę. W zrealizowanym w PRL filmie pominięto więc obce proletariackiemu państwu wątki niepodległościowe. Korzecki, a potem główny bohater, stali się działaczami rewolucyjnymi. Redukcjonizm taki lokuje poglądy Korzeckiego

w obrębie bliskiej widzowi lat siedemdziesiątych ubiegłego wieku oraz współczesnemu czytelnikowi z postkomunistycznego kraju ideologii realnego socjalizmu, obcej jednak zarówno powieściowemu pierwowzorowi, jak też samemu Żeromskiemu, który na bazie własnego systemu aksjologicznego uporządkował w *Ludziach bezdomnych* etyczne problemy, poruszane wówczas w światopoglądowych dyskusjach: indywidualizm, nihilizm, utylitaryzm, dekadentyzm i in. Żeromski uwzględnia zarówno indywidualistyczny, jak i kolektywny punkt widzenia, lecz jego ideologia społeczna, formułowana podczas narodowej niewoli i istnienia społecznych nierówności, stawia jednak na pierwszym miejscu dobro pojedynczego człowieka, a nie zbiorowości w postaci narodu czy grupy społecznej. Poglądy etyczne Korzeckiego sytuować należałoby zatem w kontekście głoszonej przez polskich socjalistów na początku XX wieku „rewolucji moralnej”, która mogłaby stać się podstawą społecznej sprawiedliwości i ograniczenia ludzkiej krzywdy. Postawę taką promował m.in. Edward Abramowski, z którym Żeromski utrzymywał osobiste kontakty.

Komentarz Stachery należałoby zatem analizować w kategoriach strategii promocyjnych. Znamienne jest unikanie wartościowania oraz interpretowania np. sensu wprowadzonych w adaptacji zmian. Rozdział poświęcony *Doktorowi Judymowi*, rozpoczyna się wyliczeniem „czego nie ma w filmie”. Nie wspomniano zatem o różnicach ideowych, np. reinterpretacji wątku Korzeckiego, pominięciu problematyki niepodległościowej, rozbudowaniu wątków dotyczących rewolucji i homoseksualizmu Korzeckiego. Mechaniczne wyliczenie „różnic” przez Stacherę jest zakończone komentarzem: „Mamy zatem swoistą grę reżysera z tymi widzami, którzy dobrze znają powieść” (Stachera 2007: 57), co sugeruje ilościowy, a nie jakościowy charakter wprowadzonych zmian. Jedyne wyjaśnienie dotyczy zmienionego w filmie motywu wyjazdu Judyma do Cisów, co Stachera tłumaczy: „Wydaje się, że decyzję wywołała przede wszystkim chęć ucieczki od koszmaru Ciepłej i Krochmalnej (Judym opuszcza Warszawę tuż po gwałtownej wymianie zdań z bratem) oraz porażka w lekarskim świątku (nieudany wykład u Czernisza)” (Stachera 2007: 56). Autorka dodatkowo uzasadnia wyjazd Judyma „porażką w lekarskim świątku”, negatywnie tym samym wartościując jego wykład dla warszawskich lekarzy, który określa epitetem „nieudany”. Tymczasem u Żeromskiego odrzucenie Judyma spowodowane było nie jego nieumiejętnością przemawiania, lecz nonkonformizmem. Nonkonformizm jest zatem przez Stacherę stygmatyzowany negatywnie. Wartościowanie takie wpisuje się w wyniki badań współczesnej młodzieży, wskazujących na zanik grupowych więzi, rywalizację i dążenie do indywidualnej kariery. Strategia taka wynika z komercyjnego charakteru wydawnictwa, które zaadresowane zostało do ucznia, potraktowanego w kategoriach konsumenta.

W walce dyskursów okazało się zatem, że najmniej istotny jest głos Żeromskiego. Tekst powieści Żeromskiego nie został bowiem dołączony, nie zamieszczono nawet jego adresu on-line, choć powieść jest umieszczona zarówno w *Polskiej Bibliotece Internetowej*, jak i w serwisie *Wolne Lektury*. Organizacja produkcji, promocji i dystrybucji wydawniczej kolekcji służy bowiem komercyjnemu, a nie edukacyjnemu wykorzystaniu walorów klasycznego tekstu. W ten sposób jako naturalny

(co świadczy o ideologiczności) przedstawiony został porządek kultury, w którym istnieje kapitalistyczny sposób produkcji i dystrybucji towarów. W zgodzie z jego regułami polski uczeń jako utowarowiony konsument nie powinien identyfikować się z Judymem, aby np. ograniczać monopolistyczne praktyki międzykontynentalnych karteli. Jako obiekt ponadnarodowej wymiany ekonomicznej i systematycznie ulepszanego poziomu życia, żyjąc w iluzorycznej zgodzie z otoczeniem (światowym porządkiem ekonomicznym i systemem dystrybucji konsumpcyjnych dóbr) może jedynie zadbać o indywidualny sukces i zapewnienie sobie przyjemności w postaci ekonomicznej wymiany i konsumpcji, zyskując iluzję demokracji i równości.

### Wybór aktora, uwarunkowany jego wcześniejszymi rolami

Aktorzy bywają kojarzeni z jednym typem ról bądź najważniejszą rolą. W *Panu Tadeuszu* w roli Sędziego obsadzono Andrzeja Seweryna, grywającego wcześniej negatywnych lub wątpliwych moralnie bohaterów, jak np. Zenon Ziembiewicz z *Granicy* Jana Rybkowskiego (Polska 1975), Adam Pietryk z *Dyrygenta* Andrzeja Wajdy (Polska 1979), Maks Baum z *Ziemi obiecanej* Andrzeja Wajdy (Polska 1974). W tej sytuacji elementy dwuznaczności przeważały w temperamencie filmowego Sędziego, co nie jest zgodne z intencją pierwowzoru. Podobny efekt zaistniał w przypadku Jacka Soplidy. W tej roli obsadzony został Bogusław Linda, kojarzony z typem „twardziela”, który z bronią w ręku szuka prawdy bądź wymierza sprawiedliwość. Linda miał wówczas za sobą m.in. rolę porucznika Arka w *Krollu* Władysława Pasikowskiego (Polska 1991), Franza Maurera w *Psach* Władysława Pasikowskiego (Polska 1992), Leona w *Sarze* Macieja Ślesickiego (Polska 1997), Ivana Sekala w *Zabić Sekala* Vladimíra Michálka (Polska–Czechy–Słowacja–Francja 1998), majora Kellera w *Demonach wojny wg Goi* Władysława Pasikowskiego (Polska 1998). W tej sytuacji osobowość księdza Robaka zdeterminowały dawne występki (zabójstwo, pijaństwo, doprowadzenie żony do śmierci). Kontrast wcześniejszych ról Lindy z kreacją księdza Robaka oraz wynikłe z jego obsadzenia nawiązania *Pana Tadeusza* do współczesności stały się źródłem filmowego komizmu. Dowodzi tego m.in. film *Psy Tadeusza*, przypisujący kwestie z *Psów* Pasikowskiego bohaterom *Pana Tadeusza* (i odwrotnie), a także forum prywatnego portalu „Filmweb”, w którym uczestnicy zestawili role aktorów z odgrywanymi przez nich wcześniej, np.: „dobrze zrobiony, ale Linda totalnie nie na miejscu. ma się wrażenie że Robak wyciągnie jakiś pistolet i pare razy mu się wyrwie K...”<sup>2</sup> (Mysza 2001). Źródłem komizmu stało się intertekstualne odniesienie do epopei – zabieg zaskakujący, nieznan w modernistycznym nauczaniu i tradycyjnym odbiorze literatury.

Sterujący odbiorem narodowej epopei film wpisuje się w oczekiwania konsumenta i służy komercyjnemu wykorzystaniu kulturowego potencjału *Pana Tadeusza*. Utrudnia widzowi identyfikację z narodową kulturą. Adaptacja stała się ideologiczną matrycą, promującą obce narodowemu wieszczowi idee, a także naturalizującą negatywne nastawienie do współczesnych Polaków, uwidaczniające się np. w określeniu „polskie obozy koncentracyjne”.

<sup>2</sup> W cytacie zachowano oryginalną pisownię.

## Zastosowanie komizmu, parodii i pastiszu

Karnawałowa wizja świata prezentuje zakwestionowany lub odwrócony porządek. Według Michała Bachtina karnawalizacja może się przejawiać nie tylko w fabule, lecz także stylu, kompozycji, gatunku i wartościowaniu powieści. Spostrzeżenia radzieckiego teoretyka literatury, filozofa i dysydenta odnoszą się do społecznej roli śmiechu, który – jak zauważa Michał Paweł Markowski – „ma charakter polityczny: jest sposobem swobodnego, nieograniczonego uczestnictwa w życiu p o l s. Nic więc dziwnego, że to właśnie swobodny, niekontrolowany «gest śmiechu» był traktowany przez władze komunistyczne jak groźne przestępstwo ideologiczne” (Markowski 2006: 158). Markowski wiąże to spostrzeżenie z chętnym oglądaniem przez Stalina komedii, zwłaszcza musicalu Grigorija Aleksandrowa *Świat się śmieje* (ZSRR 1934), dodając: „Komedia nigdy nie jest wywrotowa, albowiem śmiech, jaki wywołuje – przesłania – a tym samym konserwuje – ukrytą ideologię” (Markowski 2006: 158).

Śmiech wyraża reakcję zbiorowości, włącza jednostkę w wartościowanie społeczności. Integrująca jego funkcja aktualizuje się podczas popularnego wśród młodzieży zbiorowego oglądania filmów, w tym superprodukcji, do których należy *Pan Tadeusz* Andrzeja Wajdy (Polska–Francja 1999). Wajda wspomina o „mało zauważalnej w czytaniu, ale silnie obecnej w scenariuszu łagodnej ironii przenikającej poemat Adama Mickiewicza” (Wajda 2000). Mickiewiczowska charakterystyka Sędziogo zawiera więc oprócz elementów poważnych (dobre gospodarowanie, troska o ród i Zosię) i tragicznych (śmierć narzeczonej) również humorystyczne. Bohater zaprezentował się w konwencji komediowej, na wzór krewkich bohaterów Louisa de Funèsa.

Uczestnicy internetowych forów wykrywają takie intertekstualne powiązania. Humorystyczne nastawienie do filmu Wajdy nie do końca wynika z reżyserskich zamierzeń. Film stał się przedmiotem intertekstualnej i intermedialnej zabawy, utrzymanej w konwencji postmodernistycznej gry. Konwencje stylistyczne współczesnego kina przeniesiono na dziewiętnastowieczny tekst o odmiennych założeniach. Uwaga skierowana została na estetykę medialnych produktów, a emblematy struktury w postaci pozytywnych cech Sędziogo i pokory księdza Robaka stały się jej elementami. W konsekwencji ośrodkiem zainteresowania stały się jakości i wartości prezentowane we współczesnych mediach, a nie w narodowym eposie. Jeden z najpoważniejszych Polaków okazał się postacią groteskową, a ksiądz zabijają i hulaką. Jest to karnawałowa wersja świata na opak. W realiach współczesnej polskiej szkoły, w której *Pan Tadeusz* jest obowiązkową lekturą, film Wajdy stał się nie tylko interpretantem (w rozumieniu Charlesa S. Peirce’a), lecz w wielu przypadkach ukierunkował, uzupełnił lub wręcz zastąpił czytanie narodowej epepei.

## Zaprojektowanie koloru i oświetlenia

W fotografii i filmie kolor pojawiał się stopniowo, wraz z postępowaniem technicznym. Zastosowanie go podyktowane było nie tyle względami estetycznymi, co



dążeniem do wiernego odwzorowania rzeczywistości. Wynikało z dążności do zastąpienia ludzkiego oka kamerą. Historia technologii w filmie to w istocie historia ideologicznego użycia aparatu kina. Perspektywa, kolor i oświetlenie mają bowiem nacechowanie ideologiczne. Są w stanie przeciwstawnie waloryzować homogeniczne elementy przedstawionych sytuacji.

W filmowej adaptacji książki Władysława Szpilmana *Pianista* – filmie *Pianista* Romana Polańskiego (Francja–Niemcy–Polska–Wielka Brytania 2002) kolor i oświetlenie diametralnie zmieniają się, gdy żydowscy pracownicy budowlani wychodzą z getta na warszawską ulicę. Kolumna robotników w roboczych strojach sfilmowana jest w getcie na tle częściowo zburzonego domu, mokrej ulicy i pochmurnego nieba, co tworzy atmosferę beznadziejności. Cięcie montażowe zderza pesymistyczne kadry, utrzymane w brudnej, niebieskawo-szarej tonacji, z ujęciem wypełnionego różnokolorowymi kwiatami straganu. Tak rozpoczyna się sekwencja prezentująca ulicę po stronie aryjskiej. Czyste i nasycone barwy kwiatów wypełniają pierwszy kadr, a następnie pojawiają się brązowo-pomarańczowe bochenki chleba i kolorowe warzywa, a w tle nieobecna w getcie zieleń drzew i krzewów. Chodniki na zewnątrz muru są suche, niebo pogodne. Wypełnione jedzeniem stragany pokazywane są z jednego punktu widzenia, utożsamionego z kierunkiem patrzenia budowlanej brygady. Zdjęcia eksponują przechadzające się młode kobiety w malowniczych kapeluszach. Efekt elegancji ich strojów osiągnięto prześwieczeniem zdjęć, ponieważ jaskrawe słońce oświetla kwiaty, stragany, Polaków, Żydów i leniwie przechadzający się patrol, złożony z dwóch hitlerowców, którzy palą papierosy i odchodzą, nie interesując się pokazanymi na pierwszym planie nielegalnymi handlarzami połykającą biżuterią (w getcie zabronione jest nawet posiadanie nadprogramowej żywności). Pogodna sekwencja zderzona zostaje z kolejną, pokazującą egzekucję, przeprowadzoną w getcie na pracownikach w podeszłym wieku w obecności ich młodszych kolegów, wśród nich głównego bohatera. Kolorystyka i oświetlenie są w niej identyczne, jak przy wymarszu budowlanej brygady: dominują odcienie barwy niebieskiej, brak czystych kolorów, bieli i słońca. Takie umiejscowienie montażowe sekwencji „straganowej” sytuuje Polaków w opozycji do eksterminowanych Żydów. Bill Nichols stwierdza, że „montaż [...] oddala sztukę od rytuału i zbliża do politycznej areny” (Nichols 2001: 83).

Według Günthera Kressa i Theo van Leeuwena ograniczenie kolorów zwiększa wiarygodność współczesnych przekazów: najwyższa jest modalność (stopień realności) wizualizacji czarno-białych, najniższa intensywnie kolorowych, które przez współczesnego widza postrzegane są jako wykreowane (Kress, Leeuwen 1996: 165). Dlatego monochromatyczne sekwencje, związane z gettem, wyznaczają dokumentalny charakter filmu Spielberga.

Światło i kolor zastosowano więc w *Pianiście* dla zwiększenia semiotycznej ekspresji oraz w funkcji dramaturgicznej. Ich użycie wynikało ze świadomej decyzji twórców, a nie rejestracyjnych właściwości kamery. Konsekwentne używanie ciepłego światła i pastelowych kolorów w stosunku do Polaków, a w stosunku do Żydów światła rozproszonego oraz kolorów brudnych i zimnych kontrastuje te dwa

narody. W ten sposób powstała sugestia szczęśliwego życia Polaków podczas hitlerowskiej okupacji. Jest to uproszczenie, zastosowane w celu skonstruowania życia ludzi w różnym stopniu zniewolonych. Utrwała ono jednak istniejące stereotypy, prezentując punkt widzenia i ideologię jednej zbiorowości.

## Retoryczne funkcje muzyki

Muzyka stanowi ważny element filmu i towarzyszy mu od początku istnienia. Według Zofii Lissy „działa bardziej bezpośrednio na swych odbiorców aniżeli inne rodzaje sztuk, ponieważ nie ma tu sfery znaków (jak w literaturze)” (Lissa 2008: 264).

Jeżeli muzyka jest zarejestrowana w ścieżce dźwiękowej, staje się elementem reprodukowanym mechanicznie. Według Alicji Helman „o ile nawet muzyka filmowa pozostaje w ogóle muzyką, to pozbawiona swojej cechy najbardziej istotnej (każdorazowego stawania się na nowo) jest odmiennym rodzajem muzyki” (Helman 1964: 147). Muzyka filmowa utraciła zatem autonomiczny charakter. Podporządkowana została montażowi, wykorzystuje się ją instrumentalnie, aby uzupełniała obraz, determinowała nastawienie emocjonalne wobec bohaterów i zdarzeń. Muzyka zdolna jest bowiem do odwrócenia sensu przekazu wizualnego. Może też nieść treści ideologiczne, gdy sugeruje punkt widzenia określonej zbiorowości.

Ideologiczną rolę muzyka odgrywa w autobiograficznym filmie *Persepolis* w reżyserii Vincenta Parronnauda i Marjane Satrapi (Francja–USA 2007), adaptacji komiksu o tym samym tytule. Jest to wspomnienie dzieciństwa, które przypadło na okres rewolucji islamskiej w Iranie. Konflikty wewnętrzne (szyici i sunnici stanowią 99% społeczeństwa) narastały w tym kraju od II wojny światowej wskutek zachodnich interwencji w obsadzanie najwyższych stanowisk w państwie i wprowadzanie nowych obyczajów. Religijna opozycja sprzeciwiała się równouprawnieniu kobiet i mniejszości wyznaniowych, korupcji władzy, inflacji, okrucieństwu służb specjalnych, zepsuciu obyczajów. Kulminacja konfliktu przypadła na lata 1978–1979, gdy doszło do strajku generalnego, milionowych demonstracji i krwawego ich tłumienia, a nawet buntu części wojska. W efekcie powołano Islamską Republikę Iranu – państwo wyznaniowe.

Czarno-białe rysunki zderzają obie cywilizacje. Czerń skojarzono z tradycyjnymi islamskimi strojami, dlatego zbuntowana Marjane nosi jasną bluzę i spodnie. Nawiązania tekstualne sygnalizują sympatię irańskiej młodzieży do zachodniej popkultury, której elementami stają się potajemnie kupowane nagrania takich gwiazd estrady, jak *Abba*, *Bee Gees*, *Julio Iglesias*, *Iron Maiden*, *Pink Floyd*, a także budząca oburzenie tradycjonalistek naszywka, przedstawiająca Michaela Jacksona. Bunt przeciwko ograniczeniom, narzucanym przez rodzimą kulturę, wyraża się zatem w słuchaniu zachodniej muzyki, ale jej nieprzystawalność do irańskiej obyczajowości podkreśla tradycyjny strój dziewcząt, śpiewających przeboje – toteż sceny wspólnego śpiewu zyskują walory komediowe.



Jedynym utworem wokalnym jest napisany dla Sylvestra Stallone muzyczny przebój Jima Peterika i Franky Sullivana *Eye of the Tiger*, użyty wcześniej w filmie *Rocky III* (USA 1982). Piosenka ta została zatem w *Persepolis* wykorzystana jako ikona globalnie rozpowszechnianego produktu amerykańskiego przemysłu kinematograficznego oraz wpisanej w nią kultury walki, rywalizacji i dominacji (Rocky jest bokserem). W filmie Satrapi piosenkę zaaranżowano na głos kobiecy – wykonuje ją Chiara Mastroianni, użyczająca głosu bohaterce, której identyfikacja z kodami kultury Zachodu została w ten sposób przypieczętowana. Tytułowy tygrys jest kojarzony z Azją z uwagi na miejsce występowania. W kulturze Wschodu symbolizuje m.in. niekontrolowaną życiową moc. W filmie piosenka odnosi się do Marjane, wyzwalającej się z depresji, spowodowanej pobytem w Wiedniu. Ale wiąże się też z ginącą staroperską kulturą, ponieważ otaczany w Azji wciąż król dżungli jest gatunkiem ginącym. Etymologia słowa *tygrys* wywodzona bywa właśnie z języka perskiego, a rzeka Tygrys stanowi część zachodniej granicy Iranu, wiąże się też z początkami cywilizacji i genezą *Księgi Rodzaju* – kluczowej dla judaizmu i chrześcijaństwa.

Kultura islamska została w *Persepolis* zaprezentowana przez pryzmat obcych jej zachodnich mediów, przy czym zgodnie z tradycjami francuskiej lewicy wyidealizowano komunistów. Film nie do końca wpisuje się jednak w zachodnie paradygmaty. Jego grafika stylizowana jest na perskie miniatury (zwłaszcza w sekwencjach historycznych i krajobrazowych), a ścieżka muzyczna przypomina kulturę utraconej ojczyzny i jej odwieczny wpływ na sporą część świata. Muzyczne aluzje do Zachodu przedstawione są karykaturalnie – zwłaszcza w sekwencji wiedeńskiej, w której bohaterka dystansuje się zarówno od hałasu dyskotek, jak i charakterystycznego dla Tyrolu jodłowania. Dźwięki gitary, pojawiające się w sekwencji hippisowskiej, związane zostały z pozornym anarchizmem, a fortepian z depresją i wizytą u psychoanalityka.

Reżyserka jest córką prawnuczki szacha Persji, starożytnego państwa określonego oficjalnie mianem Iranu od 1935 r. Przy pomocy warstwy muzycznej ideologia filmu oparta została o przekonanie na temat kulturowej przewagi Iranu nad zachodnią cywilizacją przemocy i pozornych wartości.

## **Dominacja/eliminacja języków narodowych**

Używanie etnicznego języka definiuje tożsamość bohatera. Pełni też funkcje ideologiczne, czyni zeń bowiem reprezentanta zbiorowości. Walter Ong zauważa, że słowo posttypograficzne (utrwalane w formie mówionej) charakteryzuje tzw. wtórna oralność, która „generuje tak jak oralność pierwotna silne poczucie wspólnoty, bowiem słuchanie słowa mówionego czyni ze słuchaczy wspólnotę, prawdziwe audytorium” (Ong 1992: 183). Wytworzenie tej wspólnoty naturalizuje zatem ideologię pierwowzoru.

Jeśli posługiwanie się przez filmowych bohaterów językami ojczystymi powoduje, że do filmu wprowadzone zostają napisy, zmienia się charakter komunikacji. Przekład oryginalnych kwestii na język widza zacierza tożsamość bohatera. Kategorie

postrzegania i wartościowania rzeczywistości nie zawsze są bowiem przenoszone do nowego języka, a zatem również do systemu pojęć odbiorcy. Dlatego zbieżność języka bohaterów i widza nadawać może filmowi walor wręcz dokumentalny, natomiast tłumaczenie sprawia, że film wpisuje się w oczekiwania i możliwości percepcyjne przeciętnych odbiorców, a ich identyfikacja z bohaterem jest utrudniona.

Powieść Thomasa Keneally'ego *Schindler's Ark* (Keneally 1982) powstała w Australii. Napisana jest po angielsku jako rezultat współpracy pisarza z ocalałym z Holocaustu przez Oscara Schindlera Leopoldem Pfefferbergiem. Konsultowana była z pięćdziesięcioma innymi ocalałcami, zawdzięczającymi mu życie. Użycie języka angielskiego w powieści zostało zatem uwarunkowane przez pochodzenie australijskiego pisarza i miejsca zamieszkania konsultantów. Wszyscy cytowani bohaterowie – Austriacy, Czesi, Niemcy, Polacy i Żydzi – mówią po angielsku, co jest zrozumiałe w tekście, napisanym przez anglojęzycznego pisarza dla anglojęzycznego czytelnika. Przytaczanie oryginalnych kwestii wymagałoby przypisów i utrudniało lekturę.

Zbiorowa tożsamość Żydów została w czołówce zdefiniowana wspólnym, głośnym śpiewaniem modlitw w języku hebrajskim, a powtórzono je podczas względnej swobody w obozie w Brynicy. Nieużywany poza liturgią język związanez więc z bliską śmiercią wielu z nich. Definiująca niemieckich, austriackich, czeskich i polskich chrześcijan łacina pojawia się natomiast w scenach zlokalizowanych w kościołach Mariackim i brynickim. Tym razem martwy język sygnalizuje oderwanie abstrakcyjnych pojęć religii od doświadczeń bohaterów, rozmawiających podczas nabożeństw np. o nieuczciwych interesach.

Języka niemieckiego używają natomiast naziści. W większości scen bohaterowie filmu, będący hitlerowcami, pokazani są jednak w sytuacjach towarzyskich, w których mówią po angielsku. Płynną angielszczyzną posługuje się także przedstawiciel aliantów, rosyjski oficer, który informuje brynickich więźniów: „You have been liberated by the Soviet Army!” Niewymagające tłumaczenia dialogi podkreślają spowinowacenie tych bohaterów z anglojęzycznymi adresatami filmu jako przedstawicielami zachodniej kultury. Tłumaczenie języka mówionego w formie napisów spowodowałoby zmianę komunikacyjnego kodu i dystans wobec bohaterów. „W przeciwieństwie do wzroku, zmysłu rozdzielaającego na elementy, dźwięk jest zmysłem jednoczącym” – stwierdza Ong (Ong 1992: 105).

W filmie Spielberga pojawia się też na wstępie głos zza kadru (*voice over*), który kontroluje treść i przebieg opowiadania, wpisując je w stereotyp: „We wrześniu 1939 r. Niemcy w ciągu dwóch tygodni zajęli Polskę”. W rzeczywistości walki trwały do 6 X 1939 r., gdy gen. Franciszek Kleeberg złożył broń po pokonaniu oddziałów Wehrmachtu pod Kockiem. Poza tym po kapitulacji Niemiec Żydzi z fabryki w Brynicy zostają w filmie Spielberga poinformowani o wyzwoleniu przez armię radziecką, pominięto zatem nie zawsze znany zachodnim odbiorcom współudział Polaków w pokonaniu faszyzmu i zaprezentowano ich jako bierną masę i kolaborantów. Gdy pod koniec filmu niepewne swego dalszego losu kobiety są wiezione pociągiem do obozu w Auschwitz, polskie dziecko pokazuje im gest podcinania szyi.

W kontekście wcześniejszej, pełnej nienawiści sceny z kwestią „Good Bye, Jews”! trudno interpretować ten znak jako życzliwe ostrzeżenie. W filmie nie ma przy tym wzmianek o pomocy ze strony Polaków i ukrywaniu Żydów z narażeniem życia własnych rodzin, a ponieważ kary takie wymierzano tylko w Polsce, jest to fakt w świecie nieznany.

W *Liście Schindlera* pojawiają się też kwestie w języku polskim. Są to głównie komendy, padające w przedstawionych w filmie obozach. Wykrzykiwane są równolegle w językach niemieckim i polskim, np.: „Arbeit abmarschieren! Do pracy! Posuwać się do przodu!” – w Płaszowie, a w Auschwitz „Schneller! Szybciej! Prędej! Gazu, gazu! Ruszaj się! Trzymaj drania!” Brakuje wyjaśnienia, że wydający polskie komendy byli funkcyjnymi więźniami (kapo). Wydawanie niemiecko-polskich komend może zatem sugerować kolaborację Polski i hitlerowskiej III Rzeszy w okresie II wojny światowej, czyli istnienie tzw. „Polskiego Holocaustu” („Polish Holocaust”).

W stroniczą interpretację przedstawionej w filmie historii wpisuje się również sposób przedstawienia wątku komór gazowych. Ich funkcjonowanie w hitlerowskich obozach zagłady zakwestionował Robert Faurisson, publikując w „Le Monde” artykuł „Le problème des chambres à gaz ou ‘la rumeur d’Auschwitz” (Faurisson 1978). W filmie Spielberga uwięzione w obozie w Płaszowie kobiety również nie dowierzają doniesieniu Mili na ten temat. Ale niosące groźę niskie dźwięki muzyczne stanowią podkład sekwencji, w której funkcyjna wypowiada w języku polskim do nowoprzybyłych do Auschwitz pracownic Schindlera złowrogie słowa: „Szybko się rozbierać. Dostaniecie mydło i ręczniki, pójdziecie pod prysznic, do dezynfekcji. Zabierajcie to mydło i szybko!” Po ujęciu zaryglowywanych, metalowych drzwi z wziernikiem, pokazano zbliżenia twarzy uwięzionych i przerażonych kobiet. Woda jednak nie pojawia się. Widz pamięta niedawną relację, w której Mila wspominała, że zwywano do głębokiego oddychania podczas obozowej kąpeli w celu dokładniejszej dezynfekcji – co w tej sytuacji wzmacnia napięcie. Kobiety tulą się do siebie, a po chwili rozlega się zbiorowy okrzyk radości – ponieważ z pryszniców rzeczywiście trysnęła woda. Napięcie zbudowano na przekonaniu o funkcjonowaniu komór gazowych, a następnie wprowadzono suspens. Zachodni widz, niezający historycznych faktów, może więc w efekcie zostać utwierdzony w przekonaniu, że niemieckie komory gazowe były wytworem alianckiej propagandy, a Żydów podczas II wojny światowej prześladowali głównie Polacy. Z opublikowanego w 2005 r. raportu polskiego Ministerstwa Spraw Zagranicznych wynika, że bezrefleksyjne określenie „polskie obozy zagłady” („Polish death camps”) bądź pochodne nagminnie pojawia się w mediach – np. niemieckich, amerykańskich, francuskich, australijskich, wystąpiło nawet w amerykańskim podręczniku.

W *Listę Schindlera* wpisano przekonanie o polskim antysemityzmie, rozpowszechnione w zachodniej mentalności m.in. przez osoby żydowskiego pochodzenia, ocalałe z Holocaustu bądź emigrujące po 1968 r. wskutek napięć, wytwarzanych przez komunistyczne władze w celu przejmowania rządów. Wynika stąd, że konflikt miał charakter nie tyle narodowościowy, co społeczno-polityczny. Złożoność

i historyczne konteksty problemu utrudniają dziś jego zrozumienie, zwłaszcza obcokrajowcom.

### Przeniesienie sjużetu w inne realia kulturowe

*Enigma* to powieść brytyjskiego pisarza Roberta Harrisa (1996). Jej akcja toczy się podczas II wojny światowej, w Bletchley Park koło Londynu – siedzibie brytyjskich kryptologów, zrzeszonych w Government Code and Cypher School i odczytujących niemieckie szyfrogramy podczas dramatycznej bitwy o Atlantyk – gdy do Europy zmierzał konwój statków z tysiącami ludzi, których życiu zagrażały hitlerowskie łodzie podwodne. W powieści odnotowano zasługi polskich kryptologów, uwzględniono też sytuację opuszczonej przez zachodnich sojuszników Polski.

Natomiast w adaptacji powieści – filmie Michaela Apteda *Enigma* z 2001 r. – udziału polskich kryptologów w złamaniu kodu Enigmy dotyczy jedna tylko kwestia: gdy na pytanie Amerykanów o pochodzenie zdobytego szyfru Lodgie (Tom Hollander) odpowiada, że Brytyjczycy mają go dzięki „Polish Safety Bureau” (dziesięć minut filmu). Polsko-brytyjska współpraca wywiadowcza została zatem potraktowana w popularnym filmie jako międzyrządowa, choć Polacy podczas akcji filmu nie mieli suwerennego państwa. Tak też kwestia ta została przetłumaczona np. w czeskiej wersji językowej: „Darem od polské výzvědné služby”. Polskie tłumaczenie zawiera natomiast w tym miejscu kwestię: „Dzięki polskim kryptologom”, która satysfakcjonuje polskiego widza. Natomiast tłumaczenie rosyjskie brzmi: „Поляки были так любезны...” („Polacy byli tak mili...”) – jakby przekazanie rozpracowanych kodów było mało istotnym подарunkiem. „Polish uniforms” (polskie mundury) przetłumaczono jako „Польская форма” (polska forma), a wyrażenie „The Katyn massacre” jako „Война в Катыни” (90. min. filmu). Świadczy to o każdorazowym wpisywaniu kluczowych kwestii filmu w oczekiwania odbiorców z wyznaczonych poszczególnymi językami kregów kulturowych i utrwalaniu w ten sposób funkcjonujących wewnątrz nich ideologicznych schematów, wynikających z politycznego porządku, narzuconego Wschodniej Europie po II wojnie.

Film, wpisany w paradygmaty kultury popularnej, odwołał się do stereotypów tkwiących w zbiorowej świadomości. Przeznaczony dla innego niż książka adresata, uruchomił paradygmaty odbiorcze, które miały w dużej mierze charakter zbiorowy. Powstały zatem inne, niż w przypadku książkowego pierwowzoru mechanizmy recepcji. Zmiany, uproszczenia i niezgodności z faktami w postaci np. Polaka-zdrajcy oraz siła oddziaływania medialnie powielanego narodowego stereotypu spowodowały, że przekaz wywołał sprzeciw. Film oprotestowało *Zjednoczenie Polskie w Wielkiej Brytanii* (największa brytyjska organizacja polonijna) oraz *The Anglo-Polish Historical Committee*. Głos zabrał też ambasador Polski w Wielkiej Brytanii, Stanisław Komorowski.

## Funkcjonowanie aparatu filmowego

*Radiance* jest z pozoru filmem niezależnym. Zrealizowany został przez Rachel Perkins, której przodkami są pierwotni Australijczycy Arrernte. Powstał w 1998 r. i był fabularnym debiutem reżyserki. Tak jak inne jej filmy wiąże się tematycznie z położeniem pierwotnych mieszkańców kontynentu. Przedstawia trzy siostry, które spotkały się na pogrzebie matki. Opiekowała się nią Mae (Trisha Morton-Thomas ze społeczności Anmatjerre), załamana dramatycznymi wspomnieniami, z zawodu pielęgniarka. Cressy (Rachel Maza Long z Torres Strait Islands) została operową śpiewaczką, a w trakcie akcji filmu okazuje się matką Nony. Natomiast Nona, ciężarna podczas akcji filmu (odgrywana przez Deborah Mailman, wywodzącą się z Maorysów) jest najmłodsza i najbardziej beztroska. W *Radiance* zdefiniowano zatem współczesne role społeczne pierwotnych Australijek, sprowadzając je do kobiecych: matki, pielęgniarki, śpiewaczki, opiekunki. Matka trzech sióstr to Maria – kojarzona w obcej pierwotnym Australijczykom chrześcijańskiej tradycji z matką Chrystusa.

Legitymizacja dominującego porządku kulturowego przejawia się przez fakt zrealizowania tego filmu w paradygmatach właściwych zachodniej cywilizacji. Zawiera on sekwencje zdarzeń, które niosą znaczenia i tworzą dyskurs. Istniał zatem powód do skonstruowania narracji: przedstawione fakty mają za zadanie przekonać odbiorcę do zaprezentowanego społecznego i kulturowego porządku, rozwiązać jego wątpliwości, a użyty język angielski definiuje dominującą w Australii kulturę, podobnie jak dźwięki gitary i operowy śpiew w ścieżce dźwiękowej. Schemat fabularny filmu nawiązuje do *Madame Butterfly*, którą – podobnie jak bohaterki *Radiance* – skrzywdził biały człowiek.

Ideologia filmowego aparatu wpisała przekaz w paradygmaty kultury zachodniej. Pierwotnym Australijczykom obca była np. właściwa europejskiemu malarstwu klasycznemu, a potem obiektywowi kamery centralna perspektywa. Narzucono też właściwe zachodniej cywilizacji kadrowanie obrazu, ponieważ realizując film użyto kolorowej taśmy 16 mm (transponując następnie na 35 mm), kamery Arriflex 16 SR3 i formatu ekranu 1.85:1 – charakterystycznego dla amerykańskiego i brytyjskiego filmu panoramicznego. Wykorzystano też charakterystyczną i współczesne zachodnie ubrania. Film rozpowszechniany jest przez zachodnią sieć dystrybucji przy użyciu jej mediów i pieniędzy. Jego funkcjonowanie w paradygmatach zdominowanej przez zachodnią australijskiej kultury zostało przypieczętowane nagrodami: *Australian Institute Of Film*, *Australian Screen Sound Guild*, *Film Critics Circle of Australia Awards*, a także uzyskanymi na festiwalach: *Canberra International Film Festival* i *Melbourne International Film Festival*, a za granicą we Francji i USA (*Creteil Film Fest de Femmes* – nagroda publiczności, *Hollywood Black Film Festival* – nagroda Jury). *Radiance* jest filmem wąsko rozpowszechnianym, nie został sprzedany do innych państw (poza Nową Zelandią), ale prezentowano go w latach 1998–2005 na festiwalach w innych krajach.

Włączenie filmu w proces nauczania języka angielskiego pozwoliło na kontrolowanie niezależnych australijskich przedstawień wizualnych przez dominującą kulturę Commonwealthu. Qasi-naturalistyczny i transparentny filmowy przekaz światopoglądu pierwotnych Australijczyków wpisano w obręb ideologii, dominującej w heterogenicznym kulturowo i językowo australijskim społeczeństwie. Filmowy dyskurs włączono zatem w ideologię wielokulturowości australijskiego państwa, przyznając jednak dominującą rolę kulturze zachodniej. Ideologia filmu wyraża zatem interesy grup zarządzających produkcją, dystrybucją i urynkowieniem filmu.

## Wnioski

W przypadku złożonych tematów, dotyczących współczesności, film – jako dzieło kultury popularnej – w większym stopniu niż literatura odwołuje się do stereotypów i ideologicznych matryc. Powielane są one w elektronicznych mediach z uwagi na zbiorowy charakter produkcji i recepcji oraz zaadresowanie przekazu do szerszego niż w przypadku powieści grona odbiorców, w tym zwłaszcza bezpośrednio zaangażowanych w historyczne wydarzenia, do których odwołuje się przekaz. W warunkach zapośredniczenia lektury przez oglądanie, funkcjonujące w elektronicznych mediach ideologiczne matryce mogą zatem wpływać na sposób recepcji książki.

## Bibliografia

- Adorno T. (2004), *Aesthetic Theory*, London.
- Bourdieu P. (2001), *Reguły sztuki. Geneza i struktura pola literackiego*, przeł. A. Zawadzki, Kraków.
- Dewey J. (1975), *Sztuka jako doświadczenie*, przeł. A. Potocki, Warszawa.
- Greenblatt S. (2006), *Poetyka kulturowa. Pisma wybrane*, red. i wstęp K. Kujawińska-Courtney, Kraków.
- Helman A. (1964), *Rola muzyki w filmie*, Warszawa.
- Ingarden R. (1958), *Studia z estetyki. Tom drugi*, Warszawa.
- Keneally T. (1987), *Schindler's Ark*, London.
- Kress G., van Leeuwen T. (1996), *Reading images. The grammar of visual design*, London.
- Lissa Z. (2008), *Estetyka muzyki filmowej*, [w:] *Wybór pism estetycznych*, Kraków.
- Markowski M.P. (2006), *Bachtin*, [w:] A. Burzyńska, M.P. Markowski, *Teorie literatury XX wieku. Podręcznik*, Kraków.
- Mysza *dobrze zrobiony ale Linda totalnie nie na miejscu*, wpis z 28 VI 2001 r., <http://www.filmweb.pl/Pan.Tadeusz/discussion?page=7>, dostęp 5 VI 2010 r.
- Nichols B. (2001), *Dzieło kultury w epoce systemów cybernetycznych* [w:] *Widzieć, myśleć, być. Technologie mediów*, wybór, wstęp i oprac. A. Gwóźdź, Kraków.
- Ong W.J. (1992), *Oralność i piśmienność. Słowo poddane technologii*, przeł. J. Japola, Lublin.
- Ossowski S. (1958), *U podstaw estetyki*, Warszawa.
- Rorty R. (1996), *Kariera pragmatysty*, przeł. T. Biedroń, [w:] U. Eco, R. Rorty, J. Culler, Ch. Brooke-Rose *Interpretacja i nadinterpretacja*, red. S. Collini, Kraków.



Shusterman R. (1998), *Estetyka pragmatyczna. Żywe piękno i refleksja nad sztuką*, przeł. A. Chmielewski, E. Ignaczak, L. Koczanowicz, Ł. Nysler, A.J. Orzechowski, red. A. Chmielewski, Wrocław.

Stachera K. (2007), *Ludzie bezdomni*, Warszawa.

Wajda A. (2000), *Końcowe refleksje reżysera*. Wypowiedź dla Vision Film Distribution Company, <http://www.pantadeusz.com/film/rezyser.html>, dostęp 14 IX 2010 r.

## Film adaptation as the dominating interpretation of the original reading

### Abstract

According to aesthetic sociology, film is the result of socio-economic determinants, and its shape is determined by the ideology of the group expressing itself. As addressed to a wide audience, it refers to the stereotypes and ideological matrices more than literature. Its reproduction is made easier by distribution by electronic media and the collective nature of production and reception. According to *Industry-centric Adaptation Model*, adapted texts represent secondary senders and gain new ideological meanings. The adaptation turns out to be a commodification of reading. It is inscribed in the needs of broadcasters and previously formed viewers' expectations by the choice of actors dictated by their earlier roles, the use of humor, and the ideological function of colour and lighting. Ideological significance is also shaped by the music and the use, or lack of use of the native language of individual characters. Inscriptions on video copies are adjusted to customers' expectations within linguistic and cultural circles. Functioning of the film camera determines that each film is deposited in the paradigms of Western civilization. When the reading is preceded by watching, ideological matrices can affect the reception of the book.

**Słowa kluczowe:** adaptacja, pierwowzór literacki, retoryka, utowarowienie lektury, wtórny nadawca, dyskurs dominujący

**Key words:** adaptation, literary original, rhetoric, commodification of reading, secondary sender, dominating discourse

### Anna Ślósarz

adiunkt w Katedrze Dydaktyki Literatury i Języka Polskiego Instytutu Filologii Polskiej Uniwersytetu Pedagogicznego w Krakowie. Opublikowała książki *Lektury licealne i kino komercyjne. Aksjologiczny wymiar edukacji filmowej* (2002) i *Media w służbie polonisty* (2008) oraz *Ideologiczne matryce. Lektury i ich elektroniczne konteksty w postkomunistycznej Polsce i postkolonialnej Australii* (w przygotowaniu), a także kilkadziesiąt tekstów w tomach zbiorowych oraz na łamach „Polonistyki”, „Nowej Polszczyzny”, „Ojczyzny-Polszczyzny”, „Warsztatów Polonistycznych” i „Zeszytów Szkolnych”. Prowadzi stronę internetową *Tekst wobec mass mediów*.