

WOKÓŁ FILMU

*Aleksandra Smyczyńska***Adaptacja *Wojny polsko-ruskiej pod flagą biało-czerwoną* Doroty Masłowskiej jako przykład strategii adaptacyjnej we współczesnym filmie polskim**

Problem adaptacji, mimo wielokrotnych prób usystematyzowania go przez badaczy, zwłaszcza w ubiegłym wieku, nadal stanowi zagadnienie wymykające się opisom. Łączy się z nim cały szereg pytań. Po pierwsze, czy przekład tekstu pisanego na filmowy jest w ogóle możliwy i w jakim stopniu? Po drugie, czy film powinien być wierny literackiemu pierwowzorowi, czy może rozluźnić te związki? Po trzecie, czy lepszy jest film „wierny”, czy raczej ten, który dobrze oddaje klimat powieści, ale niekoniecznie trzyma się litery tekstu? Po czwarte, jakich kryteriów należy użyć, aby dokonać oceny wartości adaptacji? Kwestie te wracają niczym bumerang po kolejnych premierach będących „przekładem” języka literatury na wizualny.

Pytania te można postawić sobie również w przypadku filmu Xawerego Żuławskiego *Wojna polsko-ruska* powstałego na podstawie prozy Doroty Masłowskiej. Badaczka adaptacji Alicja Helman podkreśla, że dziś warto mówić nie o adaptacji w ogóle, ale o adaptacjach. Przywołuje termin Roberta Escarpita – „twórczej zdrady” (Helman 1998: 18), sugerując, że powinno się badać nie tyle wierność tekstowi, co jego twórcze wykorzystanie. Obydwa dzieła bowiem – literackie i filmowe – są twórcami autonomicznymi i właściwymi tylko sobie. Helman podkreśla też, że udane adaptacje to te, które są zrozumiałe bez odwołań tekstowych. Choć widz „erudycyjny” zupełnie inaczej odbierze obraz kinowy. Wejdzie w szczególną sytuację komunikacyjną, oznaczającą nieustanną grę z tekstem, odkrywanie różnic i podobieństw, aluzji i nawiązań, kontekstów kulturowych i społecznych.

Film Żuławskiego dostarcza ciekawego materiału do zdefiniowania, czym jest owa „twórcza zdrada” w przypadku adaptacji prozy Masłowskiej. Warto podkreślić, że odbiór obrazu dorównuje kontrowersyjnością odbiorowi powieści. Po debiucie pisarki w 2002 roku ukazała się krytyczna recenzja *Wojny polsko-ruskiej pod flagą biało-czerwoną* Jarosława Klejnockiego w „Tygodniku Powszechnym” z 2002 roku, w której autor stwierdza:

(...) zareczam, że Silnego nie będziemy z chwilę pamiętać, bo też nie ma czego. Pośmiejemy się, pogadamy o tym z przyjaciółmi przy piwie i tyle (Klejnocki 2009).

Ponure proroctwo nie sprawdziło się, czego dowodem jest również transpozycja tej prozy na ekran*.

Premiera *Wojny polsko-ruskiej* odbyła się 24 kwietnia 2009 w Krakowie na festiwalu OFF Camera. Film podzielił widzów na entuzjastów i krytyków. Czytając książkę, oglądając film i przeglądając internetowe komentarze dotyczące tej adaptacji da się zauważyć, że głównymi kontestatorami filmu są osoby, które nie znają prozy Masłowskiej. Mają więc nie tyle negatywny stosunek do filmu, co do opowiedzianej historii. Można też zaryzykować stwierdzenie, że te niepochlebne komentarze wynikły z niezrozumienia problemu adaptacji.

Żuławski dokonał transpozycji wiernej. Udało mu się wydobyć i pokazać wszystko to, co w tej książce charakterystyczne – klimat, język, wyraziste postacie, wartką fabułę.

Agnieszka Ogonowska w artykule *Z książki na ekran* wyróżnia trzy cechy udanego przedsięwzięcia adaptacyjnego: właściwy dobór dzieła literackiego i jego twórcza interpretacja, wysoki poziom warsztatowy oraz oddziaływanie na emocje widzów i wychodzenie naprzeciw ich oczekiwaniom (Ogonowska 2004: 60).

Z pewnością wybór jednej z najbardziej dyskutowanych książek ostatnich lat i powierzenie jej właśnie temu reżyserowi należały do udanych posunięć. Xawery Żuławski to reżyser filmu *Chaos* i antyglobalista, fan muzyki hard-core'owej, założyciel pierwszego „freestyle'owego” klubu w Warszawie „Filtry”. To też „posiadacz” niepokornego życiorysu:

jak każdy młody człowiek grałem w kapeli (Żuławski 2009),
na pewno nadużyłem zaufania swoich rodziców,
chodziliśmy szlakiem orlich gniazd, czyli nieistniejących już budek z piwem nad Wisłą,
wychodziłem z domu w środę, a wracałem w poniedziałek (Żuławski 2009a),

mówi w wywiadach. Poprzez swoje doświadczenia kulturowe i pokoleniowe znakomicie wyczuł materię powieści i potrafił oddać klimat dzieła. Przeniósł na ekran fikcyjny świat Masłowskiej, ale porusza się po nim z łatwością nie obserwatora, a uczestnika.

Film odznacza się dużą sprawnością warsztatową, jest nowoczesnie i dynamicznie zmontowany, z doskonale dobraną muzyką. Jeden z internautów dosyć dobitnie to podkreślił, pisząc:

Zarzut, że w polskich filmach nic nie słychać, nie ma tu racji bytu.

Reżyser próbował wyjść naprzeciw oczekiwaniom odbiorców. Film z pewnością wzbudził ciekawość, w pierwszym miesiącu obejrzało go pół miliona widzów.

Z poczynionych przez autorkę *Z książki na ekran* ustaleń wynika, że adaptacja filmowa nie może być mechanicznym przełożeniem tekstu literackiego na język

* Od lat 90. adaptuje się trzy rodzaje tekstów: klasykę (np.: *Pan Tadeusz* i *Tatarak* Andrzeja Wajdy), literaturę popularną (np.: *Nigdy w życiu* Katarzyny Grocholi, *Samotność w sieci* Janusza L. Wiśniewskiego) oraz nową prozę polską (np.: *Wino truskawkowe* na podstawie *Opowieści galicyjskich* Andrzeja Stasiuka czy właśnie *Wojna polsko-ruska* na podstawie książki Doroty Masłowskiej). Wydaje się, że reżyserzy sięgają po nową literaturę, ponieważ odpowiada ona oczekiwaniom odbiorców. Sama problematyka jest już dla widza interesująca.

obrazu, nie może go ilustrować. Trudno w ogóle mówić w przypadku adaptacji o przekładzie, ze względu na intersemiotyczny charakter tej translacji. Można tu raczej pisać o kreatywnej interpretacji. Film korzysta ze swego pierwowzoru, ale jest „osobny”, znajomość tekstu literackiego nie jest konieczna do zrozumienia filmu (Helman 1998: 18). Obok siebie egzystują dwa odrębne dzieła, przemawiające innymi językami. Dzieło filmowe zawiera ponadto pewną wartość naddaną, która jest trudna do opisanía. Wartość ta wynika z talentu i intuicji reżysera, filmowych środków wyrazowych i warsztatowych, wycucia czasu i mody. Wniosek z tego taki, że co film – to inny sposób adaptowania. Co nie oznacza, że nie można mówić o pewnych modelach adaptacji; można, ale tylko w zarysie, ze względu na jej najbardziej uniwersalne cechy.

Filmoznawcy rozróżniają kilka sposobów adaptacji. W ujęciu diachronicznym widać wyraźnie zmiany tych modeli. Na przestrzeni czasu przechodziły one od techniki „żywych obrazów” w epoce kina jarmarcznego, przez „kalkowanie” w dekadzie rozwoju kina dźwiękowego, aż po nowoczesne gry z tekstem, wręcz „partnerskie”, konkurujące z literaturą. Na osi synchronicznej odnajdujemy zarówno kontynuowane modele starsze, jak i rozliczne propozycje wariantowe, nawiązania i sposoby zupełnie nowe. Przeobrażenia te mają związek z rozwojem technologii, ze zmianami kulturowymi, oczekiwań estetycznych widzów, z procesem mediatyzacji sztuki. Kino wypracowało własne, autonomiczne środki wyrazu, co miało niebagatelny wpływ na strategię „przekładu”.

Rozważania nad problemem adaptacji prowadzą nieuchronnie do określenia więzów między filmem a jego literackim pierwowzorem. Adaptacja powieści Doroty Masłowskiej w wykonaniu Żuławskiego zawiera w sobie pewien ciekawy paradoks. *Wojna* jest jedną z najbardziej wiernych ekranizacji prozy polskiej ostatnich lat, co nie oznacza, że jest „ilustracją” czy też zanudza widza.

Reżyser mówi: zdecydowaliśmy, że robimy przede wszystkim książkę (Żuławski 2009c).

Twórca *Chaosu* zdawał sobie sprawę, że książka Masłowskiej sama w sobie jest tak kontrowersyjna, że film zostanie odebrany podobnie. Adaptacja ta jest równocześnie twórcza, zaskakuje. Prowadzi wyrafinowaną grę z widzem, historia wyłania się z historii. Recenzenci pisali o „kompozycji szufladkowej”. Reżyser skomponował film na wzór stanów psychicznych bohaterów. Nie ma właściwie granicy między ich światem a światem „normalnym”, rzeczywistym, a tym, który powstał z narkotycznych wizji głównego bohatera. Wiele scen jest onirycznych, można tu więc mówić o elementach realizmu magicznego. Żuławski wydobył je z książki i wzmocnił na ekranie (bańki mydlane i woda wypływające z ust Andżeli, powiewająca niczym welon firana).

Teoretycy różnie nazywali taki wierny sposób obchodzenia się z tekstem. *Wojna* mieści się w typologii stworzonej przez Geoffreya Wagnera gdzieś między transpozycją, czyli prostym przeniesieniem powieści na ekran, a komentarzem, czyli tą formą, w której oryginał zostaje w pewien sposób i do pewnego stopnia zmieniony przez adaptatora (Helman 1998: 8).

Michael Klein i Gilian Parker w swym trójdzielnym schemacie mówią o wierności opowiadaniu (Helman 1998: 8). W również trójdzielnej typologii Dudley Andrew *Wojna* będzie najbliższa krzyżowaniu, czyli sytuacji, w której tekst oryginału zostaje zachowany tak dalece, jak to tylko możliwe (Helman 1998: 9). Autor filmowy konfrontuje się z dziełem literackim, eksponując wyjątkowość oryginału.

Adaptacja nie asymiluje pierwowzoru, ale poddaje go działaniu kina, zachowując jego cechy szczególne. Utwór ekranowy ilustruje jakby swoją konfrontację z tekstem literackim. [...] prezentując dziwność cech dystynktywnych pierwowzorów (Helman 1998: 27).

Jednym słowem – oryginał żyje własnym, drugim życiem, ale w kinie (Helman 1998: 9). Teoretyk może więc poszukać specyficznych cech oryginału wyrażonych w języku kina.

Wojciech Wierzewski w książce *Film i literatura* (1983) wyróżnia pięć postaw adaptatorów, wśród których dzieło Żuławskiego można zaliczyć do „estetycznego przekładu” prozy, świadczącego o odnoszeniu się z pietyzmem do adaptowanego dzieła (Helman 1998: 24).

Gianfranco Bettetini, współtwórca włoskiej pragmatycznej teorii audiowizualności, uważał, że utwór ekranowy będący adaptacją konstruuje za każdym razem nową strategię komunikacyjną dla pierwowzoru, uzależnioną od zupełnie innego modelu percypowania (Helman 1998: 29). Zdaniem Bettetiniego na poziomie „technicznym” translacji podlega przede wszystkim opowiadanie, a zredukowany zostaje komentarz odautorski. Konstrukcja narracyjna, fabuła jest bowiem translingwistyczna, niezależna od materiału i z łatwością można ją przełożyć. Nieprzekładalna jest natomiast dyslokacja podmiotu wypowiedzi, ponieważ film nie toleruje wyrażenia podmiotu empirycznego, pomija instancje personalne tekstu pisanego i sytuuje podmiot opowiadający się w akcję. Mimo tego Bettetini zaproponował pięć typów przekładu utworu literackiego na język filmowy. Ekranizacja Żuławskiego mieściłaby się w pierwszym modelu, w adaptacjach wiernych. Są to adaptacje

Respektujące wymogi narracji literackiej, w których pojawiają się zazwyczaj transpozycje dialogów z książki i komentarz umożliwiający widzom zbliżenie się do możliwie kompletnej struktury opowiadania oryginalnego, do postaci i zdarzeń pierwowzoru (Helman 1998: 29).

W tej typologii również *Wojna* się mieści, ponieważ zawiera w sobie transpozycje tekstów z książki.

Film Żuławskiego jest wierny na kilku poziomach: fabuły, postaci, klimatu, języka. Reżyser znalazł też własny klucz do powieści Masłowskiej, który pozwolił środkami audiowizualnymi oddać niepowtarzalną atmosferę tej opowieści – stworzył filmowy komiks. Zabieg ten równocześnie połączył, jak i oddzielił go od tej prozy.

To, co jest najbardziej widoczne w filmie, to wierność fabule, choć tok opowiadania jest bardziej uporządkowany i uproszczony, brak jest wielu wątków pobocznych (np.: wizyty Andżeli i Naty w szpitalu u Silnego czy wątku narkotyków w kieszeni Lewego). Reżyser za Masłowską podzielił film na sekwencje czterech kobiet: Andżeli, Magdy, Naty Blokus i Ali. Wątek Magdy zaś jest kłamrą łączącą początek

i koniec ekranizacji. Dzięki temu zabiegowi przedstawienia zdarzeń reżyser niejako tłumaczy swoiste szaleństwo bohatera, które kończy się dramatycznym monologiem:

(...) teraz nawet nie wiem, na czym stoję. I gdyby choć jedna uczciwa osoba by się znalazła, co by mi powiedziała, kurwa, prawdę. Czy żyję. Jak żyję, to spoko. Jak nie żyję, to owszem, zaboli, będzie przykro, ale jakoś to zniósę (Masłowska 2009: 187).

Tak samo jak w powieści, gdzie narracja prowadzona jest z perspektywy Silnego, tak i w filmie wydarzenia oglądamy jego oczami, to on jest bohaterem i zarazem mistrzem ceremonii. Wyruszamy w szaloną podróż z naćpanym Robakowskim (w tej roli genialny Borys Szyc), pełną wzlotów i upadków, teledyskowej zmiany wydarzeń, nastrojów i myśli. Dzięki szybkim ruchom kamery, czasem wirującym jak na karuzeli zdjęciom, szybkiemu montażowi – fabuła jest równie sprawna i wartka jak tok powieści.

Najbardziej charakterystyczną cechą pierwowzoru jest język. To w nim objawił się kunszt pisarki. Nie jest to wcale slang dresiarzy, ponieważ używają oni skomplikowanych pojęć abstrakcyjnych, np. aberracja. Jest to mowa gęsta, kwiecista, pełna żartów i grepsów. Żuławski w jednym z wywiadów powiedział, że „przekopywał się” przez tę książkę trzy miesiące „w prawo, w lewo, do przodu, do tyłu”. Nie dziwi trudność w pisaniu scenariusza i wyborze tekstów. Język tej narracji jest tak charakterystyczny, że jedyne, co mógł zrobić reżyser – to przenieść go do filmu, przekalkować. Potwierdza to Żuławski, mówiąc, że nie ma w tym filmie przypadkowego słowa, że wszystko jest z książki, nawet „didaskalia”. Mamy więc oryginalne sformułowania Andrzeja Robakowskiego:

Gdyż są to moje właśnie poglądy natury lewackiej, które każą mi uważać, że by należało rozbudować sieć zsyków w blokach (Masłowska 2009: 19).

Co ty, walnięta jesteś? Coś ci jajka złego zrobiły? [...] mówię tak, gdyż wytrąciło mnie to z ustalonej równowagi (tamże: 45).

Niezwykle popisy oratorskie bohatera, swobodnie dryfujące od konkretnego do przesady i abstrakcji:

Wiem, że wszyscy ją mieliście przede mną i znów teraz wszyscy będziecie ją mieć, bo od dzisiaj jest wasza, bo od dzisiaj jest pijana i czynna całą dobę, świecą jej żarówki osiemdziesiątki w oczach, świeci jej język w ustach, świeci jej neon nocny między nogami (tamże: 9).

W filmie słyszymy dosłownie przeniesiony język Magdy, szczególną mieszankę z bryków szkolnych, gazet dla dziewcząt i slangu ulicy. Żuławski w całości kazał Romie Gašiorowskiej, odtwórczyni roli Magdy, wygłosić dynamiczną mowę pożegnania dziewczyny Silnego:

Twoja stara też ma nasrane równie jak ty, jest równie umysłowa. Na osiedlu mówią o niej, że położyła sobie na wasz dom panele od ruskich i że te panele, ten siding już

wkrótce w najbliższym czasie się wam odklei. [...] bo ruski ten siding. I ten siding się zjebie z wielkiej wysokości. Mordując całą rodzinę. Weź sam sobie pomyśl. I lepiej te panele zrywaj, póki czas. Ja cię Silny ostrzegam. Potem będzie grill w ogrodzie, wszystko cacy, żeberka z Hitu, twa stara pochyła się nad grillem z pogrzebaczem, twój bracki z podręcznym kompletem przypraw. I, Silny, wtem wszyscy pochylacie się nad grillem, patrząc w niego jak objawienie, jak w zaćmienie słońca. A tu, jeb, jeb, jeb, lecą panele wam na te genetycznie posrane łby jak jakieś jebnięte meteoryty (tamże: 40).

Wszystkie wypowiedzi bohaterów to transpozycje partii monologowych z pierwowzoru, ale w filmie są one rozpisane na dialogi. Postacie posługują się nimi lekko, jakby były ich własne, co z pewnością jest zasługą dobrej obsady. Wygłaszając kwestie, nie komunikują się ze sobą, są „obok siebie”, tak jak to się dzieje w dramacie niescenicznym. Bohaterowie zostali jakby wykorzystani do tego, aby wygłaszać swoje kwestie. Jest to zabieg, który podkreśla pochodzenie tych tekstów z monologu Silnego. Bohater je zasłyszał, zakodował w swojej pamięci, po czym reżyser „zwrócił” je aktorom. Żuławski wiernie odtworzył „postaci dramatu”. Na ekranie umieścił obecną także w powieści *porte-parole* autorki. Dorota Masłowska jest tu znakiem podwójnej gry – z czytelnikiem i widzem. Jej byt w filmie obnaża fikcyjność stworzonych światów. Sam początek ekranizacji to lektura jej tekstu, szept, który przechodzi w mowę bohaterów, powtarzających jej słowa. Potem pojawia się jeszcze kilka razy, również czytając albo pisząc tekst – jako maturzystka, jako pisarka. Postacią w filmie jest równie niesamowitą jak w książce, „gdyż na oko to ma maksimum trzynaście lat”, pełni dziwne funkcje w „Policji Polskiej SA”, siedzi nad starą maszyną i wystygłą herbatą w szklance. Jest ni to dzieckiem, ni wiedźmą, ni funkcjonariuszką. Zabiera bohaterowi i widzom złudzenia, pokazuje sztuczność całej sytuacji, uświadamia też Silnemu, że został przez nią wymyślony, istnieje wyłącznie w jej umyśle, a na końcu – bezlitośnie odłącza go od aparatury. Mówi:

I tak tego miejsca tak naprawdę nie ma, to po co się męczyć, po co brać to poważnie, przykładać się, mieć motywację do lepszego udawania? [...] tu przecież w ścianach nie ma żadnego żelazobetonu ani muru nawet, ani nic, Silny. Sprawdź sobie, tam są napchane stare gazety. To wszystko prowizorka Silny, tego wszystkiego tu nie ma (tamże: 172).

Bohater ze zgrozą odczytuje w maszynopisie swoje kolejne ruchy, zdaje sobie sprawę, że jest postacią wymyśloną. Żuławski poszedł dalej niż Masłowska, zabawił się w samą „Masłowską”, wymyślił ją sobie, bardziej obecną niż w pierwowzorze. Jest ona też narratorem pokazywanej historii.

Film jest również wierny duchowi tekstu. Zawdzięcza to nie tylko transpozycji tekstów z książki, postaciom i fabule, ale też wyczuciu reżysera, darze stylizacji. Świadomie sztuczny i przerysowany świat Masłowskiej w filmie nie traci nic ze swej oryginalnej urody. Reżyser oddał klimat poprzez aranżację wnętrza (wersalka, sztuczne kwiaty w wazonie, meblościanka, panele na suficie – symbol nowobogackiego prestiżu), kostiumy, dobór aktorów – już dawno nie miałam poczucia, wychodząc z kina, że właśnie tak wyobrażałam sobie te postacie. Zachował też atmosferę na pograniczu snu i rzeczywistości, prawdy i narkotycznych wizji, realizmu i kreacji, powagi i żartu. Wydaje się, że znalazł własny sposób na pokazanie

gęstej, odrealnionej narracji – jest nim, jak już wspomniałam wcześniej, stworzenie filmowego komiksu. Już w pierwszych minutach filmu widzimy niezwykle popis kaskaderski (albo animacji komputerowej) jak z najlepszych rysunków tego rodzaju „literatury”. Oto Silny, zdenerwowany wieściami o tym, że on i Magda nie są już razem, rzuca nią na ścianę pełną butelek. Magda szybuje z zadartą spódnicą w powietrzu w przykucniętej pozie, jakby zatrzymana w ramach rysunku. Scena okraszona jest charakterystycznym dźwiękiem, przypominającym napis z obrazka. W filmie jest wiele tego typu scen, przypominających też filmy Quentina Tarantino. Mamy też podkreślenie „dosłowności komiksu” – w jednej ze scen Silny wali głową w mur, na którym namalowane są sprayem postacie „jego” kobiet – Andżeli, Nataszy, no i Magdy, z charakterystycznym napisem obok, zwiastunem najbliższej sceny, rozkazem: BUM. To zdarzenie zresztą jest swego rodzaju punktem kulminacyjnym w filmie. Potem Silny budzi się w szpitalu, nieświadom tego, co się stało. O ironio, szpital wcale nie jest „rzeczywisty”, przypomina raczej wizję z męczącego snu, kadr z *Sanatorium pod Klepsydrą*. Tak samo jak czytelnik, tak i widz znowu błąka się raczej po obszarach niewiedzy – prawda to czy fałsz? Rzeczywistość czy kolejna fantasmagoria? W obu tekstach uczestniczymy w nieustannym balansowaniu na granicy dwóch rzeczywistości.

Żuławski bawi się postmodernistyczną formą powieści, dodając swoje elementy. Oprócz pisarki pojawia się bowiem na ekranie i ekipa filmowa. Na opowieść Maślowskiej nakłada się więc nowa opowieść – reżysera. Kompozycja jest szkatułkowa, kolejne sceny to, jak pisze Jacek Cieślak: „Pudełko w pudełku, film w filmie, sen we śnie” (Żuławski 2009a).

Można więc chyba zaryzykować twierdzenie, że tak jak u Maślowskiej widać pewne elementy prozy Gombrowicza czy Witkacego, tak u Żuławskiego widać wpływ twórczości Wojciecha Hasa. Tworzy to właśnie wartość naddaną tego filmu, o której pisała A. Ogonowska (2004: 58). Wartości tej z pewnością nie dostrzeże ten, kto nie czytał powieści.

Na koniec warto zadać sobie pytanie, jak odbierze adaptację ten, kto czytał, a jak ten, który nie czytał prozy Maślowskiej? Przecież nie od dziś wiadomo, że istnieje kilka wariantów odbioru adaptowanego dzieła – na poziomie „literalnym”, na poziomie głębszym (kiedy lektura jest znajoma widzowi) i w ekstremalnej sytuacji, kiedy widz posiada większą kompetencje kulturową od autorów i „czyta więcej” niż zamierzał pisarz czy reżyser. Analogicznie – ten, kto obejrzał *Wojnę polsko-ruską*, a nie czytał książki – może ją odebrać jako zwyczajną historię o perypetiach narkomana Silnego. Może ją też obejrzeć prawie jak teledysk: skupić się na poszczególnych epizodach, świetnie dobranej muzyce czy grepsach. Dopiero widz, który zna pierwowzór, jest w stanie zrozumieć wszystkie subtelności filmu, a przede wszystkim dostrzec strategię adaptacyjną Żuławskiego. Równoczesną, paradoksalną wierność i zdradę.

Bibliografia

- Helman A. (1998), *Twórcza zdrada*, Poznań.
- Kołodzyński A., Zarebski Konrad J. (2008), *Słownik adaptacji filmowych*, Bielsko-Biała.
- Masłowska D. (2009), *Wojna polsko-ruska pod flagą biało-czerwoną*, Warszawa.
- Ogonowska A. (2004), *Tekst filmowy we współczesnym pejzażu kulturowym*, Kraków.
- Osadnik W.M. (1995), *Adaptacja filmowa jako przekład*, [w:] *Kino według Alicji*, red. W. Godzic, T. Lubelski, Kraków.
- Słownik pojęć filmowych* (1991), red. A. Helman, 1998, t. X, Wrocław.
- Wierzewski W., (1983), *Film i literatura*, Warszawa.

Netografia

- Żuławski X. 2009, <http://www.youtube.com/watch?v=wcCq9ik7gz4> [20.08.2009]
- Żuławski X. 2009a, www.rp.pl/artukul/309466.html?print=tak [20.08.2009]
- Żuławski X. 2009c, http://film.gazeta.pl/filmnews/1,94586,6638174,Wojna_polsko_ruska__Tak_bylo_na_premierze_wideo_.html [20.08.2009]
- Klejnocki J., <http://www.tygodnik.com.pl/numer/278042/klejnocki.html> [20.08.2009]
- http://wyborcza.pl/1,76842,6632836,Bogu_zrobilem_figiel.html [20.08.2009]

Adaptation strategy in the modern Polish cinema: adaptation of "Wojna polsko-ruska pod flagą biało-czerwoną" by Dorota Masłowska

Abstract

Adaptation of the Dorota Masłowska's *Wojna polsko-ruska pod flagą biało-czerwoną* – an example of the adaptation strategy in the present-day Polish film – is an attempt to grasp the specific issues that arise in the transposition of the Masłowska's prose into the language of film.

The Xawery Żuławski's film is significantly faithful to the text, yet it is autonomous and comprehensible. It reflects the very special climate of the text which is the most difficult element in the adaptation process.

The director applied specific means – a comic strip structure, a video-clip montage and suitable music. Moreover, his personality had its impact on the final effect as thanks to his life experience he understood the atmosphere of the reality created by Masłowska. He used – which is most difficult to describe – the intuition.

The author proves that the film is the case of the "creative treason" described by Alicja Helman. The director, while taking some elements of the prose, plays a game with the viewer adding completely new elements that do not exist in the text. Thus, he creates a new and successful value.

Key words: Xawery Żuławski, Polish-Russian war, Dorota Masłowska, adaptation strategies

Aleksandra Smyczyńska

absolwentka Filologii Polskiej Uniwersytetu Adama Mickiewicza w Poznaniu, doktorantka na Wydziale Literaturoznawstwa Uniwersytetu Pedagogicznego w Krakowie.