

Konkretyzacja estetyczna w *Zwierzętach nocy* (2016) Toma Forda

ABSTRACT. Rojek Patrycja, *Konkretyzacja estetyczna w Zwierzętach nocy* (2016) Toma Forda [Aesthetic Concretization in Tom Ford's *Nocturnal Animals* (2016)]. „Przestrzenie Teorii” 32. Poznań 2019, Adam Mickiewicz University Press, pp. 401–416. ISSN 1644-6763. DOI 10.14746/pt.2019.32.22.

The subject of Austin Wright's novel *Tony and Susan* (published in 1993) is the reader's experience. The peculiar relationship that forms between the main female character - a reader of literary fiction - and the novel itself as well as its author, inspired in 2016 Tom Ford to capture the specifics of the same relationships using the language of moving images. This article presents the effects of studying the complex system of communication situations occurring in the novel and its film adaptation: each of them contains an additional story around which further author-reader relationships are formed. The analysis shows that a significant part of the film's plot is not a direct insight into the novel, but its concretization projected by a female protagonist. Tom Ford's film is therefore considered in relation to Roman Ingarden's theory on aesthetic concretization.

KEYWORDS: Tom Ford, *Nocturnal Animals*, Austin Wright, *Tony and Susan*, reader experience, concretization, places of indeterminacy

W umiejscowionym na styku badań literaturoznawczych i filmoznawczych obszernym dyskursie poświęconym filmowej adaptacji¹ od dekad pojawiają się pytania o konkretyzację. Marek Hendrykowski zauważa, że przez lata przeważało przekonanie o tym, że adaptacja jako zwizualizowany efekt uprzedniego spotkania twórcy filmowego z utworem literackim stanowi swoisty jej wariant². Ujęte w słowa opisy postaci zyskują przeciw konkretne aktorskie oblicza, a przedmioty i wnętrza właściwe im kolory i faktury. A jednak sprowadzenie utworu filmowego jedynie do tej funkcji stanowiłoby zbyt daleko idące uproszczenie. „Filmowe wyobrażenia: przebiegu akcji, wizerunku postaci, danego wydarzenia, sceny czy obrazu literackiego tworzą za każdym razem nową jakość semiotyczną”³ – pisze Hendrykowski, podkreślając ontologiczną oraz estetyczną odrębność filmu.

Pogląd ten koresponduje z wcześniejszymi rozpoznaniem Maryli Hopper, która ponadto konkretyzację uważa za naturalnie wynikającą z uwarunkowanej technicznie fizyczności filmu. Pojęcie to funkcjonuje bowiem

¹ Zob. M. Choczaj, *O adaptacji, ekranizacji, przekładzie intersemiotycznym i innych smartwieniach teorii literatury, filmu i mediów*, „Przestrzenie Teorii” 2011, nr 16.

² M. Hendrykowski, *Współczesna adaptacja filmowa*, Poznań 2014, s. 28.

³ Tamże, s. 29.

nie tylko w zderzeniu filmu z literaturą, lecz wpisane jest w odbiór filmu *per se*. Roman Jakobson zauważający „znakową istotę pierwiastków kinowych”, wskazywał, że środki filmowe działają w ten sam sposób co pismo. Konkretyzacja w odbiorze filmu jest więc konieczna z uwagi na to, że podstawą filmowej przemiany rzeczy w znaki jest *pars pro toto*. Jakobson pokazuje, że film dysponuje fragmentami przedmiotów, czasu, przestrzeni, które zestawia i konfrontuje, tworząc metafory lub metonimie. Nie dąży więc do ukazania całości – rekonstrukcja pełni odbywa się zatem w procesie odbioru. Z reguły jest to jednak proces nieświadomy, wynikający ze specyfiki medium filmu. Tak pojmowana nieodzowność filmowej konkretyzacji w zderzeniu z literaturą czasem stwarza według Hopfinger szansę wzbogacenia literackiego pierwowzoru o nowe wartości, czasem zaś stanowi ograniczenie – na przykład wtedy, gdy ukonkretnione musi zostać to, co „pozostaje najczęściej głęboko ukryte, celowo utajone, świadomie niesprecyzowane” – jak choćby sny czy halucynacje⁴. Badaczka konstatuje, że poprzez właściwe sobie uwarunkowania film może obnażać, banalizować i trywializować tego rodzaju treści. Może, lecz nie musi⁵.

Maryla Hopfinger przyznaje, że ostateczny kształt utworu zawsze zdeteminowany jest przecież wyborem twórcy i jego autorską wizją. I tak, twórcą filmowym odsłaniającym zupełnie odmienne oblicze konkretyzacji jest niewątpliwie Tom Ford. W swoich wyprodukowanych w 2016 roku *Zwierzętach nocy* bazuje wprawdzie na powieściowym pierwowzorze – wydanej w 1993 roku powieści Austina Wrighta *Tony i Susan*⁶, a w jego fabule pojawiają się elementy, których związki z rzeczywistością nie są jasno określone. Konkretyzacja jednak występuje u Forda przede wszystkim w innej, niekonwencjonalnej roli – stanowi strategię tworzenia emocjonalnej siły filmowej opowieści, jednocześnie będąc i konwencją przedstawieniową, i tematem utworu.

Fabulę filmu Toma Forda można przy tym ująć w kilku zwięzłych zdaniach. Susan (Amy Adams) otrzymuje od byłego męża, Edwarda (Jake Gyllenhaal), maszynopis jego powieści wraz z prośbą o opinię. W tym celu mają się spotkać po wielu latach od rozstania. Wątpiąca niegdyś w talent Edwarda Susan podczas lektury zaczyna kwestionować własne życiowe wybory, które doprowadziły ją do punktu, w którym obecnie się znajduje. Z każdym przeczytanym rozdziałem wyczekuje spotkania coraz bardziej.

⁴ M. Hopfinger, *Adaptacje filmowe utworów literackich. Problemy teorii i interpretacji*, Wrocław 1974, s. 85.

⁵ R. Jakobson, *Upadek filmu?*, [w:] *Estetyka i film*, red. A. Helman, tłum. Cz. Dondziłło, Warszawa 1972, s. 94.

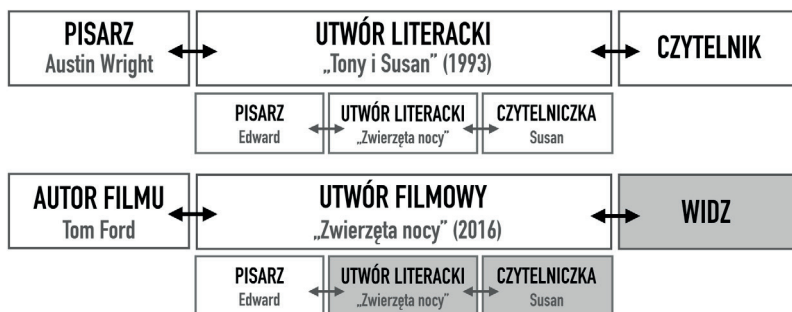
⁶ Pierwsze i kilka kolejnych wydań powieści Austina Wrighta nosiły tytuł *Tony and Susan* (w Polsce: *Tony i Susan*). W roku premiery filmu Toma Forda utwór wznowiono pod zmienionym tytułem: *Nocturnal Animals* (w Polsce: *Zwierzęta nocy*). Korzystam z następujących wydań: A. Wright, *Zwierzęta nocy*, tłum. J. Polak, Warszawa 2016 (e-book); tegoż, *Tony and Susan*, New York–Boston 2011 (e-book).

Ostatecznie jednak Edward nie pojawia się, zostawiając Susan samą z jej obnażonymi problemami, uświadomionym własnym niespełnieniem i bez nadziei na powrót do wspólnej młodości.

Sam akt dokonywanej po latach wyrafinowanej zemsty nie inspiruje do wnikliwego wglądu w film Forda tak bardzo, jak złożona sytuacja komunikacyjna, która się przy tej okazji tworzy. Susan jako postać wydaje się najciekawsza nie jako ofiara wyrafinowanej intrygi Edwarda, ani nawet jako kobieta w średnim wieku mierząca się z konsekwencjami dawno podjętych przez siebie decyzji, lecz przede wszystkim jako czytelniczka. Tym, co prowokuje ją do życiowych przewartościowań, jest bowiem literacka fikcja. I to właśnie przede wszystkim z nią Susan wchodzi w skomplikowaną relację.

Adaptacja

„W procesie adaptowania dochodzi za każdym razem do symbolicznego spotkania autora adaptacji z twórcą adaptowanego pierwowzoru” – zauważa Marek Hendrykowski, wskazując na fakt istnienia dwóch odrębnych sytuacji komunikacyjnych. Pierwsza ma miejsce w sferze komunikacji literackiej i zawiera się w schemacie: **pisarz** ↔ **utwór literacki** ↔ **czytelnik**; druga zaś w sferze komunikacji filmowej: **autor filmu** ↔ **utwór filmowy** ↔ **widz**⁷. W *Zwierzętach nocy* układ ten musi jednak ulec rozbudowaniu ze względu na szkatułkową budowę obu utworów (ryc.).



Ryc. Sytuacja komunikacyjna w powieści *Tony i Susan* Austina Wrighta i filmie *Zwierzęta nocy* Toma Forda

Źródło: opracowanie własne na podstawie: M. Hendrykowski, *Współczesna adaptacja filmowa*, Poznań 2014, s. 34

⁷ M. Hendrykowski, dz. cyt., s. 34.

Zwielokrotnienie ciągów komunikacyjnych wynika z faktu, że zarówno w utworze literackim Austina Wrighta, jak i utworze filmowym Toma Forda, ten sam rodzaj sytuacji został uczyniony tematem utworu – uczestniczą w nim bohaterowie: Edward pisarz i Susan czytelniczka, a między nimi w obu przypadkach umieszczony jest kolejny utwór literacki: *Zwierzęta nocy* autorstwa Edwarda. Wright umieszcza go w powieści *Tony i Susan* jako integralną jej część. Tworzy się tym samym interesująca okoliczność, w ramach której wynikająca z adaptacji zmiana medium nie wpływa na fakt, że powieść Edwarda w filmie wciąż funkcjonuje jako utwór literacki i jako taki jest znana Susan. Widz ogląda przez to na ekranie dwie osobne, zróżnicowane stylistycznie historie. Można byłoby zatem założyć, że skoro oba utwory literackie zostały zaadaptowane na ekran, odbiorca ma do nich obu bezpośredni dostęp.

W zetknięciu z typową ekranizacją utworu o budowie szkatułkowej można byłoby w tym miejscu postawić kropkę. Co więcej, po pierwszym spojrzeniu wydaje się, że tak właśnie jest również w przypadku filmu Toma Forda. Jednak głębszy wgląd w strukturę obrazu pokazuje szereg odstępstw od dominującej klasycznej narracji (która wprawdzie uwzględnia odrębność linii fabularnych, lecz kreśli między nimi wyraźną granicę). Odstępstwa te tworzą zaś nowy spójny system, podający w wątpliwość aprioryczne założenie o ekranowym statusie fragmentów powieściowych. Badanie sytuacji komunikacyjnej, którego przebieg zostanie zaprezentowany w dalszej części tego artykułu, pokazuje, że **to, co widz odbiera jako bezpośrednie wejście w powieść Edwarda, jest w istocie konkretyzacją czytelniczki – Susan Morrow**. O ile więc czytelnik książki Austina Wrighta dysponuje pełnym dostępem do obu utworów literackich – całkowicie rozgraniczonych i prowadzonych przez odrębnych narratorów⁸, o tyle odbiorca filmu Toma Forda obie historie widzi poprzez perspektywę jednej osoby: Susan.

W badaniu tak funkcjonującej konkretyzacji kluczowe będzie uwzględnienie zakresu możliwości medium filmu. Wskutek zmiany medium stosunkowo prosty narracyjny zabieg, jakim jest umieszczenie jednej historii w drugiej, otworzył zupełnie nowe semantyczne przestrzenie – bazując choćby na nieczęsto kontestowanej w trakcie odbioru filmu tożsamości podmiotu pokazującego. Proza Wrighta wydaje się ponadto bardzo trudna

⁸ Podstawowym elementem ustanawiającym różnicę w konstrukcji historii obydwójga bohaterów u Austina Wrighta są czasy gramatyczne. Wydarzenia związane z Susan zostały opisane w czasie teraźniejszym, z Tonym zaś w czasie przeszłym. Wyjątek stanowią retrospektywnie ukazane wspomnienia z przeszłości bohaterki, przywoływane w interludiach między trzema sesjami, które poświęca ona na czytanie powieści Edwarda. Drugi różnicujący element pojawia się w zapisie numeracji rozdziałów: w historii Susan – słownie (Jeden, Dwa, Trzy...), w historii Tony'ego – cyframi arabskimi (*Zwierzęta nocy 1*, *Zwierzęta nocy 2...*).

do zekranizowania: w obu liniach fabularnych wiele rozgrywa się w głowach bohaterów, którzy mają tendencję do drobiazgowego analizowania swoich rzeczywistości i niezmielenia się z nikim wynikami tych analiz. Tom Ford tymczasem zdecydował się opisać tę pokawałkową rzeczywistość środkami wizualnymi. To, w jaki sposób przetworzył materiał wyjściowy – pokonując ograniczenia swojego medium i jednocześnie wykorzystując jego unikatowe możliwości – okazało się mieć kolosalny wpływ na obraz czytelniczych doznań Susan. Częste w tym artykule zestawianie materiału literackiego i filmowego ma na celu zgłębienie nakreślonych perspektyw i wyodrębnienie specyficznej roli widza filmowego w tym procesie, który percypuje utwór w inny sposób niż czytelnik: polegając na często jednorazowej projekcji bez możliwości zatrzymania się, cofnięcia czy nawet dłuższego zastanowienia. Z tego też powodu szczególną uwagę poświęcam wizualnym ekwiwalentom książkowej siły emocjonalnej, której źródłem w obu przypadkach jest formujące doświadczenie spotkania głównej protagonistki z literaturą.

Narracja

Napisana przez Edwarda powieść *Zwierzęta nocy* w literackim pierwowzorze i jego ekranizacji rozpoczyna się od podróży Tony’ego Hastingsa oraz jego żony i nastoletniej córki do domku letniskowego. Kilkugodzinną nocną jazdę przerywa kolizja spowodowana przez trzech nieznajomych mężczyzn, którzy porywają kobiety, a następnie je zabijają. Po tej tragedii Tony musi uporać się z traumą oraz odnaleźć i doprowadzić do ukarania sprawców, co czyni z pomocą policjanta Bobby’ego Andesa. Susan Morrow natomiast przeżywa te wydarzenia z zewnętrznej pozycji odbiorczyni i jednocześnie bohaterki innej historii.

Najistotniejsza konstrukcyjna dominanta powieści Austina Wrighta została uprzednio zasygnalizowana: każda historia ma swojego narratora. W obu przypadkach jest to narrator personalny, dzielący perspektywę z jednym z dwojga tytułowych bohaterów. Każdy narrator wydaje się wręcz zrosnięty ze swoją postacią – nie demonstruje nieznanych jej faktów ani nie komentuje czegoś, na co ta nie zwróciłaby uwagi. Widać to choćby w braku opisów wyglądu żony i córki w historii Tony’ego – naturalnym wydaje się fakt, że jako najbliższa im osoba nie będzie w codziennej sytuacji rozmyślał o kolorze ich włosów czy oczu (a na co pewnie zwróciłoby w ekspozycji uwagę wielu narratorów auktorialnych). Przez różny stopień poinformowania swoich postaci narratorzy Wrighta różnią się także stanem wiedzy. Ukazuje to na przykład fragment pojawiający się w narracji Susan:

Wie coś, czego nie wie Tony – a mianowicie, że za wszystkimi wydarzeniami kryje się jeszcze jeden przymus: kompulsywna ręka Edwarda kreującego cudze przeznaczenia. To, co stanie się z Laurą i Helen, zależy w dużej mierze od gatunku opowieści. Więc kiedy Tony przywołuje resztki nadziei, czytająca Susan myśli o Edwardzie, który ma w zanadru coś nie do zniesienia⁹.

Charakter narracji personalnej wydaje się niezwykle trudny do odzworowania na ekranie. Niedoskonałym, lecz wyrazistym jej znakiem mógłby być głos z offu – wydaje się jednak, że jest to rozwiązanie zbyt dosłowne i eksponujące podmiotowość narratora, którego obecność w wariancie personalnym powinna być jak najmniej wyczuwalna. Ford zatem całkowicie rezygnuje z takiego środka, choć z sukcesem zastosował go w swojej wcześniejszej produkcji *Samotny mężczyzna*. Opisuje za to swoich bohaterów innymi sposobami.

Przed wszystkim decyduje się fabularnie rozbudować i zmodyfikować historię Susan, uzyskując nieco inny wydźwięk ideowy. Książkową Susan należy przede wszystkim określić jako świadomą czytelniczkę – cały jej wątek podporządkowany jest budowaniu relacji z czytaną powieścią, a wszystkie emocje i osobiste wspomnienia katalizowane są przez tenże utwór. Z czasem okazuje się, że czytelnicza świadomość jest dla Susan ostatnim bastionem własnego indywidualizmu – boli ją to, że dla drugiego męża ograniczyła do minimum swoje zawodowe ambicje i stała się „matką rodziny i nikim więcej”. Tego kontekstu pozbawiona jest za to historia filmowej Susan. Ona z kolei nigdy nie zajmowała się literaturą, a jako kuratorka sztuki i właścicielka słynnej galerii odniosła wszystkie sukcesy, które sobie zaplanowała. Jednocześnie (podobnie jak jej literacka odpowiedniczka) przechodzi właśnie kryzys w swoim drugim małżeństwie i (w przeciwieństwie do niej) otwarcie się do tego przyznaje. Dla niej również czytanie *Zwierząt nocy* stanowi swoistą ucieczkę od prawdziwego życia i nadzieję na powrót do beztrudnej młodości, którą spędziła z Edwardem.

Ford precyzyjniej kreśli także relacje Susan z innymi postaciami, dzięki czemu w dialogach mogą się ujawnić uzewnętrznione stany emocjonalne bohaterki. Pozostawia również retrospekcje, choć znacząco zmienia treść niektórych z nich – dodaje choćby wątek aborcji dokonanej tuż po zakończeniu związku z Edwardem, przez co ich rozstanie zyskuje znamiona nieodwracalności. Jednocześnie Ford mocno ogranicza historię Tony’ego, pozostawiając jedynie wątek kryminalny, bez wejrzenia w jego starania o powrót do normalności po stracie rodziny. Rozwój postaci Tony’ego staje się tym samym uzależniony od rozwoju Susan. Kilkakrotnie pokazywani są w ramach

⁹ A. Wright, *Zwierzęta nocy*, tłum. J. Polak, Warszawa 2016 (e-book) [Rozdział: Pierwsza sesja; Osiem].

jednej sekwencji montażowej ukazującej podobieństwo ich stanów emocjonalnych. Tony powraca też w doświadczanych przez Susan powieściowych *flashbackach* – nawiedzają ją same pojedyncze obrazy bez dźwięku, które mogą świadczyć o wizualizacji dokonywanej przez Susan podczas czytania.

Wobec braku możliwości wdrożenia personalnej narracji, istnieje zagrożenie wytracenia intensywnej emocjonalności, która charakteryzuje parę bohaterów-narratorów Wrighta. I rzeczywiście, informacji o tym, co w danym momencie odczuwają, nie otrzymamy literalnie. Ford natomiast wykorzystuje w tym samym celu rozwiązania, którymi dysponuje dzięki operowaniu medium angażującemu inne niż literatura zmysły. Na sensualny wymiar adaptacji filmowej zwraca uwagę Marek Hendrykowski, wiążąc go zarówno z ekranowym kształtem zaadaptowanego materiału, jak i samym procesem odbioru, który dostarcza widzowi doznań *stricte* zmysłowych, wyprzedzających działania wyobraźni odbiorcy. Doznania te są kreowane przez środki filmowe: choćby inscenizację, zdjęcia, dźwięk oraz – przede wszystkim przez obecność aktorów. Zdaniem Hendrykowskiego to właśnie ten ostatni element dostarcza widzowi wrażeń o najwyższym natężeniu, które to z kolei stanowią źródło intensywnych odbiorczych przeżyć¹⁰. Silna emocjonalność uwidacznia się u Forda także w sposobie gry aktorskiej: czasem w dosadnych reakcjach ukazujących strach lub rozpacz, a czasem w subtelnych mikroekspresjach. Ford nie unika przy tym długich ujęć, w których kamera przygląda się postaci odrobinę za długo, balansując na niewyraźnie wytyczonej granicy między empatycznym zainteresowaniem a bezczelnością. W pierwszej scenie przysłuchujemy się głośnemu zwolnionemu oddechowi Susan i jej oczami patrzymy z wysokiego kąta na zgromadzoną na wernisażu publiczność, a chwilę później – podobnie jak ją – oślepia nas intensywne światło umieszczone przy automatycznej bramie prowadzącej do jej rezydencji. O ile emocjonalność Susan wyrażana jest zazwyczaj w przesadnej intensywności któregoś elementu audiowizualnego, o tyle stany ducha Tony'ego ujawniają się w stylistycznym braku. Gdy na jego oczach porywacze odjeżdżają z jego żoną i córką, urywa się dźwięk. Gdy wyczerpany idzie wzdłuż drogi w bezskutecznym poszukiwaniu pomocy, użycie długoogniskowego obiektywu powoduje, że jego sprawczość wydaje się znikoma.

Na emocjonalność przekazu w interesujący sposób oddziałuje również kreacja czasu oraz przestrzeni. Tom Ford przeniósł bowiem akcję obu historii z początku lat dziewięćdziesiątych do czasów współczesnych, nieco odmłodził bohaterów, a samą Susan przemieścił z wypełnionego gwarem dzieci i zwierząt domu na przedmieściach do pustych, wyestetyzowanych wewnątrz położonych w zamożnych dzielnicach Los Angeles, co znacznie wpływa na

¹⁰ M. Hendrykowski, dz. cyt., s. 31–32.

wspomnianą społeczno-ideową wymowę utworu. Dzięki temu przesunięciu środkami wizualnymi zaakcentowany został kontrast między odmalowanym chłodnymi barwami pięknem zamożnego świata Susan a gniewem, brudem i brutalnością spowijającymi ciepłymi odcieniami teksańską rzeczywistość Tony'ego¹¹. Jednak granica między historiami nie jest u Forda tak wyraźna, jak u Wrighta. Reżyser pozwala im się częściej przenikać: albo powracają do Susan poszczególne obrazy, albo wręcz odwrotnie – ciągłość narracyjną zwizualizowanej powieści przerywa widok wstrząśniętej bohaterki, która na moment wstrzymuje lekturę. W obu przypadkach to właśnie emocjonalność Susan katalizuje tę dyfuzję. Kluczowy wydaje się przy tym fakt, że Susan każde przeczytane słowo przepuszcza nie tylko przez pryzmat własnego postrzegania (co manifestuje się w konkretyzacji), ale także własnych doświadczeń. Każde słowo czyta tak, jakby opisywało jej przeszły lub obecny stan – mimo że z ich autorem nie rozmawiała od lat. Prezentystyczna postawa Susan, która u Austina Wrighta jest wprost wyeksplikowana, u Toma Forda równie mocno wpływa na siłę emocjonalną opowiadanej środkami wizualnymi historii. I choć wciąż nie możemy tu mówić o całkowitej personalizacji filmowej narracji, jej subiektywne zabarwienie staje się coraz wyraźniejsze.

Franz Stanzel opisywał w 1977 roku narrację personalną jako szczególnie sprzyjającą czytelniczej konkretyzacji:

Czytelnik oczekuje, że otrzyma autentyczny, tj. dający się określić nieskończoną liczbą punktów obraz opisaney w opowiadaniu rzeczywistości, tymczasem autor i jego narrator odpowiadają na to oczekiwanie ograniczoną liczbą zdań i słów. Rozległe obszary opisywanej rzeczywistości pozostają tedy siłą rzeczy narracyjnie niedookreślone. To czytelnik, przynajmniej częściowo, dotwarza i wypełnia niedookreślone fragmenty opowiadania, to czytelnik dodaje do powieści czy noweli swoją komplementarną historię¹².

Teoretyk przekonuje, że narracja auktorialna i pierwszoosobowa pozostawiają czytelnikowi znacznie mniej pola do tworzenia rozległych „uzupełnień luk” pozostawionych przez autora – na ogół wyznaczane są mu spójne ramy, w obrębie których może się bezpiecznie poruszać, będąc niemal prowadzonym za rękę. Ale jednocześnie:

¹¹ Temperatura barw nie stanowi jedynie elementu rozróżniającego historie, a cieplejsze odcienie pojawiają się również w historii Susan, na przykład w retrospekcjach. Można zatem uznać, że jej chłodny, cyniczny realizm nie jest stanem permanentnym, a jedynie efektem dawnych wyborów, których słuszność bohaterka zaczyna teraz kwestionować. Dlatego na finałowe spotkanie z Edwardem rezygnuje z kontrastowych, czarno-białych ubrań, wyciera szminkę w odcieniu chłodnej czerwieni i ubiera się w soczystą, wiosenną zieleń, by upodobnić się do siebie samej z przeszłości.

¹² F.K. Stanzel, *Historia komplementarna: zarys zwróconej ku czytelnikowi teorii powieści*, „Pamiętnik Literacki” 1993, nr 84/1, s. 205–206.

Przestrzeń poza sektorem naświetlonym przez projektor świadomości jednej z postaci jest przestrzenią pustą, w której mogą zagnieździć się domysły, obawy, lęki zbliżone do strachu przed tym, co absolutnie nieokreślone, do *horror vacui* dawnych epok. Nie przypadkiem lęk istnienia i egzystencjalna niedola człowieka w nowoczesnym świecie swój najbardziej dobitny wyraz znajdują w personalnej formie powieści, co szczególnie wyraźnie widać w powieściach Kafki¹³

Należy również uznać, że na ogół widz może mieć do takiego narratora zaufanie – o ile oczywiście nie ma do czynienia z narratorem niewiarygodnym. Nie ma podstaw, by kwestionować wiarygodność narracji związanej z filmową Susan, choć jej emocjonalne zabarwienie niekiedy odsuwa przekaz od realności przedstawienia przy jednoczesnym zacieraniu śladów takiego działania. Tom Ford dwukrotnie, lecz w ledwie zauważany sposób, akcentuje takie momenty. I tak, chwilę po przeczytaniu fragmentu o odnalezieniu ciała żony i córki Tony’ego, Susan przerażona chwyta za telefon i dzwoni do swojej własnej córki z pytaniem, czy wszystko u niej w porządku. Młoda i naga Samantha Morrow leży wówczas wraz ze śpiącym obok chłopakiem w dokładnie takiej samej pozycji, w jakiej ułożone były przed momentem zwłoki zabitych kobiet. Ten wyestetyzowany i mało realistyczny kadr wydaje się istnieć jedynie w wyobraźni Susan. W obliczu tego przypuszczenia należy jeszcze raz przyjrzeć się wcześniejszej scenie rozmowy telefonicznej Susan z jej obecnym mężem, Huttonem (Armie Hammer), który przebywa w delegacji. Widzimy go wówczas wchodzącego do hotelowej windy z młodą kobietą. Susan tymczasem słyszy w tle głos pracownika hotelu zwracającego się wprost do kobiety jadącej na to samo piętro, co jej mąż. Bohaterka zyskuje wówczas ostateczne potwierdzenie przypuszczenia o romansie Huttona. Istnieje jednak poważna wątpliwość dotycząca statusu ontologicznego obu tych scen – tym bardziej, że stanowią one jedyne dwa momenty w całej filmowej historii Susan, gdy ukazane zostały miejsca, w których bohaterka fizycznie nie przebywa. Całkiem realne wydaje się zatem, że nieznosząca luk informacyjnych Susan sama je sobie wypełnia. Konkretyzuje to, na temat czego ma za mało informacji. Czyli robi ze swoim życiem dokładnie to samo, co z literaturą.

Konkretyzacja

Proces konkretyzacji przebiega u Forda w myśl fenomenologicznych założeń Romana Ingardena, który traktuje dzieło literackie jako z jednej strony istniejące w bycie, z drugiej zaś jako percypowane przez odbiorcę w indywidualny i niepowtarzalny sposób. Wszystko wskazuje na to, że

¹³ Tamże, s. 214.

w analizowanym filmie mamy do czynienia z wizualnym urzeczywistnieniem tego drugiego wariantu bytowego powieści: przedmiotem estetycznym powstałym w wyniku konkretyzacji.

W publikacji z lat trzydziestych ubiegłego stulecia *O dziele literackim. Badania z pogranicza ontologii, teorii języka i filozofii literatury* Ingarden wysuwa tezę, że być może najważniejsza różnica między dziełem literackim a jego konkretyzacjami występuje w warstwie wyglądu:

Utrzymywane jedynie w pogotowiu i schematyczne wyglądy w samym dziele – w konkretyzacjach zyskują pełną konkretność, tak że mogą być spostrzeżeniowo (w wystawieniu w teatrze) lub wyobrażeniowo (przy czytaniu) doznawane. Konkretnie doznane wyglądy wykraczają przy tym nieuchronnie poza schematyczną zawartość wyglądown utrzymywanych w samym dziele w pogotowiu przez to, że schemat zostaje wypełniony (pod różnymi względami) przez konkretne elementy¹⁴.

Powieściowa Susan zмага się z tym problemem od samego początku. Strofuje samą siebie za każdym razem, gdy czytając o Tonym, wyobraża sobie Edwarda: „Myśli o Tonym: chuda pociągła twarz o ptasim nosie, okulary, smutne podkrążone oczy. Nie! To Edward! Tony ma czarne wąsy! Musi zapamiętać te wąsy...”¹⁵. Jako świadoma i wytrawna czytelniczka wie, że powinna odseparować rzeczywistą figurę autora od jego dzieła, lecz tożsamość twórcy nie pozwala jej zdystansować się od niechcianej myśli. Nie jest to łatwe, gdyż jak już wcześniej wspomniano, powieść Edwarda nie zawiera wielu szczegółów wyglądown postaci – jest to zatem luka, która w procesie konkretyzacji estetycznej najsilniej domaga się wypełnienia.

Tymczasem dla filmowej Susan ten dylemat w ogóle nie istnieje – a przynajmniej nie uwidacznia się na ekranie. Z założenia warstwa wyglądown każdego adaptowanego na ekran dzieła literackiego wypełnia się bowiem w najbardziej oczywisty sposób – wynikający z języka medium filmu. Kiedy jednak uznamy, że oglądamy konkretyzację Susan, zauważymy wyraźną konsekwencję w konstruowaniu przez nią wyglądown kluczowych postaci na podstawie dobrze znanych jej twarzy. Wątpliwości w tym obszarze nie pozostawia wizerunek Tony’ego, który już od pierwszego ujęcia ma twarz Edwarda – w obu tych bohaterów wciela się zaś ten sam aktor, Jake Gyllenhaal. Nieco inaczej – choć równie znacząco – prezentuje się wygląd Laury, żony Tony’ego. Podobnie jak Susan ma one długie, rude włosy. Jej roli nie odtwarza wprawdzie Amy Adams, lecz aktorka bardzo do niej podobna, Isla Fisher¹⁶. Podobieństwo tych postaci ujawnia się w detalach: noszą identyczną

¹⁴ R. Ingarden, *O dziele literackim. Badania z pogranicza ontologii, teorii języka i filozofii literatury*, tłum. M. Turowicz, Warszawa 1988, s. 418–419.

¹⁵ A. Wright, *Zwierzęta nocy...*, [Rozdział: Pierwsza sesja; Dwa].

¹⁶ Isla Fisher kilkakrotnie opowiadała publicznie anegdoty o tym, jak mylono ją z Amy Adams. W 2017 roku w programie *Jimmy Kimmel Live!* wygłosiła komediowy manifest:

bizuterię, zaczesują włosy na tę samą stronę. Stylizacja włosów wydaje się szczególnie istotna w badanym aspekcie, ponieważ we wszystkich retrospekcjach młoda Susan nosi inną fryzurę: pofalowane kosmyki z przedziałkiem na środku (tak samo zresztą, jak jej córka oraz córka Tony'ego – obie rudowłose). Oznacza to, że gdy rozstawała się z Tonym, nie czesała się jeszcze tak, jak Laura. Co więcej, w początkowej części filmu obie kobiety w podobny sposób osłaniają się przed intensywnym światłem: Susan przy wspomnianym już przekraczaniu bramy swojej posiadłości, a Laura przy spotkaniu z napastnikami, którzy świecą jej w oczy latarką. Tak wyglądająca i zachowująca się postać została więc prawdopodobnie uszczegółowiona w wyobraźni Susan, która być może chciałaby ponownie poczuć się żoną Edwarda, lecz nie jest jeszcze gotowa na otwarte przyznanie się do tego przed samą sobą¹⁷.

Ponadto konkretyzacja estetyczna przebiega często w sposób niekompletny wobec treści zawartych w utworze literackim. W myśl założeń Ingardena odbiór dzieła jest bowiem zawsze „odbiorem wybiórczym, częściowym, polegającym na «perspektywicznym skrócie»”¹⁸. Krytycznie rozpatrująca myśl Ingardenowską Beata Garlej odsuwa konkretyzację jeszcze dalej od utworu:

Jest ona mianowicie przejawem zmian, ingerencji, jakie zachodzą w tym, co zaprojektowane zostało przez autora i dokonywane jest przez odbiorcę w procesie innym aniżeli tworzenie. [...] Dopatrywałabym się więc w konkretyzacji przedmiotu odmiennie intencjonalnego niż dzieło literackie. W konkretyzacji kumulują się bowiem akty intencjonalne dwóch podmiotów: zarówno autora (akty twórcze), jak i odbiorcy (akty odwórcze, ale i współtwórcze); co więcej – te drugie ujawniają daleko idące przekształcenia tego, co zostało już zaprojektowane i ukonstytuowało się w bycie¹⁹.

Odpowiedź na pytanie o to, jak dalece filmowa Susan przekształca materiał literacki, można uzyskać jedynie po głębszym wejrzeniu w strukturę czytanej przez nią powieści. I choć Tom Ford przez cały ekranowy czas pokazuje utwór literacki Edwarda zapośredniczony przez perspektywę Susan, na jeden krótki moment uchyla furtkę, stwarzając możliwość dokonania szczegółowego porównania. W 43 minucie filmu (tuż po odnalezieniu ciała i tuż przed rozpaczliwym telefonem Susan do córki) przez niecałe dwie se-

„I'm Not Amy Adams”. Zob. *Isla Fisher is NOT Amy Adams*, <https://www.youtube.com/watch?v=Q0O_5lVrMfs> [dostęp:10.09.2019].

¹⁷ Warto nadmienić, że w postaci Laury w ogóle nie przegląda się Susan z prozy Wrighta. W przeciwieństwie do filmowego Tony'ego, Tony książkowy ożenił się ponownie – stąd przekonanie Susan, że za inspirację dla tej postaci posłużyła jego obecna żona. Ponadto później okazuje się, że tamta Laura miała długie i czarne włosy, gdy tymczasem Susan nosi krótką, siwową fryzurę.

¹⁸ R. Ingarden, *O dziele literackim...*, s. 412.

¹⁹ B. Garlej, *Koncepcja warstwowości dzieła literackiego Romana Ingardena ujęta w perspektywie ontologii egzystencjalnej i jej konsekwencja*, „Estetyka i Krytyka” 2014, nr 33 (2/2014), s. 123.

kundy w kadrze widać jedną stronę powieści Edwarda, którą Susan właśnie przeczytała. Cały możliwy od odczytania tekst (część przesłaniają leżące na papierze okulary) występuje w następującej formie:

“God damn it!” Andes shouts.

Tony looks around, noticing nothing except the cattle station. In the distance sits a three-sided concrete pen, filled with what is left of burned garbage. Then he sees it. What seems to be a pair of naked lovers intertwined on an old, half-burned red sofa. They do not move, their white skin glimmering in the hot sun.

“Easy man,” Andes says.

Without thinking, Tony walks quickly towards the bizarre scene. Andes tries to hold him back. India’s²⁰ clothes lie on the ground and tangled in the barbed wire fence, blowing in the wind. Tony recognizes Laura’s sweater. The two of them look small, like children – white and naked in the unforgiving daylight. The sergeant holds Tony while Bobby lifts girl’s head, gently. Tony sees her face from the side, her long red hair [...] the blood across her mouth.

In shock, Tony cannot speak. Bobby lowers India’s head carefully back onto the arm of the sofa and climbs slowly to the other side [...] pushes the other body back by the shoulders, slowly. Tony stares at her dark red hair. He sees Laura’s mouth open, as if crying out for help [...] cheeks and eyes comforted with pain. Bobby Andes holds her [...] him to see. Laura’s small gold cross dangles from her neck [...] glint of the sun.

“Is this your wife?” [...]

“Is she all right?” Tony asks [...]”²¹

Należy od razu podkreślić, że dokładnie tę samą scenę Wright opisuje inaczej. Jego opis jest przede wszystkim znacznie dłuższy i opatrzony obszerniejszym wglądem narratora w świadomość Tony’ego. Niezmienione pozostają jedynie kwestie dialogowe, całkowicie inna jest za to sceneria z czerwoną kanapą w centralnej części. Co istotne, filmowy Edward pisze w czasie teraźniejszym, nie w czasie przeszłym (jak jego książkowy odpowiednik) – zmiana ta tylko uwypukla skrócenie dystansu między utworem a czytelniczką, która w ten sposób może odnieść wrażenie, że rzecz dzieje się tu i teraz. Jednak tym, co musiało uderzyć Susan najbardziej, jest opis krzyżyka Laury i zwrócenie uwagi na jej rude włosy. Jeśli wygląd Laury był do tej pory wytworem wyobraźni Susan, a teraz domysł uzyskał tekstowe potwierdzenie, obserwowane za chwilę przerażenie bohaterki i jej paniczna reakcja wydają się uzasadnione. W tekście występuje również zaskakująca fraza informująca, że Tony widzi to, co „wydawało się parą nagich, splecionych ze sobą kochanków”. Okazuje się zatem, że właśnie z karty czytanej powieści wywodzi się skojarzenie Susan, która za moment zadzwoni do córki

²⁰ Imię córki Tony’ego zostało w filmie zmienione z Helen na India.

²¹ Podkreślenia: P.R.

i wyobrazi sobie ją i jej partnera leżących na czerwonej narzucie w identycznej pozie – będącej tym razem rzeczywistym miłosnym uściskiem.

W przytoczonym fragmencie znajdują również potwierdzenie ustalenia Beaty Garlej o chwiejności i niekompletności konstrukcji konkretyzacji – powstałej w związku ze skłonnością czytelnika do pomijania i przekształcania tekstu. Filmowy obraz w kilku punktach nie odpowiada temu, co zostało napisane na widocznej przez dwie sekundy stronie. Niektóre z tych punktów nie wydają się bardzo istotne, jak choćby to, że nie widzimy, by Andes powstrzymał Tony’ego przed zbliżeniem się ciał, nie pada również pytanie o to, czy Tony rozpoznaje swoją żonę – można to jednak uzasadnić „perspektywicznym skrótem” i decyzjami montażowymi. Ale są także inne niezgodności: głowy nie leżą wcale na podłokietnikach czerwonej sofy, a ona sama wcale nie jest „na w pół spalona”, lecz ledwie podniszczona i wciąż wyglądająca nad wyraz estetycznie. Nie widać leżących na podłodze ubrań kobiet, a już tym bardziej nie „powiewają na wietrze”. I wreszcie: usta Laury nie są wykrzywione bólem i otwarte „jakby wołała o pomoc” – są bez wątpienia zamknięte, a z jej dostojnej twarzy wciąż bije piękno.

A zatem nie w fakcie uzupełniania miejsc niedookreślenia przez filmową Susan, lecz właśnie w szeregu rozbieżności między filmowym obrazem a widocznymi przez chwilę na ekranie słowami powieści, tkwi najsilniejsza sugestia świadcząca o tym, że cała ekranowa historia Tony’ego jest tak naprawdę zwizualizowanym efektem procesu czytania Susan i została przefiltrowana przez jej estetyzującą wyobraźnię. Tym samym – w przeciwieństwie do odbiorców powieści Wrighta – jako widzowie filmu nie mamy bezpośredniego dostępu do oryginalnej postaci powieści autorstwa Edwarda Sheffielda. Oczywiście: poza tą jedną kartką, która na moment pojawia się w kadrze. Wydaje się, że zmiana medium przy jednoczesnym pozostawieniu utworu literackiego w fabule jest w tym procesie znamienna. Można przypuszczać, że gdyby filmowy Edward nie napisał powieści, a nakręcił film, pojawiłby się w on w filmie Toma Forda w postaci niezmienionej, co najwyżej skróconej. Reżyser tymczasem rozkłada na części pierwsze właśnie proces odbioru literatury, pozwalając bohaterce dominować swoją perspektywą całość audiowizualnego przekazu. Nawet wtedy, gdy bierze do ręki fikcjonalną prozę, Susan czyta *de facto* o sobie samej.

Konkluzja

Odbiór dzieła filmowego i odbiór dzieła literackiego różnią się od siebie w sposób istotny – są inaczej przez twórców zaprojektowane i w całkowicie odmienny sposób angażują swoich odbiorców. Analiza pokazała wprawdzie

pewne możliwości i ograniczenia filmu i literatury w tym zakresie, trudno jednak kreślić na jej podstawie uniwersalne, ogólne zasady. Każde dzieło powinno być bowiem traktowane odrębnie. Należy jednak podkreślić, że zarówno Austin Wright, jak i Tom Ford okazali się twórcami, którzy bardzo sprawnie posługują się właściwymi sobie tworzywami. Z wieloaspektowości procesu odbioru dzieła i jego konsekwencji uczynili przede wszystkim temat swoich fabularnych utworów, ukazując ów proces przez pryzmat dwóch mimo wszystko niezależnych od siebie bohaterek o imieniu Susan.

Podstawowa różnica między zakończeniami historii obu Susan polega na tym, że w ramach swoich fabuł zupełnie inaczej traktują one powieść Edwarda. Dla powieściowej Susan, świadomej czytelniczki „stawiającej literaturze opór”, nieobecność Edwarda na umówionym spotkaniu wydaje się nie mieć aż tak katastrofalnych skutków, jak dla Susan filmowej. Ona z kolei od początku pozwalała powieści wdrzeć się do swojego życia – i w miarę czytania rozpościerać się w coraz większych jego obszarach.

Ma to związek z opisywaną przez Ingardena fazowością odbioru dzieła literackiego, który umiejscowiony jest w czasie – jako czytelnicy wiedzę otrzymujemy stopniowo, nie wszystko jest nam dane od razu. Teoretyk pisze:

Można powiedzieć: faza dzieła „właśnie czytana” otoczona jest podwójnym horyzontem (jeżeli wolno posłużyć się tu tym husserlowskim terminem): a) faz dzieła już przeczytanych, b) faz, których jeszcze nie znamy. Horyzont ten jest ciągle zmienny, a istnienie jego stale wpływa w rozmaity sposób na kształtowanie się zawartości właśnie czytanej fazy dzieła²².

Mechanika tego procesu jest uwypuklana przez Wrighta: Susan wielokrotnie sprawdza, ile jeszcze stron zostało jej do końca. Ich liczbę odnosi do dotychczasowych czytelniczych doświadczeń i na ich podstawie buduje własne oczekiwania. Czuje na przykład, że „zbliży się chwila, w której braknie miejsca na to, co powinno się wydarzyć”. Czasem oczekuje w związku z tym zawodu, a czasem jest pełna nadziei. Wszystkie te emocje stara się jednak pozostawić w pilnie strzeżonych przez nią ramach doświadczenia czytelniczego.

I w tym aspekcie niebagatelna wydaje się rola zmiany medium. W filmie Forda fazowość odbioru znajduje bowiem wizualny wyraz w czymś zgoła bardziej osobistym – w identyfikacji z poszczególnymi bohaterami powieści. Najpierw Susan widzi się w roli Laury – co uwidocznione jest przez warstwę wyglądown, a po jej śmierci łączy się z Tonym – podkreślają to sekwencje montażowe, w których symbolicznie wpuszcza go do swojego domu, do własnej wanny i własnego łóżka. Susan daje się ponieść powieściowej

²² R. Ingarden, *Formy poznawania dzieła literackiego*, „Pamiętnik Literacki” 1936, nr 33/1/4, s. 188.

personalnej narracji, w wyniku której – jak pisał Stanzel – „zogniskowanie sympatii» czytelnika przenosi się na postać, której myśli i uczucia są dlań bezpośrednio dostępne”, co jeszcze w latach siedemdziesiątych stanowiło według badacza problem niedoceniany w teorii powieści²³. Z tymi ciepłymi uczuciami wobec Tony’ego, którego od początku utożsamiała z Edwardem, pełna nadziei idzie na spotkanie z byłym mężem. A ponieważ on nigdy na nie nie dociera, Susan zostaje sama ze swoim złamanym sercem oraz z przypuszczeniem, że Edward pisarz przewidział dla niej nie rolę Laury czy Tony’ego, ale rolę Raya – mordercy, który odebrał mu rodzinę i przez całe lata nie chciał się do tego przyznać.

Wreszcie, film okazał się medium doskonale nadającym się do ukazania mechaniki działania konkretyzacji estetycznej, która powstaje w wyniku jednostkowego spotkania czytelnika z dziełem literackim. Konkretyzacja – dokonująca się jedynie w odbiorze dzieła, a przez to niemożliwa do utrwalenia na kartach powieści i wykraczająca poza materialną postać utworu literackiego – została uchwycona w medium filmu i opisana za pomocą jego środków: decyzji obsadowych, gry aktorskiej, temperatury barw czy też przekraczających granice linii fabularnych sekwencji montażowych. Tom Ford uczynił to jednak w sposób niezwykle subtelny i przez to tak łatwy do przeoczenia. Jego cele adaptacyjne wykroczyły tym samym poza typowe ramy, koncentrując się przede wszystkim na odwzorowaniu za pomocą języka filmu obrazu wielowymiarowej emocjonalności.

BIBLIOGRAFIA

- Choczej M., *O adaptacji, ekranizacji, przekładzie intersemiotycznym i innych zmartwie- niach teorii literatury, filmu i mediów*, „Przestrzenie Teorii” 2011, nr 16.
- Garlej B., *Koncepcja warstwowości dzieła literackiego Romana Ingardena ujęta w per- spektywie ontologii egzystencjalnej i jej konsekwencja*, „Estetyka i Krytyka” 2014, nr 33 (2/2014).
- Hendrykowski M., *Współczesna adaptacja filmowa*, Poznań 2014.
- Hopfinger M., *Adaptacje filmowe utworów literackich. Problemy teorii i interpretacji*, Wrocław 1974.
- Ingarden R., *Formy poznawania dzieła literackiego*, „Pamiętnik Literacki” 1936, nr 33/1/4.
- Ingarden R., *Kilka uwag o sztuce filmowej*, [w:] *Wybór pism estetycznych*, red. A. Tysz- czyk, Kraków 2005.
- Ingarden R., *O dziele literackim. Badania z pogranicza ontologii, teorii języka i filozofii literatury*, tłum. M. Turowicz, Warszawa 1988.
- Isla Fisher is NOT Amy Adams*, <https://www.youtube.com/watch?v=Q0O_5lVrMfs> [dostęp:10.09.2019].

²³ F.K. Stanzel, dz. cyt., s. 214.

- Jakobson R., *Upadek filmu?*, [w:] *Estetyka i film*, red. A. Helman, tłum. Cz. Dondziło, Warszawa 1972.
- Kubaszczyk J., *Przekład dzieła literackiego jako konkretyzacja*, „Scripta Neophilologica Posnaniensia” 2013, t. XIII.
- Mejlach B.S., *Odbiór dzieła sztuki jako problem naukowy*, „Pamiętnik Literacki” 1974, nr 65/4.
- Stanzel F.K., *Historia komplementarna: zarys zwróconej ku czytelnikowi teorii powieści*, „Pamiętnik Literacki” 1993, nr 84/1.
- Wright A., *Tony and Susan*, New York–Boston 2011 (e-book).
- Wright A., *Zwierzęta nocy*, tłum. J. Polak, Warszawa 2016 (e-book).
- Zalewski A., *Poziomy odbiór dzieła filmowego*, „Sztuka i Filozofia” 1997, nr 14.