



Inwersja, amplifikacja i transakcentacja jako podstawowe operacje adaptatorskie w filmie Vinka Brešana *Svjedoci*

Inversion, Amplification and Transaccentuation as Basic Adaptation Operations in the Film *Witnesses* by Vinko Brešan

Anna Boguska



<https://orcid.org/0000-0001-5307-2241>

INSTITUTE OF SLAVIC STUDIES POLISH ACADEMY OF SCIENCES
anna.boguska@ispan.edu.pl

Data zgłoszenia: 30.01.2025 r. | Data akceptacji: 9.04.2025 r.

ABSTRACT | The article is an attempt to apply the theory of intersemiotic and intercultural translation to film adaptation. The author analyses Vinko Brešan's film *Witnesses* (*Svjedoci*, 2003), based on Jurica Pavičić's novel *Plaster Sheep* (*Ovce od gipsa*, 1997), pointing out and describing three formal and semantic operations (inversion, amplification, transaccentuation), which had a significant impact on the shape of the film.

KEYWORDS | film adaptation, intersemiotic translation, intercultural translation, Vinko Brešan, Jurica Pavičić

Marek Hendrykowski, twórca (niekiedy uznawanej za heretycką) tezy o istnieniu języka filmu w znaczeniu „langue”¹, który nazywa także „językiem kinematograficznym” czy „językiem ruchomych obrazów”, pisze:

Z punktu widzenia translatologii adaptacja filmowa może zostać uznana za nietypowy i intrygujący przypadek **przekładu wielosystemowego** [podkreśl. – A.B.]. Wielosystemowego w podwójnym znaczeniu – primo, ze względu na różnicę systemów semiotycznych (język werbalny – język ruchomych obrazów), secundo, ze względu na multikodowość docelowego języka adaptacji (ponieważ język ruchomych obrazów angażuje i wykorzystuje w procesie komunikowania wiele różnych subkodów)².

W podobnym duchu, tj. ujmując adaptację filmową jako przekład intersemiotyczny, wypowiadają się na polskim gruncie m.in. Maryla Hopfinger i Alicja Helman. Ta pierwsza, autorka książki pt. *Adaptacje filmowe utworów literackich. Problemy teorii i interpretacji* (1974), zakładała, że „niezbędnym warunkiem wzajemnej przekładalności między dwoma systemami jest pewien obszar ich zbieżności na poziomie znaczeniowo-kulturowym”⁴. Hendrykowski także kładzie nacisk na homologię struktur semantycznych oraz, dodatkowo, multikodowość jako te elementy z teorii przekładu, które byłyby przydatne w studiach nad adaptowaniem.

- 1 Marek Hendrykowski myśli o rozumieniu języka filmu w znaczeniu „langue” wyraża m.in. w książce pt. *Język ruchomych obrazów*. Już we wstępie do publikacji zaznacza, że to podstawowa herezja zawarta w jego pracy. Co więcej, krytykuje francuskich teoretyków, którzy – jak pisze – ustami Christiana Metza stworzyli w odniesieniu do języka filmu tylko powierzchownie nawiązującą do koncepcji Ferdinanda de Saussure’a formułę „langage sans langue”. Zaznacza, że zjawisko komunikowania („langage”) nie może zachodzić bez pośrednictwa języka („langue”), jakkolwiek byśmy go rozumieli, i że to podstawowy błąd metodologiczny Francuzów. M. Hendrykowski: *Język ruchomych obrazów*. Wydawnictwo Ars Nova, Poznań 1999, s. 10–12.
- 2 O zagadnieniu subkodów języka filmu Hendrykowski pisał: „W granicach systemu języka kinematograficznego na prawach podsystemów działają rozmaite inne systemy językowe, zwane subkodami języka filmu. W tym sensie może on być rozpatrywany i analizowany w kategoriach kodu kodów. Te ostatnie jednak (przykładowo: subkod ikoniczny, subkod gestyczny, subkod proksemiczny, subkod werbalny, subkod muzyczny, subkod mimiczny itp.) nie funkcjonują w nim z osobna, lecz na jednoczącej je wszystkie zasadzie podporządkowania regułom języka filmu”. Ibidem, s. 25–26.
- 3 M. Hendrykowski: *Adaptacja jako przekład intersemiotyczny*. „Przestrzenie Kultury” 2013, nr 20, s. 177–178.
- 4 M. Hopfinger: *Adaptacje filmowe utworów literackich. Problemy teorii i interpretacji*. Wydawnictwo Ossolineum, Wrocław 1974, s. 22.

Zdaniem Roberta Birkholca, rozpoznania polskich badaczek (o Hendrykowskim nie wspomina) na polu adaptacji, choć inspirujące i stale omawiane na zajęciach akademickich poświęconych problematyce filmoznawczej, nie dostarczają już narzędzi adekwatnych do opisu relacji zachodzących między literaturą a filmem. Autor uzasadnia swoje przekonania zmianami, jakie zaszły w odniesieniu do pejzażu medialnego czy metodologii badawczych, ale także charakterem powstających współcześnie dzieł⁵. Birkholc, posiłkując się teoriami zagranicznych kolegów, postuluje nie tyle odejście w teorii adaptacji od przekładu intersemiotycznego, ile uzupełnienie go o przekład interkulturowy, tj. wprowadzenie obok analizy formalnej także refleksji na temat społecznych determinant powstałego tłumaczenia. Odwołując się do języka Kamilli Elliott, dopomina się on o połączenie ujęć dotychczas uznawanych za przeciwstawne – formalnego/tekstualnego i kulturowego/kontekstualnego.

Paradoksalnie, pominięty w narracji Birkholca Hendrykowski zdaje się tę potrzebę rozumieć, zauważając, że to, co wspólne przekładowi językowemu i adaptacji filmowej, to także czynnik kontekstualny, a dokładniej rzecz ujmując – dwie różniące się między sobą mniej lub bardziej czasoprzestrzenie kulturowe, których istnienie rzutuje na ostateczny rezultat pracy adaptatora zobowiązanego do tego, aby przystosować pierwowzór do odmiennego obiegu i ponownego odczytania w realiach innych niż dotychczasowe. Rozpoznanie Hendrykowskiego są ciekawe także z dwóch innych względów. Po pierwsze, autor, mając świadomość istnienia szeregu różnic między przekładem językowym a adaptacją filmową (odmienność tworzywa, środków wyrazu, odmienność samego medium, z czym wiąże się jego innojęzyczność, ale również transmedialność i transdyscyplinarność procesu adaptacji filmowej), wybiera wariant bezpieczny – decyduje się pisać o występowaniu pewnej analogii funkcjonalnej pomiędzy procesem tłumaczenia z jednego języka werbalnego na drugi (translacja) a procesem adaptowania dla potrzeb filmu (adaptacja)⁶. Po drugie, jego propozycja jest atrakcyjna na planie czyśto pragmatycznym, badacz wskazuje bowiem narzędzia przydatne w trakcie

5 R. Birkholc: *Współczesne teorie „adaptation studies”. Rekonesans badań i nowe kierunki rozwoju*. „Kwartalnik Filmowy” 2022, nr 119, s. 57. <https://doi.org/10.36744/kf.1255>.

6 Ten nurt refleksji wyrasta z taksonomii Romana Jakobsona. Jak zauważa Zbigniew Kloch, rosyjski sławista klasyfikował relacje między tekstami źródłowymi a ich translacją w zależności od tego, czy przekład dokonywany jest w obrębie tego samego języka (przeredagowanie), czy jest interpretacją sensu znaków za pomocą innego języka etnicznego (przekład właściwy), czy też mowa o interpretacji znaków językowych za pomocą innego systemu, np. znaków ikonicznych (transmutacja). Z. Kloch: *Przekład intersemiotyczny. Przypadek znaku drogowego, ekfrazy i adaptacji filmowej*. „Images” 2023, nr 35 (44), s. 157. <https://doi.org/10.14746/i.2023.35.44.9>.

analizy. W procesie adaptacji filmowej wyróżnia siedem podstawowych operacji semantycznych: 1) substytucję (ekwiwalencję, zamianę, transmutację, podstawienie), 2) redukcję (detrakcję, odjęcie, usunięcie), 3) addycję (adiękcję, dodanie, dorzucenie), 4) amplifikację (wzmocnienie, podkreślenie, zaakcentowanie), 5) inwersję (przestawienie), 6) transakcentację (przeniesienie akcentu ważności) i 7) kompresję (kondensację struktury pierwowzoru).

Celem niniejszego artykułu jest wykorzystanie teorii i narzędzi zaproponowanych przede wszystkim przez Hendrykowskiego, ale z zastrzeżeniami, które zgłasza wobec jego koncepcji Seweryna Wysłouch. Badaczka z jednej strony pozytywnie wartościuje wybór operacji semantycznych osadzonych w retoryce⁷, pisząc:

Retoryka wychodzi poza lingwistykę tekstu i umożliwia działania na niejęzykowym tworzywie. Zajmuje się tym, co wykracza poza kompetencje gramatyki: operacjami dokonywanymi na zdaniu i na wyższych figurach semantycznych, konstruowanych ponad zdaniem, jak np. fabuła utworu. Można powiedzieć: likwiduje barierę „budulcową” i otwiera się na przekład intersemiotyczny⁸.

Z drugiej – słusznie zauważa, że kończąca artykuł Hendrykowskiego konstatacja o adaptowaniu jako procesie językowym (przekładzie) o charakterze montażowym jest wewnętrznie sprzeczna. Prymat montażu bowiem marginalizuje operacje na strukturze głębokiej, takiego typu jak transakcentacja, amplifikacja oraz kondensacja, a ponadto – rozumienie adaptacji jako montażu gotowych elementów odcina ją od inspiracji hermeneutycznych i kognitywistycznych⁹. Sięgając zatem po narzędzia Hendrykowskiego, przyjmuję (na potrzeby tego artykułu, nie aspiruję do czynienia rozpoznań teoretycznych o charakterze uniwersalnym) rozumienie adaptacji jako przekładu intersemiotycznego, przy jednoczesnym odrzuceniu „montażowych” wtrętów autora. Niemniej, dostrzegając zasadność postulatów Birkholca o konieczności pro-

7 Seweryna Wysłouch zaznacza, że zaproponowane operacje nie pochodzą z jednego porządku. Cztery z nich – substytucja, redukcja, addycja i inwersja – to wyróżniane w starożytnych retorykach operacje retoryczne, które w latach 60. XX wieku zostały wykorzystane przez Edwarda Balcerzana do opisu mechanizmów przekładu literackiego w artykule *Poetyka przekładu artystycznego*. Trzy pozostałe – transakcentacja, kompresja i amplifikacja – nie dotyczą powierzchni tekstu, są to operacje na strukturze głębokiej, powiązane z przekształcaniem jego sensu. Sama Wysłouch traktuje je jako przekształcenia drugiego stopnia i wynik „właściwych” operacji retorycznych. S. Wysłouch: *Adaptacja filmowa – przekładem czy montażem?*. „Przestrzenie Teorii” 2014, nr 22, s. 224–225. <https://doi.org/10.14746/pt.2014.22.13>.

8 Ibidem, s. 225.

9 Ibidem, s. 227.

wadzenia badań nad adaptacją zarówno tekstualnych, jak i kontekstualnych, próbując powiązać analizę formalną z analizą kulturową, tj. spojrzeć także na inne aniżeli tylko filmowe pola przejawiania się społecznych dyskursów i naświetlić pokrótce dynamikę zmian w chorwackich realiach przełomu XX i XXI wieku.

Proponowana przeze mnie analiza ma charakter idiograficzny i dotyczy nagrodzonego m.in. na festiwalu w Berlinie w 2004 roku filmu *Svjedoci* (Świadkowie, 2003) w reżyserii Vinka Brešana. Pierwowzorem dla tego obrazu była powieść Juricy Pavićicia pt. *Ovce od gipsa* (Gipsowe owce, 1997). Tekst ten był opracowywany w postaci scenariusza przez ponad dwa lata przez trzy osoby – autora książki Juricę Pavićicia¹⁰, reżysera Vinka Brešana oraz operatora filmowego Živka Zalara. Zasadniczym tematem obu dzieł – książki i filmu – jest zabójstwo Serba dokonane przez chorwackich żołnierzy i porwanie przypadkowego świadka zbrodni – córki ofiary. Pavićiciowi przy pisaniu książki za inspirację posłużyło prawdziwe zdarzenie, które miało miejsce 7 grudnia 1991 roku w Zagrzebiu i przez prasę zostało określone mianem „Slučaj Zec” („Przypadek rodziny Zec”). Sprawa dotyczyła zabójstwa trzech członków serbskiej rodziny Zec: zagrzebskiego rzeźnika Mihalja, jego żony

10 W 2002 roku Pavićić zerwał współpracę z Brešanem i Zalarem przy scenariuszu filmu, nie chcąc zaakceptować tłumaczonej względami finansowymi zmiany miejsca akcji z dalmatyńskiego Splitu na obcy jemu kulturowo i językowo północnochorwacki Karlovac. Paradoksalnie ta pozamerytoryczna decyzja (dobitnie ukazująca realia pracy filmowców), która skutkowałą koniecznością m.in. zmiany nazwisk bohaterów oraz zapisania dosadnych, soczystych dalmatyńskich z ducha dialogów językiem nieco bardziej neutralnym, w kontekście tematyki dzieła miała pozytywne znaczenie, uwiarygodniające i uniwersalizujące ukazywane zdarzenia. O ile bowiem na terenie Splitu walki w latach 90. XX wieku się nie rozgrywały, o tyle Karlovac został zaatakowany 4 października 1991 roku. Siły serbskie zajęły nawet znaczną część podmiejskiej osady Turanj, zatrzymując się na moście na rzece Koranie, który stanowi wejście do miasta. Ostatecznie Karlovac udało się obronić, sam Turanj zyskał przydomek „małego Vukovaru”, ale miasto do końca wojny było mocno ostrzeliwane i stale zagrożone inwazją. Innym aspektem tej zmiany są kwestie wizualne obu przestrzeni. Wydaje się, że prowincjonalny, nijaki Karlovac z jego szarością i brakiem arkadyjskich elementów kultury śródziemnomorskiej typowych dla Splitu, położony nieopodal linii rozgrywających się walk, łatwiej ukazać jako miejsce odpychające, swoisty *locus horridus*, który, co ważne – mógłby być wszędzie. Nie decyduję się pisać o tej zmianie w dalszej części pracy jako przykładzie transakcentacji głównie ze względu na to, że nie była intencjonalna. Uważam jednak, że znacząco przyczyniła się do odejścia w filmie od powieściowej lokalności na rzecz wyakcentowania wątków uniwersalnych. S. Kovačević: *Jurica Pavićić: »Srnamimo se naše stvarnosti«*. „Hrvatski filmski ljetopis” 2007, br. 50, s. 100; 4. listopada 1991. *Karlovac – početak općeg napada na kritičnu točku obrane Hrvatske*, narod.hr, 4. listopada 2015. <https://narod.hr/hrvatska/4-listopada-1991-karlovac-pocetak-opceg-napada-na-kriticnu-tocku-obrane-hrvatske> [dostęp: 18.12.2024].

Mariji i ich córki, 12-letniej Aleksandry, przez pięciu Chorwatów przynależących do jednostki specjalnej Ministerstwa Spraw Wewnętrznych dowodzonej formalnie przez Tomislava Merčepa. Przyczyną napadu były rzekome związki Mihalja Zeca ze zbuntowanymi Serbami z Krajiny¹¹.

Nadmienię, że interesują mnie trzy poziomy obu dzieł: kompozycyjny, tematyczny i aksjologiczny. W odniesieniu do kompozycji będę pisać o inwersji, w przypadku aksjologii – o transakcentacji. Zabiegi amplifikacyjne dotyczą zasadniczo poziomu tematycznego, ale dotyczą i poziomu kompozycji. W swoim badaniu przyjmuję perspektywę filmocentryczną, tj. pochylam się przede wszystkim nad adaptacją i to rozpoznania jej dotyczące ustawiają porządek mojej wypowiedzi.

Inwersja, czyli od narracji liniowej do cyklicznej

Pierwsza, narzucająca się wręcz myśl przy porównaniu wspomnianych tekstów kultury to odmienny porządek podania treści. W powieści zachowano narrację linearną. Pavičić zaczyna swoją opowieść od scen z frontu, które miały miejsce w czerwcu 1992 roku we wschodniej Hercegowinie, gdzie Krešo, dowódca oddziału, traci nogę wskutek nieuwagi (wchodzi na podłożoną przez siebie minę), a trzech jego kompanów ginie. Autor, chcąc wprowadzić czy-

- 11 Mihaljo Zec był znanym rzeźnikiem, który miał sklepy na zagrzebskim Dolcu. Jego żona prowadziła w okolicy kawiarnię. Zec, zamożny zagrzebski Serb, finansowo wspierał m.in. powstałą w 1989 roku Chorwacką Wspólnotę Demokratyczną (Hrvatska demokratska zajednica), partię o aspiracjach niepodległościowych i nacjonalistycznych. Sprawa zabójstwa jego rodziny (uratowało się dwoje dzieci, które podczas zajścia skryły się w domu) odbiła się szerokim echem w lokalnych mediach, przede wszystkim ze względu na to, że zabójcy, choć zostali pojmani w kilka dni po napadzie i przyznali się do popełnionego czynu (bez obecności adwokatów, co było proceduralnym błędem), ostatecznie nie zostali skazani. Wypuszczono ich na wolność w 1992 roku, jako że nie było świadków mordu. Część z nich w kolejnych latach została ukarana za inne przestępstwa (mieli przeszłość kryminalną), Siniša Rimac zaś, ten, który strzelił do Mihalja Zeca (ale oponował przeciwko zabiciu kolejnych osób), jako chorwacki żołnierz (z czasem – pułkownik) został odznaczony przez prezydenta Franja Tuđmana za bohaterskie czyny podczas ostatniej wojny, a później pełnił funkcję jednego z ochroniarzy Gojka Šuška, ministra obrony Republiki Chorwacji w latach 1991–1998. Vladimir Šeks, ówczesny prokurator państwowy, przyznał po latach w wywiadzie opublikowanym na łamach tygodnika „Globus”, że ma poczucie winy i wstydu z powodu nienależytego przeprowadzenia sprawy. D. Butković: *Hladnokrvno ubojstvo*. „Jutarnji list”, 24.04.2004. <https://web.archive.org/web/20160303210827/http://www.jutarnji.hr/hladnokrvno-ubojstvo/7348/> [dostęp: 23.12.2024].

telnika w sytuację wojenną, przenosi miejsce akcji z rodzinnego Splitu, gdzie rozgrywają się wszystkie późniejsze powieściowe wydarzenia, na hercegowiński front. Jednocześnie zarysowuje realia tamtych dni, obnażając już w pierwszym rozdziale nieheroiczny wymiar wojny, przypadkowość, banalność i bezsensowność losów jej żołnierzy. Zasadnicze z punktu widzenia filmu sceny dotyczące zabójstwa Serba, rozgrywają się już we wschodnim Splicie dopiero w czwartym rozdziale powieści. Utwór kończy informacja o losach głównych bohaterów – Krešo ratuje pojmaną przez zabójców Serba dziewczynkę i wysyła ją do ciotki do Triestu. Sam wraca do domu, gdzie dzieli się przebiegiem zdarzeń ostatnich godzin z zaangażowaną w sprawę siostrą Lidiją. Galjer, dziennikarz pracujący w redakcji gazety z Lidiją, zmuszany przez lekarza chorej żony spowalniać prace nad zabójstwem, budzi się przy samochodzie swojego „ciemieżcy” po tym, jak w akcie zemsty usiłował go porwać. Chorwacki światek jawi się u Pavičića jako niewesoły i wielorako uwikłany w sytuacje graniczne czy wręcz kryminalne.

W filmie – poza przesunięciem miejsca akcji ze Splitu do Karlovca i redukcją liczby bohaterów – mamy do czynienia także ze zmianami w obrębie porządku prezentowanych treści, czyli z inwersją. U Brešana fabuła rozpoczyna się od mocnej ekspozycji – podobnie jak w przypadku powieści wyraźnie zaakcentowana zostaje sytuacja wojenna, przy czym „język ruchomych obrazów” pozwala wprowadzić ją za pomocą jednej sceny. Jest rok 1992, północ Chorwacji, ciemny i mokry Karlovac. Reżyser informuje o sytuacji wojennej, pokazując w pierwszej scenie filmu kordon pojazdów wojskowych¹². Jest to obrazowy ekwiwalent Pavičićowskiego pierwszego rozdziału, stanowiącego – także ze względu na odległość przestrzenną i czasową od opisanych dalej wydarzeń – swoistą przedakcję, moment ustanawiania „sceny” i objaśniania realiów świata, do którego zaprasza się widza. Po nim następują sceny „właściwe”, tj. wyprawa trzech młodych Chorwatów autem pod dom sąsiada jednego z nich, serbskiego handlarza Jovana Vasicia, w celu wysadzenia budynku. Nie spodziewanie jednak w trakcie podkładania ładunków wybuchowych z kamienicy wyłania się właściciel domu. Padają strzały, Joško (w filmowej wersji to brat Kreša) trafia Serba. Młodzi po zabiciu Vasicia odkrywają, że w domu jest jeszcze jego córka, przypadkowy świadek zbrodni. W popłochu zabierają dziewczynkę do domu Joška i ukrywają dziecko w piwnicy na podwórzu.

12 Podążając za Marylą Hopfinger, która sięga do teorii Rolanda Barthes’a, można stwierdzić, że mamy tu do czynienia z literalnym przekazem ikonicznym, tj. opartym na *quasi*-tautologicznej relacji między elementem znaczącym i znaczoną i charakteryzującym się „antropologicznym minimum sensu”, tj. mającym sens przynajmniej na poziomie identyfikacji sceny przedstawionej. M. Hopfinger: *Adaptacje filmowe utworów literackich...*, s. 73.

Informacją o dopiero co dokonanej zbrodni dzielą się z matką Joška. Od tego momentu wspiera ona syna i jego kolegów w utajeniu zabójstwa.

Po tym dynamicznym epilogu wprowadzającym widza w tematykę filmu następuje jego „tekst właściwy”, ułożony w narracji cyklicznej i dotyczący wydarzeń, które rozegrały się w ciągu jednej doby (powieściowa fabuła obejmuje kilka lat). Tę samą scenę – jest to scena zabezpieczania miejsca zbrodni przez policję – widz będzie oglądał trzy razy z perspektywy różnych postaci. Po pierwsze, samych winnych, po drugie, Barbira¹³ – policjanta, który prowadzi sprawę, i po trzecie, Lidiji – dziennikarki, usiłującej dociec prawdy o sprawcach zabójstwa oraz ewentualnie o losach dziecka. W filmie jest ona partnerką brata Joška, Kreša, nie zaś jego siostrą jak w książce, co dodatkowo komplikuje relacje między bohaterami. Sam Krešo zaś to inwalida wojenny, który nie brał udziału w akcji z Serbem, niemniej zostaje wmieszany w sprawę ze względu na rodzinne koligacje i będzie zmuszony wybrać: czy chronić brata zabójcę, czy stanąć po stronie szukającej prawdy partnerki. W prologu, utrzymanym – zdaniem wielu komentatorów – w kiczowatej hollywoodzkiej estetyce, prezentuje się Lidiję i Kreša, a między nimi uratowaną dziewczynkę zwróconych tyłem do kamery, wpatrzonych w słońce.

Gra z porządkiem treści w obrębie ukazywanej historii (jej inwersja w stosunku do fabuły książkowej) nie ma u Brešana wymiaru przygodnego chwytu, lecz urasta, analogicznie jak w dziele Akiry Kurosawy *Rashōmon* (1950), do rangi generalnej strategii kompozycyjnej filmu, przy czym narracje ukazane u Brešana, w odróżnieniu od tego, co prezentuje japoński mistrz, są niesprzeczne, dopełniają się, dając bardziej kompleksowy obraz wydarzeń, także poprzez liczne retrospekcje, które zostały w nie wplecione. Z jednej strony wykorzystana przez Brešana strategia wprowadza w jego dzieło retorykę specyficznie filmową – używając słowa „retoryka”, mam na myśli pewien repertuar praktyk komunikacyjnych typowych dla filmu i związany z nimi uzus. Jak zaznaczają twórcy tomu *Sztuka filmowa*, David Bordwell i Kristin Thompson, po *Pulp Fiction* (1994) zabawy z porządkiem historii stały się mile

13 Postać policjanta Barbira w filmowym świecie Brešana streszcza niejako cechy i losy dwóch powieściowych bohaterów: Galjera, który u Pavičicia pracuje w gazecie razem z Lidiją, ma chorą żonę Verę i przez troskę o nią wchodzi w mętną relację zależności z Maticiem, oraz śledczego Barbira, który prowadzi sprawę zabójstwa i zderza się z niezadowoleniem naciskanego przez Zachód Zagrzebia, że sprawa jest wyciszana. Podążając za myślą Hendrykowskiego, można to rozwiązanie nazwać „podstawieniem substytucyjnym”. Jak wyjaśnia badacz: „Wskazany wymóg substytucyjności oznacza, iż w przypadku adaptacji filmowej operacja zamiany powinna opierać się na podstawieniu umotywowanym znaczeniowo i akceptowalnym, to znaczy opartym na ekwiwalencji semantycznej obu elementów”. M. Hendrykowski: *Adaptacja jako przekład intersemiotyczny...*, s. 179.

widziane¹⁴. Sam Brešan jako inspirację dla tego typu chwytu kompozycyjnego podaje film *Amores perros* z 2000 roku meksykańskiego twórcy Alejandra Gonzáleza Iñárritu. To z tego dzieła *de facto* mógł zaczerpnąć trójdzielną kompozycję filmu oraz ideę, aby poprzez losowe wydarzenie (wypadek samochodowy) powiązać historie niezależnych od siebie postaci.

Z drugiej strony ten typ porządku narracji jest powiązany ze zmianami stopnia poinformowania widza na temat wydarzeń oraz pozwala zorientować fabułę na dociekanie prawdy wraz z bohaterami, na śledztwo, którego celem jest nie tylko rozpoznanie/znalezienie sprawców zbrodni, lecz także uzyskanie informacji o losach dziewczynki. Znacząco zatem wzmagają napięcie w filmie.

Amplifikacja, czyli powiększenie, jako zasadnicza strategia komunikacyjna w filmie

W ujęciu Hendrykowskiego amplifikacja jest zabiegiem bliskim transakcentacji. O ile jednak ta druga dotyczy odmiennego rozłożenia sygnałów ważności w dziele i prowadzi do zmiany jego wydźwięku, o tyle ta pierwsza dotyka niższych warstw stylistyki i mikropoetyki filmu i polega na „wzmocnieniu atrybutów danego elementu filmu prowadzących do wydobywania jego pożądanych z punktu widzenia widowiska cech charakterystycznych”¹⁵. Jako że definicja Hendrykowskiego ma dość enigmatyczny charakter i trudno w oparciu o nią zbudować „aparaturę badawczą”, będę posiłkować się rozumieniem amplifikacji wypracowanym na gruncie badań nad retoryką. Maria Barłowska, podejmując tę tematykę, przypomina:

Termin amplifikacja wywodzi się z łac. *amplifico*, *-are* oznaczającego: rozszerzać, rozprzestrzeniać, a także podwyższać, wzmacniać, podnosić, stawiać w jaśniejszym świetle, wyróżniać. Najkrócej amplifikacja określana jest jako „powiększenie”, ale działać może dwukierunkowo: służy pomniejszaniu, wszelkiej zmianie proporcji, realizującej retoryczne, czyli zawsze stronnicze nastawienie do sprawy¹⁶.

14 D. Bordwell, K. Thompson: *Film art. Sztuka Filmowa. Wprowadzenie*. Przeł. B. Rosińska. Wydawnictwo Wojciech Marzec, Warszawa 2011, s. 96.

15 M. Hendrykowski: *Adaptacja jako przekład intersemiotyczny...*, s. 180.

16 M. Barłowska: *Amplifikacja retoryczna*. W: *Retoryka*. Red. M. Barłowska, A. Budzyńska-Dacy, P. Wilczek. Wydawnictwo Naukowe PWN, Warszawa 2008, s. 98–99.

Jak wskazuje Barłowska, posiłkując się klasyfikacją wywodzącą się od Kwintyliana, są cztery sposoby intensyfikacji wypowiedzi¹⁷: *incrementum* (tj. powiększenie, nadanie czemuś największej możliwej ekspresji, często poprzez posłużenie się konstrukcją narastającą lub opadającą); *congeries* (czyli nagromadzenie synonimicznych słów i zdań, względem którego Kwintylianus używał metafory „stos”); *comparatio* (czyli porównanie najczęściej dwóch przykładów, z których jeden wywyższa lub pomniejsza drugi); *rationcinatio* (wnioskowanie, rozumowanie, określające aktywną postawę odbiorcy, który sam powinien dojść do przedmiotu amplifikacji).

Comparatium. W filmie najbardziej oczywistym przykładem amplifikacji o charakterze porównania (*comparatium*) jest wysunięcie przez Breśana jako jednych z głównych bohaterów braci Joška (zabójcy Serba) i Kreša (invalidy wojennego). Ta amplifikacja opierająca się na substytucji¹⁸ daje pole do wyniesienia zalet i cnót jednego z nich (Kreša) poprzez skontrastowanie go z drugim (Joškiem) – infantylnym, działającym pod wpływem niskich pobudek szkodnikiem, który czyni krzywdę innym niecelowo, w trakcie własnych wybryków (tak traci nogę Krešo). Odwołanie się w kontekście tej postaci do formuły „banalności zła” ukutej przez Hannah Arendt nie byłoby błędem¹⁹. W powieści nie ma tak pogłębionych charakterystyk żadnego ze sprawców. Wiadomo, że byli pijani i że kierowała nimi nienawiść do serbskich zabójców ich braci oraz idea „świątej zemsty”.

Filmowy Krešo za to jest bez skazy – ratuje serbskie dzieci podczas akcji na froncie, powstrzymuje brata przed poniżającymi działaniami wobec jeńców

17 Mowa o amplifikacji intencyjnej, którą odróżnia się od amplifikacji elokucyjnej/stylistycznej. Ta pierwsza, zwana jest również myślową lub rzeczową i „zakłada celowe nagromadzenie dowodów, pobudek, okoliczności tworzących «szkło powiększające» retorycznej perswazji i służy [...] dowiedzeniu, że coś jest małe lub duże, dobre lub złe, sprawiedliwe bądź niesprawiedliwe”. L. Polkowska: *Językowe zabiegi amplifikacyjne – próba typologii*. W: *Powiększenie i intensyfikacja w kulturze*. Red. B. Pawłowska-Jądrzyk. Wydawnictwo Naukowe UKSW, Warszawa 2022, s. 14.

18 Przesunięcie i podstawienie w relacjach bohaterów jest więcej. W powieści Krešo jest bratem Lidiji i nie jest spowinowacony z zabójcami Serba. Co więcej, młodzi chowają dziewczynkę u babki jednego z zabójców, którą w filmowej wersji zastąpiła matka Joška i Kreša. Powiązanie bohaterów bliższymi więzami korzystnie wpływa na uwiarygodnienie motywacji ich działań oraz wzmoczenie dramaturgii filmowej.

19 Hannah Arendt o Adolfie Eichmannie pisze m.in. tak: „Nie był głupcem. To czysta bezmyślność – której bynajmniej nie należy utożsamiać z głupotą – predysponowała go do odegrania roli jednego z największych zbrodniarzy tamtego okresu. Jeśli zaś jest to «banalne», czy wręcz śmieszne, jeśli nawet przy najlepszej woli nie sposób odkryć u Eichmanna żadnej diabelskiej czy demonicznej głębi, daleko tu jeszcze do nazwania tego czymś zwyczajnym”. H. Arendt: *Eichmann w Jerozolimie. Rzecz o banalności zła*. Przeł. A. Szostkiewicz. Wydawnictwo Znak, Kraków 2010, s. 373.

(sikanie na pojmanych), bez słowa skargi znosi inwalidztwo, będące rezultatem wygłupów brata, w końcu – decyduje się zaangażować po stronie Lidiji, odcinając się od brata i matki. W powieści ta postać nie jest jednoznaczna – po pierwsze, sam jest winny utraty nogi i, dodatkowo, śmierci kolegów, po drugie, nie potrafi się odnaleźć w sytuacji inwalidztwa, po trzecie, załatwioną mu po znajomości pracę traktuje niepoważnie. Nieszczególnie szlachetne są też pobudki, jakimi się kieruje, usiłując poznać losy dziecka. W filmie drastycznie zatem ulega wzmocnieniu moralna przepaść dzieląca braci, marność jednego wpływa na uwznioślenie drugiego. Powieść Pavičicia nie oferuje tego typu czarno-białego obrazu świata.

Incrementum. Najbardziej efektownym przykładem amplifikacji inwencyjnej, tym razem w modelu *incrementum*, czyli maksymalnego powiększenia i największej możliwej ekspresji, jest uwypuklenie historii książkowego Gojo, który po serii tragicznych wydarzeń trafia do szpitala psychiatrycznego. Przy czym w filmie problem „szaleństwa” dotyczy innego bohatera – Baricia – i nieco inaczej zostaje ukazany. U Brešana drugoplanowy szczegół urasta do rangi jednego z najważniejszych zdarzeń fabularnych, które zostaje oddane w sposób ekstremalny. Brešanowski Barić bowiem, gnębiony poczuciem winy, a jeszcze bardziej myślą, że koledzy zabiją porwaną dziewczynkę, wysadza się w powietrze w lokalnej knajpce na oczach dziennikarki Lidiji. Wyrzuca z siebie uprzednio monolog, dotyczący losów ludzi z jego pokolenia i doświadczeń wojennych, ale także problematyzujący ich rolę jako świadków historii, czym nawiązuje do tytułu filmu:

Misliš da se umire polagano uz muziku kao na filmu? Kurac. Držiš frendu rebra da mu ne ispadnu iz trbuha, on se dere a ti moliš Boga da umre. Ne zbog njega, zbog sebe²⁰.

I dalej:

Što ti misliš, što će bit sa svima nama? Mi smo svjedoci... Koji kurac, tko nas treba? Treba nas sve poubijat. I nas, i žene, i djecu i onu malu i svjedoke u garaži, sve. Čemu mi služimo?!²¹

20 „Myślisz, że umiera się powoli, przy muzyce jak w filmie? Chuj. Trzymasz przyjacielowi żebra, aby mu nie wypadły z brzucha, on się drze, a ty się modlisz do Boga, aby umarł. Nie ze względu na niego, ale na siebie” (tłum. z chor. – A.B.).

21 „Co myślisz, co będzie z nami wszystkimi? Jesteśmy świadkami... Co do cholery, kto nas potrzebuje?! Trzeba nas wszystkich pozabijać. I nas, i kobiety, i dzieci, i tę małą, i świadków w garażu, wszystkich. Jakiej sprawie służymy?!” (tłum. z chor. – A.B.).

Jest to kulminacyjny moment filmu, po nim staje się jasne, kim są zabójcy Serba i jakie losy spotkały dziewczynkę. Jednocześnie jest to scena, która w planie dramaturgicznym podtrzymuje trzecią z powtarzających się nowel, budując napięcie w dobrze już znanej widzowi historii.

Zauważę, że samą trójczołową konstrukcję dzieła Brešana również można odczytać jako noszącą znamiona *incrementum*, tj. powiększenia o konstrukcji narastającej. Każdą z nowel otwiera ta sama scena, która przez jej powtórzenie urasta do rangi najważniejszej. Trzykrotnie informuje się widza o zajściach ostatniej nocy – o morderstwie dokonanym na jednym z cywili, zabezpieczaniu dowodów zbrodni i rozpoczynającym się śledztwie, które będzie skutecznie sabotowane przez lokalne władze. Przy każdej kolejnej odsłonie widz otrzymuje nowe informacje o bohaterach. Pierwsza z nowel ma na celu wprowadzenie widza w problematykę filmu – ukazuje się w niej młodych zabójców, tło wydarzeń (śmierć ojca rodziny), wplątana w sprawę matkę, jej brata, lekarza i lokalnego polityka – doktora Maticia, który będzie wyciszał sprawę na mieście. W drugiej naświetla się sytuację śledczego Barbira, jego uwikłanie w konszachty z władzą i zgodę na spowalnianie śledztwa, co jest wynikiem chęci ratowania chorej żony. W trzeciej prezentowany jest świat Lidiji i Kreša – niefatwa z jej punktu widzenia sytuacja kalectwa partnera, o czym nie została uprzedzona, ich sprzeczki dotyczące zabójstwa i zawodowego zaangażowania Lidiji w sprawę, sabotowanie jej dziennikarskiego dochodzenia w redakcji. Mamy w tej ostatniej partii do czynienia z nagromadzeniem momentów o najwyższej sile ekspresji, w tym dwóch szczególnie mocnych w wyrazie (wspomniana scena wysadzenia się Baricia, a wcześniej – kłótni Lidiji z dopiero co przybyłym beznogim partnerem). Spełnia się tym samym u Brešana przekonanie wyrażone przez Laurę Polkowską, która pisze o amplifikacji jako „fundamentalnej, wręcz pierwotnej strategii komunikacyjnej o niezwykle szerokim zasięgu i niemal uniwersalnej palecie realizacji”²².

22 Przykład amplifikacji w filmie (ponownie w wersji *incrementum*) można znaleźć także w zakończeniu *Świadków* i to zarówno w treści prezentowanego obrazu, jak i w jego odcinającej się od całości estetyce. Widok kroczących w blasku słońca, trzymających się za ręce Lidiji, Kreša i uratowanej serbskiej dziewczynki ma charakter hipertroficzny względem książkowego rozwiązania (gdzie podano, że Krešo zawiózł małą na dworzec autobusowy). Scenę tę, jeśli odczytać ją literalnie, można by zinterpretować jako chorwacko-serbskie pojednanie i zapowiedź świetlanej przyszłości bratnich narodów. Jednocześnie przyjęta kiczowata konwencja prezentacji postaci (nadmiar elementów idyllicznych), estetycznie niespójna z pozostałymi obrazami, może sugerować autorski dystans do ukazywanej sytuacji. L. Polkowska: *Językowe zabiegi amplifikacyjne...*, s. 15.

Transakcentacja, czyli w stronę przekładu interkulturowego

Opisana konstrukcyjna redundancja wspomaga budowanie napięcia w *Świadkach*, wzmacnia perswazyjny potencjał dzieła, a wskutek tego, wraz z innymi operacjami adaptatorskimi, służy dokonaniu korekty hierarchii sensów w tekście filmowym względem tego, co proponował Pavičić w powieści. Choć Brešanowi udaje się oddać poziom znaczeniowo-kulturowy pierwowzoru, a szereg postaci i wątków bez problemu można zidentyfikować jako zaczerpnięte z literackiego źródła, uważam, że w obu dziełach nieco inaczej zostały rozłożone akcenty, jeśli chodzi o zakres tematyczny i ogólne przesłanie. Mamy zatem do czynienia z zamierzoną przez adaptatora transakcentacją²³, która dotyczy wymowy całości dzieła²⁴. Należy jednak zaznaczyć, że nie wynika ona wyłącznie z „mutacji” w obrębie samych tekstów (w terminologii Hendrykowskiego to dialog wewnątrztekstowy), lecz jest też konsekwencją zmian, jakie zaszły w lokalnym chorwackim świątku między rokiem 1997 a 2003 (byłby to dialog zewnątrztekstowy)²⁵. Z punktu widzenia zwolenników kontekstualnego czytania adaptacji filmowych interesująca jest bowiem żywotność pewnych koncepcji narracyjnych w nowych czy odmiennych realiach instytucjonalnych, społecznych i politycznych. W odniesieniu do tego, co napisałam, użyteczna staje się propozycja Francesca Casettiego, żeby traktować teksty audiowizualne i literaturę jako formacje dyskursywne, które świadczą o sposobie, w jaki

23 Rozumienie transakcentacji jako przeakcentowania wymowy określonych mikro-elementów, a nawet – wielkich figur semantycznych, w tym kompozycji utworu w całości, koresponduje, moim zdaniem, z pojęciem adaptacji po prostu, tak jak się ją interpretuje współcześnie. Hendrykowski, podejmując kwestię wartości powtórzeń, pisze m.in.: „Adaptacja okazuje się powtórzeniem tylko w punkcie wyjścia. W istocie jej celem nie jest powtórzenie, skopiowanie, powielenie czy też replikacja adaptowanego pierwowzoru, lecz – o czym nie należy zapominać i zawsze należy pamiętać – stworzenie nowego dzieła”. W tym sensie transakcentacja jawi się jako nieodłączny element każdej adaptacji, wręcz – jej istota. M. Hendrykowski: *Adaptacja w kulturze współczesnej*. W: idem, *Współczesna adaptacja filmowa*. Wydawnictwo Naukowe UAM, Poznań 2014, s. 168.

24 Świadome i werbalizowane jest w tym przypadku ustawienie jako zasadniczego tematu kwestii chorwackich zbrodni wojennych, nie operowanie pojęciem transakcentacji. Vinko Brešan, jak relacjonuje Jurica Pavičić, od samego początku chciał zrobić film dokładnie na ten temat. Choć Pavičić pierwotnie zaproponował mu dwa inne szkice scenariuszowe – w jednym narracja skoncentrowana była na porwaniu dziewczynki, w drugim – na świątku dziennikarskim, oba zostały odrzucone. S. Kovačević: *Jurica Pavičić...*, s. 98.

25 M. Hendrykowski: *Współczesna adaptacja filmowa...*, s. 173–174.

społeczeństwo organizuje swoje znaczenia i kształtuje swój system relacji, czy inaczej – jako konstrukcje symboliczne, odnoszące się do zbioru znaczeń, które dane społeczeństwo uważa za możliwe do pomyślenia i zasadne do zaistnienia w przestrzeni publicznej²⁶.

Powieść Pavićicia to książka o losach Kreša, inwalidy wojennego, który przez poczucie winy wobec towarzyszy broni, a jednocześnie z uwagi na powinność wobec kolegów, grupy z dzielnicy, usiłuje pomóc im naprawić popełnione błędy (zabicie Serba) i nie doprowadzić do większej tragedii (zabicia dziewczynki). To historia o zobowiązaniach wobec lokalnej wspólnoty. Przez postaci dziennikarki Lidiji czy jej przełożonego Galjera i losy jego chorej żony Very można ją odczytywać także jako powieść środowiskową – o życiu pewnej społeczności w cieniu wojny, o jej zmaganiach z korupcją, z nieuczciwymi politykami, problemami służby zdrowia, ale też jako historię o wątpliwym funkcjonowaniu wymiaru sprawiedliwości, powiązaniu go z aparatem państwowym i jego wpływach na środowisko dziennikarskie. Pavićić, dając szerszą panoramę społeczną i śledząc losy większej liczby postaci, rozmywa – w moim odczuciu – istotność samego zabójstwa.

Film Brešana poprzez inwersję, tj. wysunięcie na pierwszy plan wydarzeń sprzed domu Serba, a następnie prezentację poczynań dwóch grup Chorwatów: tej, która usiłuje zataić występki, i tej, która chce doprowadzić do prawdziwego śledztwa i ukarania sprawców, staje się przede wszystkim filmem o chorwackich zbrodniach popełnionych w trakcie ostatniej wojny na ludności cywilnej i chorwackim relatywizmie moralnym. Zdaniem samego Pavićicia wcześniej, tj. pod koniec lat 90., nie było stosownej atmosfery w państwie, aby pokazać w filmie tego typu problematykę. W odróżnieniu od literatury, będącej dziełem jednostki, film jawi się jako dzieło kolektywne, wymagające nie tylko wysokich nakładów finansowych, lecz – w związku z tym – także konsensusu całego sztabu ludzi co do jego treści. Przekonanie Pavićicia potwierdza przypadek innego chorwackiego reżysera, Ivana Salaja, twórcy docenianego filmu wojennego z 1995 roku pt. *Vidimo se (Do zobaczenia)*. Jakiś czas po ukazaniu się *Gipsowych owiec* próbował on wy badać w chorwackiej telewizji szansę na ekranizację powieści. Jak przekazał później autorowi – niemal wyrzucono go za drzwi²⁷. Sytuacja między rokiem 1997 a 2003 uległa jednak zmianie. W 1999 roku zmarł prezydent Franjo Tuđman, rok później prawicowa partia Chorwacka Wspólnota Demokratyczna (HDZ) przegrała wybory i choć lewicowa władza utrzymała się tylko do roku 2003, to – zdaniem

26 F. Casetti: *Adaptation and Mis-adaptations*. W: *A Companion to Literature and Film*. Eds. R. Stam, A. Raengo. Blackwell Publishing, Oxford 2006, s. 82.

27 S. Kovačević: *Jurica Pavićić...*, s. 98.

Pavičića – nacjonalizm przestał być dominującą ideologią, mimo że pozostał „masową subkulturą” i „dominującym odczuciem” w społeczeństwie²⁸.

Równolegle dokonywały się pewne przełomy w kulturze. W filmie, zdaniem Pavičića, do czasu śmierci Tuđmana dominującym modelem były produkcje spod znaku samowiktylizacji, choć, jak zaznacza, w większości przypadków trudno uznać je za dobre warsztatowo²⁹, chętnie oglądane czy też najbardziej liczne. Uprzywilejowana pozycja tego paradygmatu wynikała raczej z jego spójności ideowej z narzucaną przez władze ideologią narodową i z konieczności odnoszenia się kolejnych twórców do propagowanego wzorca. Jak odnotowuje Pavičić, strategie radzenia sobie na tym polu były dwie: całkowite zignorowanie dominującego modelu (np. *Mondo Bobo* Gorana Rušinovicia z 1997 roku) lub próby podkopania go za pomocą ironii, satyry czy dekonstrukcji (np. komedie Vinka Brešana *Kako je počeo rat na mom otoku* [Jak zaczęła się wojna na mojej wyspie] z 1996 roku i *Maršal* [Marszałek] z 1999 roku, *Puška za uspavlivanje* [Broń do usypiania/Strzelba Palmera] Hrvoja Hribara z 1996 roku czy *Tri muškarca Melite Žganjer* [Trzech mężczyzn Melity Žganjer] z 1998 roku)³⁰.

Z kolei chorwacka literatura do roku 1997 jawiła się, zdaniem Pavičića, jako całkowicie autystyczna. W wywiadzie opublikowanym na łamach czasopisma „Hrvatski filmski ljetopis” zauważa on, że w latach 90. XX wieku autorzy uciekali od rzeczywistości albo w „szowinistyczny szajs”, albo w eksperymentalny eskapizm spod znaku *quorumašy*³¹. We wspomnianym 1997 roku pojawiło się

28 Interesującą syntezę okresu przełomu w Chorwacji daje w swojej książce pt. *Hrvatska 1990.–2000.* Ivo Goldstein w rozdziale *Prve godine novog tisućljeća: pozitivni trendovi*. I. Goldstein: *Hrvatska 1990.–2000. Godine velikih nada i gorkih razočaranja*. Profil knjiga d.o.o., Zagreb 2021, s. 310–347.

29 Patrycjusz Pająk zaznacza, że wyraźna w tego typu filmach tendencja do ostentacyjnego wskazywania ról, jakie odegrały narody chorwacki (ofiara) i serbski (agresor), a zatem i propagandowy wydźwięk, nie są ich najgorszą wadą. Za taką uznaje warsztatową nieudolność większości z nich, nadmiernie schematyczny i kiczowaty sposób podania treści, przesycenie ich klikiwością i patosem. P. Pająk: *Postjugosłowiański nowy film wojenny (na przykładzie chorwackim)*. W: *Europejskie kino gatunków*. 3. Red. P. Kletowski. Wydawnictwo Uniwersytetu Jagiellońskiego, Kraków 2021, s. 90.

30 J. Pavičić: *Postjugoslawenski film. Stil i ideologija*. Hrvatski filmski savez, Zagreb 2011, s. 114–115.

31 Skrajny wydźwięk tej wypowiedzi można zweryfikować w oparciu o opracowania historycznoliterackie dotyczące lat 90. XX wieku. Krešimir Bagić poza nurtem eskapistycznym i interdyskursywnym (nawiązującym konceptualnie do twórczości pokolenia „Quorum”) wskazuje także prozę spod znaku krytycznego mimetyzmu (sam Pavičić w pracach naukowych sięga w tym kontekście po pojęcie „nowy naturalizm”), wymieniając jako jej przedstawicieli m.in. Miljenka Jergovicia, Roberta Perišicia, Zorana Fericia, Viktora Ivančicia, Antego Tomicia, Borivoja Radakovicia i Tarika Kulenovicia. K. Bagić: *Wprowadzenie do współczesnej literatury*

natomiast kilka powieści, w których, zdaniem Igora Gajina, osiągnięto literacką jakość w tematyce ostatniej wojny. Badacz wymienia wśród nich: *Krótką wycieczkę* (*Kratki izlet*) Ratka Cvetnicia, *TG 5 Igora Petricia*, 96,1 MHz – *Głosem przeciwko armatom* (91,6 MHz – *Glasom protiv topova*) Alenki Mirković oraz *Gipsowe owce* (*Ovce od gipsa*) Juricy Pavičića. Gajin docenia choćby to, że *Krótką wycieczkę* i *Gipsowe owce* nie prezentują już monolitycznego punktu widzenia w całości ustrukturyzowanego przez dominującą narrację nacjonalistyczną, lecz przenoszą manichejską opozycję demonizowanego Innego do wnętrza własnego kolektywu poprzez wprowadzenie konfliktu z przestępcami z własnych szeregów, tchórzami, karierowiczami, biurokratami, spekulantami, a nawet cywilami, którzy w trakcie wojny wiedli normalne, spokojne życie³². Choć badacz dostrzega opozycyjny charakter dzieła Pavičića, które odważa się jako pierwsze podjąć tematykę tabu, jakim były chorwackie zbrodnie wojenne, to uznaje, że nie emancypuje się ono całkowicie od narracji nacjonalistycznych, będąc ich korektą, która integruje ekscesy, aby zneutralizować dyskomfort i przywrócić psychospołeczną stabilność porządku³³. Gajin podkreśla przy tym – w jego odczuciu – wyraźną w powieści relatywizację czynów młodych Chorwatów na planie etycznym. Dokonuje się ona poprzez ukazanie ich zbrodni jako reakcji na straty poniesione na polu walki, a ich samych jako ofiar chwili słabości czy irracjonalności wojny³⁴.

W filmie Brešana motyw zbrodni młodych nie jest oczywisty (sugestie, że to reakcja na śmierć ojca jednego z nich, nie wynikają – moim zdaniem – z żadnych wydarzeń fabularnych czy gestów bohaterów, świadczących o przeżytej traumie). Chorwaci oczerniający ofiarę – Serba nie wydają się wiarygodni. Wystawiają negatywne świadectwo samym sobie, charakterologiczna polaryzacja braci zaś, skutkująca umniejszeniem zabójcy i ukazaniem go jako błazna, nie ma mocy relatywizowania działań Chorwatów. Co więcej, Brešan odchodzi od fikcjonalnego charakteru narracji książkowej w stronę narracji o charakterze dokumentalnym, sięgając po strategię odtwarzania wydarzeń za pomocą, wydawałoby się, „czystego zapisu kamery”, śledzącej poczynania konkretnych bohaterów. Nadaje w ten sposób swojemu dziełu status

chorwackiej 1970–2010. Przeł. i oprac. L. Małczak. Wydawnictwo Uniwersytetu Śląskiego, Katowice 2023, s. 149–158.

32 I. Gajin: *Hrvatska književnost, kultura i mediji u tranzicijskom razdoblju*. [Doktorska disertacja]. Osijek 2018, s. 121.

33 Pavičić w wywiadzie udzielonym Sanji Kovačević zaznacza, że w 1997 roku nie było możliwości, aby książkę zakończyć śmiercią dziewczynki. Jego celem przy pisaniu powieści była m.in. mobilizacja społeczeństwa do działania. Niemniej w 2003 roku twórcy filmu byli już atakowani za wprowadzenie złagodzonej wersji źródłowego wydarzenia. S. Kovačević: *Jurica Pavičić...*, s. 99.

34 I. Gajin: *Hrvatska književnost...*, s. 146.

świadczenia³⁵. Jeśli wziąć pod uwagę, że dotycząca problematyki wojennej produkcja literacka w latach 90. XX wieku w Chorwacji, często utrzymana w duchu patetycznego patriotyzmu, była zdominowana przez różne gatunki oscylujące wokół dokumentaryzmu oraz autobiografizmu stanowiących zasadniczy lokalny kod kulturowy, będący nośnikiem dla tej konkretnej tematyki, to idea, aby sięgnąć po tę rozpoznawalną i oczywistą formę, ale włożyć w nią treści o odmiennym charakterze, wydaje się w tym kontekście obrazoburcza.

Film Brešana wprowadza zatem mocniej aniżeli książka – ze względu na charakter swojego medium i typowe dla niego środki, ale też dokumentalną formułę, inwersję porządku wydarzeń i szereg zabiegów amplifikacyjnych – jako widzialne i słyszalne to, co nie było wcześniej pokazywane na ekranie (!), ale też, być może, co nie było efektywnie artykułowane w chorwackiej przestrzeni publicznej. Dosadniej aniżeli uczyniono to w powieści, ukazuje straty moralne Chorwatów jako agresorów, uczestników i świadków rzezi, bardziej dobitnie oddaje tragedię „zwycięzców” także jako ludzi zdeptanych, poniżonych, rozdartych, na zawsze skrzywdzonych mentalnie (nieobecna w powieści postać samobójcy). Film ma zatem wymiar polityczny, w duchu myśli Jacques’a Rancière’a, który pisał, że istotą polityki jest niezgoda i konfigurowanie jej własnej przestrzeni, przez co rozumiał wskazywanie luk w tym, co widzialne³⁶. Narracja Brešana zakłóca zastany porządek pamięci wojny w chorwackim kinie, uwypukla istnienie Rancierowskiej luki w lokalnym świecie, poszerza pole faktów, o których można mówić otwarcie, prowadzi do szerszej dystrybucji informacji niewygodnych dla narodu zwycięzcy, a zarazem narodu ofiary. Wpisuje się tym samym w ogólne tendencje dyskursywne początku lat 2000. w Chorwacji, tj. wzmacnia narracje emancypacyjne³⁷. Jest więc przykładem sztuki krytycznej, tak jak ją rozumie Rancière, albowiem ma

35 Więcej na temat strategii prezentacji Brešanowskiej narracji filmowej piszę w artykule *Chorwacki film fabularny jako medium pamięci wojny lat 90. XX w. w krajach byłej Jugosławii*. „Balcanica Posnaniensia” 2024, nr 31, s. 264–268.

36 J. Rancière: *Ten Theses on Politics*. W: idem: *Dissensus on Politics and Aesthetics*. Ed. & Transl. S. Corcoran. Continuum, London 2010, s. 37–38.

37 Krunoslav Lučić oba „wojenne” filmy Brešana – *Jak zaczęła się wojna na mojej wyspie* oraz *Świadków* – odczytuje jako narracje stosunkowo emancypacyjne. Pierwszy – ponieważ wprowadził „zhumanizowaną” postać Serba, prezentował konflikt wojenny na płaszczyźnie prywatnej, a nie narodowej, a ponadto – zerwał z dotychczasowym sposobem reprezentacji wojny w chorwackim kinie, wprowadzając formułę czarnej komedii. Drugi, ponieważ podobnie jak później *Crnci* (Czarni, 2010) Gorana Devicia i Zvonimira Juricia – wprowadził bardziej krytyczny punkt widzenia na kontrowersyjną kwestię chorwackich zbrodni wojennych, stając się częścią nurtu współczesnego kina chorwackiego, którą Pavičić nazwał kinem „normalizacji”. K. Lučić: *The Representation of Minorities in Contemporary Croatian Film*. „Umjetnost riječi” 2016, br. 40, vol. 3–4, s. 256.

na celu wytworzenie nowych sposobów postrzegania świata, a zatem i wywołanie zaangażowania w jego transformację³⁸.

Samo zaś badanie procesu przekładu intersemiotycznego i interkulturowego Brešanowskiej adaptacji uwypukla rekonstruktywność i kontekstualność pamięci zbiorowej, nierówne tempo wprowadzania zmian czy nowych treści w jej ramy na różnych polach przejawiania się społecznych dyskursów oraz ewolucyjny charakter samego procesu.

Literatura

- Arendt H.: *Eichmann w Jerozolimie. Rzecz o banalności zła*. Przeł. A. Szostkiewicz. Wydawnictwo Znak, Kraków 2010.
- Bagić K.: *Wprowadzenie do współczesnej literatury chorwackiej 1970–2010*. Przeł. i oprac. L. Małczak. Wydawnictwo Uniwersytetu Śląskiego, Katowice 2023.
- Barłowska M.: *Amplifikacja retoryczna*. W: *Retoryka*. Red. M. Barłowska, A. Budzyńska-Dacy, P. Wilczek. Wydawnictwo Naukowe PWN, Warszawa 2008, s. 98–115.
- Birkholc R.: *Współczesne teorie „adaptation studies”*. *Rekonesans badań i nowe kierunki rozwoju*. „Kwartalnik Filmowy” 2022, nr 119, s. 56–76. <https://doi.org/10.36744/kf.1255>.
- Boguska A.: *Chorwacki film fabularny jako medium pamięci wojny lat 90. XX w. w krajach byłej Jugosławii*. „Balcanica Posnaniensia” 2024, nr 31, s. 253–276.
- Bordwell D., Thompson K.: *Film art. Sztuka Filmowa. Wprowadzenie*. Przeł. B. Rosińska. Wydawnictwo Wojciech Marzec, Warszawa 2011.
- Butković D.: *Hladnokrvno ubojstvo*. „Jutarnji list”, 24.04.2004. <https://web.archive.org/web/20160303210827/http://www.jutarnji.hr/hladnokrvno-ubojstvo/7348/> [dostęp: 23.12.2024].
- Casetti F.: *Adaptation and Mis-adaptations*. W: *A Companion to Literature and Film*. Eds. R. Stam, A. Raengo. Blackwell Publishing, Oxford 2006, s. 81–91.
- [Četvrti] 4. listopada 1991. Karlovac – početak općeg napada na kritičnu točku obrane Hrvatske, narod.hr, 4. listopada 2015. <https://narod.hr/hrvatska/4-listopada-1991-karlovac-pocetak-opceg-napada-na-kriticnu-tocku-obrane-hrvatske> [dostęp: 18.12.2024].
- Gajin I.: *Hrvatska književnost, kultura i mediji u tranzicijskom razdoblju*. [Doktorska disertacija]. Osijek 2018.

38 J. Rancière: *Dissensus on Politics and Aesthetics...*, s. 142.

- Goldstein I.: *Hrvatska 1990.–2000. Godine velikih nada i gorkih razočaranja*. Profil knjiga d.o.o., Zagreb 2021.
- Hendrykowski M.: *Język ruchomych obrazów*. Ars Nova, Poznań 1999.
- Hendrykowski M.: *Adaptacja jako przekład intersemiotyczny*. „Przestrzenie Kultury” 2013, nr 20, s. 175–184.
- Hendrykowski M.: *Współczesna adaptacja filmowa*. Wydawnictwo Naukowe UAM, Poznań 2014.
- Hopfinger M.: *Adaptacje filmowe utworów literackich. Problemy teorii i interpretacji*. Wydawnictwo Ossolineum, Wrocław 1974.
- Kloch Z.: *Przekład intersemiotyczny. Przypadek znaku drogowego, ekfrazy i adaptacji filmowej*. „Images” 2023, nr 35 (44), s. 157–166. <https://doi.org/10.14746/i.2023.35.44.9>.
- Kovačević S.: *Jurica Pavičić: »Sramimo se naše stvarnosti«*. „Hrvatski filmski ljetopis” 2007, br. 50, s. 96–106.
- Lučić K.: *The Representation of Minorities in Contemporary Croatian Film*. „Umjetnost riječi” 2016, br. 40, vol. 3–4, s. 231–260.
- Pajak P.: *Postjugosłowiański nowy film wojenny (na przykładzie chorwackim)*. W: *Europejskie kino gatunków*. 3. Red. P. Kletowski. Wydawnictwo Uniwersytetu Jagiellońskiego, Kraków 2021, s. 81–102.
- Pavičić J.: *Postjugoslawenski film. Stil i ideologija*. Hrvatski filmski savez, Zagreb 2011.
- Pavičić J.: *Ovce od gipsa*. Društvo za promicanje književnosti na novim medijima, Zagreb 2017.
- Polkowska L.: *Językowe zabiegi amplifikacyjne – próba typologii*. W: *Powiększenie i intensyfikacja w kulturze*. Red. B. Pawłowska-Jądrzyk. Wydawnictwo Naukowe UKSW, Warszawa 2022, s. 13–38.
- Rancière J.: *Dissensus on Politics and Aesthetics*. Ed. & Transl. S. Corcoran. Continuum, London 2010.
- Wysłouch S.: *Adaptacja filmowa – przekładem czy montażem?*. „Przestrzenie Teorii” 2014, nr 22, s. 223–227. <https://doi.org/10.14746/pt.2014.22.13>.

Filmografia

- Brešan V.: *Kako je počeo rat na mom otoku*. Hrvatska radiotelevizija, 1996.
- Brešan V.: *Maršal*. Interfilm, Hrvatska radiotelevizija, 1999.
- Brešan V.: *Svjedoci*. Interfilm, 2003.
- Dević G. & Jurić Z.: *Crnci*. Kinorama, Hrvatska radiotelevizija, 2010.
- Hribar H.: *Puška za uspavljivanje*. Hrvatska radiotelevizija, FIZ d.o.o., 1996.
- Iñárritu A.G.: *Amores perros*. Altavista Films, Zeta Film, 2000.

- Kurosawa A.: *Rashōmon*. Daiei Film, 1950.
 Rušinović G.: *Mondo Bobo*. DSL film, N.G. Prom-Diesel t.t. Petrač, 1997.
 Salaj I.: *Vidimo se*. Jadran Film, Hrvatska radiotelevizija, ADU, 1995.
 Tarantino Q.: *Pulp Fiction*. Miramax, Sigma Pictures, 1994.
 Tribuson S.: *Tri muškarca Melite Žganjer*. Kvađar d.o.o., Hrvatska radiotelevizija, 1998.

Anna Boguska

Inverzija, amplifikacija i transakcentuacija kao osnovne adaptacijske operacije u filmu *Svjedoci* Vinka Brešana

SAŽETAK | Članak je pokušaj primjene teorije intersemiotičkog i interkulturalnog prevođenja na filmsku adaptaciju. Autorica analizira film Vinka Brešana *Svjedoci* (2003.), nastao prema romanu Jurice Pavičića *Ovce od gipsa* (1997.), ističući i opisujući tri formalno-semantičke operacije (inverzija, amplifikacija, transakcentuacija) koje su značajno utjecale na oblik filma. Provedena analiza navodi je na zaključak da adaptacija, iako čuva značenja romana, ispravlja njihovu hijerarhiju. Brešanov film snažnije od knjige – snažnije prirodom svog medija i tipičnih sredstava, ali i svojom dokumentarnom formulom, inverzijom redoslijeda događaja i nizom amplifikacijskih postupaka – predstavlja kao vidljivo i čujno ono što nije već prikazano na ekranu, naime hrvatski ratni zločini.

KLJUČNE RIJEČI | filmska adaptacija, intersemiotički prijevod, interkulturalni prijevod, Vinko Brešan, Jurica Pavičić

Anna Boguska

Inversion, Amplification and Transaccentuation as Basic Adaptation Operations in the Film *Witnesses* by Vinko Brešan

SUMMARY | The article is an attempt to apply the theory of intersemiotic and intercultural translation to film adaptation. The authoress analyses Vinko Brešan's film *Witnesses* (*Svjedoci*, 2003), based on Jurica Pavičić's novel *Plaster sheep* (*Ovce od gipsa*, 1997), pointing out and describing three formal and semantic operations (inversion, amplification, transaccentuation), which had a significant impact on the shape of the film. The study leads her to the conclusion that the adaptation, although it preserves the meanings of the novel, corrects their hierarchy. Brešan's film introduces more strongly than the book – more strongly through the nature of its medium and its typical tools, but also through its documentary formula, inversion of the order of events and a number of amplification procedures – as visible and audible what has not been shown on screen before, namely Croatian war crimes.

KEYWORDS | film adaptation, intersemiotic translation, intercultural translation, Vinko Brešan, Jurica Pavičić

ANNA BOGUSKA | dr, adiunkt w Instytucie Sławistyki PAN, kroatystka, absolwentka sławistyki na Uniwersytecie Warszawskim oraz podyplomowych studiów filmoznawczych w Instytucie Sztuki PAN. Jej zainteresowania naukowe koncentrują się wokół problematyki wyspiarskości (literatura i film), utopii i dystopii, historii idei (zwłaszcza na słowiańskich Bałkanach) oraz filozofii. Autorka książki *Życie na wyspach. Chorwacka współczesna proza insularna* (2020). W ostatnich latach publikuje prace poświęcone filmom. Aktualnie przygotowuje książkę na temat kategorii strachu w chorwackim filmie po roku 1990.