ALEKSANDRA SIEMIENIUK¹

„Pokot” Agnieszki Holland i Olgi Tokarczuk – o tym, jak przekład intermedialny wpływa na konstrukt mentalny u odbiorcy

Streszczenie

Narracja nie jest zjawiskiem wyłącznie językowym, lecz fenomenem o naturze kognitywnej aktywizującym się za sprawą odszyfrowania treści komunikatu. Owa aktywizacja warunkuje powstanie u czytelnika konstruktu mentalnego rozpatrywanego jako skrypt narracji. Zależnie od medium, w jakim następuje realizacja opowieści, odbiorca w odmienny sposób wytwarza skrypt, nawet jeżeli opowieść oparta jest na podobnym rdzeniu fabularnym. Problem ten ma szerokie zaplecze teoretyczne, jednak dotychczas żaden z badaczy nie pokusił się o przeanalizowanie na wybranym przykładzie, jak przekład intermedialny wpływa na wytworzenie konstruktu mentalnego. W niniejszym artykule zostaje podjęta próba uzupełnienia tej luki. Analiza, wykorzystująca ustalenia narratologii transmedialnej oraz komparatystyki mediów, zostanie przeprowadzona oparciu o film „Pokot” Agnieszki Holland i jego literacki pierwowzór – „Prowadź swój pług przez kości umarłych” Olgi Tokarczuk.

Słowa kluczowe:

narratologia transmedialna, konstrukt mentalny, medium, adaptacja, przekład intermedialnym

¹ Aleksandra Siemieniuk, Wydział Polonistyki, Uniwersytet Warszawski, Polska, e-mail: a.siemieniuk2@student.uw.edu.pl, ORCID ID: <https://orcid.org/0000-0002-9947-7161>.

Abstract

The narration is a phenomenon not only in a linguistic field, but also cognitive one which is activated when receiver describes the message. The activation has an influence on receiver's mental construct which is a script of narration. Depending on medium in which the story is realized the receiver in different way creates the script, even when the story has the same story's core. This problem has a wider theoretical background, but still none of researches has analyzed how intermedial translation influences on creating the mental construct. In the article I will try to fill this gap. The analysis, using arrangements known from transmedial narratology and media comparing studies, will be conducted basing on a film „Pokot” filmed by Agnieszka Holland and its literary prototype – „Prowadź swój pług przez kości umarłych” written by Olga Tokarczuk.

Keywords:

transmedial narratology, mental construct, medium, adaptation, intermedial translation

1. KONSTRUKT MENTALNY A MEDIUM

Wybór medium, w jakim autor zamierza zrealizować swój utwór, konsekwentnie narzuca na niego obowiązek wykorzystywania środków wyrazu pochodzących z rezerwuaru genetycznie powiązanego z semiosferą owego medium. Podjęcie decyzji o stworzeniu opowiadania z konieczności wyruguje znaki foniczne i ikonizne, choć ich obecności można z powodzeniem dopatrywać się w hybrydach medialnych, w których przekaz współtworzony jest przez interakcję wielu systemów semiotycznych. Jednak wejście w interakcję słowa oraz obrazu w relację zależności z innymi systemami znakovymi powoduje stworzenie zupełnie nowej jakości (Szczęsna, 2004). Konfiguracja poszczególnych części składowych w takim utworze, przyczynia się – jak słusznie zauważa Ewa Szczęsna (2004) – do utraty niezależności każdego z nich w mniejszym bądź większym stopniu, w zależności od proporcji, w jakich dany system współuczestniczy w kreowaniu komunikatu. W utworze literackim znak werbalny, słowny, będący jedynym przekazywaczem treści, podczas translacji na język filmu ulega reinterpretacji w związku z usytuowaniem go w kontekście obrazu i dźwięku. Wartość opisu, będącego jednym z nadrzędnych elementów tworzących fabułę w powieści, ulega przewartościowaniu przez zagarnięcie jego treści przez ruchome sceny bądź efekty dźwiękowe. W ten sposób niektóre elementy wartościujące w powieści, zwykle realizowane za sprawą okre-

śleń opisywanych obiektów, schodzą na dalszy plan, w materii filmowej stając się niemalże niewidocznymi.

Zapewne ta nieprzystawalność sposobu tworzenia narracji w medium filmowym i literackim sprawia, że niektórzy badawcze uznają literaturę za niedościgniony wzór i z niechęcią odnoszą się do transpozycji arcydzieł słowa pisanego na ekran (Jankowska, 2009). Aczkolwiek miejscem, w którym dochodzi do rozszyfrowania przekazu nie jest wyłącznie materia nadawanego komunikatu, lecz odbiorca, który wskutek skomplikowanych operacji poznawczych analizuje i następnie interpretuje przekaz. Wobec tego punkt ciężkości opowiadanej historii zostaje wyraźnie przesunięty wyłącznie z kodu komunikatu na jego kognitywny aspekt. Bowiem to czytelnik bądź – w przypadku filmu – widz staje się ostatecznym interpretatorem sensu wytwarzanego przez autora. Na rozpatrywanie narracji jako fenomenu o naturze kognitywnej, nie zaś wyłącznie językowej, zwraca uwagę czołowa badaczka narratologii transmedialnej, Marie Laurie Ryan (2004), podkreślając, że tworzony w wyniku skomplikowanych operacji poznawczych konstrukt mentalny, zwany też skryptem narracyjnym, aktywowany może być za pomocą różnych mediów. Będzie on zarazem, w zależności od doboru środków i kompetencji odbiorcy, w oczywisty sposób kształtowany odmiennie.

Dotychczas nikt jeszcze nie pokusił się o podjęcie próby mającej na celu wyznaczenie tego, jak dalece – przy założeniu, że kompetencje odbiorców tekstu są zbliżone – przekład intermedialny wpływać będzie na wytworzenie konstruktu mentalnego. Do podjęcia podobnej analizy byłoby konieczne sztywne wyznaczenie granic przekładu intermedialnego, który – w zależności od typu tekstu – będzie się zasadniczo różnić. Utwory, w których główną rolę odgrywa dialog, skądinąd nieprzysparzający większych trudności podczas przekładania, bez wątpienia będą mogły bez większych przekształceń wykorzystać go w filmie w postaci kwestii wygłaszanych przez aktorów. Tymczasem teksty, w których nadrzędną formą podawczą jest opis, będą musiały poszukiwać jego ekwiwalentów w medium ikonicznym bądź fonicznym. Można zatem śmiało stwierdzić, że sposób określenia, jak przekład intermedialny wpływać będzie na skrypt narracyjny odbiorcy, wymagać będzie wyznaczenia dokładnych granic przekładalności elementów współtworzących oryginał. Należałoby zatem wyznaczyć:

- 1) aspekty utworu literackiego możliwe do transpozycji w skali 1:1, po czym – na przykładzie wybranego filmu – określić, czy w danym studium faktycznie ma miejsce dokładne tłumaczenie, a jeżeli nie – jaki ma to cel,
- 2) elementy oryginału, w których dokładne tłumaczenie nie jest możliwe i zastosowanie ekwiwalentu jest niezbędne do zachowania paralelności fabuły, po czym – prześledzić, czy w danym studium możliwości te są zrealizowane.

W niniejszych rozważaniach postaram się przedstawić swoją propozycję rozumienia procesów, jakie zachodzą podczas dokonywania transformacji tekstu literackiego na język filmowy operujący całkowicie odmiennymi semiosferami niż oryginał. Zagadnienie to przedstawię w oparciu o głośny ostatnio film „Pokot” Agnieszki Holland będący adaptacją powieści Olgi Tokarczuk pod tytułem „Prowadź swój pług przez kości umarłych”. Trudności związane z tym przekładem jawią się jeszcze przed podjęciem analiz – w sferze formalnej. Nie ma bowiem odpowiedniości pomiędzy tytułem nadanym przez autorkę powieści a wyznaczonym przez reżyserkę filmu. Z uwagi jednak na fakt, że tytuł ma niewielki wpływ na powstanie u odbiorcy konstruktu mentalnego, wytwarzanego przecież podczas śledzenia fabuły, w analizie nie będę zajmować się wyznacznikami formalnymi. Obejmę nią jedynie te elementy, które mogłyby mieć wyraźny wpływ na skrypt narracyjny.

2. ADAPTACJA CZY TRANSPOZYCJA?

Zanim jednak przejdę do wnikliwego studium „Pokotu” Agnieszki Holland, wydaje mi się konieczne określenie pola teoretycznego, w jakim należałoby film ten rozpatrywać. Mnogość definicji sytuujących w centrum problem adaptacji nie ułatwia odtworzenia relacji pomiędzy tekstem oryginalnym a przekładem medialnym. Wyrażenie „filmowa adaptacja literatury” nie odnosi się każdorazowo do dokładnie tego samego zjawiska, nie pozwala zatem na stworzenie jednego, konkretnego pojęcia, w którym zawarte byłoby bogactwo środków stylistycznych, jakim poddawane są tego typu dzieła (Jankowska, 2009). Odpowiedzią na ten problem było utworzenie przez teoretyków rozmaitych typologii zawierających skrótowe charakterystyki metod, jakimi posługują się twórcy filmowi podczas filmowania dzieł bazujących na tekstach literackich (Helman, 1998). Przytoczenie niektórych z nich może okazać się konstruktywne dla wytyczenia granic, w ramach których rozpatrywała będę „Pokot”.

Dudley Adrew w typologii adaptacji wytyczył trzy podejścia wobec literackiego pierwowzoru – zapożyczenie, transformację oraz krzyżowanie (Helman, 1998). Zapożyczeniem, najczęściej występującym typem adaptacji filmowej, określił parafrazę oryginału niewymagającą całkowitej zbieżności filmu z oryginałem. W ramach zapożyczenia cytowane są pojedyncze sceny, motywy czy postacie. Sposób ich połączenia zależy zaś wyłącznie od reżysera, który, wykorzystując cytowaną materię, może dokonywać dowolnych operacji w obrębie zapożyczonych elementów. Nieco ściślejszą relacją między filmem na utworze literackim jest

transformacja, która ma na celu oddanie „ducha tekstu” rozumianego jako idea przewodząca dziełu. Krzyżowanie natomiast, wymieniane przez D. Andrewa jako ostatni typ adaptacji, „(...) jest spojrzeniem filmu na literaturę bądź jej odbiciem (...). Oryginał żyje nadal swoim życiem w filmie” (Helman, 1998).

Mechanizmem podobnym do krzyżowania w trójdzielnej typologii Geoffreya Wagnera (Helman, 1998) jest transpozycja określana mianem „adekwatnego” przeniesienia tekstu z literackiego pierwowzoru na ekran filmowy. G. Wagner wyróżnia także komentarz i analogię, których cechy dystynktywne trudno jest wydobyć. Kryterium podziału komentarza i analogii nie jest bowiem w pełni jednorodne. Za komentarz badacz uznaje tekst, który został świadomie zmodyfikowany, w karby analogii zaś ujmując dzieło zainspirowane tematyką, acz w pełni autonomiczne i odmienne. Można z całą słuszością pokusić się o stwierdzenie, że analogia nawiązująca do tematyki utworu literackiego, podobnie jak komentarz, w sposób świadomy modyfikuje zastany sens, a sama inspiracja tematyką nie jest dostatecznym kryterium, aby wyodrębnić dodatkowy typ adaptacji.

Słuszne byłoby zatem wysunięcie przypuszczenia, że kryterium różnicującym poszczególne typy adaptacji powinny być, podobnie jak u D. Andrewa, zmiany dokonujące się na poziomie treściowym, nie zaś stosunek reżysera do zastanego tekstu, którego odtworzenie zresztą byłoby trudne do przeprowadzenia. Posiadający krytyczny stosunek widz nie jest przecież w stanie określić miejsca, w którym świadoma modyfikacja oryginału zajmuje miejsce zaledwie inspiracją tematem. Koncepcję D. Andrewa należałoby uzupełnić jednak o zagadnienie przekładalności semiosfer. Opiswany przez Briana Mc Farlane’a dwudzielny podział na transfer i adaptację właściwą (Helman, 1998) skutecznie pozwala na wyróżnienie w zapożyczeniu, transformacji i krzyżowaniu elementów przekładalnych i nieprzekładalnych. Badacz czyni wyraźne rozróżnienie pomiędzy tym, co należy do opowiadania i może być prosto przeniesione do materii filmowej (transfer) oraz tego, co w związku z przypisaną do określonego systemu znakowego ekspresją nie polega stosunkowi prostej odpowiedniości (adaptacja właściwa). Rekonstrukcja informacji należących do domeny transferu i adaptacji właściwej pozwala na bardziej prawdopodobne określenie, które elementy świata przedstawionego zostały przez twórcę zmodyfikowane świadomie, a które z konieczności narzucanej przez medium. Według teoretyka warstwa fabularna – szkielet historii – realizująca funkcję dystrybutywną możliwa jest do całościowego przetłumaczenia na inny język, to zaś, co dookreśla owo opowiadanie, czyli wszystkie szczegółowe informacje niesione przez opis, monologi wewnętrzne, mowę zależną bądź pozornie zależną, jaką operuje narrator, zwane funkcją integracyjną, jest zaledwie częściowo możliwe do translacji.

Z uwagi na to, że powieść „Prowadź swój pług przez kości umarłych” Olgi Tokarczuk jest prowadzona w narracji pierwszoosobowej zagęszczenie elementów odpowiadających funkcji integracyjnej jest znacznie silniejsze niż w innych typach powieści. Bohaterka, Janina Duszejko, bowiem tworzy swoją charakterystykę nie tylko przez opis bądź dialogi bohaterów łatwe do rekonstrukcji w filmie, lecz swoje swój profil psychologiczny tworzy za sprawą monologu wewnętrznego, specyficznej leksyki i metaforyki oraz zapisu określonych pojęć abstrakcyjnych wielkimi literami wskazującymi na ich szczególne miejsce w tekście. Przełożenie tych elementów powieści Tokarczuk nie jest w medium filmowym możliwe. W rezultacie utworu, który można byłoby rozczytywać również na płaszczyźnie psychologicznej, w filmie sprowadzony jest przede wszystkim do poziomu wydarzeń. Mając na uwadze tę niedoskonałość medium, będę w centrum analiz pozostaną głównie te elementy świata przedstawionego, które pełnią funkcję dystrybutywną. Pozwolą one bowiem na rzetelniejsze opracowanie zmian w konstrukcie mentalnym wynikających z faktycznych zabiegów reżyserskich, nie zaś niesionych przez film wymagań.

3. REALIZACJA FUNKCJI DYSTRYBUTYWNEJ W „POKOCIE”

Funkcja dystrybutywna transferu opowiadanej historii z powieści do filmu odbywać się może dwupoziomowo. Pierwszym, wyróżnialnym poziomem jest sekwencja pojedynczych wydarzeń składających się na szkielet fabularny, uszeregowanych – w zależności od zamierzenia autora – chronologicznie, retrospektywnie bądź antycypacyjnie. Ten poziom, ze względu na bezpośredniość przekazywanych informacji, które zwykle nie wymagają wyraźnego zaangażowania odbiorcy w budowanie interpretacji i przedstawiają się tak samo dla każdego widza bądź czytelnika, należałoby nazwać warstwą powierzchniową tekstu. Jednak jako że zarówno film, jak i powieść są komunikatami w intencji nadawcy zakładającymi interakcję z odbiorcą, na szkielet fabularny nakłada się warstwa głęboka, interpretująca poszczególne wątki, motywy bądź bohaterów. Przeważnie współtworzona jest ona przez obecność elementów przynależnych funkcji integracyjnej. Mniej krytyczni odbiorcy, nieposiadający rozległej wiedzy na temat strategii narracyjnych, mogą nie dostrzegać zjawisk towarzyszących opowiadanej historii i o sensie głębokim utworu wnioskować będą nade wszystko nie z tego „jak” został on przedstawiony, ale – odwołując się do samych zdarzeń – „co” opowiada.

W analizie zmian zachodzących w szkielecie fabularnym posłużę się dwoma przykładami z wyróżnionych przez Sewerynę Wysłouch (1994) czterech operacji

retorycznych zachodzących podczas przenoszenia literatury na ekran. Badaczka wymienia wśród nich detrakcję (redukcję elementów), permutację (inwersję elementów), substytucję (wymianę elementów) i adiekcję (uzupełnienie o nowe elementy). Ze względu na to, że detrakcja realizowana będzie głównie w obszarze elementów pełniących funkcję integracyjną, a te są z gruntu nieprzekładalne, nie będę brać jej pod uwagę w dalszych analizach. Podobnie rzecz ma się w permutacji, która – co prawda – ze względu na zmianę kolejności sekwencji zdarzeń tworzących fabułę, może mieć wpływ na recepcję historii podczas oglądania, ma jednak znikomy wpływ na kształt konstruktu mentalnego, który tworzony jest jego zakończeniu i stanowi niejako perspektywę „z lotu ptaka”. Podczas jego tworzenia widz nie zastanawia się nad kolejnością zaprezentowania mu różnych elementów w filmie, a skupia się raczej na jego całościowym odczycie. Poruszę zatem problem substytucji i adiekcji – zmian, które dokonują się na poziomie treściowym – są przekładalne i mogą mieć rzeczywisty wpływ na skrypt narracyjny.

Substytucja w „Pokocie” Agnieszki Holland występuje najczęściej. Najsilniej wpływającym na konstrukt mentalny przykładem substytucji jest ta, która dotyczy elementów formalnych – informacji dotyczących wydarzeń lub postaci wyrażanych na dychotomicznej skali „obecności” lub „nie-” – gdyż to ona wpływa na zmianę w obszarze akcji lub – jak w przykładzie przytoczonym poniżej – przedakcji:

Dyzio ma paskudną alergię i dlatego nie mogę popuszczać całkowicie cugli swojej kulinarnej wyobraźni (...). Kiedyś, w dawnych czasach, był moim uczniem. Teraz skończył już trzydziestkę, ale właściwie nie różnił się w żaden sposób od tego Dyzia, który zatrzaskał się niechcący w toalecie w czasie matury z angielskiego, w związku z czym oblał egzamin (Tokarczuk, 2017).

Dyzia czytelnik powieści „Prowadź swój pług przez kości umarłych” Olgi Tokarczuk poznaje za sprawą retrospekcji Janiny. Ekwiwalentem filmowym są monologi kobiety opowiadane przez głos dobiegający zza kadru, w których brak jednak przywołania historii o poznaniu Dyzia. Zasadnicza różnica zasadza się na przebiegu spotkania po latach bądź też zaznajomienia bohaterów w filmie, które ze względu na podobną scenerię uznać można za ekwiwalentne. Janina opisuje je w książce następująco:

To dziwne, że los nas znowu ze sobą zetknął wiele lat po tej nieszczęsnej maturze, tutaj na rynku w mieście. Zobaczyłam go pewnego dnia, gdy wychodziłam z poczty. Szedł odebrać książki, które zamówił przez Internet.

Niestety, chyba się bardzo zmieniłam, bo nie poznał mnie od razu, lecz gapił się na mnie z otwartymi ustami, mrugając oczami (Tokarczuk, 2017).

Tymczasem w filmie spotkanie dwu bohaterów przebiega w znacznie bardziej spektakularny sposób. Dyzia dostrzega Dobrą Nowinę, gdy ten przechadza się nieopodal sklepu z używanymi ubraniami, w którym pracuje dziewczyna. Wzrok Dobrej Nowiny oraz pani Duszejko przyciąga niecodzienna scena, w której Dyzio dostaje ataku epilepsji. Substytucja nie zachodzi zatem jedynie jako niewielka zmiana kontekstu zawarcia znajomości, lecz dotyczy elementów formalnych – choroby Dyzia. Chłopak pracujący jako informatyk w policji nie ma jedynie mało groźnej alergii, a padaczkę, co znacznie zmienia sposób jego postrzegania przez odbiorcę. Inaczej bowiem społeczeństwo wartościuje obie choroby. Epilepsja, jak podpowiada sam film Holland, uznawana jest za bolączkę na tyle przykrą, że decydować może o wyborze zawodu. Dyzio nie raz i nie dwa zwierza się ze swoich obaw Janinie Duszejko. Alergia natomiast jest zaledwie niewielką dolegliwością, mogącą wpływać co najwyżej na wybór posiłków. Przesunięcie punktu ciężkości z alergii na epilepsję czyni z Dyzia postać wyraźniejszą i bardziej charakterystyczną na tle pozostałych bohaterów.

Substytucja pojawia się także w obrębie informacji istotniejszych dla schematu fabularnego. Jeden z dni śledztwa Janina opisuje zapamiętała wyjątkowo szczegółowo:

Pogoda była straszna, a specjalna ekipa przybyła dość późno. Wiał silny wiatr, padał deszcz i błyskawicznie postępowała odwilż. Oboje bardzo dobrze pamiętaliśmy tę Noc. Zrobiono zdjęcia dziwnych śladów na ziemi, tych, jak to ja się upierałam, śladów racic sarnich (Tokarczuk, 2017).

W powieści pojawia się fraza, że „zrobiono zdjęcia” wskazujące, iż autorem fotografii była osoba o bliżej nieznanym personaliach. W filmie *agensem* była sama Janina Duszejko, która własnoręcznie zrobiła zdjęcia racic sarnich telefonem Dyzia, z którego chłopak je wykasował. To wyraźne przesunięcie roli sprawczej na główną bohaterkę zapewne mogło wynikać z chęci przypisania jej większej sprawczości albo – co dalece prawdopodobne – wynikało ze specyfiki medium filmowego niezdolnego do wiarygodnego przedstawienia obiektu czynności, której wykonawca byłby nieokreślony. W takim przypadku dopiero wówczas, przypadkowo, wymiar roli, jaką Duszejko pełniła podczas całego śledztwa, został zwiększony.

W przypadku drugiej bohaterki towarzyszącej Janinie Duszejko, Dobrej Nardziei, rzecz ma się zgoła odmiennie. Agnieszka Holland w „Pokocie” za sprawą

substytucji i adiekcji, uzupełnienia o nowe, nieobecne w powieści elementy charakterystyki, czyni z kobiety postać mniej wyjątkową. W powieści *Dobra Nadzieja*:

(...) też cierpiała na swoją chorobę. Bardzo rzadką i dziwną. Nie miała włosów. Ani brwi, ani rzęs. Nigdy, taka się urodziła. Geny albo Astrologia. Ja oczywiście myślę o Astrologii. O tak, sprawdziłam to potem w jej Horoskopie: Uszkodzony Mars w pobliżu Ascendentu, po stronie dwunastego domu i w opozycji do Saturna w szóstym (taki Mars daje też ukryte działania i niejawne motywacje) (Tokarczuk 2017).

Film zredukował ową „dziwaczność” *Dobrej Nadziei* spowodowaną astrologią lub genami, uzupełniając brak włosów brązową czupryną związaną zwyczajowo w kok i odpowiadającymi jej kolorem brwiami i rzęsami. W wyniku tego zabiegu wyeksponowana zostaje postać ekscentrycznej staruszki – Janiny Duszejko właśnie. Być może jest to próba zastąpienia narracji pierwszoosobowej, ułatwiającej dostęp do świadomości bohaterki. Trudno stwierdzić, czy – jeżeli faktycznie taki był reżyserski zamysł – został on przeprowadzony adekwatnie. Portret psychologiczny Janiny w powieści zasadniczo kształtowany jest przez monologi wewnętrzne, które w filmie są dość rzadkie. Ich obecność wskazuje jednak, że w gruncie rzeczy można było je wykorzystać w takiej właśnie funkcji. Zyskanie dostępu do świadomości nauczycielki języka angielskiego, zamiast operowania głównie charakterystyką behawioralną, znacznie skomplikowałby jej portret, a konstrukt mentalny odbiorcy realizowałby się nie na płaszczyźnie powierzchniowej, jako wynik analizy interakcji postaci z innymi, a jako interpretacja różnych wymiarów osobowości.

4. PODSUMOWANIE

„Pokot” Agnieszki Holland trudno jednoznacznie ująć w typologię D. Andrewa (Helman, 1998). Nie jest on bowiem blisko oryginału – krzyżowania – bowiem zbyt wiele jest rozbieżności między nim a powieścią Olgi Tokarczuk. Stwierdzenie, że oddaje on „ducha tekstu”, charakter i ideę oryginału, również byłoby przesadne, jako że „duch tekstu” zasadza się w przypadku utworu „Prowadź swój pług przez kości umarłych” głównie na elementach o funkcji integracyjnej, które – z małymi wyjątkami – ze względu na częściową przekładalność nie zostały w pełni ekwiwalentyzowane. Ich ekspresja jest przypisana do jednego kodu semiotycznego. Reżyserka pokusiła się o podjęcie próby odwzorowania pejzażu psychologiczne-

go Janiny Duszejko, jednakże uczyniła to w sposób pobieżny, nieumożliwiający odszyfrowania przez widza pełnego konglomeratu postaci tak, jak ma to miejsce w przypadku literackiego pierwowzoru. Przełożenie niektórych wskaźników integracyjnych, przykładowo wielkich liter, którymi bohaterka-narratorka wyodrębnia niektóre słowa, byłoby niewykonalne, ponieważ lokują się one nie na płaszczyźnie znaczeniowej, a materialnej medium słownego. Przypuszczalnie zatem „Pokot” Agnieszki Holland można byłoby zakwalifikować jako zapożyczenie będące luźną parafrazą oryginału. Tak duża ilość różnic formalnych nie pozwala na przyporządkowanie filmu do innej kategorii.

„Pokot” z literackim odpowiednikiem „Prowadź swój pług przez kości umarłych” ma wspólny schemat fabularny – rdzeń, wokół którego tworzona jest opowieść. Aczkolwiek sama fabuła tworzona wokół tego rdzenia, zawierająca podobne postacie, których cechy dystynktywne nie zawsze są zachowane, wątki i tropy odmiennie skomponowane tworzą zupełnie nową historię (Mc Farlane, 1999). Śmiało można pokusić się o stwierdzenie, że „Pokot” jest formą cytatu, tekstem nawiązującym tematycznie do oryginału, jednak ukierunkowanym na zupełnie innego odbiorcę, którego interesuje rozwój wydarzeń, a nie zaplecze filozoficzno-psychologiczne. „Pokot” jest zatem narracją apokryficzną (Jankowska, 2009) nie tyle nieoddającą w sposób pełny oryginału, co nawet nie pretendującą do tego działania.

Operacje kognitywne, których efektem jest konstrukt mentalny (Ryan, 2004), nie będą więc przebiegać w obu przypadkach podobnie. Różnice formalne w elementach o funkcji dystynktywnej będą sprawiać, że przebieg fabuły będzie w umyśle czytelnika i widza powstawał całkowicie inaczej. Inaczej też jawić się będzie główna bohaterka, której przypisywana w filmie sprawczość, nie odnajduje odzwierciedlenia w powieści. Również „duch tekstu”, pomimo istniejących możliwości oddania go w większym stopniu w medium filmowym, nie będzie patronował „Pokotowi”. Narracja pierwszoosobowa zastosowana przez Olę Tokarczuk przyczyni się do tego, że skrypt mentalny czytelnika będzie dotyczył nie tyle samych wydarzeń, co raczej recepcji Janiny Duszejko, w filmie zaś będzie on koncentrował się niemal wyłącznie na przyczynowo-skutkowym ciągu śledztwa.

Bibliografia

- Helman, A. (1998). *Twórcza zdrada. Filmowe adaptacje literatury*. Poznań: Ars Nova.
- Jankowska, M. (2009). Rozpaczliwie poszukując happy endu. W: H. Kubicka, O. Taranek (red.), *Kody kultury: interakcja, transformacja, synergia* (s. 350–363). Wrocław: Wydawnictwo Sutoris.

- McFarlane, B. (1974). *Adaptacje filmowe utworów literackich*. Warszawa: Zakład Narodowy imienia Ossolińskich – Wydawnictwo Polskiej Akademii Nauk.
- Ryan, M.L. (2004). *Narrative across Media*. London: University of Nebraska Press.
- Szczęsna, E. (2004). Tożsamość hybrydyczna. *ER(R)GO. Teoria-Literatura-Kultura* 2 (9), 9–18.
- Wyśłouch, S. (1994). *Literatura a sztuki wizualne*. Warszawa: Wydawnictwo Naukowe PWN.