

## **Adam Talarowski: Przepisywanie Ibsena. Australijska „Dzika kaczka” – „Powrót” Simona Stone'a**

„Powrót” na swój sposób mierzy się z wielkimi ibsenowskimi problemami. Opowieść otwiera ujęcie chmurnego, mglistego nieba i jeziora w ciemnych błękitach i szarościach, przed burzą, wprowadzając – podobnie jak muzyka – tonację melancholijnej nieuchronności, w której rozbrzmiewa strzał wymierzony w dziką kaczkę. Poczucie zbliżającej się katastrofy napędza historię od pierwszej sceny – pisze Adam Talarowski w „Teologii Politycznej Co Tydzień”: „Ibsen. Rewolucja ducha”.

*The Daughter*, film australijskiego reżysera teatralnego i filmowego Simona Stone'a z 2015 roku (polski dystrybutor zaproponował niepozbawiony sensu, ale zasadniczo zmieniający rozłożenie akcentów tytuł *Powrót*), jest luźną adaptacją *Dzikiej kaczki* Henrika Ibsena. Adaptacją niesłychanie interesującą, pozwalającą zamienić potencjalnie trącający myszką kostiumowy film z życia norweskiego mieszczaństwa końca XIX wieku, jaką mogłaby być wierna ekranizacja *Dzikiej kaczki*, w żywą i autentyczną, współczesną opowieść, osadzoną pod właściwie dowolną szerokością geograficzną (choć bez wątplenia pejzaże, ciemnozielone lasy i atmosfera małego miasteczka australijskiej prowincji nadają filmowi określonej nastrojowości).

*Powrót*, podobnie jak wiele z dramatów Ibsena, opiera gros swej mocy oddziaływania na odbiorcę „pierwszego stopnia” (w sensie jaki nadaje temu pojęciu Eco – tj. skupionego na „tym, co się stanie dalej”) poprzez wprowadzanie napięć fabularnych budowanych na zasadzie stopniowego odsłaniania i dramatycznego czy zgoła tragicznego biegu zawężających się (a czy nieuchronnych?...) wypadków, kontrastowania względnie stabilnej rzeczywistości z ekspozycji z coraz bardziej złowrogim stanem rzeczy (relacji między bohaterami, ich przeżyć wewnętrznych etc.) i szeregiem kulminacji pośrednich. Z pierwszego kontaktu z filmem, przypadającego na okres jego premiery (a więc czasu oddalonego już o dekadę), być może podejmowanego wówczas nawet bez świadomości związków filmu z dramatem Ibsena lub bez znajomości jego fabuły, pamiętam własne, głęboko wstrząsające wrażenie odbiorcze. Wydaje się, że pod tym względem *Powrót* przynależy do klasy utworów, które są z natury rzeczy w stanie zmanifestować tę swoją cechę jednorazowo, a pierwsze skojarzenia wiodą mnie do (przyznać trzeba, że nader dowolnego i subiektywnie uwarunkowanego) porównania z takimi obrazami, strukturalnie i narracyjnie nawiązującymi do budowy antycznej tragedii, jak *Krzyk* Barbary Sass czy *Polowanie* Thomasa Vinterberga (a z filmów klasycznych polskiego kina – jak *Kanał* czy *Popiół i diament*). Choć trzeba podpisać się obiema rękami, także w odniesieniu do filmów (omawianego oraz przywołanych), pod tymi opiniami dotyczącymi twórczości Ibsena, które wskazują, że dopiero druga czy zwielokrotniona lektura pozwalają odsłonić i zobaczyć w nowym świetle aluzje, symbole, napięcia, niedopowiedzenia czy wieloznaczności obecne w nich od samego początku, to jednak ów pierwszy, nieuprzedzony kontakt z dziełem, kontakt, który już nie powróci w swojej pierwotnej postaci, pozostaje doświadczeniem osobnym i nieprzekładalnym na kolejne rodzaje odbioru. Pierwsza i

kolejne lektury nie wykluczają się jednak, lecz wzajemnie dopełniają; choć rządzą się odmienną logiką odbioru i angażują różne, jak moglibyśmy powiedzieć językiem platońskim, władze duszy.

**Przeczytaj również: Henryk Ibsen chciał mnie zabić, ale nie mam mu tego za złe**

Polski tytuł *Powrót* jest o tyle fortunny, że czyjś przyjazd po długiej nieobecności, pojawienie się „przybysza z daleka”, z przeszłości, jako początek łańcucha zdarzeń jest wątkiem powtarzonym wielokrotnie w twórczości Ibsena i odgrywającym w niej niepoślednią rolę (por. wstęp Anny Marciniakówny w t. 1 *Dramatów wybranych*). W tym konkretnym przypadku przenosi jednak punkt ciężkości odbioru narracji z córki (oryginalny tytuł filmu *The Daughter*; starszej i na innym etapie życia niż u Ibsena – Hedvigi) i symboliki dzikiej kaczki (pojawiającej się jednak już w pierwszych scenach filmu) na syna Werlego, powracającego na ślub swego ojca.

Jako filmowej adaptacji literackiej widzianej w perspektywie wierności literze czy choćby bliskości duchowi dramatu Ibsena krytycznie należałoby ocenić *Powrót* właśnie przez pryzmat budowy postaci, które na poziomie osobowościowym, moralnym czy wolicjonalnym (motywacyjnym) tracą niemal kontakt ze swymi pierwowzorami. Postać powracającego syna (filmowy Christian) zostaje rozbudowana, wyjaśniona w sposób sugerujący zazdrość, napędzaną także chorobą alkoholową, jako motor działań, odzierając go z idealizmu podszytego kalwińską moralnością scenicznego Greggersa Werde. Zasadniczo zmieniona jest postać tytułowej córki, Hedvig, która u Ibsena jest dzieckiem – dzieckiem też w sensie rozwojowym – otoczonym ciepłem najbliższej rodziny i zamkniętym w horyzoncie spraw raczej poprzedzających okres adolescencji; u Stone’a Hedvig jest nastolatką

na etapie nerwowego rozpoznawania swojej seksualności, co zasadniczo zmienia konfigurację jej motywacji, a także przyczynia się do upodmiotowienia tej postaci. Struktura filmu wciąż zdaje się naprowadzać narracyjnie na empatyzowanie z dorosłymi bohaterami filmu; chyba nie przypadkiem tytuł to *The Daughter (Córka)* sytuujący nastolatkę w relacji do nich – a nie *Hedvig*. Jednak opowiadana historia może być domeną każdego z głównych bohaterów (i odbiorców o różnych wrażliwościach) na własnych zasadach, i ta równowaga jest jednym z walorów filmu Stone’a.

**Zostań mecenasem „Teologii Politycznej Co Tydzień”, jedyne-  
tygodnika filozoficznego w Polsce.**

**Dziękujemy za wsparcie!**

Swoisty „logocentryzm”, przekonanie o wyższości tekstu literackiego nad adaptacją, nie musi rządzić odbiorem filmu, a z pewnością nie rządzi wyborami artystycznymi Stone’a, którego idiomem – jako reżysera teatralnego – było radykalne przepisywanie cudzych tekstów z pozycji twórcy (Stone adaptował też wcześniej *Dziką kaczkę* w teatrze; zob. tekst Petera Cravena). To podejście znamionowało też jego debiut filmowy, jakim był *Powrót*.

*Powrót* jednak na swój sposób mierzy się z wielkimi ibsenowskimi problemami. Opowieść otwiera ujęcie chmurnego, mglistego nieba i jeziora w ciemnych błękitach i szarościach, przed burzą, wprowadzając – podobnie jak muzyka – tonację melancholijnej nieuchronności, w której rozbrzmiewa strzał wymierzony w dziką kaczkę. Poczucie zbliżającej się katastrofy napędza historię od pierwszej sceny. Świat przedstawiony, świat widziany okiem filmowej kamery wypełniają postaci obarczone swoimi dramatami, swoją przeszłością, traumami, kompleksami, uwarunkowaniami psychicznymi i społecznymi,

obiektywnymi trudnościami rzeczywistości, także ekonomicznej – choć ten ostatni wymiar, zarysowany na początku filmu, ginie nieco w toku jego biegu; ale też Simon Stone nie musi być Kenem Loachem. Tak jak nie jest Krzysztofem Kieślowskim z *Dekalogu* ani Krzysztofem Zanussim; *Powrót* zdaje się pozbawiony dosłownie manifestowanego religijno-metafizycznego niepokoju, ciężaru, który przenikałby moralne napięcie opowieści. *Powrót* rozgrywa się w przestrzeni horyzontalnej: wina jest ludzka, konsekwencje są ludzkie, a jedynym sądem jest ten, który wydają sobie nawzajem sami bohaterowie. To kino bliższe może tradycji skandynawskiego realizmu psychologicznego. I być może właśnie dlatego też pozostaje wierne pewnemu rdzeniowi ibsenowskiemu. Jego dramaty zdają się rozgrywać bez Boga, choć rzecz jasna nie bez sumienia. Trudno byłoby zresztą wyznaczyć wiodący kierunek czy intelektualne podglebie dla Stone'owskiej próby zmierzenia się z chyba zasadniczym pytaniem wielu tekstów Ibsena – *unde malum*? Reżyser zaledwie sygnalizuje – pytanie, czy otwiera – na przykład możliwości interpretacji ekokrytycznej, w której źródłem zła jest chęć dominacji nad innymi, jak napisano by w tym nurcie: podmiotami ludzkimi i nie-ludzkimi. Film mnoży możliwe źródła katastrofy: alkoholizm, urazy z dzieciństwa, klasowe zależności, egoizm, przypadek, raczej nie hierarchizując ich i nie wskazując żadnego jako „pierwszego poruszydła”. U Ibsena pytanie o zło raczej nie pozostaje bez odpowiedzi, choć odpowiedź bywa wieloznaczna i rozłożona na wiele głosów: zło ma u niego źródło w kłamstwie, w konformizmie społecznym, w dziedziczeniu win, a nawet (jak w *Dzikiem kaczmie*) w niszczącym idealizmie. Widz filmu kończy oglądanie z poczuciem, że coś się stało, że było nieuchronne, że wszyscy są trochę winni i trochę niewinni jednocześnie.

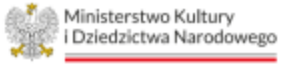
**Zapraszamy! [26 maja 20026] Intuicja, los,  
transcendencja. Spotkanie o Krzysztofie  
Kieślowskim**

Pod względem technicznym obraz Stone'a z wycuciem łączy wprowadzające niepokój ujęcia z ręki w stylu *vérité*, malownicze, ale i symboliczne krajobrazy, z dialogicznością filmu, właściwą adaptacji dramatu Ibsena. Stosunkowo szybkie tempo opowieści filmowej nie daje przestrzeni dla wprowadzenia weń refleksyjnej głębi. Szczególnie sztuczne i psychologicznie wątpliwe wydaje się całkowite odrzucenie ukochanej Hedvig przez Olivera pod koniec filmu. Oliver przez cały film jest portretowany jako człowiek dobry – może naiwny, może słaby, ale dobry; jego relacja z Hedvig jest najcieplejszym uczuciem, jakie film pokazuje. Tymczasem w chwili kryzysu reaguje z brutalnością, która nie wynika z żadnego wcześniej zarysowanego rysu charakteru, lecz sprawia wrażenie dramaturgicznego skrótów potrzebnego, żeby historia mogła dobiec do końca w zaplanowanym miejscu.

Do czego może wzywać film Stone'a? Wyrozumiałości czy surowości? Usprawiedliwia czy oskarża? Brak konkluzji to chyba zabieg świadomy. Stone odmawia widzowi komfortu jednoznacznej oceny moralnej. Christian krzywdzi, ale jest też skrzywdzony; Henry jest winny, ale jego wina rozmywa się w czasie, okolicznościach i deklaratywnie dobrej woli; Oliver kocha córkę, ale jego miłość okazuje się warunkowa i krucha w zetknięciu z prawdą. Każda postać ma swoją rację i swoją winę, a film nie wskazuje, która racja jest ważniejsza ani która wina cięższa. Ta nierozstrzygalność jest może najbardziej ibsenowską cechą *Powrotu*, głębiej ibsenowską niż wierność fabule czy postaciom. Ibsen też nie rozgrzeszał i nie potępiał; stawiał swoich bohaterów w sytuacjach, z których nie ma dobrego wyjścia, i zostawiał ich (oraz odbiorców) z tym ciężarem.

*Adam Talarowski*

**Wszystkie artykuły w „Teologii Politycznej Co Tydzień” [529]:  
„Ibsen. Rewolucja ducha”**



Dofinansowano ze środków Ministra Kultury  
i Dziedzictwa Narodowego