

Poznań, 30.11.2019

Prof. UAM dr hab. Mikołaj Jazdon
Instytut Filmu, Mediów i Sztuk Audiowizualnych
Uniwersytet im. Adama Mickiewicza
w Poznaniu

Recenzja dorobku artystycznego, osiągnięć dydaktycznych
oraz stanowiącej dzieło artystyczne (wraz z opisem) pracy doktorskiej
Pana Mgra Kirka Kjeldsena *Lost (and Found) in Translation: The writing of the film
Gavagai and approaching film adaptation as intersemiotic translation*

Praca doktorska mgra Kirka Kjeldsena *Lost (and Found) in Translation: The writing of the film Gavagai and approaching film adaptation as intersemiotic translation* stanowi oryginalne opracowanie metody pracy nad scenariuszem filmu fabularnego, inspirowanego poezją Tarjei Vesaasa, będącego rodzajem intersemiotycznego przekładu wybranych utworów poety na język filmu. Kjeldsen przedstawia na stronach swej rozprawy skończone dzieło artystyczne, scenariusz (podpisany przez niego i Roba Tregenę, reżysera filmu *Gavagai*), oraz opisuje proces twórczy, który doprowadził do jego powstania, wskazując na szczególny charakter utworu, który pozostaje w ścisłej relacji z poezją norweskiego autora. Refleksja na temat własnych poczynań twórczych (podjętych we współpracy z Tregeną) służy mu ponadto do stworzenia modelu analizy adaptacji filmowej („a model for adaptation analysis”), który ma swoje zastosowanie w pracy dydaktycznej mgra Kirka Kjeldsena, ale może także być wykorzystany przez innych wykładowców scenariopisarstwa, czy szerzej, scenarzystów, stających wobec problemu tworzenia utworu opartego na wcześniej istniejącym dziele literackim (doktorant wskazuje na możliwość takich zastosowań w ostatnim, podsumowującym rozdziale pracy).

Przedstawiona na kartach rozprawy analityczna rekonstrukcja i refleksja nad pisaniem scenariusza *Gavagai* w pierwszej kolejności pozwala zobaczyć (i docenić) proces twórczy scenarzystów i to jakby z dwóch stron.

Po pierwsze, wkład scenarzysty w dzieło filmowe bywa w powszechnym odbiorze najczęściej niedostrzegany. Gotowy film jest zazwyczaj uznawany za dzieło reżysera, nawet jeśli nie był on autorem scenariusza. Zatem scenarzysta, który powołał do życia konkretne postacie, wykreował przestrzeń dla opisaną na kartach swego dzieła fabuły, pozostaje jako współautor filmu niezauważony, choć bez jego twórczego wkładu dzieło nie miałyby szans zaistnieć. (Problem ten został w sposób szczególny wyartykułowany w Polsce, gdy na początku lat 60. doszło do tzw. buntu scenarzystów, niezadowolonych, że filmy szkoły polskiej, oparte na ich scenariuszach, zostały powszechnie uznane za autorskie dzieła reżyserów, którzy przenieśli je na ekran). Wspominam o tym, ponieważ moim zdaniem Kirk Kjeldsen w przekonujący sposób wykazał, że scenariusz filmowy (w jego przypadku jest to *Gavagai*) jest osobnym, złożonym dziełem artystycznym, za którym stoi szereg twórczych decyzji, mających bezpośredni i kluczowy wpływ na kształt utworu filmowego zrealizowanego na jego podstawie.

Nie zmienia to faktu, że istotna część pracy twórczej scenarzysty często w ogóle nie ma szans zaistnieć w formie dzieła docierającego do szerszego grona odbiorców. Dzieje się tak, gdy nie dochodzi do realizacji filmu, z myślą o którym został napisany scenariusz. Jest tak też w przypadku Kirka Kjeldsena, który zarówno w pracy doktorskiej jak i w załączonym do niej dokumencie, opisującym całokształt swojej działalności artystycznej i dydaktycznej, przywołuje scenariusze własnego autorstwa, które jak dotąd nie przybrały kształtu skończonych utworów filmowych, np. *The Depths*, *Łaska*, czy *Neverland*. Tym bardziej zatem należy docenić poczynania doktoranta, który w swej pracy starannie i precyzyjnie oddziela gotowy film od wcześniej powstałego scenariusza, opisuje go jako odrębne dzieło także podlegające adaptacji, za którą odpowiada reżyser.

Po drugie, scenariusz *Gavagai*, którego tajniki powstawania Kjeldsen ujawnia w swej pracy, jawi się jako dzieło oryginalne w szczególny sposób. W jego przypadku pojęcie adaptacji (autor dąży to utożsamienia go z aktem przekładu intersemiotycznego) wykracza poza najbardziej powszechny model, w którym obiektem twórczych przekształceń utworu literackiego na scenariusz jest powieść, opowiadanie, czy dramat sceniczny. W *Gavagai* (2016) mamy bowiem do czynienia z adaptacją wybranych utworów poetyckich a te rzadko stają się podstawą filmów fabularnych (w polskim kinie utworem wartym tu przywołania jest krótkometrażowy *Wiersz*, 1976, Andrzeja Barańskiego, będący oryginalną adaptacją utworu Marii Pawlikowskiej-Jasnorzewskiej).

Wiersze, jeśli już pojawiają się w filmie fabularnym, to najczęściej kontekstem dla ich uobecnienia w nim, jest opowieść o życiu poety, stanowiąca podstawę opowiadania filmowego (np. *Paterson*, 2016, scenariusz i reżysera Jima Jarmusch, czy *Bright Star*, 2009, scenariusz i reżyseria Jane Campion). Nie jest to przypadek *Gavagai*. Pomysł Kirka Kjeldsena polegał na zaadoptowaniu na język filmu konkretnych utworów Tarjei Vesaasa, wybranych, ale reprezentatywnych dla całej jego twórczości. Wymagało to stworzenia opowiadania filmowego z fabułą i postaciami nie tyle przeniesionymi wprost z konkretnego dzieła norweskiego pisarza, co wykreowanymi z inspiracji duchem tej poezji. Bo też o oddanie ukrytych sensów, nastrojów i myśli zawartych w tychże utworach literackich chodziło Kjeldsenowi, gdy wpadł na pomysł filmu i zwrócił się z nim do przyszłego reżysera *Gavagai*, Roba Tregenzy. Kjeldsen włącza w krąg poczynań twórczych, wiodących do powstania scenariusza wspomnianego filmu, proces wyboru piętnastu wierszy z bogatego dorobku Vesaasa (zostały zamieszczone na aneksie do pracy w dwóch wersjach językowych, po norwesku i w przekładzie na angielski). Osobno opisuje kwestie związane z porównywaniem różnych przekładów na angielski liryki Norwega oraz ostateczną decyzję o wyborze jego utworów poetyckich w tłumaczeniu Anthony Barnetta.

Rozważania na temat procesu tworzenia adaptacji przenikają się tu z refleksją na temat tłumaczenia literatury na język obcy. Zagadnienie to zyskało swoje upostaciowienie w samym scenariuszu, oraz gotowym filmie (znaczący jest w tym względzie już sam tytuł, stawiający w centrum uwagi problematykę przekładu). Jego główny bohater, Carsten Neuer, zajmuje się tłumaczeniem poezji Vesaasa na chiński, choć nie jest zawodowym tłumaczem. Stara się dokończyć dzieło swej przedwcześnie zmarłej żony. Drażący go ból po stracie ukochanej, przygnębienie i zwątpienie, mają swój związek zarówno z sytuacją, w jakiej znalazł się mężczyzna, jak i wynikają z charakteru liryki norweskiego poety. W ten sposób sama poezja niejako przenika opowieść filmową. Zjawia się w niej także w sposób bardziej konkretny, czytana zza kadru, czy recytowana przez jednego z bohaterów. Kirk Kjeldsen precyzyjnie opisuje wszystkie te związki zachodzące między poezją, postaciami (oprócz Neuera w filmie pojawia się jego norweski przewodnik, Niko, jego dziewczyna, Maria, oraz duch kobiety ubranej w tradycyjne chińskie stroje) i zdarzeniami zaprezentowanymi w scenariuszu (a potem w filmie), a sytuacją swoją i swego współscenarzysty, starających się oddać w dziele złożoność procesu przekładania poezji na inny język i na medium filmu. Kjeldsen

nie pozostaje przy tym nigdy wyłącznie na poziomie autorskich dywagacji scenarzysty, dzielącego się uwagami na temat procesu tworzenia scenariusza i filmu (był jego producentem), ale podbudowuje swe rozważania refleksją zakorzenioną w fachowej literaturze (anglojęzycznej) dotyczącej teorii przekładu i adaptacji, oraz pisania scenariuszy.

Jednym z efektów tego procesu twórczego adoptowania poezji Vesaasa na scenariusz filmu fabularnego, pracy nad innymi scenariuszami, jak również doświadczeń dydaktycznych Kjeldsena związanych z wykładaniem scenariopisarstwa, stało się stworzenie autorskiego modelu analizowania adaptacji utworu literackiego na formę scenariusza filmowego i adoptowania tego scenariusza na film (w procesie jego realizacji przez reżysera we współpracy z ekipą filmową). Kjeldsen inspirował się tu myślą Patricka Cattrysse'a z jego książki *Descriptive adaptation studies: Epistemological nad methodological issues*, w której autor wskazywał na podobieństwa między procesami tworzenia przekładu utworu literackiego na obcy język a adoptowaniem dzieła literackiego na film (scenariusz filmu).

W dalszej części pracy uwaga Kjeldsena wyraźnie koncentruje się właśnie na zagadnieniu tego rodzaju adaptacji, którą znakomita polska badaczka tej problematyki, Alicja Helman, określiła mianem „twórczej zdrady” (sięgając po określenie Roberta Escarpita). Przy czym Kirk Kjeldsen nie stara się odwoływać do bogatej literatury teoretycznej na temat adaptacji filmowej, uznając zapewne, że inne cele przyświecają teoretykowi badającemu „niebezpieczne związki literatury i filmu” (określenie Aleksandra Jackiewicza) a inne zawodowemu scenarzyście, dla którego adoptowanie literatury dla filmu stanowi jedną z metod tworzenia scenariuszy.

W zaproponowanym przez Kjeldsena modelu analizy adaptacji kluczową rolę pełni zestaw pojęć zaczerpniętych z *Poetyki* Arystotelesa. Porównywanie gotowego scenariusza i filmu z adoptowanym utworem literackim, winno być realizowane, zdaniem doktoranta, pod kątem modyfikacji, do jakich dochodzi w obrębie sześciu elementów konstytutywnych dla dramatu, które w swym dziele wyodrębnił Arystoteles. Są to (podaję w tłumaczeniu Henryka Podbielskiego): fabuła (mýthos), charakter postaci (éthos), język (léksis), sposób myślenia (diánoia), widowisko (ópseos kósmos) i śpiew (mélós). Kirk Kjeldsen napisał swoją rozprawę doktorską po angielsku i wyżej wymienione pojęcia przytacza w tłumaczeniu na angielski jako Plot, Character, Thought, Diction, Song, Spectacle. Pozwala mu to powiązać je z innymi terminami, na których

przydatność (dla swojego modelu analizy opisowo-porównawczej) wskazuje, a pochodzącymi od badaczy zajmujących się studiami nad mitem (Joseph Cambell), dramaturgią (Lajos Egri), czy ujmujących zasady pisania scenariuszy w ramy teoretycznych ustaleń (Syd Field, Robert McKee, Frank Daniel, David Howard, Edward Mabley).

Osobno został ujęty w modelu tejże analizy komponent interpretacyjny („interpretive component”) służący badaniu powodów, dla których w adaptacji dokonano konkretnych modyfikacji względem źródłowego utworu. Mogą one być natury artystycznej (mające wymiar zmian formalnych), społecznej (w tym także politycznej i kulturowej) oraz ekonomicznej. Owe sześć arystotelesowskich elementów Kjeldsen porównuje w utworze literackim i jego scenariuszowej wersji (oraz filmie) starając się określić, które z nich realizują postulat adaptacji bezpośredniej (direct, literal) a które pośredniej (oblique, indirect or free). W dalszej części, już po omówieniu założeń swojej koncepcji analizy opisowo-porównawczej, demonstruje ją analizując *Gavagai*, przytaczając szereg przykładów konkretnych decyzji, jakie musieli podjąć scenarzyści (on i Tregenza) adoptując poezję Vesaasa, a także podczas realizacji samego filmu (przypomnę – Kjeldsen był jego producentem).

W kolejnej części pracy Kirk Kjeldsen demonstruje zastosowanie swej metody analitycznej do gruntownego zbadania trzech różnych adaptacji powieści Stanisława Lema *Solaris*. Film (z gatunku teatru telewizji) pod tym samym tytułem zrealizowali w 1968 roku w ZSRR Lidya Ishimbayeva oraz Boris Nirenburg. Cztery lata później powstała tam adaptacja Andrieja Tarkowskiego a w 2002 roku amerykańska Stevena Soderbergha. Kjeldsen analizuje każdą z nich z osobna wskazując na wstępnie na złożony problem istnienia określonych przekładów powieści Lema na język angielski. Cały ten obszerny, bo liczący blisko czterdzieści stron, fragment pracy, stanowi przekonujący przykład funkcjonalności metody analizy opisowo-porównawczej adaptacji filmowej, do zastosowania w praktyce dydaktycznej na zajęciach dla scenarzystów filmowych.

Warto w tym miejscu wspomnieć i podkreślić duże doświadczenie na tym polu, jakim może się poszczycić doktorant. Sam jest absolwentem University of Southern California, dyplomowanym scenarzystą (Master of Fine Arts, Screenwriting Graduated with Departmental Honors and Distinction), wykładowcą (od 2010 roku na stanowisku Assistant Professor) w Virginia Commonwealth Univeristy (Cinema Program School of

the Arts). Prowadzone przez niego zajęcia dotyczą przede wszystkim scenariopisarstwa, analizy filmowej oraz kultury produkcji filmowej. W latach 2017-2019 prowadził też zajęcia w Deutsche Film- und Fernsehakademie w Berlinie oraz w PWSFTviT w Łodzi.

O jego kompetencjach na tym polu zaświadcza dorobek artystyczny, scenariusze napisane do filmów wspomnianych powyżej, zarówno tych zrealizowanych, jak i czekających na realizację, a także opublikowane utwory prozatorskie: *Tomorrow City* (2013), *Land of Hidden Fires* (2017), *The Depths* (2018), *East* (2019), czy napisane sztuki: *Babylon, N.Y.* oraz *10.03*. Ważnym dopełnieniem tych artystycznych i zawodowych doświadczeń doktoranta jest jego praca w roli producenta filmowego przy filmach *Macbeth Unhinged* (2017, reż. Agnus Macfayden), *Gavagai*, i zrealizowanego wcześniej krótkometrażowego filmu *Pop* (2013, reż. Philip Gostelow) według scenariusza Kjeldsena.

Konkludując, przedstawiony do oceny dorobek artystyczny mgra Kirka Kjeldsena, w szczególności scenariusz filmu *Gavagai*, oraz rozprawę doktorską zbierającą i podsumowującą jego dokonania artystyczne jako scenarzysty (i dydaktyka), w której zaproponował własną koncepcję modelu analizy opisowo-porównawczej adaptacji filmowej utworu literackiego, oceniam pozytywnie. W moim przekonaniu spełniają one wymogi stawiane pracom na stopień doktorski w dziedzinie sztuki filmowej. Wnoszę o dopuszczenie mgra Kirka Kjeldsena do dalszych etapów przewodu doktorskiego.

