

Adam Błaszczok

<https://orcid.org/0000-0001-9874-6983>

Wydział Humanistyczny

Uniwersytet Warmińsko-Mazurski w Olsztynie

Dramat Imrego Madácha *Tragedia człowieka* w animowanej adaptacji Marcella Jankovicsa – próba analizy formalnej

Słowa kluczowe: *Tragedia człowieka*, animacja, adaptacja, Imre Madách, Marcell Jankovics

Key words: *The Tragedy of Man*, animation, adaptation, Imre Madách, Marcell Jankovics

Wstęp

Powstały w 1862 roku dramat Imrego Madácha *Tragedia człowieka* (węg. *Az ember tragédiája*) uznaje się za jedno z najważniejszych dzieł literatury węgierskiej (Igliński 2014: 29–47). Autor starał się odpowiedzieć w nim na pytania natury egzystencjalnej – o sens istnienia człowieka i jego rolę w świecie, zaś tłem akcji uczynił przełomowe wydarzenia historyczne. Dzięki uniwersalności tematu oraz wielkiemu potencjałowi artystycznemu i filozoficznemu utwór stał się niezwykle popularny w kraju twórcy, a także poza nim. Przetłumaczono go na 18 języków, co pozwoliło czytelnikom i krytykom z całego świata docenić literacki kunszt pisarza i skłonić odbiorcę do poszukiwania prawdy w jego artystycznej wizji.

Śledząc losy bohaterów dramatu: Adama, Ewy¹, Lucyfera i Boga, czytelnik bądź widz w teatrze zdaje sobie sprawę, że Madách wykreował świat przedstawiony dzieła z epickim rozmachem, a jedynym ograniczeniem jego pracy pisarskiej była wyobraźnia. Akcja utworu rozgrywa się bowiem w wielu egzotycznych miejscach, istotnych z punktu widzenia historii człowieka, oddzielonych od siebie nie tylko wielkimi odległościami geograficznymi, ale również tysiącami lat. Autor nie przewidział jednak, że jego nieskrępowana inwencja przysporzy wielu kłopotów twórcom próbującym dokonać adaptacji jego dzieła. O ile teatr, miejsce, w którym słowo jest podstawowym tworzywem w pracy aktorów i reżyserów, był w stanie przyswoić wizję pisarza, to film, sztuka oparta głównie na percepcji wizualnej, długo musiał szukać na to sposobu. Istniała przecież konieczność stworzenia obrazu odnoszącego się do treści. Trzeba przy tym pamiętać, że film nie jest wyłącznie sztuką, ale również wielkim przedsięwzięciem organizacyjnym o dużej złożoności, angażującym wielu specjalistów o określonych kwalifikacjach, których

¹ W dramacie Madácha Adam i Ewa często noszą inne imiona, adekwatne do epoki historycznej lub sytuacji. Także Lucyfer przyjmuje różne wcielenia.

praca, choć trudna i formalnie kwalifikowana jako działania artystyczne, nie zawsze nosi znamiona sztuki, lecz trudnego, wymagającego rzemiosła. Jest także zamierzeniem kosztownym i zmuszającym twórców do racjonalnych rozwiązań już na etapie opracowań literackich i tworzenia scenariusza. W przypadku *Tragedii człowieka* trudno wskazać jakiegokolwiek racjonalne rozwiązania, jeżeli chodzi o koszty produkcji filmowej. Już mnogość lokalizacji – Egipt, Ateny, Rzym, Bizancjum, Praga, a wreszcie przestrzeń kosmiczna – sprawia, że w warunkach regionalnych, środkowoeuropejskich budżetów filmowych prawdopodobieństwo powstania filmu tego rodzaju jest znikome. Niemniej *Tragedię człowieka* przeniesiono na ekran, i to trzykrotnie.

Siegfried Kracauer (2008: 281) przedsięwzięcia tego rodzaju nazwał adaptacjami o charakterze niefilmowym. Zadał też pytanie, jak wykonawcom tychże zamierzeń artystycznych udaje się zaradzić wszystkim trudnościom, które ich zwykle spotykają podczas produkcji. I sam sobie odpowiedział: „Prawie zawsze »rozwiązaniem«, jakie znajdują, jest adaptacja o charakterze teatralnym” (Kracauer 2008: 281). Przywołane spostrzeżenie Kracauera potwierdza przykład pierwszej adaptacji *Tragedii człowieka* (*Az ember tragédiája* 1969). Jej autorem był Miklós Szinetár. To dzięki niemu w 1969 roku powstał film telewizyjny, w którym reżyser, prawdopodobnie również ze względów realizacyjnych, zastosował bardzo wyraźną, wręcz nachalną konwencję teatralną. Choć dzieło formalnie zaklasyfikowano jako film telewizyjny, to bardziej może się kojarzyć z teatrem telewizji.

W 1984 roku z utworem Madácha z sukcesem zmierzył się András Jeles. On również ratował się konwencją, lecz odmienną od swojego poprzednika. Do ról bohaterów i postaci drugoplanowych zaangażował dzieci, co pozwoliło na ukazanie tematu z nowej perspektywy. Pomysł Jelesa okazał się ciekawym i praktycznym rozwiązaniem, ponieważ dał pretekst do zaniechania budowy profesjonalnej i kosztownej scenografii, a ponadto spodobał się krytykom i publiczności. Obraz *Angyali üdvözlet* (1984) został nominowany do głównej nagrody 41. Międzynarodowego Festiwalu Filmowego w Wenecji – Złotego Lwa².

Do realizacji filmu na podstawie tekstu węgierskiego dramaturga przystąpił także Marcell Jankovics (*Az ember tragédiája* 2011). Również on musiał znaleźć sposób, aby sprostać wybitnemu pierwowzorowi. Uznał animację za idealne medium dla sztuki o tak niezwykle szerokim zasięgu interpretacyjnym. Ponadto, wybierając animację, uniknął wielu problemów technicznych i ekonomicznych, które niósł ze sobą skomplikowany pod względem produkcyjnym utwór. Być może pomysł na realizację *Tragedii człowieka* Jankovics zaczerpnął od Ralphi Bakshiego, który stanął przed podobnymi wyzwaniem, tworząc animowaną wersję *Władcy Pierścieni* w 1978 roku. Trylogii Tolkiena w owym czasie nie można było zrealizować w inny sposób (Orliński 2012). Dopiero rozwój technik komputerowych umożliwił Peterowi Jacksonowi wyprodukowanie pierwszej części trylogii Tolkiena w 2001 roku. Zarówno w przypadku *Tragedii człowieka*,

² Nagrodę tę zdobył wówczas film Krzysztofa Zanussiego *Rok spokojnego słońca* (Venice Film Festival 2019).

jak i *Władcy Pierścieni* animacja pozwoliła ich twórcom na uniknięcie ograniczeń wynikających, w pierwszym przypadku, z możliwości ekonomicznych, a w drugim – z trudności technicznych. Tytaniczna praca Jankovicsa – pracował nad filmem sukcesywnie prawie 20 lat (tab. 1) – sprawiła, że dzieło Madácha mogło nareszcie doczekać się poważnej adaptacji.

Niniejsze opracowanie zawiera próbę analizy formalnej filmu Marcella Jankovicsa w odniesieniu do dramatu Imrego Madácha *Tragedia człowieka* w przekładzie Bohdana Zadury (Madách 2014). Oba utwory porównuję pod względem zawartości merytorycznej i rozwiązań inscenizacyjnych. Wskazuję na zastosowane przez reżysera nowe pomysły na przedstawienie scen i sekwencji oraz użyte przez niego w tym celu techniki montażowe oraz inne środki służące sprawnemu przełożeniu dzieła pisarza na nowe medium. Proponowane postępowanie analityczne służy ocenie skuteczności opisywanej adaptacji. Według Marka Hendrykowskiego adaptacja filmowa jest „[...] transpozycją utworu literackiego, scenicznego itp. dokonaną dla potrzeb filmu, zabiegiem [...] ponownego wykonania danego dzieła w tworzywie i języku filmu [...]; dostosowaniem adaptowanego utworu do wymogów nowego medium, odmiennego tworzywa i potrzeb nowych odbiorców” (Hendrykowski 1994: 12). Celem moim nie jest rozstrzygnięcie o wyższości jednego dzieła nad drugim. Objętość prezentowanego artykułu nie pozwala także na podjęcie polemiki z zawartymi w obu utworach ideami.

Tekst, który posłużył do przeprowadzenia analizy, powstały w drugiej połowie XIX wieku, wydano w 2014 roku nakładem Biura Literackiego (Madách 2014). Na 261 stronicach znajduje się 15 rozdziałów, nazwanych scenami, zgodnie z delimitacją utworu przynależącego do rodzaju literackiego, jakim jest dramat, i ponumerowanych cyframi rzymskimi. W trakcie równoległej pracy porównawczej nad książką i filmem problemem okazało się nazewnictwo kolejnych części obu utworów. Dlatego, aby uniknąć niejasności i błędów w nazewnictwie jednostek dramaturgicznych, przyjmuję porządek stosowany w filmoznawstwie dla języka filmu (Płażewski 2008). Sceny wyodrębnione w dramacie Madácha nazywam rozdziałami, ponieważ w odniesieniu do filmu odpowiadają one sekwencji, a nie scenie. Polskie wydanie z 2014 roku w przekładzie Bohdana Zadury, w przeciwieństwie do wydania z 1960 roku w tłumaczeniu Lwa Kaltenbergha, nie zawiera tytułowanych rozdziałów. Na utwór Madácha składa się 4265 wersów, a także liczne wskazówki sceniczne umieszczone głównie na początku rozdziałów.

Film Jankovicsa powstał w 2011 roku. Trwa 160 minut. Pod względem gatunkowym jest klasyfikowany jako dramat filmowy (Przylipiak 1994), natomiast pod względem rodzaju genologicznego – jako animacja. Do analizy użyłem kopii przekazanej mi przez Węgierski Instytut Kultury. Zawiera ona oryginalną ścieżkę dźwiękową oraz napisy w języku polskim opracowane przez Ejsak Company. Rzeczywista długość filmu różni się nieco od danych wymienionych w specyfikacji technicznej i wynosi 159 minut i 31 sekund.

Zważywszy na wspomnianą już znaczną autonomię poszczególnych sekwencji, poniżej pokrótce podaję opis poszczególnych części filmu³.

³ Obok numeru sekwencji podano jej tytuł oryginalny przetłumaczony na język polski.

Tabela 1

Porównanie filmu Marcella Jankovicsa *Tragedia człowieka* oraz książki pod tym samym tytułem Imrego Madácha

Nazwa sekwencji	Tytuł sekwencji w języku polskim	Film				Książka					Udział wersów wykorzystanych w sekwencji [%]
		Tytuł oryginalny	Rok powstania sekwencji	Długość sekwencji [min.]	Nazwa rozdziału	Liczba wersów w rozdziale	Liczba wersów wykorzystanych w sekwencji	Wersy pominięte w sekwencji			
Napisy początkowe	–	–	–	1,34	–	–	–	–	–	–	–
Sekwencja 1	<i>Tworzenie</i>	<i>Teremtés</i>	1997	3,54	Scena 1	154	40	114	114	25,97	
Sekwencja 2	<i>Rajski ogród</i>	<i>Édenkert</i>	1999	6,54	Scena 2	201	97	104	104	48,25	
Sekwencja 3	<i>Epoka lodowcowa</i>	<i>Jégkorszak</i>	1997	5,53	Scena 3	217	64	153	153	29,49	
Sekwencja 4	<i>Kamień i piasek</i>	<i>Kő és homok</i>	1992	12,12	Scena 4	270	149	121	121	55,18	
Sekwencja 5	<i>Demokracja</i>	<i>Démokrácia</i>	2003	12,58	Scena 5	297	139	158	158	46,80	
Sekwencja 6	<i>Hercules na rozdrożu</i>	<i>Hercules a válszáton</i>	2000	11,13	Scena 6	312	110	202	202	35,25	
Sekwencja 7	<i>Nie jesteście chwiłą</i>	<i>Egy jottányit sem!</i>	2006	15,10	Scena 7	548	234	314	314	42,70	
Sekwencja 8	<i>Wszystko jest tak ciemne</i>	<i>Minden oly sötét</i>	1996	8,05	Scena 8	249	97 (+4)*	152	152	38,95	
Sekwencja 9	<i>Revolucja</i>	<i>A forradalom</i>	1991	9,48	Scena 9	261	111 (+2)*	150	150	42,52	
Sekwencja 10	<i>Więcej światła</i>	<i>Több fényt</i>	1996	4,25	Scena 10	183	63	120	120	34,42	
Sekwencja 11	<i>Och, fortuna!</i>	<i>Oh, fortuna!</i>	2009	27,40	Scena 11	620	283 (+3)*	337	337	45,64	
Sekwencja 12	<i>Falanster</i>	<i>Falanszter</i>	1993	16,47	Scena 12	413	220	193	193	53,26	
Sekwencja 13	<i>Kosmos</i>	<i>Az ur</i>	1990	6,50	Scena 13	155	93	62	62	60,00	
Sekwencja 14	<i>Cisza, śnieg, śmierć</i>	<i>Csend, hó, halál</i>	1993	5,43	Scena 14	182	84	98	98	46,15	
Sekwencja 15	<i>Przebudzenie</i>	<i>Ébredés</i>	1998	7,24	Scena 15	203	93 (+2)*	110	110	45,81	
Napisy końcowe	–	–	–	3,00	–	–	–	–	–	–	
Łącznie	–	–	–	160,00	–	4265	1877	2388	2388	–	

* Wersy dodane przez Jankovicsa.

Źródło: opracowanie własne.

Napisy początkowe

Film Jankovicsa otwiera seria ujęć przedstawiających twory kosmiczne – galaktyki, mgławice i inne ciała niebieskie. Jest to także część zawierająca napisy początkowe – tytuł dzieła filmowego, nazwisko reżysera, informację o adaptacji utworu literackiego i o twórcy dramatu. Zawartość merytoryczna tej części filmu odpowiada informacji ujętej w wypowiedzi Chóru aniołów w pierwszej strofie pierwszego rozdziału dramatu literackiego. W filmie nie zostaje ona przekazana w sposób werbalny, lecz jest ukazana za pomocą zdjęć. Jankovics przyjmuje tę metodę postępowania w całym filmie.

Sekwencja pierwsza – *Tworzenie*

Sekwencja pierwsza, zatytułowana w oryginale *Teremtés*, w tłumaczeniu na język polski *Tworzenie*, powstała w 1997 roku (Jankovics 2011). Odpowiada pierwszemu rozdziałowi sztuki i rozpoczyna się od kwestii Pana: „[...] wielkie dzieło już skończone” (Madách 2014). W filmie pominięty zatem zostaje Chór, w sztuce pełniący funkcję komentującą i przybliżającą okoliczności przebiegu zdarzeń. Jankovics zastępuje go różnymi rozwiązaniami wizualnymi animacji. Pomija także postacie drugoplanowe: Archaniola Gabriela, Archaniola Michała i Archaniola Rafała, które wraz z Chórem stanowią w dramacie tło wypowiedzi dla postaci głównych, czyli Pana i Lucyfera. Reżyser dokonuje także znacznych ingerencji w objętość dialogów, dokonując skrótów poszczególnych wypowiedzi. Z ogólnej liczby 154 wersów Jankovics pozostawia zaledwie 40 wersów. Pomimo tak drastycznego skrócenia przekazu werbalnego sens merytoryczny sekwencji nie ulega zasadniczej zmianie i dość ściśle odzwierciedla zawartość utworu Madácha. Jednak Jankovics zmienia nieco interpretację utworu, rezygnując z równowagi emocjonalnej pomiędzy postaciami Pana i Lucyfera na rzecz dominacji tego drugiego. Przesunięcie punktu ciężkości najbardziej widoczne jest pod koniec sekwencji, kiedy Lucyfer pozwala sobie na pokrzykiwanie na Pana, czego nie sposób odczuć w takiej skali w utworze Madácha. Lucyfer podnosi głos bezkarnie, nie natrafia na reprimendę, jak to jest w pierwowzorze literackim. Wersy, w których Pan strofuje Lucyfera – kwestia Pana od słów „Precz, precz stąd [...]” (Madách 2014: 18) oraz kwestia Chóru kończąca rozdział, powtarzająca w zasadzie wypowiedź Pana – zostały przez Jankovicsa całkowicie usunięte. Animacje ukazywane podczas dialogu głównych postaci wzbogacają przekaz o treści współczesne. Pojawia się wśród nich obraz eksplozji nuklearnej.

Sekwencja druga – *Rajski ogród*

Sekwencja druga powstała w 1999 roku, jako jedenasta z kolei. Jankovics nadał jej tytuł *Édenkert*, czyli *Rajski ogród* (Jankovics 2011). Odnosi się ona do drugiego rozdziału książki. Reżyser rozpoczyna od animacji ukazującej wyobrażenie raju i dosyć wiernie czerpie ze wskazówek scenicznych zamieszczonych przez Madácha:

W raju. Pośrodku drzewo wiedzy i drzewo nieśmiertelności. Nadchodzą Adam i Ewa, otoczeni przeróżnymi zwierzętami, okazującymi im łagodną ufność. Przez otwartą bramę niebios promieniuje gloria i słychać cichą harmonię anielskich chórów. Słoneczny dzień.

(Madách 2014: 21)

Rzeczywiście wszystkie te elementy pojawiają się w interpretacji Jankovicsa – drzewa, zwierzęta, Adam, Ewa i Lucyfer. Reżyser pomija pięć pierwszych strof dramatu, stanowiących konwersację Adama i Ewy, mających zdecydowanie opisowy charakter, lecz ich sens zawiera w początkowych ujęciach analizowanej sekwencji. Jako pierwszy głos słychać słowa Pana, nawiązujące do czynności wykonywanych przez Adama i Ewę: „Stój, stój, omijaj te drzewa dwa” (*Az ember tragédiája* 2011). Madách rozpoczął strofę nieco inaczej:

Stój, stój Adamie, dam ci całą ziemię,
Tylko omijaj, omijaj te drzewa
Dwa [...].

(Madách 2014: 21)

Skrócenie przez reżysera wypowiedzi Pana, pozbawienie jej obietnicy tak hojnego wynagrodzenia pierwszych ludzi w przypadku okazania przez nich posłuszeństwa powoduje, że sprawia ona wrażenie kategoriycznej czy nawet autorytarnej. Decyzja Jankovicsa o rozpoczęciu dialogu od szóstej strofy nie tylko nie zmniejsza wyrazistości przekazu merytorycznego sekwencji, lecz pozwala także uniknąć powielenia treści wizualnej i werbalnej, co byłoby niezgodne z zasadami sztuki filmowej. Podobny zabieg reżyser stosuje po wypowiedzi Pana, kiedy następuje wymiana zdań pomiędzy Adamem i Ewą. Ich konwersacja ukazana przez Jankovicsa odpowiada strofom od siódmej do dziewiątej w dramacie Madácha. Następną część dialogu Adama i Ewy, zawarta w tekście literackim pomiędzy dziesiątą a piętnastą strofą, zostaje pominięta, choć jej przekaz merytoryczny pozostaje zachowany w obrazie. Zabieg ten Jankovics stosuje bardzo często. W sekwencji tej, odpowiadającej 201 wersom dramatu, reżyser rezygnuje z przełożenia na język animacji aż 104 linijek tekstu. Także całkowicie usuwa wypowiedzi Chóru. Nawiązuje w niej do części filmu powstałych wcześniej, lecz chronologicznie umiejscowionych po sekwencji drugiej. Formalnie rzecz biorąc, wykorzystuje figurę stylistyczną zwaną uprzedzeniem. Jest to znacząca różnica w stosunku do dramatu, gdzie Madách nie mógł skutecznie stosować tego typu zabiegów.

Sekwencja trzecia – *Epoka lodowcowa*

Trzecią scenę *Tragedii człowieka* Madách rozpoczyna od wskazówki scenicznej o następującej treści:

Krajobraz z palmami poza Edenem. Mała chata z surowego drewna. Adam robi ogrodzenie z palików. Ewa buduje altankę. Lucyfer.

(Madách 2014: 33)

Jankovics nie kopiuje rozwiązań wskazanych przez pisarza, lecz stosuje własne pomysły wizualne, całkowicie różniące się od pierwowzoru. W powstałej w 1997 roku trzeciej sekwencji filmu, zatytułowanej *Jéghorszak* (Jankovics 2011) – w tłumaczeniu na język polski *Epoka lodowcowa* – osadza początki dziejów ludzkości w czasach znacznie wcześniejszych niż pisarz, bo jeszcze w paleolitycznej jaskini. Adam i Ewa, odziani w skóry, oddają się czynnościom znanym zapewne wielu z nas z plansz poglądowych dotyczących tego okresu – podczas malowania rysunków naskalnych, garbowania skór, wokół ogniska. Rysunki zwierząt ożywają, przedstawiając polowanie, świat z tamtych czasów. Nawet postać Lucyfera została przystosowana do wizji artysty, który pokazuje go pod postacią udomowionego wilka towarzyszącego Adamowi. Siłą rzeczy dwie pierwsze strofy stanowiące wypowiedź Adama i Ewy, jako opisujące nieaktualne w filmie rozwiązania wizualne, zostają opuszczone, a dialog rozpoczyna się od słów Lucyfera:

[...] Własność i rodzina.
To będzie owa podwójna sprężyna,
Co każdą rozkosz i ból będzie rodić.

(Madách 2014: 33)

Po kwestii Adama reżyser usuwa trzy kolejne strofy, na które składają się wypowiedzi Lucyfera i Ewy, by ponownie przytoczyć słowa mężczyzny. W sekwencji interpretowanej przez Jankovicsa prawie wszystkie kwestie Ewy, poza jedną, wypowiedzianą jednocześnie z Adamem, zostają pominięte. Postać kobiety zostaje niemal całkowicie przesłonięta przez pozostałych bohaterów, bo choć pokazywana jest w kilku ujęciach, to jej wypowiedzi stanowią jedynie tło ich działań. Sekwencja zawiera bardzo dużo skrótów. Na 217 wersów reżyser usuwa aż 153 wersy. Przyczyną tego zabiegu jest całkowita przebudowa koncepcji pierwowzoru. Choć twórca animowanej adaptacji zachowuje strukturę i temat tekstu literackiego, rezygnuje z niemal wszystkich wersów mających związek z rozwiązaniami inscenizacyjnymi proponowanymi przez Madácha. Jedynym wyjątkiem jest fragment związany z Duchem Ziemi, który Jankovics dość wiernie przekłada na język właściwy swojemu dziełu. Reżyser ponownie wykorzystuje zabieg uprzedzenia, ponieważ w sekwencji trzeciej nawiązuje do sekwencji czternastej, zatytułowanej *Cisza, śnieg, śmierć*. Nawiązanie to jest podane w warstwie wizualnej i trwa zaledwie 6 sekund. Autor przy słowach: „I pożeracze własnych dzieci” przedstawia ujęcie Eskimosa i Ewy jedzących mięso.

Sekwencja czwarta – *Kamień i piasek*

Przejście z sekwencji trzeciej do czwartej w utworze Jankovicsa następuje płynnie. Twarze Adama i Ewy, odbijające światło ogniska, ulegają transformacji i stopniowo zaczynają przypominać charakterystyczne egipskie posągi. Madách natomiast rozpoczyna rozdział w następujący sposób:

W Egipcie. Na pierwszym planie perystyl. Adam jako młody faraon siedzi na tronie. Lucyfer jest jego ministrem. W pewnej odległości – oznaczającej respekt – wspaniała świta. W tle niewolnicy budują piramidę. Pilnują ich nadzorczy z batogami. Słoneczny dzień.

(Madách 2014: 45)

Chronologicznie, biorąc pod uwagę datę powstania tej sekwencji, jest ona jedną z pierwszych części dzieła stworzonego przez reżysera. Powstała w 1992 roku i została zatytułowana *Kő és homok – Kamień i piasek* (Jankovics 2011). W jej przypadku artysta zdaje się ściślej trzymać pierwotnego wzoru niż w następnych częściach filmu. Wiernie odwzorowuje wskazówki sceniczne zaproponowane przez Madácha. Stosuje skróty, ale ich skala jest wyczuwalnie mniejsza w porównaniu do później powstałych sekwencji. Na 270 wersów pomija 121, czyli mniej niż połowę. To znacząca różnica w stosunku do poprzedniej sekwencji – *Epoki lodowcowej* z 1997 roku – w przypadku której Jankovics wyciął ponad 60% wersów, czy następnej z kolei, *Demokracji*, z 2003 roku, gdzie zrezygnuje z ponad połowy wypowiedzi bohaterów. Jedyną zauważalną różnicą pomiędzy dramatem Madácha a filmem w omawianym rozdziale jest funkcja Lucyfera. W filmie Jankovicsa postać ta nie jest ministrem, tylko jednym z egipskich bogów – Anubisem. Pomimo wprowadzonej innowacji warstwa merytoryczna filmu pozostaje bez zmian w stosunku do dzieła Madácha.

Sekwencja piąta – *Demokracja*

Akcja piątego rozdziału dramatu ma miejsce w starożytnej Grecji, gdzie Adam pod postacią Miltiadesa, wodza ateńskiego, powraca z wojny do domu. Niewdzięczny lud fałszywie oskarża go o zdradę i skazuje na śmierć. Ewa, jako Luda, żona Miltiadesa, jest świadkiem zajścia. Lucyfer komentuje sytuację i szydzi z Adama. Sekwencja filmu zatytułowana *Démokrácia* jako jedna z trzech powstała już w XXI wieku (Jankovics 2011). W animacji reżyser nawiązuje do malarstwa wazowego, tworząc postacie i ich sylwetki zgodnie z kanonem greckim. W kolorystyce na przemian nawiązuje do stylu czarno- i czerwonofigurowego. Podobnie jak w poprzednich sekwencjach dokonuje odważnych skrótów. Także tu eliminuje zbędne, niewiele wnoszące do rozwoju akcji postacie oraz ich kwestie. Pomija Erosa, Grację i Służebnice, a więc postacie pełniące funkcje komentujące. Z 297 wersów utworu Madácha aktorzy czytają 139 linii tekstu. Jankovics dokonuje też zamiany kolejności niektórych wersów w końcowej części sekwencji, co nie wpływa jednak na przebieg wątku fabularnego, lecz sprawia,

że jest on bardziej płynny. Wszelkie zabiegi zastosowane przez twórcę w tej części filmu nie zmieniają ani nie zniekształcają odbioru dzieła jako całości.

Sekwencja szósta – *Herkules na rozdrożu*

Sekwencja szósta, której akcja toczy się w Rzymie, nosząca tytuł *Hercules a válaszúton*, w polskim przekładzie *Herkules na rozdrożu*, powstała w 2000 roku (Jankovics 2011). Podczas uczty Adam (pod postacią Sergiolusa), Lucyfer (jako Milo), Ewa (jako Julia), a ponadto Katullus, Hippia i kurtyzany obserwują pojedynek gladiatorów, podekscytowani rozlaną krwią walczących i tragedią niektórych z nich. Jankovics wiernie, choć nie bezkrytycznie odtwarza propozycje Madácha. Ponownie pojawiają się znaczące pominięcia wersów – z 312 linijek dramatu aż 202 zostają wycięte. W końcowej części analizowanej sekwencji następuje znacząca modyfikacja w stosunku do tekstu: postacie Apostoła Piotra i Chrystusa przenikają się i wypowiedź rozpoczęta przez Apostoła Piotra zostaje dokończona przez Chrystusa przybitego do krzyża. Nie zmienia to sensu, lecz kontekst padających z ekranu słów. Jankovics ponownie zamienia kolejność strof, sprawiając, że wypowiedź Lucyfera od słów: „Chodzą po plecach mi ciarki od tego” (Madách 2014: 94) została użyta na końcu sekwencji w zupełnie innym kontekście. W sztuce Madácha Lucyferem wstrząsa „krzyż ognisty i pobożna pieśń”, w filmie Jankovicsa jest to deklaracja Adama:

A więc do walki, z zapalem, do dzieła,
Za nową wiarę,
By stworzyć świat nowy,
Którego będzie ozdobą rycerska cnota.
(*Az ember tragédiája* 2011)

Sekwencja siódma – *Nie jesteście chwilą!*

Madách rozpoczyna rozdział siódmy dramatu następującymi wskazówkami scenicznymi:

Konstantynopol. Po placu wałęsa się kilku obywateli. Pośrodku pałac Patriarchy, po prawej stronie klasztor żeński, po lewej lasek. Adam jako Tankred w sile wieku pojawia się na czele rycerzy powracających z wyprawy krzyżowej z Azji; powiewają sztandary, słysząc bicie w bębny. Lucyfer jako giermek Adama. Wieczór, potem noc.

(Madách 2014: 99)

Jankovics natomiast sekwencję zatytułowaną *Egy jottányit sem!* – w przekładzie na język polski *Nie jesteście chwilą!* – rozpoczyna od ukazania szerszej, geograficznej i politycznej perspektywy teatru wydarzeń. W ekspozycji tej sekwencji widz ogląda tereny objęte krucjatami – także zdobywanie miast, palenie wsi, mordowanie ludzi. Takie rozwiązanie znacząco poszerza pole

interpretacji utworu w stosunku do dzieła Madácha. Dopiero po rozbudowanym w ten sposób wstępie reżyser decyduje się na podanie dialogu prowadzonego przez bohaterów, zgodnie z pierwowzorem. Wartość merytoryczną wypowiedzi postaci oddaje dosyć wiernie, choć swobodnie traktuje kolejność poszczególnych kwestii. W końcowej części sekwencji wykorzystuje dialog niczym montażysta, dostosowując słowa postaci do własnych potrzeb, aby uzyskać bardziej pożądaną rytm. Z wielu wersów i tym razem rezygnuje – pomija 314 z 548 linijek tekstu. W animacji nawiązuje do stylistyki malarstwa ikonowego, przywołując wizerunki świętych w postaci ikon. Głęboka symbolika ikony sprawia, że stosuje montaż skojarzeniowy, sugerując w ten sposób nowe treści, których w utworze literackim nie ma. Przykładem takiego zabiegu jest wykorzystanie twarzy Izaury⁴, postaci, w którą wciela się Ewa, w witrażu przedstawiającym Maryję. Połączenie w ten sposób obu postaci niesie skojarzenie, jakoby Izaura (Ewa) powinna być w jakiś sposób utożsamiana z Matką Boską. Natomiast w dramacie Madácha Matka Boska zostaje wspomniana w rozmowie Izaury z Tankredem (Ewy z Adamem), ale w zupełnie innej sytuacji. Izaura tłumaczy Tankredowi powody, dla których wstępuje do zakonu (tę wypowiedź Jankovics, skracając dialog, pomija):

[...] Mój ojciec też był obrońcą świętego Grobu. Gdy pewnej nocy dziki wróg na jego obóz z wrzaskiem, z ogniem, z mieczem napadł, nie było szansy na ucieczkę, i przyrzeczenie ojciec Matce Boskiej dał, że jej odda mnie, co jeszcze dzieckiem byłam, jeżeli tylko ocaleje.

(Madách 2014: 117)

Innym przykładem jest bardzo wyraźna ekspozycja miecza jako broni i łączenie jego kształtu z chrześcijańskim krzyżem, co Jankovics dodatkowo podkreśla poprzez wielokrotne stosowanie tego detalu. Podobnie czyni z hełmem noszonym przez Adama, gdyż eksponuje jego przednią część w kształcie krzyża. Motyw krzyża pokazuje głównie w negatywnym kontekście: krzyż – broń, krzyż – cierpienie ludzi.

Sekwencja ósma – *Wszystko jest tak ciemne*

W Pradze. Ogród carskiego pałacu. Po prawej lasek, po lewej wieża astronoma, przed nią przestronny taras z biurkiem Keplera, krzesłem, przyrządami astronomicznymi.

Na tarasie Lucyfer – jako famulus⁵ Keplera. Po ogrodzie spacerują grupkami dworzanie i damy, wśród nich również Ewa jako Barbara, żona Keplera. Cesarz Rudolf [...].

(Madách 2014: 129)

⁴ W rozdziale dramatu będącym pierwowzorem sekwencji siódmej animowanej adaptacji Ewa występuje jako Izaura, a Adam jako Tankred – bohaterowie dramatu Woltera oraz opery Gioacchino Rossiniego z librettem Gaetano Rossiego pod tym samym tytułem.

⁵ Famulus – tu: zaufany sługa lub asystent (*Famulus* [hasło] 2019).

To wizja Madácha opisująca scenę wizyty Adama i Lucyfera w Pradze. W sekwencji ósmej, stworzonej w 1996 roku (Jankovics 2011) i zatytułowanej *Minden oly sőtét – Wszystko jest tak ciemne* – reżyser znajduje bardziej brawurowy sposób na jej rozpoczęcie. Umieszcza wszystkie wymienione powyżej postacie we wnętrzu praskiego zegara Orloj jako mechanicznie poruszane figury, które, kręcąc się w jego wnętrzu, prowadzą konwersację. Pomysł jest zaskakujący i niezwykle efektowny, jako środek wyrazu artystycznego adekwatny do medium wybranego przez artystę. Animacja bowiem jest w stanie unieść tego typu zabiegi bez szkody dla całości dzieła. Zapewne twórca filmu wiedział, że nie może kontynuować tego pomysłu w nieskończoność. Kończąc scenę, wraca do bardziej realistycznej wizji Madácha. W tej sekwencji dość odważnie odchodzi od pierwowzoru. Pozwala sobie na wprowadzenie kilku wersów własnego autorstwa, stylizowanych na Madácha, które są mu potrzebne do zrealizowania swoich założeń artystycznych. Choć co prawda cztery wersy nie wnoszą istotnych zmian merytorycznych do przekazu Madácha, to ingerencja Jankovicsa jest jednak faktem wartym zauważenia:

Wina!
Drzę strasznie,
Świat taki zimny, trzeba się rozgrzać,
W tych ciężkich czasach to jedyny sposób.
(*Az ember tragédiája* 2011)

Autor animacji wykorzystuje powyższy tekst, aby przygotować scenę do montażu równoległego, którego wcześniej nie stosuje w swoim filmie i którego nie proponuje również Madách. Fragment z pijącym Keplerem zostaje podzielony na krótkie ujęcia, a następnie zmontowany synchronicznie z igraszkami jego żony w ogrodzie. Zabieg, moim zdaniem, okazuje się udany, ponieważ podnosi dynamikę sceny, co, biorąc pod uwagę zasady sztuki filmowej, jest zabiegiem pożądanym. Sekwencja trwa niewiele ponad 8 minut. Także rozdział Madácha nie należy do najobszerniejszych – zawiera 249 wersów, z których Jankovics wykorzystał zaledwie 97.

Sekwencja dziewiąta – *Rewolucja*

Sceneria zmienia się nagle na plac de la Grève w Paryżu. Taras staje się szafotem, biurko gilotyną, obok niej stoi Lucyfer jako kat. Adam jako Danton przemawia z podestu do tłumu.

(Madách 2014: 143)

Jankovics rozpoczyna sekwencję zatytułowaną *A forradalom – Rewolucja* – od szerszego ukazania wydarzeń historycznych niż to czyni Madách, po czym przechodzi do dosyć wiernego odtwarzania tekstu pisarza. W 30-sekundowej ekspozycji pokazuje tłum zdobywający Bastylię. Ten kolorowy fragment różni się wyraźnie od dalszej części sekwencji, w której znikają kolory. Można zauważyć, że w ten sposób reżyser podkreśla upadek ideałów rewolucyjnych i kładzie

akcent na ponurą rzeczywistość tamtych czasów. W dalszej części tej niedługiej sekwencji, nieco ponad dziewięćminutowej, dokonuje wielu skrótów, co jednak nie wpływa na przekaz merytoryczny. Z 261 wersów usuwa 150 linijek tekstu. Niektóre z nich zastępuje swoimi. Tak się dzieje w przypadku kwestii Adama: „Tak twarde słowa z ust tak delikatnych” (*Az ember tragédiája* 2011) oraz Ewy: „Te delikatne klóca się z szafotem” (*Az ember tragédiája* 2011). Opisywana sekwencja nie zaskakuje, tak jak inne fragmenty filmu, oryginalnością rozwiązań wizualnych i pomysłowością autora. Być może powodem tego jest data powstania fragmentu – 1991 rok (Jankovics 2011), czyli okres, w którym reżyser podchodzi do dzieła literackiego jeszcze z pewną rezerwą.

Analizowana sekwencja jest rysowana techniką kreskowania krzyżowego⁶, podobnie jak powstała później, w 1996 roku, sekwencja ją poprzedzająca, ósma (*Wszystko jest tak ciemne*), oraz następująca po niej, dziesiąta (*Więcej światła*). Razem tworzą zwięzłą stylistycznie część animowanej adaptacji składającą się z trzech kolejnych sekwencji (ósmej, dziewiątej i dziesiątej), trwających łącznie 22 minuty. Widoczna jest jednak różnica w podejściu Jankovicsa do dzieła wielkiego pisarza w sekwencji dziewiątej w stosunku do graniczących z nią częściami filmu. Reżyser jest tu dużo bardziej ostrożny w proponowaniu własnych pomysłów.

Sekwencja dziesiąta – *Więcej światła*

Sceneria zmienia się nagle na tę ze sceny VIII. Adam, znów jako Kepler, siedzi pochylony nad biurkiem. Lucyfer jako famulus stoi obok niego i klepie go po ramieniu.

(Madách 2014: 159)

Tymi słowami rozpoczyna rozdział książki Madách. Intencja dramaturga jest jasna, chce on stworzyć pewnego rodzaju przywołanie ósmego rozdziału, jednak rozgraniczenie rozdziałów poprzez ich wyodrębnienie i przedzielenie stosunkowo długim rozdziałem dziewiątym niweczy oczekiwane wrażenie. Jankovics, naśladując strukturę stworzoną przez pisarza, nie ustrzeża się podobnego skutku. Choć widz domyśla się, że następuje powrót z Paryża do komnaty Keplera w Pradze, to jednak efekt nie w pełni zadowala. Sekwencja dziesiąta filmu pod względem zastosowanych rozwiązań nie różni się znacząco od sekwencji ósmej i dziewiątej. Stylistycznie jest ich kontynuacją. Reżyser ponownie wycina olbrzymie partie tekstu – ze 183 pozostawia jedynie 63 wersy. Przetawia kolejność tych, które wybiera, wykorzystuje je niczym klocki, zmieniając nieznacznie kontekst wypowiedzi. Nowym, niespotykanym wcześniej elementem jest pojawienie się motywu odnoszącego się do XX wieku, a więc do okresu wykraczającego poza ramy życia Madácha (dramaturg zmarł w 1864 roku). Palenie książek przez mężczyznę w mundurze bojownika Odziałów Szturmowych NSDAP (hitlerowskiej Narodowosocjalistycznej Niemiec-

⁶ Kreskowanie (szrafura) – seria przecinających się zestawów równoległych kresek, stosowana w rysunku do oddania cienia lub objętości (Edwards 2015).

kiej Partii Robotników) nawiązuje do wydarzeń z lat trzydziestych ubiegłego stulecia. Rola Lucyfera, przez Madácha w tym rozdziale ograniczona, zostaje nieznacznie przez Jankovicsa wzmocniona w warstwie wizualnej. Lucyfer – pod postacią famulusa – towarzyszy bowiem Adamowi i Uczniowi nie tylko w pierwszej połowie sekwencji, jak to jest u Madácha, ale także do samego jej końca, jako pies podążający za nimi i podsłuchujący ich rozmowy. Już w poprzednich częściach filmu reżyser dość swobodnie dopasowywał wcielenia Lucyfera do potrzeb wynikających z przebiegu akcji danej części, co stanowi odstępstwo od pierwowzoru. W *Epoce lodowcowej* Lucyfer występuje także pod postacią psa, w *Kamieniu i piasku* – Anubisa, bóstwa o głowie psa. Wybór psa, zwierzęcia przebywającego stale blisko człowieka, jako stworzenia mającego symbolizować Lucyfera wydaje się trafny. Stosując tę metaforę, reżyser podkreśla skłonność człowieka do zła, wynikającą z dwoistości jego natury.

Opisywana sekwencja, nosząca tytuł *Több fényt – Więcej światła* – nawiązuje do ostatnich słów Goethego wypowiedzianych przed śmiercią (*Johann Wolfgang Goethe* [hasło] 2019). Nie jest to tytuł rozdziału utworu Madácha, lecz tytuł autonomicznego filmu Jankovicsa, powstałego w 1996 roku (Jankovics 2011), który wszedł w skład animowanego dzieła reżysera *Tragedia człowieka*. Jest to jedna z najkrótszych sekwencji w filmie, trwa 4 minuty 25 sekund. Reżyser stosuje własne pomysły i znacząco skraca tę część filmu w stosunku do dramatu (por. tab. 1), nie zmieniając przy tym przesłania pisarza. Można zaryzykować tezę, że sekwencja dziesiąta jest dowodem na to, że z czasem Jankovics staje się coraz sprawniejszym interpretatorem utworu wielkiego pisarza.

Sekwencja jedenasta – *Och, fortuna!*

Chronologicznie sekwencja jedenasta powstała jako ostatnia, w 2009 roku (Jankovics 2011). W oryginale nosi tytuł *Oh, fortuna!* Jest też najobszerniejsza – trwa ponad 27 minut. Pod względem wizualnym różni się od pozostałych części filmu przede wszystkim dynamiką akcji. Reżyser dzieli tę część adaptacji na wiele scen i wykorzystuje różnorodne style animacji. Łączy je ze sobą, czego w tak szerokim zakresie nie robił w poprzednich częściach filmu. Przykładem może być fragment, w którym Dziewczynka idzie z kwiatami. Ujęcia z kolorowych stają się czarno-białe, ale barwa kwiatów pozostaje nadal intensywna. Być może Jankovics inspirował się w tym przypadku analogicznym sposobem wyróżnienia fragmentu kadru ze sceny z *Listy Schindlera* Stevena Spielberga 1993 roku (rys. 1).

Montaż analizowanej sekwencji w porównaniu do montażu pozostałych części filmu jest dużo bardziej dynamiczny, częściej następują zmiany planów. Można także zaobserwować różnicę w ruchu postaci. Znacznie częściej jest stosowany montaż wewnątrzkadrowy. Jankovics dał wyraz bogactwu swojej wyobraźni, stosując pomysłowe rozwiązania plastyczne. Wiele kadrów nawiązuje do arcydzieł mistrzów malarstwa przedstawianej epoki, między innymi do impresjonizmu i kubizmu, ale też do wcześniejszych twórców (rys. 2).



Rys. 1. Zestawienie kadrów: *a* – z filmu *Lista Schindlera* Stevena Spielberga z 1993 roku, oraz *b* – z filmu *Tragedia człowieka* Marcella Jankovicsa z 2011 roku
 Źródło: *a* – Steven Spielberg, *Lista Schindlera* (*Schindler's List* 1993);
b – Marcell Jankovics, *Tragedia człowieka* (*Az ember tragédiája* 2011).



Rys. 2. Zestawienie: *a* – obrazu Vincenta van Gogha *Jedzący kartofle* z 1885 roku, oraz *b* – kadru z filmu *Tragedia człowieka* Marcella Jankovicsa z 2011 roku
Źródło: *a* – Vincent van Gogh, *Jedzący kartofle* (*The Potato Eaters* 2019);
b – Marcell Jankovics, *Tragedia człowieka* (*Az ember tragédiája* 2011).

Reżyser nawiązuje także do poprzednich rozdziałów poprzez przywoływanie bohaterów utworu w nich występujących. Pojawiają się także osoby, o których istnieniu Madách nie mógł wiedzieć. Po raz kolejny Jankovics kilkakrotnie wprowadza postacie drugoplanowe, których w dramacie nie ma, i używa ich do budowy tła głównego wątku, wzbogacając w ten sposób świat przedstawiony animowanej opowieści. Jest to zabieg świadczący o dojrzałości warsztatowej twórcy filmu jako scenarzysty i reżysera. Metoda ta nie była przez niego stosowana we wcześniejszych sekwencjach, co dowodzi zmiany stylu opowiadania w opisywanej sekwencji na bardziej swobodny. Dotyczy to między innymi postaci Dziewczynki, Jubilera i Żebraka, które co prawda pojawiają się wyłącznie w dialogu podawanym spoza kadru, ale przez powtórzenie charakterystycznych dla nich wypowiedzi są łatwe do zidentyfikowania. Madách nie wprowadza do swojego dramatu tego typu zabiegów. Jankovics stosuje także inne środki wyrazu mające na celu zwiększenie tempa opowiadania i usprawnienie toku narracji. Dzieli wypowiedzi bohaterów na krótsze frazy, co pozwala mu na ograniczenie długości poszczególnych ujęć – dotyczy to między innymi kwestii Kukielkarza. Poza tym wypowiedzi innych postaci umieszcza w filmie niezgodnie z chronologią zaproponowaną przez Madácha, na przykład kwestie Szarlatana wplata w słowa Adama i Lucyfera. Pomija też bohaterów drugoplanowych nieprzystających do jego wizji, ale również mało istotnych w utworze Madácha (dotyczy to postaci Matki), a inne, jak w przypadku Ładacznicy, pozbawia głosu.

O ile w poprzednich sekwencjach Jankovicsowi zdarza się zmienianie kolejności wypowiedzi bohaterów (dotyczy to zazwyczaj przeniesienia poszczególnych wersów lub strof w stosunku do utworu Madácha), to w omawianej części filmu tendencja ta bardzo się nasiliła. Reżyser dokonuje przesunięć całych scen w obrębie sekwencji, na przykład scena z żebrakami zostaje przeniesiona o dwie sceny dalej i umiejscowiona po kwestii Adama, który zwraca się do Grajka: „Czy to, co grasz tu, sprawia ci przyjemność?” (Madách 2014: 179). W tym przypadku następuje też zmiana zakończenia wątku. U Madácha Drugi Żebrak odchodzi chyłkiem, wówczas Pierwszy Żebrak zajmuje jego miejsce. U Jankovicsa Drugi Żebrak zostaje zrzucony z mostu przez Pierwszego Żebraka. Powodem tak znacznej ingerencji reżysera w dzieło pisarza mogła być chęć podniesienia dynamiki konkretnych scen, a także uporządkowania wątków w obrębie sekwencji.

Sekwencja dwunasta – *Falanster*

W 1993 roku powstaje kolejna część *Tragedii człowieka* (Jankovics 2011), w oryginale zatytułowana *Falanszter*. Adam i Lucyfer odwiedzają tak nazwaną futurystyczną krainę rządzoną przez technokratów, w której wyznacznikiem wszelkich poczynąń jest nauka. Dla Madácha to kraina przyszłości, dla Jankovicsa to już teraźniejszość. Dla współczesnego odbiorcy natomiast dwunasty rozdział dramatu staje się ciekawym eksperymentem, polegającym na możliwo-

ści zaobserwowania, jak zderza się wizja pisarza dotycząca przyszłości z tym, co ta przyszłość rzeczywiście przynosi. Zdawać by się mogło, że Jankovics będzie miał dużo pracy z przeniesieniem treści zawartej w literackim pierwowzorze na taśmę filmową. Jednak refleksje po seansie nie potwierdzają tych przewidywań. Animowany świat Falansteru wygląda na wskroś nowoczesnie. Jest to zdecydowanie wizja XX, nie XIX wieku. Postacie noszą XX-wieczne stroje, lokacje przypominają modernistyczne budowle, tak powszechne w minionym stuleciu, natomiast treść sekwencji dwunastej, jej warstwa merytoryczna, jest niezwykle aktualna, i to przede wszystkim dzisiaj. Można przecież odnaleźć w czasach współczesnych problemy nakreślone przez Madácha – katastrofę ekologiczną, globalizm, inżynierię socjologiczną, upadek religii i rodziny, uprzedmiotowienie człowieka. Jankovics te problemy skrętnie eksponuje, a niedociągnięcia związane z różnicą w poziomie wiedzy naukowej i technologicznej równoważą wykreowaną przez siebie warstwą wizualną i dźwiękową filmu. Widz ogląda zatem nowoczesne laboratoria wypełnione specjalistyczną aparaturą. Nie brakuje nawet kamery z czerwonym światłem, obserwującej bohaterów, wyposażonej w odhumanizowany głos, niczym z *Odysei kosmicznej* Stanleya Kubricka (1968). Natomiast treści nieaktualne z perspektywy dzisiejszej wiedzy naukowej reżyser pomija. Tak dzieje się na przykład z fragmentem wypowiedzi Uczonego, w której Jankovics zrezygnował z poniższych wersów:

Słońce wystygnie za cztery tysiące lat [...]. Cztery tysiące lat więc mamy na to, by się nauczyć, jak zastąpić słońce. To starczy, sądzę, naszym naukowcom. Do ogrzewania posłuży nam woda, jest tlen w niej, a to najlepsze paliwo [...].

(Madách 2014: 215)

Jankovics pomija również, podobnie jak w poprzednich sekwencjach, niektóre wersy, strofy, a nawet całe strony tekstu, przykładowo od 207. do 209. strony. W całej sekwencji opuszcza 193 wersy z 413 wersów znajdujących się w dziele Madácha. Zabiegi te nie zmieniają jednak przesłania zawartego w dramacie. Opiswana sekwencja jest drugą najdłuższą sekwencją w całym filmie. Trwa 16 minut i 47 sekund, co odzwierciedla objętość rozdziału w utworze Madácha, w którym również jest to drugi najobszerniejszy rozdział. Można więc wnioskować, że obydwa utwory mają zbliżoną zawartość znaczeniową, a ingerencja Jankovicsa polega jedynie na dostosowaniu i uaktualnieniu niektórych detali, co skutkuje niewielkimi, w porównaniu do innych części filmu, cięciami oryginalnego tekstu. Reżyser nie zmienia dynamiki sekwencji w stosunku do pierwowzoru.

Sekwencja trzynasta – *Kosmos*

Trzynastą część filmu, zatytułowaną *Az ur – Kosmos* – Jankovics realizuje jako pierwszą, w 1990 roku (Jankovics 2011). Jest to zarazem jedna z najmniej obszernych sekwencji – trwa niecałych 7 minut.

Przestrzeń kosmiczna. W oddali widać skrawek Ziemi, zmniejszający się aż do rozmiarów gwiazdy, jednej z wielu. Na początku na scenie panuje półmrok, powoli się ściemnia, aż zapada czarna noc. Adam jako starzec leci z Lucyferem.
(Madách 2014: 231)

Wyobrażenie przestrzeni międzygwiazdnej zaproponowane przez Madácha, który – jak wiemy – nie mógł w swoich czasach posiłkować się obrazami transmitowanymi z kosmosu i wykorzystywać ich w celu kreślenia poetyckich wizji, jest całkiem trafne. Jankovics czerpie z pomysłu dramaturga, jednak dokonuje pewnych modyfikacji, co wydaje się logiczne, biorąc pod uwagę upływ czasu i zupełnie inny stan wiedzy o świecie obu twórców. W ramach zastosowanej konwencji autor filmu unowocześnia nieco dzieło literackie, dodając nowe pomysły wizualne, jak choćby statki kosmiczne. Pomija też informacje nieaktualne. Wypowiedź Lucyfera nawiązująca do poprzedniej sekwencji i wypowiedzi Uczzonego o końcu świata za cztery tysiące lat zostają usunięte. Ciekawym pomysłem jest przedstawienie Lucyfera jako robota stylizowanego na postać Dartha Vadera z *Gwiezdnych wojen*. Jednak pod względem merytorycznym Jankovics ściśle trzyma się wytyczonej przez pisarza ścieżki fabularnej. Ze 155 zaproponowanych przez niego wersów pomija jedynie 62, a więc znacznie mniej niż połowę. Pod tym względem omawiana sekwencja wyraźnie różni się na tle innych, w przypadku których pominięto znacznie więcej materiału.

Sekwencja czternasta – *Cisza, śnieg, śmierć*

Powstała w 1993 roku sekwencja zatytułowana *Csend, hó, halál*, w tłumaczeniu na język polski *Cisza, śnieg, śmierć* (*Az ember tragédiája* 2011), jest jedną z krótszych części filmu stworzonego przez Jankovicsa. Trwa jedynie 343 sekundy, co jednak odpowiada niewielkiej objętości opisywanego rozdziału w tekście Madácha (182 wersy). Opowiada o powrocie Adama i Lucyfera na ziemię. Bohaterowie dramatu zastają planetę pogrążoną w śniegu. Żyjący na niej ludzie, Eskimos i Ewa, to byty upadłe i prymitywne. Omawiana część filmu odpowiada czternastemu rozdziałowi w utworze Madácha. Reżyser wiernie kopiuje pomysły inscenizacyjne pisarza już od samego początku:

Górzysta okolica bez drzew, pokryta śniegiem i lodem. Między strzępami chmur słońce w postaci krwistoczerwonej kuli pozbawionej promieni.
(Madách 2014: 251)

W warstwie merytorycznej informacje przekazywane przez Jankovicsa także nie odbiegają od pierwowzoru. Zachowana jest kolejność strof i wersów w strofach. Pomijane są natomiast niektóre strofy i wersy mające charakter opisujący scenografię lub dopełniające wypowiedzi bohaterów. Na 182 wersy występujące w sztuce Madácha bohaterowie Jankovicsa wypowiadają 98 linii tekstu.

Sekwencja piętnasta – *Przebudzenie*

W 1998 roku powstaje sekwencja zatytułowana *Ébredés, Przebudzenie* (*Az ember tragédiája* 2011). Rozdział piętnasty dramatu, nawiązując do rozdziału trzeciego, niczym klamra spina dzieło Madácha. Adam i Lucyfer trafiają w to samo miejsce, z którego wyruszyli w podróż, czyli do najodleglejszej dla człowieka w czasie przeszłości, aby tu ostatecznie otrzymać odpowiedzi na dręczące Adama pytania. Dramatopisarz ów początek i koniec zarazem umiejscawia w czasach pierwszych drewnianych chałup poza Edenem, zaś dla reżysera adaptacji są to czasy jeszcze odleglejsze, bo osadzone w jaskini. Rzeczą naturalną wydaje się zatem, że obie części filmu, *Przebudzenie* oraz *Epoka lodowcowa*, wykazują wiele podobieństw, zarówno pod względem plastycznym, jak też pod względem rozłożenia akcentów na ekspozycję poszczególnych postaci. W *Przebudzeniu* Jankovics ponownie znacząco ogranicza dialogi Ewy. Nawiązuje też do *Epoki lodowcowej* pod względem plastycznym. Sekwencja piętnasta to ostatnia część filmu. Dobiaża kresu podróż Adama i Lucyfera oraz dochodzi do decydującej konwersacji z Bogiem. Siłą rzeczy sekwencja ta nawiązuje także do części pierwszej i drugiej filmu, także pod względem rozwiązań wizualnych.

Tragedia człowieka Marcella Jankovicsa jako utwór integralny

Na film Jankovicsa składa się piętnaście sekwencji odpowiadających tematycznie piętnastu rozdziałom dramatu, których kolejność została zachowana, oraz dwie dodatkowe – napisy początkowe i końcowe. Wątki fabularne na ogół rozgrywają się w tych samych lokalizacjach, które wskazuje Madách. Wyjątek stanowi sekwencja trzecia i piętnasta. Najważniejsze postacie dramatu pojawiają się w poszczególnych częściach filmu zgodnie z kolejnością podaną w sztuce Madácha. Sekwencje są oddzielone od siebie za pomocą czerni, bieli, przenikania lub przechodzą w płynne animacje inspirowane tematycznie wskazówkami scenicznymi umieszczonymi głównie na początku każdego rozdziału lub w innych miejscach rozdziałów. Następuje wtedy dłuższa przerwa w podawaniu dialogu, wypełniona motywem muzycznym, montowanym na tak zwaną zakładkę. Zabiegi te pozwalają widzowi zauważyć zmianę tematu i są na tyle czytelne, że reżyser nie musi stosować innych sposobów rozdzielenia sekwencji filmu, na przykład poprzez użycie napisów z tytułami rozdziałów.

Ważnym problemem, przed którym stajemy, próbując ocenić dzieło Jankovicsa jako filmową adaptację dramatu Madácha, jest pytanie, czy film, złożony z parunastu sekwencji, z których część stanowi autonomiczne, wcześniej wyświetlane publiczności utwory filmowe, jest dziełem integralnym⁷. Można bowiem wskazać znaczące różnice pomiędzy sekwencjami zarówno pod względem wykorzystanych przez reżysera technik plastycznych, jak też kształtowania

⁷ Niektóre sekwencje stworzone przez Jankovicsa prezentowano publiczności telewizyjnej i festiwalowej jeszcze przed ukończeniem całego dzieła jako autonomiczne utwory filmowe.

warstwy merytorycznej filmu. W jej przypadku Jankovics w różnym natężeniu czerpie z pomysłów Madácha, wiernie je kopiując lub zastępując własnymi, śmiałymi rozwiązaniami. Nie bez znaczenia jest też bardzo długi okres tworzenia dzieła. Co więcej, kolejność powstawania sekwencji jest inna niż wynikałoby to z ich numeracji. Jako pierwsza, w 1990 roku, powstała sekwencja trzynasta, ta umiejscowiona w kosmosie, która odpowiada trzynastemu rozdziałowi w sztuce Madácha, a ostatnia sekwencja, jedenasta, ukazująca Londyn, zatytułowana *Och, fortuna!*, została ukończona w 2009 roku (por. tab. 1).

Gdyby przecież oceniać poszczególne sekwencje osobno, okazałoby się, że niektóre z nich można by – jak chcą literaturoznawcy – formalnie zakwalifikować jako ekranizacje, czyli utwory wiernie przeniesione do nowego medium (Głowiński 1976: 11), a inne jako adaptacje, czyli utwory dostosowane i już przerobione na potrzeby nowego odbiorcy (Hendrykowski 2014: 94). I tak do pierwszej grupy najbliższej części, której akcja dzieje się w Egipcie, nazwanej *Kamień i piasek*, do drugiej – sekwencji umiejscowionej w Londynie, zatytułowanej *Och, fortuna*. Najważniejszym spoiwem poszczególnych sekwencji jest, oczywiście, przewodni wątek fabularny narzucony przez Madácha, czyli podróż Adama i Lucyfera w czasie i przestrzeni, w celu odnalezienia sensu istnienia człowieka. Ten temat najskuteczniej łączy analizowane tu poszczególne animacje Jankovicsa w całość. Jednak reżyser zdawał sobie sprawę z faktu, że poleganie wyłącznie na głównej osi akcji nie zapewni całemu utworowi pełnego zespolenia. Dlatego też dołożył wielu starań, aby zażegnać ten problem. Nie wiadomo, które zabiegi były planowane już na etapie powstawania scenariusza, a które zostały wprowadzone w postprodukcji, niemniej jednak można ocenić ich skuteczność.

Jeden z pomysłów reżysera to zastosowanie swego rodzaju retrospekcji i przywołań odnoszących się do innych części filmu poprzez wprowadzenie, czy może raczej przypomnienie, postaci w nich się pojawiających. Zabieg ten polega na pokazaniu postaci występujących w innych sekwencjach przez kilka sekund, jako pojedynczych ujęć, wmontowanych w scenę – przebitek. Ujęcia te nie są nowe ani stylizowane na poprzednie, tylko wycięte z innych sekwencji – wcześniejszych lub późniejszych. Nie tworzą także nowych epizodów w sekwencjach, w które Jankovics je wmontował. Moim zdaniem zabieg ten należy uznać za nie zawsze uzasadniony, a niekiedy niezrozumiały.

Innym sposobem wykorzystanym do połączenia filmu w spójną narracyjną całość jest muzyka. O ile utwory Madácha i Jankovicsa można bez większego problemu porównywać ze sobą, uwzględniając sferę wizualną (wskazówki sceniczne i obraz filmowy) oraz literacką (tekst i dialog), to w sferze dźwięku wydaje się to niemal niemożliwe. Dramatopisarz zawarł co prawda nieliczne pomysły dotyczące oprawy dźwiękowej swojego dramatu we wskazówkach scenicznych oraz w tekście głównym, ale reżyser prawdopodobnie nie był do nich przekonany, ponieważ z nielicznymi wyjątkami nie stosuje się do nich. Istotne jest także rozróżnienie pojęcia dźwięku jako efektu dźwiękowego oraz dźwięku w znaczeniu szerszym – ścieżki dźwiękowej zawierającej także muzykę, do której Madách nie mógł przywiązywać wagi ze względu na medium, którym się posługiwał (tekst literacki). Dla Jankovicsa muzyka musi być jednak bardzo istotna, ponieważ

dzięki niej ma szansę dodatkowo zespolić piętnaście swoich tak różnych etiud w całość. Wykorzystuje do tego utwór Wolfganga Amadeusza Mozarta *Requiem d-moll* KV 626 (msza żałobna), powstały w 1791 roku, na którym opiera podstawę brzmienia muzyki w filmie, budującej w znacznym stopniu atmosferę dzieła.

Długi okres pracy niewątpliwie odcisnął się na wielu cechach filmu, w tym na stylu i technice wykonanych rysunków. Warstwa wizualna filmu, w omawianym przypadku – animacje, jest najważniejszym, najbardziej pracochłonnym i najkosztowniejszym elementem produkcji. W największym stopniu wpływa też na percepcję dzieła. To w tym aspekcie różnice pomiędzy sekwencjami wydają się najbardziej jaskrawe. Jankovics jako główną technikę stosuje animację 2D, z elementami krajobrazu generowanymi jako 3D i spłaszczanymi. Tworzy także wycinankę dla uproszczenia animacji. W kilku miejscach posługuje się rotoskopowaniem⁸, głównie w scenach bardziej realistycznych. Stara się dostosowywać stylistykę do okresu historycznego, o którym opowiada, i adekwatnie do tego zamierzenia zmienia technologię. Widać to zwłaszcza w sekwencjach znacząco różniących się od pozostałych (Praga, Paryż i Londyn), gdzie stosuje styl kreskowania krzyżowego.

Podsumowanie

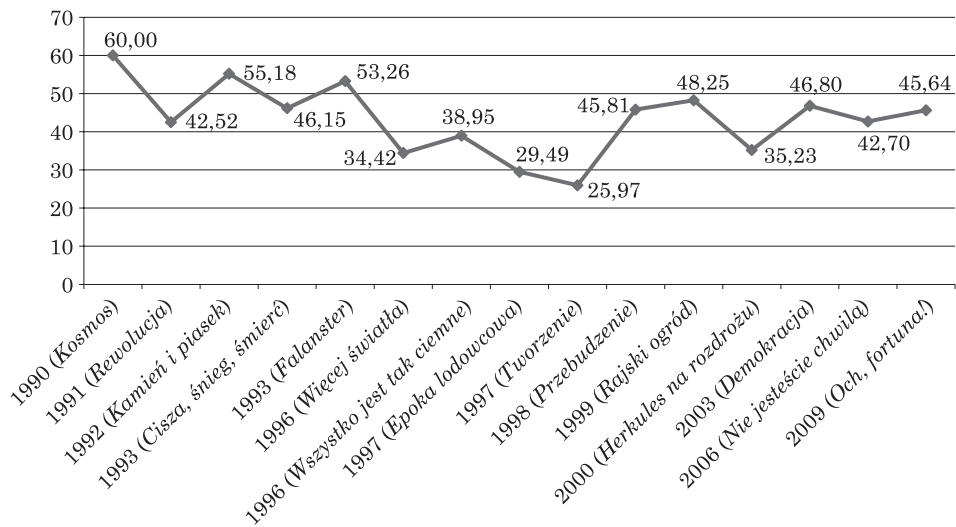
Marcell Jankovics podjął się wielkiego zadania przeniesienia na ekran, a więc wizualizacji, tekstu literackiego – transformacji narracji werbalnej na narrację obrazową. Stworzył utwór spójny i jednocześnie różnorodny stylistycznie. Dokonując adaptacji dramatu Imrego Madácha, musiał przede wszystkim wykonać gigantyczną pracę redakcyjną. Decydował, które fragmenty odrzucić, które zachować i co dodać, aby utrzymać spójność narracyjną i nie zmienić przesłania oryginału. W stworzonym przez siebie dziele, trwającym blisko 160 minut, wykorzystał niemal połowę wersów zawartych w pierwowzorze. Słusznie uczynił, ograniczając dialogi tak drastycznie, gdyż sztuka teatralna, z natury swojej oparta na słowie, choć właściwa dla teatru, nie może pełnić funkcji scenariusza filmowego, któremu nadmiar słowa zdecydowanie nie służy. Nietrudno też obliczyć, że wykorzystanie wszystkich dialogów wypowiedzianych przez postacie dramatu spowodowałoby wydłużenie filmu prawdopodobnie dwukrotnie, do prawie pięciu godzin. Istnieją co prawda w kinematografii przykłady tak długich i zarazem udanych produkcji, jak choćby *Wiek XX* Bernardo Bertolucciego (wł. *Novecento*), który trwa pięć godzin i 18 minut (*Wiek XX* 1976), jednak trudno sobie wyobrazić takie rozwiązanie w przypadku filmu Jankovicsa.

Przeanalizowanie budowy poszczególnych sekwencji filmu z uwzględnieniem chronologii ich powstawania pozwoliło zwrócić uwagę na sposób podejścia reżysera do dzieła Madácha. Jankovics, adaptując kolejne rozdziały dramatu, zdaje

⁸ Jak pisze Mike Wellins, „Rotoskopia jest formą animacji, w której zdjęcia aktorów z żywego planu są poklatkowo przerysowywane na taśmę, dzięki czemu ruch jest przenoszony do obrazu animacji 2D” (Wellins 2015: 362).

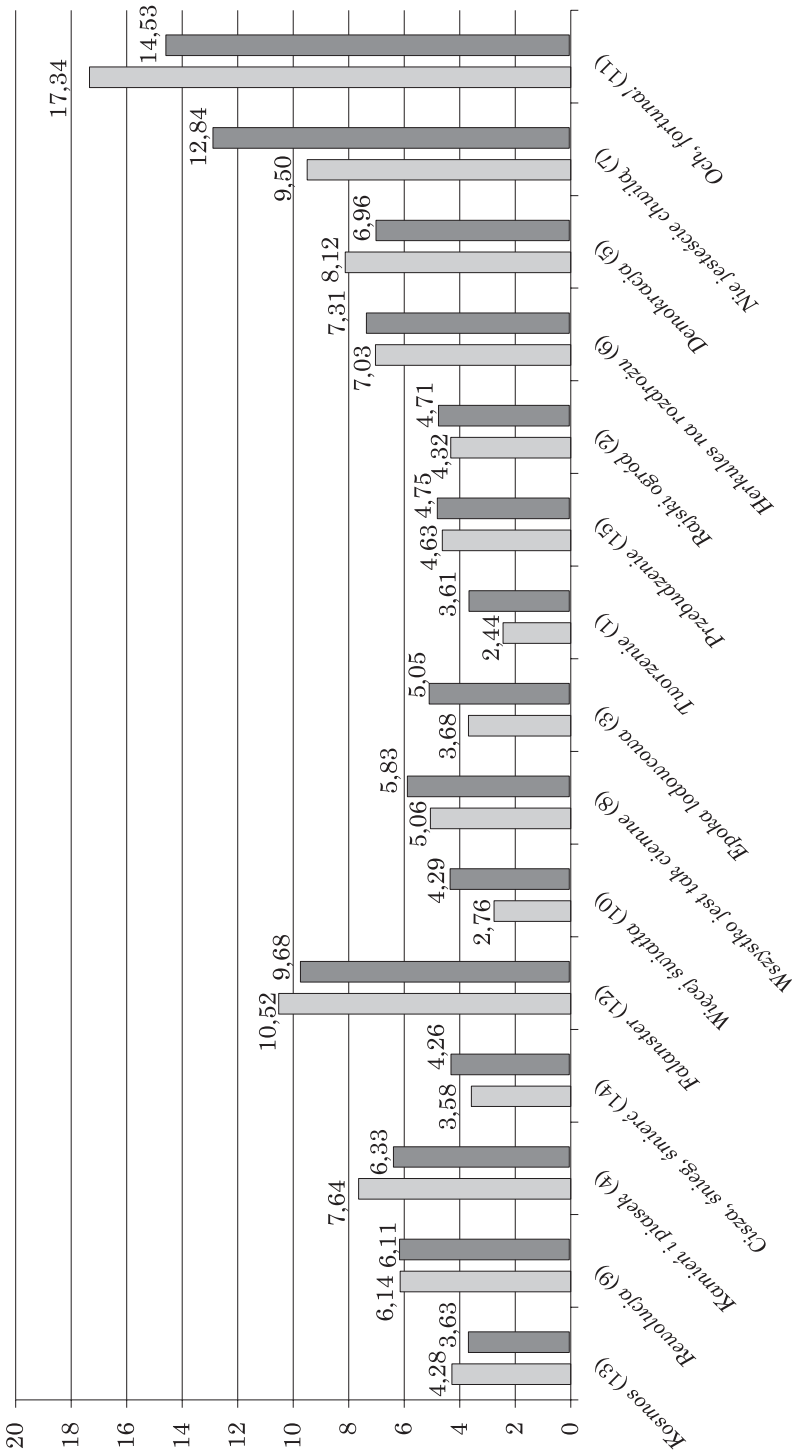
się interpretować je coraz swobodniej przede wszystkim w warstwie wizualnej. Stosuje także bardziej brawurowy montaż, wzbogaca utwór w dodatkowe treści. Dialogi są bardziej płynne i szybsze. Tendencja ta najbardziej uwidacznia się na skrajnym przykładzie – zestawieniu pierwszej sekwencji, powstałej w 1990 roku i zatytułowanej *Kosmos*, oraz ostatniej, z 2009 roku – *Och, fortuna!* Z czasem sekwencje coraz bardziej różnicują się w stosunku do literackiego pierwowzoru (rys. 3 i 4). Na podstawie wykresu zaprezentowanego na rysunku 3 można zauważyć tendencję spadkową w procentowym udziale wykorzystywanych przez Jankovicsa wersów. Jednak nie oznacza to, że reżyser coraz bardziej skraca poszczególne partie tekstu. W większym stopniu wykorzystuje inne środki oddziaływania na widza, głównie wizualne, o czym można się przekonać, analizując rysunek 4. Ten z kolei wykres wskazuje na to, że później powstałe sekwencje wykazują znacznie większe różnice, jeżeli chodzi o ich objętość, w stosunku do dramatu Madácha niż te powstałe wcześniej. Świadczy to o zwiększającej się z czasem swobodzie twórczej reżysera w odniesieniu do adaptowanego dzieła.

Porównując rysunki 3 i 4, można zauważyć, że ograniczenie liczby wykorzystanych przez Jankovicsa wersów (*Herkules na rozdrożu* – zaledwie 35,23% w stosunku do dramatu) nie musi oznaczać skrócenia sekwencji w stosunku do całości dzieła (w obu utworach stanowią one około 7% ich ogólnej zawartości).



Rys. 3. Procentowy udział wersów dramatu Imrego Madácha *Tragedia człowieka* wykorzystanych przez Marcella Jankovicsa w poszczególnych sekwencjach filmu o tym samym tytule

Źródło: opracowanie własne.



■ procentowy udział poszczególnych sekwencji w filmie Jankovicsa ■ procentowy udział poszczególnych rozdziałów w dramacie Madácha

Rys. 4. Sekwencje w filmie Marcella Jankovicsa i rozdziały w dramacie Imrego Madácha – porównanie procentowego udziału danej części w stosunku do całości każdego z dzieł. Liczby w nawiasach obok tytułów sekwencji filmu odpowiadają numerom rozdziałów w dramacie. Sekwencje ujęto zgodnie z chronologią ich powstania – od najwcześniejszej powstającej

Źródło: opracowanie własne.

Dramat Madácha kończy się przesłaniem wypowiedzianym przez Boga:

Rzekłem, człowieku, walcz i wierz głęboko.
(Madách 2014: 259)

W filmie Jankovicsa również odnajdziemy tę kwestię, ale zaraz po niej reżyser oddaje jeszcze ostatnie słowo Adamowi:

Celem jest śmierć, życie jest walką,
Celem człowieka jest właśnie zmaganie.
(*Az ember tragédiája* 2011)

Te dwa dodatkowe wersy nie zmieniają myśli zawartej w utworze Madácha. Jednak Jankovics nie waha się zmienić tak ważnego elementu, jakim jest zakończenie, część utworu mogąca mieć wpływ na ostateczny odbiór dzieła. Być może reżyser sądzi, że „[...] człowieka nie interesuje abstrakcyjna harmonia wszechświata”, jak twierdzi jugosłowiański reżyser i scenarzysta Nono Dragovic (2013: 170), lecz że jest „[...] egocentrycznie ukierunkowany na siebie i swoje problemy” i dlatego ostatnie słowa w filmie wypowiada człowiek, a nie Bóg. Czy należy zatem postawić pytanie: czy dla współczesnego odbiorcy sposób przedstawienia tematu zaprezentowany przez Jankovicsa jest bardziej przekonujący od tego zawartego w utworze pisarza? Moim zdaniem samo porównanie pod tym względem utworu literackiego, jakim jest dramat literacki, który może być wystawiany na scenie, i filmu animowanego, angażującego przede wszystkim zmysł wzroku, wydaje się pozbawione sensu, gdyż, cytując Dragovica (2013: 174), „[...] każda ekspresja jest uwarunkowana przez medium, w którym się wyraża”. Nie można zatem porównać pod tym względem dzieł tak różnych, w założeniu odbieranych przez zupełnie inne zmysły. Film jest przecież medium, w którym dominuje obraz i ruch, zaś nadmiar słowa zaburza jego odbiór. Reżyser musi więc często poruszać się w obrębie symbolu, niedopowiedzeń, skojarzeń, niczym w utworze lirycznym. Tak też często czyni Jankovics w swojej adaptacji dzieła Madácha. Obrazem zastępuje słowa, lecz wizualny przekaz nie jest przez to tak precyzyjny jak tekst literacki sławnego pisarza. Mimo to wizja reżysera może wydawać się współczesnemu odbiorcy, przyzwyczajonemu do percepcji utworów audiowizualnych, bardziej aktualna niż wizja pisarza. Przemawia za tym także fakt, że utwór Jankovicsa powstał później o ponad sto lat od dramatu. W ciągu tego czasu przeminęło przecież kilka pokoleń. Świat się zmienił, a z nim również ludzie, ich postrzeganie siebie we wszechświecie, stosunek do religii. Celem niniejszej pracy nie jest jednak rozsądzanie, który z utworów jest lepszy, bardziej atrakcyjny. Jest to przecież uzależnione od subiektywnej oceny każdego odbiorcy oraz od jego indywidualnych upodobań.

Uwzględniając też fakt, że filmowa adaptacja powstawała tak długo, trudno jednoznacznie przesądzać o powodzie podejmowania konkretnych decyzji adaptacyjnych przez reżysera. Prawdopodobnie przy tworzeniu pierwszych sekwencji chciał on trzymać się bliżej pierwowzoru, natomiast z czasem zdał sobie sprawę, że dostosowanie narracji do wyobrażeń oraz stanu świadomości zbiorowej człowieka II połowy XX wieku przynosi jednak pozytywne rezultaty. Być może te powody zachęciły go do słusznej, moim zdaniem, śmielszej koncepcji adaptacyjnej.

Bibliografia

- Dragovic, Nono. 2013. *Poetyka reżyserii filmowej*. Toruń: Wydawnictwo Adam Marszałek.
- Edwards, Betty. 2015. *Rysunek. Odkryj talent dzięki prawej półkuli mózgu*. Tłum. Dariusz Rosowski. Łódź: JK.
- Głowiński, Michał. 1976. *Słownik terminów literackich*. Wrocław: Ossolineum.
- Hendrykowski, Marek. 1994. *Słownik terminów filmowych*. Poznań: Ars Nova.
- Hendrykowski, Marek. 2014. *Współczesna adaptacja filmowa*. Poznań: Uniwersytet Adama Mickiewicza Wydawnictwo Naukowe.
- Igliński, Grzegorz. 2014. Piekło XIX wieku. Diagnostyka porządku świata w dramacie Imre Madácha „Tragedia człowieka”. *Prace Literaturoznawcze*, 2, s. 29–47.
- Kracauer, Siegfried. 2008. *Teoria filmu*. Tłum. Wanda Wertenstein. Gdańsk: Wydawnictwo słowo/obraz terytoria.
- Madách, Imre. 1960. *Tragedia człowieka*. Tłum. Lew Kaltenbergh. Warszawa: Instytut Wydawniczy PAX.
- Madách, Imre. 2014. *Tragedia człowieka*. Tłum. Bohdan Zadura. Wrocław: Biuro Literackie.
- Plaźewski, Jerzy. 2008. *Język filmu*. Warszawa: Książka i Wiedza.
- Przylipiak, Mirosław. 1994. *Kino stylu zerowego*. Gdańsk: Gdańskie Wydawnictwo Psychologiczne.
- Wellins, Mike. 2015. *Mysleć animacją*. Tłum. Andrzej Wojnach. Warszawa: Wydawnictwo Wojciech Marzec.

Netografia

- Famulus* [hasło]. 2019. [Online]. Słownik języka polskiego PWN. Dostęp: <https://sjp.pwn.pl>sjp>famulus> [19.03.2019].
- Jankovics, Marcell. 2011. *Jankovics Marcell életrajza*. 2011. [Online]. MERVE Egyesület. Dostęp: <http://lakhely.hu/eloadoink/178-jankovics-marcell-eletrajza> [18.03.2019].
- Johann Wolfgang Goethe* [hasło]. 2019. [Online]. Encyklopedia teatru polskiego. Dostęp: <http://encyklopediateatru.pl/> [19.03.2019].
- Orliński, Wojciech. 2012. *Jak Tolkien sprzedał „Hobbita”, żeby zapłacić podatki*. [Online]. Wyborcza.pl. Dostęp: http://wyborcza.pl/piatekekstra/1,129155,13111324,Jak_Tolkien_sprzedal__Hobbita__zeby_zaplacic_podatki.html [5.03.2019].
- The Potato Eaters*. 2019. [Online]. The Vincent van Gogh Gallery. Dostęp: http://www.vggallery.com/painting/p_0082.htm [19.03.2019].
- Venice Film Festival. 2019. *Venice Film Festival. History 1932–2018*. [Online]. Biennale Cinema 2019. 76th Venice International Film Festival. Dostęp: <https://www.labiennale.org/en/cinema/2019> [13.02.2019].

Filmografia

- 2001: Odyseja kosmiczna (2001: A Space Odyssey)*. 1968. Reż. Stanley Kubrick.
- Angyali üdvözlet* (ang. *The Annunciation*, pol. *Zwiastowanie*). 1984. Reż. András Jeles.
- Az ember tragédiája*. 1969. Reż. Miklós Szinetár. [Online]. Internet Movie Database. Dostęp: https://www.imdb.com/title/tt0292500/?ref_=nm_filmg_dr_23 [13.02.2019].
- Az ember tragédiája*. 2011. Reż. i scenariusz Marcell Jankovics. Napisy polskie Ejsak Company. [Online]. Internet Movie Database. Dostęp: <https://www.imdb.com/title/tt0176694/> [13.02.2019].
- Lista Schindlera (Schindler's List)*. 1993. Reż. Steven Spielberg.
- Rok spokojnego słońca*. 1984. Reż. Krzysztof Zanussi.
- Wiek XX (Novecento)*. 1976. Reż. Bernardo Bertolucci. [Online]. Internet Movie Database. Dostęp: <https://www.imdb.com/title/tt0074084/> [13.02.2019].
- Władca Pierścieni (The Lord of the Rings)*. 1978. Reż. Ralph Bakshi.

Streszczenie

Celem autora artykułu jest analiza filmu Marcella Jankovicsa *Tragedia człowieka* w odniesieniu do dramatu Imrego Madácha w przekładzie Bohdana Zadury pod tym samym tytułem. Autor porównuje oba utwory pod względem zawartości merytorycznej i rozwiązań inscenizacyjnych. Wskazuje na zastosowane przez reżysera nowe pomysły na przedstawienie scen i sekwencji oraz użyte przez niego w tym celu techniki montażowe oraz inne środki, służące sprawnemu przełożeniu dzieła pisarza na nowe medium, jakim w tym przypadku jest film animowany. Autor artykułu nie rozstrzyga o wyższości jednego utworu nad drugim, nie próbuje też polemizować z zawartymi w nich ideami. Stawia natomiast pytanie o integralność poszczególnych sekwencji filmu stworzonych przez Jankovicsa, powstałych w ciągu 19 lat, a składających się na analizowany film. Zdaniem autora próba zmierzenia się Jankovicsa z dziełem wielkiego pisarza zakończyła się artystycznym sukcesem.

**Drama by Imre Madách *The Tragedy of Man* (*Az ember tragédiája*)
in the Animated Adaptation of Marcell Jankovics**

Summary

The purpose of this article is to analyse the film by Marcell Jankovics *The Tragedy of Man* in reference to the drama by Imre Madách translated by Bohdan Zadura under the same title. The author compares both works in terms of substantive content and staging solutions. He describes the new ideas used by the director to present scenes and sequences, as well as the editing techniques he used for this purpose and other means to efficiently translate the writer's work into a new medium which, in this case, is an animated film. The author does not decide on the superiority of one song over another, nor does he try to argue with the ideas contained in the songs. This poses a question about the integrity of individual film sequences created by Jankovics, created over the 19 years that make up the film. According to the author, Jankovics was artistically successful in the film adaptation of the work of the great writer.