

Uniwersytet Warszawski
Wydział Polonistyki

Aleksandra Górska
Nr albumu: 371944

Od powieści do adaptacji – powoływanie do życia
postaci literatury fantasy na przykładzie Severusa
Snape’a, bohatera sagi J.K Rowling o Harrym
Potterze

Praca licencjacka
na kierunku filologia polska
w zakresie specjalności literaturoznawczo-językoznawczej

Praca wykonana pod kierunkiem
dr hab. Krzysztofa Kopczyńskiego
Instytut Polonistyki Stosowanej

Warszawa, czerwiec 2018

Oświadczenie kierującego pracą

Oświadczam, że niniejsza praca została przygotowana pod moim kierunkiem i stwierdzam, że spełnia ona warunki do przedstawienia jej w postępowaniu o nadanie tytułu zawodowego.

Data

Podpis kierującego pracą

Oświadczenie autora pracy

Świadom odpowiedzialności prawnej oświadczam, że niniejsza praca dyplomowa została napisana przez mnie samodzielnie i nie zawiera treści uzyskanych w sposób niezgodny z obowiązującymi przepisami.

Oświadczam również, że przedstawiona praca nie była wcześniej przedmiotem procedur związanych z uzyskaniem tytułu zawodowego w wyższej uczelni.

Oświadczam ponadto, że niniejsza wersja pracy jest identyczna z załączoną wersją elektroniczną.

Data

Podpis autora (autorów) pracy

Streszczenie

W niniejszej rozprawie przedstawiam kolejne etapy tworzenia postaci w filmie będącym adaptacją powieści fantasy. Praca polega na analizie kolejnych kroków podejmowanych przez osoby zaangażowane w produkcję ekranizacji, skupiając się na aspekcie tworzenia postaci, od wstępnej kreacji i zarysu bohatera przez casting, dobór aktora, charakteryzację, po pracę aktora nad rolą oraz prowadzenie go przez reżysera. Celem analizy jest wykazanie tego, jak złożone są czynności, które mają wpływ na stworzenie z syntezy książkowych opisów, trójwymiarowej postaci filmowej oraz efektu tak kompleksowej pracy w odniesieniu do dokładności i podobieństwa analizowanej postaci z jej książkowym pierwowzorem.

Słowa kluczowe

Adaptacja, film, fantasy, postać, reżyser, aktor, scenariusz, charakteryzacja, casting, Harry Potter.

Dziedzina pracy (kody wg programu Socrates-Erasmus)

09000 filologia polska

Tytuł pracy w języku angielskim

From the novel to the adaptation - the creation of a fantasy literature character on the example of Severus Snape, the hero of the J.K Rowling's saga on Harry Potter

Spis treści

Wstęp	5
Rozdział 1	6
1.1 Adaptacja – definicja, elementy procesu twórczego.	6
1.2 Fantasy – definicja gatunku	10
1.3 <i>Harry Potter</i> J.K Rowling – słowo o sadze fantasy.....	12
Rozdział 2	13
2.1 Adaptowanie postaci – zarys procesu.....	13
2.1.1 Scenariusz.....	13
2.1.2 Casting.....	15
2.1.3 Charakteryzacja i kostium.....	18
2.1.4 Praca z aktorem, praca aktora – metody.....	21
Rozdział 3	26
3.1 Severus Snape – charakterystyka postaci na tle powieści i uzasadnienie wyboru.....	26
3.2 Opis procesu adaptacji postaci na przykładzie książek oraz filmów z serii <i>Harry Potter</i>	27
3.2.1 Scenariusz – plan przeniesienia postaci do filmu.....	27
3.2.2 Casting.....	34
3.2.3 Charakteryzacja i kostium	36
3.2.4 Praca z aktorem i praca aktora.....	38
Zakończenie	41
Bibliografia	43

Wstęp

Pojęcie adaptacji jest terminem bardzo złożonym. U podstaw wielu filmowych arcydzieł, które podbijały na przestrzeni lat ekrany kin na całym świecie, często spoczywa literacka inspiracja. To właśnie adaptacje pięknych powieści, czy ekranizacje literackich bestsellerów są przykładem niezwykle silnej więzi pomiędzy tymi dwiema dziedzinami sztuki. Nie jest jednak rzeczą powszechnie znaną to, jak żmudny i złożony proces poprzedza kinowy sukces adaptacji.

Uważam, że bardzo ważnym jest uświadamianie widza, że produkt, który otrzymuje dla swojej rozrywki oraz oceny, jest efektem pracy wielu jednostek odpowiedzialnych za rozmaite procesy – te duże, wymagające nakładu ogromnej ilości czasu, jak i te drobne, ale niezbędne. Proces twórczy jest obok ostatecznie wyświetlanego filmu, tym co przeświadcza o jego wartości, odbiorze, a w końcu sukcesie.

W niniejszej rozprawie skupiam się na procesie filmowej adaptacji powieści, jednak obiektem moich bezpośrednich dociekań uczyniłam jej węższą część, jaką jest powoływanie do „filmowego życia” postaci literackiej. Przedstawiam więc kolejne etapy tworzenia jej w filmie, będącym adaptacją powieści fantasy. Moim celem było wykazanie złożoności owych procesów oraz opisanie ich specyfiki, by wykazać jak ogromną częścią całego procesu twórczego jest właśnie tworzenie filmowego obrazu bohatera.

Niezbędnym w tym celu jest nakreślenie definicji poszczególnych czynności składających się na całość adaptacji. Zaprezentowane przeze mnie zabiegi są tymi, które uznałam za najważniejsze w procesie twórczym postaci przenoszonej z literatury na ekran. Jako przykład odniesienia do uczynionej syntezy definicji posłużyłam się scenami z książek J.K Rowling o Harrym Potterze oraz ich filmowych adaptacji.

1. Rozdział 1

Niniejszy rozdział stanowi zestawienie definicji niezbędnych w dalszym analizowaniu procesu adaptacji.

1. 1 Adaptacja – definicja, elementy procesu twórczego

Termin adaptować oznacza w języku polskim tyle co przystosowywać do nowych potrzeb. W rozumieniu języka filmu adaptacja jest więc przystosowaniem literatury do potrzeb kina. Zakres definicyjny tego pojęcia ulegał wielokrotnie zmianom na przestrzeni czasu, w odniesieniu do kina bowiem wszystko zależy od rozpatrywanego okresu historycznego rozwoju sztuki filmowej.¹ W *Encyklopedii kina* pod redakcją Tadeusza Lubelskiego czytamy, że jest to „w najpowszechniejszym rozumieniu: obróbka materiału literackiego przeznaczonego do filmowania, w istocie: praktyka kinowa wykraczająca daleko poza to postępowanie”.² Idąc tym tropem dojść można do wniosku, że adaptacji filmowej podlega znacznie obszerniejsza materia niż tylko literatura. Będzie nią wszystko, co może zostać transponowane na ekran, więc tradycja kulturowa, fizyczna rzeczywistość świata czy otoczenie przystosowane przez człowieka do użytku.³ Proces adaptacji filmowej jest jak gdyby „ufilmowaniem” treści różnego pochodzenia, czy to muzyki, sztuki teatralnej czy w końcu literatury oraz ich wyjęciem z pierwotnych kontekstów i umieszczeniem w zupełnie nowych sytuacjach komunikacyjnych.⁴ Skutkiem tego zjawiska jest mieszanie się różnych obiegów kultury. Tym co zasługuje na szczególną uwagę w procesie adaptowania jest język. Można by zauważyć pewne podobieństwo pomiędzy adaptowaniem, a przekładaniem z jednego języka na drugi, jednak w przypadku tworzenia ekranizacji nie jest możliwe utwierdzenie takiej paraleli – język filmowy i język werbalny są bowiem niewspółmierne, tak więc ich przekład nie jest możliwy w takim rozumieniu.⁵ Stąd też wniosek, iż adaptacji bliżej jest do „opowieści” o danym dziele niż do jego wiernego tłumaczenia. Co do wierności istnieje

¹ M. Hendrykowski, *Współczesna adaptacja filmowa*, Poznań 2014, s. 22

² *Encyklopedia kina*, Kraków 2003, s. 13

³ A. Helman, *Adaptacja [w:] Encyklopedia kina*, T. Lubelski (red.), Kraków 2003, s. 13

⁴ *Ibidem*, s. 14

⁵ *Encyklopedia kina*, Kraków 2003, s. 14

również pewne kryterium – adaptacja filmowa będzie zawsze łączyła w sobie dozę interpretacji i inwencji adaptującego. Oczywiście im większa będzie odtwórczość względem pierwowzoru, tym bardziej dzieło filmowe będzie jej wierne, jednak ta bliskość tyczyć się może dwóch aspektów – litery lub ducha.⁶ Te warianty nie wykluczają się wzajemnie, gdyż dzieło może dochować wierności obu tym wartościom jednocześnie, jednak nie jest to wymogiem świadczącym o tym, czy dana adaptacja będzie uznana za udaną.

Sięgając po materiał do adaptacji, jej autor szuka w nim jakby inspiracji do własnego dzieła, do zaprezentowania swoistego sposobu jego odczytania. Taka ekranizacja może nawet zachować jedynie szkielet danego dzieła, a całą resztę jego treści poddać całkowitej dekonstrukcji.⁷ Kierunek i ostateczny kształt dzieła filmowego będącego adaptacją, jest zawsze uzależniony od dostępnych w danym czasie środków wyrazowych. Warto zaznaczyć, że według doświadczenia współczesnej kinematografii właściwie nie istnieje coś takiego jak literatura filmowa i niefilmowa, a jedynie taka, którą adaptuje się łatwo oraz taka, która wymaga zastosowania skomplikowanych metod.⁸

Skupiwszy się na procesie adaptacji „literatury na film” należy pamiętać, że, cytując W. Wierzewskiego: „surowiec literacki nie przesądza o ostatecznym kształcie dzieła ekranowego”. Elementem filmu, w którym najwyraźniej widać będzie wpływ literackiego pierwowzoru są dialogi. Jest to jednak tylko jedna z wielu części składowych ekranizacji jako, że film w przeciwieństwie do literatury jest dziełem wielotworzywowym.⁹ Oznacza to, że ta dziedzina sztuki operuje materiałem znacznie bardziej zróżnicowanym niż tylko słowem, stąd ta przymusowa rozbieżność między adaptacją filmową i literaturą, na której ta się opiera. Istnieje więcej takich podobieństw pomiędzy tymi dwiema dziedzinami sztuki, które wykazują zależność pomiędzy nimi z naciskiem na większą złożoność procesu twórczego dzieła filmowego. Tak jak w przypadku powieści czy innego dzieła „pisanego”, mamy do czynienia z relacją pomiędzy kolejnymi instancjami mającymi wpływ na ostateczny kształt utworu, czyli pisarz – dzieło – czytelnik, tak i w świecie filmu występuje taka zależność, jest jednak nieco

⁶ A. Helman, *Adaptacja* [w:] *Encyklopedia kina*, T. Lubelski (red.), Kraków 2003, s. 14

⁷ Ibidem, s. 14

⁸ Ibidem, s. 14

⁹ W. Wierzewski, *Film i literatura*, Warszawa 1983, s. 31

bardziej rozbudowana.¹⁰ Za Laskowiczem, Wierzewski w swojej książce przytacza następujące zestawienie kolejnych faz prowadzących do realizacji utworu wielotworzywowego, które obrazują niejako zakres procesu „przekładu”:

Tab. 1

Dzieło literackie ->	Adaptator ->	Inscenizator ->	Widz
(tworzywo słowne)	(scenariusz)	reżyser – operator	(współtwórca
	(tworzywo słowne)	(tworzywo plastyczne	dzieła, ,
		aktorskie, techniczne)	organizujący je w
			swojej
			świadomości)

Z powyższego schematu można wyciągać pierwsze wnioski dotyczące procesu twórczego, jakim jest adaptacja tekstu literackiego. Zawiera on zarówno elementy zamykające się w obszarze tekstu jak i te, które kolejno przenoszą tekst w kontekst filmowy. W rzeczywistości kolejne etapy pracy nad ekranizacją są znacznie bardziej złożone.

Na przestrzeni rozwoju sztuki filmowej wykształciły się rozmaite konwencje i normy w dziedzinie adaptacji, obejmujące szeroki repertuar możliwości i rozwiązań w odniesieniu do relacji pomiędzy ekranizacją a prototekstem, od dążenia do ścisłej lub optymalnej wierności po swobodne parafrazy i wariacje pod względem strukturalnym.¹¹ Za W. Wierzewskim, ze względu na postawę adaptatora filmowego wobec ekranizowanej literatury, wyróżnić można pięć najczęstszych typów adaptacji:

1. Ekranizację „wierną”, to jest najbliższą literaturze i duchowi pierwowzoru, oddającą z największą rzetelnością ciąg zdarzeń w fabule, realia i postaci oraz respektującej konstrukcję literacką oraz dialogi, czyniąc tym samym z ekranizacji wierną ilustrację;
2. „Przekład estetyczny” prozy, czyli taki, którego sposób ujęcia i zinterpretowania utworu odpowiada zamysłowi ducha literackiego oryginału;

¹⁰ W. Wierzewski, *Film i literatura*, Warszawa 1983, s. 32

Tab. 1. W. Wierzewski, *Film i literatura*, Warszawa 1983, s. 32

¹¹ M. Hendrykowski, *Współczesna adaptacja filmowa*, Poznań 2014, s. 20

3. Adaptację swobodną, to jest opartą na sympatii twórcy do pisarza i jego prozy, mającej na celu oddanie tego, co w utworze charakterystyczne, a więc jego klimat czy stylistkę, będącą jednocześnie stylistyczną wariacją na jego temat;
4. Adaptację twórczą, czyli taką, która zwielokrotnia walory swojego pierwowzoru, będąca wynikiem styku indywidualności pisarza oraz zafascynowanego jego propozycjami intelektualnymi, filmowca;
5. Inspirację tematem literackim, będącą najbardziej swobodną i niezależną twórczo postawą reżysera filmowego wobec literatury, z której czerpie jedynie motyw lub wątek i podejmuje go w autorski sposób.¹²

Najczęściej jednak w świecie filmowych adaptacji mamy do czynienia z przeplataniem się zaproponowanych powyżej rodzajów w różnych proporcjach. Co więcej, za Hendrykowskim, należy dodać, że ważnym aspektem w przypadku badania struktury adaptacji jest jej funkcjonalna zależność od danego okresu historycznego rozwoju kina ujmowanego synoptycznie w trzech zakresach problemowych:

1. jako medium o własnej ekspresji czerpanej z danej technologii,
2. jako systemu komunikowania
3. jako dziedziny twórczości.¹³

Zatem ewolucja i charakter funkcji adaptatora nie jest całkowicie niezależna od okresu, w którym powstaje jego dzieło – podane czynniki stanowią dlań pewne pole ograniczeń, ale i możliwości. Innymi słowy wszystko zależy od tego co w danym okresie jest możliwe, a co nie.¹⁴

Pojęcie adaptacji filmowej jest więc terminem określającym bardzo złożony proces dostosowywania treści danego dzieła do wizji i potrzeb twórczych filmowca. Nie istnieje jedno zwięzłe i wyczerpujące wyjaśnienie dotyczące tego zjawiska, ponieważ określa ono cały zbiór dzieł filmowych, z których żadnej nie jest tożsame. Jedynie analizowanie konkretnych adaptacji może prowadzić do odkrycia sposobów, za pomocą których możliwym jest przekazanie między innymi literatury na tyle wiernie, by przy

¹² W. Wierzewski, *Film i literatura*, Warszawa 1983, s. 39

¹³ M. Hendrykowski, *Współczesna adaptacja filmowa*, Poznań 2014, s. 38

zachowaniu swoich korzeni, mogła stać się zupełnie nowym, artystycznym tworem.¹⁵

Ostatecznie to właśnie autonomiczna wartość filmu liczy się w nim najbardziej, ale wiadomo, że swoje walory zawdzięcza ona nieskończenie wielu inspiracjom, z których literatura pozostaje najważniejszą.¹⁶

1. 2. Fantasy – definicja gatunku

Fantasy jako gatunek literacki jest terminem stosunkowo młodym. Granice tego pojęcia są wyjątkowo nieostre, dlatego różne źródła, różnie odnoszą się do problematyki jego definiowania. W celu skonstruowania poglądowej syntezy odniesień do gatunku fantasy, postanowiłam powołać się na trzy pozycje proponujące jego definicję.

Rozpoczynając od najbardziej teoretycznego ujęcia, *Słownik rodzajów i gatunków literackich* pod redakcją Grzegorza Gazdy, podaje, iż jest to termin angielski, mający swoje źródła w starogreckim słowie „phantazein”, które oznacza „uczynić widzialnym”. Wiadomo, że szczyt popularności literatury fantasy przypada na drugą połowę XX wieku, a od lat 70. tegoż stulecia zyskała ona większą autonomię, bowiem na początku funkcjonowania tego terminu był on w dużej mierze usilnie zrównywany z siostrzanym gatunkiem - science fiction. Ze względu na to powiązanie, oraz liczne związki z baśnią i horrorem, mówi się o związku pojęciowym fantasy z fantastyką.¹⁷ Co ciekawe, niektóre źródła z założenia utożsamiają te dwa pojęcia.

Dalej w *Słowniku nowych gatunków i zjawisk literackich* autorstwa Pauliny Potrykus – Woźniak czytamy, że fantasy jest jedną z odmian fantastyki (obok SF i horroru), lecz w przeciwieństwie do innych gatunków mu pokrewnych, reprezentująca go literatura ma „wywoływać pozytywny rezonans emocjonalny i zaspokajać potrzebę lepszego świata, pełnego doświadczenia i poczucia wspólnoty”.¹⁸ Zatem istotą powieści z tego gatunku, jest przedstawienie wędrówki głównego bohatera, który jest obarczony misją ocalenia danego uniwersum i odgrywa znamiennej rolę w starciu Dobra i Zła –jego los jest więc podporządkowany wyższemu celom.¹⁹ Równie charakterystyczny dla

¹⁵ A. Helman, *Twórcza zdrada. Filmowe adaptacje literatury*, Poznań 2014, s. 26

¹⁶ A. Helman, *Twórcza zdrada. Filmowe adaptacje literatury*, Poznań 2014, s. 26

¹⁷ G. Gazda, *Słownik rodzajów i gatunków literackich*, Warszawa 2012, s. 323

¹⁸ P. Potrykus – Woźniak, *Słowniku nowych gatunków i zjawisk literackich*, Toruń 2011, s. 48

¹⁹ Ibidem, s. 48

literatury tego gatunku jest paralelizm czasu akcji – jest czas fabuły oraz czas mityczny, historyczny; u jej podstaw zaś wskazać można mitologię i religię.²⁰

W opracowaniu Grzegorza Trębickiego pt. *Fantasy. Ewolucja gatunku*, odnaleźć można bardziej szczegółową systematykę cech omawianego gatunku. Autor rozpoczyna od określenia literatury fantasy, jako przynależącej do gatunku literatury egzomimetycznej, to znaczy prezentującej model rzeczywistości, odmienny od empirycznego. Według niego pojęcie - „literatura fantasy”, można rozumieć na dwa sposoby: jako taką, która zawiera fantastyczne wątki, nie mające odniesienie w realnym świecie, oraz jako, ujmowaną w kontekście genologicznym, przeciwstawiającą się gatunkowi science fiction. W rozumieniu Trębickiego będzie to więc powieść, której realia osadzone są w uniwersum zupełnie odmiennym od rzeczywistego, takim w którym występują elementy magiczne, baśniowe i podobne rycerskim eposom. Istnieją również dwa warianty prowadzenia procesu budowania świata przedstawionego w powieściach fantasy. W miarę rozwoju konwencji literatury fantastycznej, upowszechnieniu uległ model prezentowania w początkowych partiach utworu rzeczywistości mimetycznej, tj, naśladowującej to, co czytelnik uważa za realne. Tendencja ta jednak ustępuje obecnie częściej miejscu modelowi, w którym od początku do czynienia mamy z przestrzenią w całości egzomimetyczną.²¹

Prócz stałych cech powieści z gatunku fantasy za G. Trębickim wyróżnić można także i jej rodzaje, wśród których znajdują się „heroic fantasy” – fantasy bohatreska, „epic fantasy” – fantasy epicka oraz fantasy inicjacji i dorastania, inaczej przemieszczania – czyli „translocation fantasy”. W innych opracowaniach spotkać można się także z rozróżnieniem na wysoką i niską fantasy (high and low fantasy) – w tym przypadku odmiana bohaterska z podziału Trębickiego będzie odmianą „high fantasy”, do której z kolei przynależą takie podgatunki jak na przykład „sword & sorcery” czyli fantastyka miecza i magii. Warto wspomnieć, że samo pojęcie „fantasy” do polskiej literatury wprowadził Stanisław Lem, który uczynił to na tyle efektywnie, iż próby zamienienia tego terminu polskim odpowiednikiem jak np.: „baśń nowoczesna” czy „baśń współczesna” spelzły na niczym.

²⁰ P. Potrykus – Woźniak, *Słowniku nowych gatunków i zjawisk literackich*, Toruń 2011, s. 48

²¹ G. Trębicki, *Fantasy. Ewolucja gatunku*, Kraków 2007, s. 120

1.3 *Harry Potter* J.K Rowling – słowo o sadze fantasy

Pierwsza książka z sagi o przygodach młodego czarodzieja, autorstwa Joanne Kathleen Rowling, pt.: *Harry Potter i Kamień Filozoficzny* została opublikowana w 1997 roku. Już w dniu premiery powieść okazała się bestsellerem i zyskała duże uznanie wśród krytyków.²² W kolejnych latach pojawiło się następne sześć części, będących kontynuacją opowieści o Harrym Potterze.

J.K Rowling to pseudonim artystyczny brytyjskiej pisarki Joanne Murray. To właśnie ona powołała do życia uniwersum magii, w którym rozgrywa się akcja książek o Harrym Potterze. Jest ono alternatywną wersją „naszej” rzeczywistości i funkcjonuje w niej sekretne społeczeństwo czarodziejów. Wykształciło ono strukturę całkowicie odpowiadającą realnym instytucjom społecznym, takim jak ministerstwa, sądy, szkoły, pozostając jednocześnie w ukryciu przed światem nie-magicznym. Poza wspomnianymi miejscami z fantastycznego świata, miejscem akcji powieści jest również Anglia.

Głównym bohaterem sagi jest młody czarodziej – Harry, który osierocony przez rodziców, trafia pod opiekę swojego nie-magicznego wujostwa i zamieszkuje wraz z nimi w hrabstwie Surrey. Akcja utworu zawiązuje się w dniu jedenastych urodzin chłopca, kiedy w końcu dowiaduje się prawdy o swoich ukrytych zdolnościach oraz o prawdziwym powodzie śmierci rodziców. Zostali oni zamordowani przez Lorda Voldemorta – głównego antagonistę w powieści. Harry rozpoczyna naukę w Szkole Magii i Czarodziejstwa w Hogwarcie, a tym samym siedmioletnie pasmo przygód w walce ze złem zagrażającym jemu i całemu światu magii. Seria opowiadań zmierza do kulminacji, którą jest ostateczne starcie Harrego Pottera i Lorda Voldemorta.

Akcja każdej z części sagi odbywa się zawsze w czasie pomiędzy końcem wakacji, a końcem kolejnego roku szkolnego; wydarzenia osadzone są w latach 1991-1998.

Wszystkie z siedmiu części sagi okazały się ogromnym sukcesem na światowym rynku literatury fantastycznej. Świadczą o tym niektóre dane wyrażone w cyfrach, jak na przykład niemal 450 milionów sprzedanych egzemplarzy, które uczyniły z serii opowiadań najlepiej sprzedającą się sagę w historii oraz prawie 70 języków obcych, na które zostały przetłumaczone książki o przygodach Harrego Pottera. Mimo licznych sukcesów, serii opowiadań nie ominęły także kontrowersje o podłożu zarówno

²² www.jkrowling.com/writing/ dostęp z dnia 12.05.2018

politycznym jak i religijnym. Nie były one jednak na tyle silne, by wpłynąć negatywnie na popularność opowiadań i już w 2001 roku swoją premierę miała ekranizacja pierwszej części sagi. W lipcu 2011 roku do kin trafiła ostatnia filmowa część adaptacji *Harrego Pottrera*; w sumie powstało osiem filmów na podstawie sagi o czarodzieju – ostatnia z nich została podzielona na dwie części. Osiem filmów podzieliło sukces swojego literackiego oryginału, o czym świadczy między innymi piętnaście nominacji do Nagrody Akademii Filmowej.

Rozdział 2.

2.1. Adaptowanie postaci – zarys procesu

2.1.1 Scenariusz

Scenariusz filmowy kojarzy się powszechnie z tym, bez czego żadne dzieło filmowe nie może zaistnieć i jest w tym skojarzeniu dużo prawdy. W *Sztuce reżyserii filmowej* autorstwa Toma Kingdona przeczytać można, że „scenariusz to podstawa podstawy projektu [...], jego pisanie może zająć kilka miesięcy albo nawet lat. Okres pisania scenariusza to prawdziwy sprawdzian cierpliwości reżysera, który może tylko czekać i mieć nadzieję, że rezultat pracy będzie odpowiadał jego oczekiwaniom”.²³ Gotowy scenariusz to coś na kształt projektu filmu – wartościowy i ciekawy zyska akceptację producenta, niedopracowany – będzie bezużyteczny i uniemożliwi efektywne działanie w dalszych etapach dzieła.²⁴ Nawet najlepszy scenariusz nie daje jednak gwarancji, że film powstały na jego kanwie będzie wybitny, jednak odpowiednio skonstruowany jest w stanie zapewnić przynajmniej dobry efekt końcowy.²⁵ Jak już wspomniałam, proces tworzenia scenariusza jest etapem niezwykle skomplikowanym i długotrwałym, wymagającym od scenarzysty licznych umiejętności.²⁶ To jest czas, w którym zaplanowana musi zostać wizja oraz przewidziany właściwie ostateczny kształt

²³ T. Kingdon, *Sztuka reżyserii filmowej*, Warszawa 2007, s. 31

²⁴ M. Hendrykowski, *Scenariusz filmowy. Teoria i praktyka*, Poznań 2017, s. 20

²⁵ Ibidem, s. 22

²⁶ Ibidem, s. 22

dzieła. Nie dość, że obarczony jest ogromną odpowiedzialnością za los filmu, to musi często sprostać też oczekiwaniom i pierwotnym wyobrażeniom wielu osób; w procesie pisania scenariusza bierze niekiedy udział cały zespół scenarzystów oraz mający zwykle ostatnie słowo – reżyser. Bez tego „projektu” nie wiadomo ani o czym jest film, ani od czego tak naprawdę zacząć jego produkcję. Jest więc rzeczą pewną, że od scenariusza zaczyna się proces twórczy każdego filmu, a w szczególności adaptacji.

Adaptowanie utworów literackich jest jedną z głównych dróg pozyskiwania wartościowego materiału na potrzeby tworzenia kinowych arcydzieł.²⁷ Częstokroć powieść, która stanowiłaby dobry materiał na film, jest materia znacznie cenniejszą, z punktu widzenia kinematografii, niż pomysł oryginalny.²⁸ Dzieje się tak ponieważ bardzo często w oczach producenta, książka, która odniosła znaczny sukces na rynku czytelnicy, ma ogromny potencjał na przyciągnięcie tych właśnie czytelników jako widzów.²⁹ Nie jest to jednak w żadnym stopniu ułatwieniem dla scenarzysty, bowiem widowia w silny sposób związana z literackim pierwowzorem, stanowi jednocześnie najsurowszy arsenał krytyki takiej ekranizacji. Podobną odpowiedzialnością obarczony jest proces adaptowania samej postaci, ponieważ to właśnie postać jest najczęściej nośnikiem najsilniejszych emocji w relacji dzieło – odbiorca.

Zaczynając proces adaptowania powieści należy odpowiedzieć na pytanie kto jest jej głównym bohaterem – czyli z czyjej perspektywy opowiadana jest historia. Postać to zazwyczaj najważniejszy składnik fabuły – mocny bohater zadecyduje o mocnej historii; interesujący główny bohater jest znaczną częścią sukcesu całego filmu.³⁰ W swojej książce pt.: *Screenwriting for Narrative Film and Television* William Miller pisze, że stworzenie efektywnej postaci to jedno z największych wyzwań scenarzysty, ponieważ fabuła rozwija się dzięki działaniom bohaterów; film zawsze musi być „o czymś”, ale przede wszystkim musi być „o kimś”.³¹ Zbudowanie wyrazistego bohatera i nadanie mu cech, które wyróżnią go na tle wszystkich innych znanych doskonale widzom, to zadanie wymagające dużego wyczucia i ogromnej inwencji. Jednak znów w przypadku adaptacji stawka jest podwójnie trudna. W przypadku kiedy historia bohatera jest już wcześniej znana, scenarzysta musi uczynić z niego postać

²⁷ I M. Hendrykowski, *Scenariusz filmowy. Teoria i praktyka*, Poznań 2017, s. 138

²⁸ M. Karpiński, *Scenariusz: niedoskonałe odbicie filmu*, Kraków 2004, s. 239

²⁹ Ibidem, s. 239

³⁰ T. Kingdon, *Sztuka reżyserii filmowej*, Warszawa 2007, s. 7

³¹ M. Karpiński, *Scenariusz: niedoskonałe odbicie filmu*, Kraków 2004, s. 169

niemniej interesującą, niż jest ona w literaturze, ale nie może być też tylko wizualną kopią opisu, bowiem brak w niej wówczas elementu zaskoczenia, zachwytu, który jest bardzo ważny dla widza, nawet jeśli on sam nie jest tego świadomy. Bywa tak, że warstwa literackiego obrazu bohatera, która wnika na w jego myśli czy przeżycia wewnętrzne, nie jest możliwa do bezpośredniego przetransponowania na formy właściwe sztuce filmowej.³²Taki bohater, jak pisze Karpiński, wymaga „rysowania nieco grubszą, wyraźniejszą kreską”.³³ Scenarzysta musi wykazać się umiejętnością niemal utożsamienia się z bohaterem, osiągnąć taką wiedzę o nim, jakby znał go przez „całe życie”. Nie chodzi wyłącznie o to, co można pokazać ubiorem czy grą aktorską - postać musi być dynamiczna, musi podlegać wewnętrznym przemianom i doświadczać wszystkich tych niewidocznych przeżyć, o których można przeczytać w powieści – to wszystko trzeba zapisać w scenariuszu w sposób na tyle uniwersalny, by nie kreować opisu obrazu, a dać wskazówki dla wyobraźni – jeśli reżyser i aktor je zrozumie to widz je zobaczy.

Przetransponowanie postaci literackiej do filmu zaczyna się więc już na kartach scenariusza. Umiejętne powołanie do życia samego projektu bohatera filmowego wymaga od scenarzysty dokładnej znajomości jego charakterystyki, ale i również szczegółowej wiedzy na temat jego przeżyć wewnętrznych, przeszłości, a w końcu świata, w którym funkcjonuje. To w scenariuszu zapisane zostaną wskazówki, które będą decydującym aspektem przy dalszym wyborze aktora, kostiumu, a nawet techniki wcielenia tej postaci w życie na ekranie.

2.1.2 Casting

Kiedy wizja bohatera jest już gotowa, należy przejść do jej ucieleśnienia – najlepiej w taki sposób w jaki postrzega go reżyser.³⁴ Casting to w produkcji filmowej moment bardzo ważny. Dokonując wyboru obsady nie tylko oznajmia się preferencje co do wyglądu aktora, ale i czyni się pewną deklarację na temat całej produkcji. Wybór gwiazdy wielkiego formatu, rozpoznawalnej osoby, będzie oznaczał wysoką wartość

³² Karpiński, M., *Scenariusz: Niedoskonałe odbicie filmu*, s. 176

³³ Ibidem, s. 176

³⁴ T. Kingdon, *Sztuka reżyserii filmowej*, Warszawa 2007, s. 31

produkcyjną i zapowiadał silną narrację wokół dominującej postaci.³⁵ Z kolei zachowanie równowagi pomiędzy znanymi nazwiskami i tymi mniej znanymi, uczyni produkcję mniej komercyjną, a obsadzenie w roli głównej zupełnie nowej twarzy będzie jeszcze inną przesłanką o danym filmie. Niemniej jednak to właśnie aktorzy są na tym etapie kluczowym elementem.

Reżyser obsady stojąc przed wyborem, spośród rzeszy aktorów przybyłych na przesłuchanie, musi w umiejętny sposób wyłuskać tych, którzy będą podzielali jego sposób widzenia konkretnych zjawisk i emocji. Operując różnymi określeniami, takimi jak „lekkość”, „humor”, „powaga” czy „delikatność”, zawiera w nich konkretne cechy, jednak każdy aktor ze swoją charakterystyczną osobowością i stylem gry wprowadzi je w życie postaci w zupełnie odmienny sposób niż inni uczestnicy castingu.³⁶ W zależności od tego ile swoich emocji aktor zdecyduje się pokazać, a ile ukryć, czy uczyni ekspresję dominującym kanałem przekazu, czy będzie budował postać stopniowo i da się jej rozwijać, tak zostanie odebrany przez reżysera i tu znaczenie będzie miała tylko jego wizja, ewentualnie gust i upodobania w danej technice. Tu znów należy zaznaczyć, że każdy z aktorów ma swoją dominującą cechę i właściwą sobie charyzmę. Niezależny artysta będzie dla reżysera odkryciem, inspiracją lub materia, nad którą może pracować, natomiast znana gwiazda wprowadzi do produkcji dwie osobowości – postaci, którą będzie kreował oraz swoją własną i w tym przypadku one obie będą widoczne dla widza, który o danej sławie ma już względne pojęcie.³⁷ Znane nazwiska czy nowe twarze - to bardzo ważne rozstrzygnięcie już na samym początku planowania obsady.

Kiedy poczynione są już wstępne założenia co do oczekiwań odnośnie castingu, należy odpowiedzieć jeszcze na kilka pytań. Będzie to sposób prowadzenia poszukiwań oraz to, komu powierzy się te poszukiwania. Po pierwsze reżyser musi wiedzieć czy chce sam zająć się odnalezieniem właściwych aktorów, czy woli zlecić to zadanie reżyserowi obsady. Tak jak w przypadku pisania scenariusza – im więcej umysłów dzieli produkt od tego, którego ma on zadowolić, tym większe ryzyko, że w najlepszym wypadku konieczne będzie wprowadzenie wielu poprawek, a w najgorszym – efekt końcowy zupełnie rozminie się z oczekiwaniami reżysera i doprowadzi do konfliktu z osobą pośredniczącą w produkcji. Nie należy jednak z góry zakładać, że podzielenie pracy nad

³⁵ T. Kingdon, *Sztuka reżyserii filmowej*, Warszawa 2007, s. 31

³⁶ Ibidem, s. 31

³⁷ Ibidem, s. 31

danymi elementami jest skazane na niepowodzenie, ponieważ z drugiej strony, zlecenie zarządzania castingiem reżyserowi obsady, jest w pewnym sensie wyborem specjalisty w konkretnej dziedzinie, a więc posiadającego wyspecjalizowaną wiedzę w odpowiednim zakresie, a przede wszystkim – doświadczenie. Idealnym więc rozwiązaniem wydawałaby się ścisła współpraca reżysera filmu oraz reżysera obsady, zakładająca dyskusję, której wynikiem byłaby wypadkowa teoretycznej wiedzy oraz artystycznej wizji, która musi zostać spełniona. Pozostaje jeszcze wybrać spośród dwóch metod prowadzenia takich poszukiwań.

Pierwsza z nich, zwana „wyławianiem”, dotyczy sytuacji, w której poszukuje się aktora, który trafi swoim sposobem interpretacji danych cech i emocji w sposób jaki widzi je reżyser; jest to metoda, w której „zarzuca się sieć” i przeprowadza się przesłuchanie twarzą w twarz z każdym z „wyłowionych” na postawie bardzo ogólnych wytycznych.³⁸Korzystając z tego rozwiązania, można natrafić na prawdziwe odkrycie i znaleźć ucieleśnienie swoich wyobrażeń o obsadzie, jednak nie zawsze musi się to zdarzyć od razu. Należy pamiętać, że przesłuchanie nie jest miejscem, w którym tworzy się tę konkretną rolę, którą chce się obsadzić – gra podczas castingu i gra na planie to zupełnie dwie różne umiejętności, a wielu aktorów jest stworzonych do oponowania tylko jednej z nich.³⁹ Nie zawsze dopasowanie wyglądu aktora do wizji reżysera musi być czynnikiem decydującym – bardzo często to właśnie umiejętność jego zrozumienia i dopasowania się do naczelnego zadania postaci, jest tym, co stanowi o jego dopasowaniu do konkretnej roli.⁴⁰

Drugi sposób prowadzenia castingu zdaje się być lepszym rozwiązaniem w procesie tworzenia adaptacji. Jest tak za sprawą podstawy, na jakiej opiera się metodologia tego typu poszukiwania – stanowi ją bowiem szczegółowa wizja postaci, a tą zapewnia nam już stworzony na podstawie literackiego opisu – scenariusz. W tym przypadku reżyser nie poszukuje już kogoś, kto stanie się inspiracją czy dopasuje się do wizji – on już ma konkretną wizję i obraz tej osoby, a bardzo często nawet zna pożądane przez siebie nazwisko. Oczywiście może być to sławny aktor, którego reżyser widziałby w tej roli, ale może być to niezależny artysta, którego przedstawiono mu wcześniej na zdjęciu. Decyzja na taki model castingu, to decyzja na bardzo konkretny kierunek pracy,

³⁸ T. Kingdon, *Sztuka reżyserii filmowej*, Warszawa 2007, s.32

³⁹ J. Weston, *Reżyserowanie aktorów. Tworzenie zapadających w pamięć ról w filmie i telewizji*, Warszawa 2010, s. 253

⁴⁰ Ibidem, s. 253

niemotywowany samymi sugestiami, w takim wypadku również i wybrane osoby będą z racji personalnego wskazania, cechowały się silniejszym i bardziej wyrazistym charakterem – bo to oni zostali wybrani jako Ci, którzy mają ucieleśnić bardzo sprecyzowaną interpretację scenariusza i muszą temu zadaniu podołać.⁴¹

Nie jest rzeczą łatwą odnaleźć aktora, który sprosta wizji reżysera, a co dopiero kiedy mowa o wizji, będącej ożywieniem wcześniej już powstałego obrazu literackiego. Taka postać jest interpretacją interpretacji, która przeszła już tak długą drogę od momentu zrodzenia się w głowie autora, że dobór jej aktorskiego wcielenia jest niemal ostatnim krokiem i jednym z najważniejszych na drodze do jej ożywienia na ekranie. Znalezienie aktora, który odpowiada w danym stopniu wizji reżysera pod względem wyglądu i charyzmy, to już znaczna część sukcesu, ale tak jak i we wcześniejszych stadiach produkcji, ogromne znaczenia ma tu też umiejętność współpracy.

2.1.3 Charakteryzacja i kostium

Na odpowiedni dobór aktora do roli w adaptacji filmowej ma wpływ wiele czynników, które należy ze sobą zgrać. Znalezienie artysty, który swoją charyzmą i techniką gry idealnie oddaje charakter postaci to duży sukces, jednak pozostaje jeszcze kwestia wizualna. Wiadomo, że podczas przesłuchań reżyser będzie starał się znaleźć aktora, który fizycznie przypomina adaptowanego bohatera, jednak nie jest oczywistością, że uda się natrafić na osobę, która połączy w sobie i duszę, i wizerunek postaci. Zdarzają się przypadki aktorów tak podobnych do bohaterów, w których mają się wcielić, że w zasadzie grają „samych siebie” – częściej jednak bywa tak, że na sukces wizerunku postaci i jej wierne upodobnienie do wyobrażenia czytelnika literackiego pierwowzoru, pracuje cały sztab charakteryzatorów i kostiumologów.

Charakteryzacja jako proces modyfikacji wyglądu aktora w celu przybliżenia go do wizji twórcy, dotyczy przede wszystkim twarzy, ale niekiedy również i całej czaszki oraz innych eksponowanych części ciała.⁴² Obecnie w procesie twórczym filmu odchodzi się od pojmowania charakteryzacji jako indywidualnego środka ekspresji, na rzecz subtelniejszych zmian, jedynie podkreślających najważniejsze cechy fizyczne dla postaci,

⁴¹ T. Kingdon, *Sztuka reżyserii filmowej*, Warszawa 2007, s.33

⁴² J. Płażewski, *Język filmu*, Warszawa, 2008, s. 390

a pozostawiające większą swobodę artyście na „grę samym sobą”. Wiąże się to jednocześnie z zaostrzeniem kryteriów fizycznej przydatności aktora.⁴³ Mniejsza ilość makijażu to nie tyle mniejsze ograniczenie mimiki, co większa wolność w „donoszeniu do widza” przemian duchowych i emocji odgrywanej postaci.⁴⁴

Celem charakteryzowania aktora do roli nie jest więc radykalna zmiana jego wyglądu (o ile oczywiście nie wymaga tego fabuła i charakter postaci, która na przykład nie ma przypominać człowieka), ale uwypuklenie tych cech, które mają określić bohatera na podstawie jego literackiej sylwetki. Pomysł na ucharakteryzowanie wcielającego się w rolę, podobnie jak poprzednie procesy składające się na adaptację, będzie wypadkową pomysłów i wizji wielu osób. Należy mieć na uwadze, że jakiś obraz danego bohatera już istnieje – w jego opisie w powieści, na ilustracjach oraz w wyobraźni czytelników – są to kryteria, o których stanowczo należy pamiętać. Zatem już na kanwie scenariusza zarysowana zostaje wizja bohatera w filmie, skąd zaczerpnięte zostają kryteria co do doboru aktora. Dalej reżyser musi ubrać w nieco bardziej plastyczne słowa to, jaką cechą chce przenieść postać z książki na ekran, i która z nich w połączeniu z fizycznością aktora odda kompletny obraz postaci. Tutaj niekiedy wiele do powiedzenia ma sam odgrywający, który znając swoją postać i mając pomysł na jej ożywienie, wie, co ułatwi mu to zadanie, a co je utrudni. Charakteryzator jest więc niezmiernie ważną osobą, która również wnosi swoją wizję, ale przede wszystkim ze zbioru wszystkich informacji i wskazówek umie stworzyć fizyczny efekt. Musi on również wykazać się dużą umiejętnością jako specjalista, który narzuca pewne granice, przewidując ostateczny kształt projektu. To on odpowiada za techniczne zapanowanie nad planem całego procesu. Nadanie nadmiernego wyrazu poprzez makijaż może zupełnie „spalić postać” już w pierwszych ujęciach, ponieważ cały jej charakter będzie widoczny dla widza od razu – aktor nie ma wówczas szansy na zastosowanie stopniowego budowania roli. Oczywiście nie tylko makijaż jest składową charakteryzacji – fryzura, zarost czy korygowanie sylwetki za pomocą masy plastycznej to także integralne części tego procesu. W każdej z nich wciąż należy zachować umiar, by nie przykryć doszczętnie tego, co aktor ma do zaprezentowania swoim warsztatem.

Poza twarzą i kształtem ciała postać może być również określona za pomocą ubioru. Jest on bardzo często ważnym elementem, na przykład kiedy koniecznie jest

⁴³ J. Płażewski, *Język filmu*, Warszawa, 2008, s. 391

⁴⁴ *Ibidem*, s. 391

zaznaczenie jej przynależności do jakiejś społeczności czy wyrażenie epoki historycznej, którą reprezentuje. Kostiumy mogą więc pełnić w filmie funkcję przyczynową lub budującą motywy – mogą o czymś informować, a mogą też służyć do ukrycia czegoś.⁴⁵ Ubiór postaci to znacznie więcej niż tylko okrycie, to czasem manifest warstwy psychologicznej czy stanu emocjonalnego bohatera. Stąd za Płazewskim wyróżnić można cztery rodzaje faktów zdradzanych przez kostiumy.

1. Czas akcji – ten przypadek dotyczy zwłaszcza filmów historycznych, w których kostiumy zawsze muszą choć z grubsza wskazywać na prezentowaną epokę. Charakterystyczne szczegóły ubioru są w stanie lokalizować akcję utworu nawet z dokładnością do roku i miesiąca;
2. Narodowość bohatera – w tym zakresie będą mieściły się przede wszystkim stroje regionalne oraz mundury. Opowiadanie o korzeniach postaci za pomocą jego ubrania będzie często bazowało na znakach charakterystycznych i ogólnie rozpoznawalnych – szkocki kilt, kimono, tyrolski kapelusz czy sombrero to tylko przykłady wykorzystania narodowych elementów garderoby, które bez słów mówią widzowi skąd pochodzi (lub powinien pochodzić) dany bohater;
3. Sytuacja społeczna bohatera – to jeden z najpopularniejszych zakresów, który ma wpływ na kostium – za jego pośrednictwem najłatwiej jest przekazać chociażby status majątkowy bohatera: kobieta w markowych ubraniach, dodatki w złotym kolorze - to jasny znak, że mamy do czynienia z przedstawicielką bogatej klasy „wyższych sfer”; podobnie z podartymi łachmanami w odcieniach szarości, zieleni i brązu, które z daleka pozwalają na rozpoznanie postaci żebraka czy bezdomnego;
4. Charakter bohatera – ten zakres nawiązuje do wspomnianej wcześniej psychologizacji kostiumu. Za pomocą ubrania można w przejrzysty sposób określić wewnętrzny stan postaci – temperament, duszę, sposób bycia czy odczuwane emocje. Czarna długa szata zdradzi zupełnie inną informację o bohaterze niż kolorowa sukienka mini.⁴⁶

⁴⁵ D. Bordwell, K. Thompson, *Sztuka filmowa. Wprowadzenie*, Warszawa 2010, s. 137

⁴⁶ J. Płazewski, *Język filmu*, Warszawa, 2008, s. 397

Kostium może też zatuszować wiele cech, czyniąc bohatera bardziej zagadkowym i tajemniczym – podobnie jak w przypadku charakteryzacji, nie powinien też ograniczać swobody gry aktora, lecz może uwzględnić jego wizję i pomysł.

2.1.4 Praca z aktorem, praca aktora – metody

Aby odpowiedzieć na postawione pytanie odnośnie metod pracy z aktorem oraz techniki gry samego aktora, należy najpierw ustalić kim on jest. Według J. Kociuby jest to artysta, którego twórczość polega na odtwarzaniu cudzej osoby lub też na tworzeniu własnej, bądź kreowaniu innej postaci sztuki.⁴⁷ Dalej w opracowaniu A. Siedleckiego *Być aktorem* wyczytać można, że aktor to osoba posiadająca zdolność transformacji i odczytywania motywów ludzkich działań oraz uczuć, zatem również posiadająca umiejętność pokazywania ludziom kim mogą być.⁴⁸ W ogólnym ujęciu aktor jest więc artystą, który wciela się w rolę, którą najpierw poznał i odgrywając ją tworzy osobę – postać, o nowych cechach i motywacjach, na chwilę się rzeczywiście nią stając.

Kiedy mówi się o technikach pracy aktora u podłoża większości z nich doszukuje się wpływów Konstantina Stanisławskiego. W swym dziele *Praca aktora nad rolą* wyróżnia on trzy kolejne etapy pracy artysty od momentu otrzymania scenariusza do wcielenia odgrywanej postaci w życie. Zarzudem pod adresem wykorzystywania tego podręcznika w dziedzinie aktorstwa filmowego jest to, że Stanisławski opisał swoją syntezę z myślą o teatrze. Jakkolwiek praca aktora teatralnego, który musi wypełnić swoją grą przestrzeń sceny, nie różniłaby się od pracy aktora filmowego, któremu znaczną część tej przestrzeni odbiera kamera i mikrofon, nie można kategorycznie oddzielić metod pracy tych dwóch artystów.⁴⁹ Ekspresja aktora filmowego nie może być krępowana obecnością kamer i innych elementów planu. Dlatego też metody Stanisławskiego bywają wciąż żywe w kreacjach ról filmowych.

Stanisławski zaczyna od etapu poznawania – jest to czas przygotowawczy, w którym aktor zawiera znajomość z rolą, ma z nią pierwszy kontakt poprzez czytanie

⁴⁷ J. Kociuba, *Tożsamość aktora*, Lublin 1996, s. 19

⁴⁸ A. Siedlecki, *Być aktorem. Podstawy techniki aktorskiej*, Rzeszów 2010, s. 14

⁴⁹ Ibidem, s. 169

scenariusza.⁵⁰ Pierwszy etap jest ważny z punktu widzenia całej kreacji, ponieważ to wtedy aktor odczuwa swoje pierwsze wrażenia związane z postacią, w którą się wcieli i powoli nakreśla swój plan na to, jaki kształt jej nada. Drugim krokiem jest etap przeżywania, czyli połączenia się aktora z jego rolą – jest to zatem według Stanisławskiego najważniejszy etap twórczości.⁵¹ Jest to moment, w którym od planów artysta przechodzi do ich realizacji, zaczyna budować konkretny obraz postaci. Kiedy jest już na to gotowy, przechodzi do etapu trzeciego czyli właśnie do budowania roli. Aktor musi zacząć przeżywać emocje postaci jako swoje własne, musi zatracić się w opisaney roli i na moment w pełni stać się bohaterem, w którego się wciela – jest w stanie to osiągnąć dzięki przemyśleniom, które poczynił w pierwszym etapie, kiedy zapoznawał się z postacią oraz dzięki przygotowaniu się do tych działań na etapie przeżywania. Według Stanisławskiego na trzecim etapie pracy nad rolą aktor musi przeżywać to co postać nie tylko wewnętrznie, ale i zewnętrznie – powinien tak bardzo zjednoczyć się z odgrywanym bohaterem, żeby poruszać się, mówić i jeść tak jak on, nawet poza planem czy próbami.⁵² Postępowanie według kolejnych kroków w tych trzech, wyróżnionych przez Stanisławskiego etapach, ma gwarantować stworzenie kompletnej i realistycznej postaci. Korzystanie z tych wytycznych w przypadku adaptacji odnajduje swoje zastosowanie szczególnie już na początku całego procesu. Aktor musi dobrze poznać postać, w którą ma się wcielić, musi znać jej przeszłość, która ma wpływ na jego zachowanie w teraźniejszości, musi znać jego zwyczaje, traumy z dzieciństwa czy kulturę, w której dorastał – i tutaj ogromnym atutem jest pierwowzór literacki adaptowanej postaci, w którym często opisana jest historia bohatera w sposób bardzo plastyczny i szczegółowy. Poznając więc fabułę powieści, aktor ma szansę dokładnie poznać swoją postać i przenieść tę wiedzę na plan filmowy.

Nie mniej znanym nazwiskiem w dziedzinie technik gry aktorskiej jest nazwisko Ryszarda Bolesławskiego. Jest on autorem listy cech, którymi odznaczać powinien się idealny aktor, i które powinny być nieustannie udoskonalane, a były to: predyspozycje umysłowe, edukacja, wiedza życiowa, zdolność obserwacji, wrażliwość, smak artystyczny, temperament, dobry głos i dykcja, wyrazista twarz i gesty, ciało harmonijnie zbudowane, zręczność i sprawność, plastyczność ruchu, wytrwałość,

⁵⁰ K. Stanisławski, *Praca aktora nad rolą*, Kraków 2011, s. 7

⁵¹ *Ibidem*, s. 67

⁵² K. Stanisławski, *Praca aktora nad rolą*, Kraków 2011, s. 135

wyobraźnia, samokontrola i dobre zdrowie.⁵³ Pierwszą zaś i najważniejszą wartością dla aktora, wyróżnianą przez Bolesławskiego był oczywiście wrodzony i niewyuczalny talent.

Postępowanie z przedstawioną rolą w sposób zalecany przez Stanisławskiego oraz pielęgnowanie wyżej wymieniony cech i wartości w połączeniu z wrodzonym darem powinno być gwarantem co najmniej udanej adaptacji bohatera powieści. Jednak na całą kreację postaci w filmie ma wpływ nie tylko sama gra aktora i wybrana technika, ale również jego praca z reżyserem.

Tekst, a więc scenariusz, jest surowcem, na którym opierają się wszyscy biorący udział w procesie twórczym adaptacji filmowej. W pracy nad samym bohaterem bierze udział cały zespół specjalistów odpowiedzialnych za jak najwierniejsze, wedle zamysłu, oddanie charakteru pierwowzoru literackiego. Aktor i reżyser muszą dokonać analizy bohatera, a co za tym idzie – okoliczności w jakich się znajduje, relacji z innymi bohaterami dialogów – dzięki temu, mogą zrozumieć niewerbalny poziom scenariusza, czyli jego podtekst.⁵⁴ Jest to warstwa, która nie zawsze musi być czytelna dla każdego podczas prób, bo to reżyser decyduje o konkretnej jego interpretacji i w tym wybranym kierunku musi poprowadzić aktora, tak by mógł w pełni zrozumieć rolę i grać ją zarówno zewnątrz jak i wewnątrz. Jest to bardzo ważny aspekt w budowaniu postaci, ponieważ zakłada on dużą swobodę ekspresji dla aktora – istotne jest, aby tchnął on życie w odgrywaną postać, a do tego niezbędne jest wyrażenie emocji i jeśli tekst scenariusza nie pozwala na wystarczające ich uwolnienie, odpowiednio zinterpretowany podtekst zezwala nawet na to, by aktor ten tekst zmienił.⁵⁵ Literacki pierwowzór adaptacji może być tu i pomocą, i przekleństwem, ponieważ z jednej strony przedstawia tak dokładny zapis historii i informacji na temat bohatera, że stanowi solidną bazę danych niezbędnych aktorowi do wczucia się w rolę, jednak jako zapis konkretnych cech i emocji może stanowić bardzo sztywne ramy, niekiedy ograniczające aktora. Zatem reżyser na podstawie zapisów scenarzysty musi stworzyć pewną przedakcję, musi nakreślić łuk postaci – czyli wnioskując z tego, czego można dowiedzieć się o bohaterze z książki i ze scenariusza, opisać „podróż” jaką przebyła ona od niezapisanej przeszłości do opisanej teraźniejszości.⁵⁶ Znając kompletną historię

⁵³ A. Siedlecki, *Być aktorem. Podstawy techniki aktorskiej*, Rzeszów 2010, s. 15

⁵⁴ T. Kingdon, *Sztuka reżyserii filmowej*, Warszawa 2007, s. 45

⁵⁵ *Ibidem*, s. 46

⁵⁶ *Ibidem*, s. 54

choćby fragmentu życia postaci, reżyser jest w stanie poprowadzić aktora w stronę jego interpretacji, a aktor z kolei ma możliwość pełnego wcielenia się w emocje odgrywanego bohatera. Bardzo pomocnymi mogą okazać się również pytania, które należy postawić odnośnie postaci i zbadać, czy odpowiedzi na nie znajdują się w scenariuszu czy trzeba odpowiedzieć na nie samemu korzystając z potencjału kreacji. Takimi pytaniami są:

- Kiedy bohater się urodził? (Czy przez cały czas był blisko rodziny?)
- Jakie miał relacje z matką i ojcem? (Czy był przez nich zdominowany? Czy rodzice się nim opiekowali?)
- Czy buntował się przeciwko rodzicom?
- Jakie miał relacje z pozostałymi członkami rodziny? (Ma rodzeństwo? Czy jest jedynakiem? Czy rodzina była wielopokoleniowa)
- Jak minęły jego czasy szkolne? (Czy są to dobre wspomnienia czy traumatyczne?)
- Jaki był jego pierwszy poważny związek? (Pierwsza miłość, niepowodzenia w relacjach z kochaną osobą?⁵⁷)

Uzyskanie informacji na temat bohatera, które będą odpowiedziami na powyższe pytania, jest kluczem do stworzenia przedakcji go otaczającej, a zatem nakreślenie jego psychologicznej sylwetki.

Kiedy obraz postaci jest już ustalony, przed reżyserem stoi jeszcze wyzwanie wprowadzenia go na planie. To on odpowiada za dosłowne ustalenie pozycji i miejsca aktora w danej scenie. Didaskalia i dodatkowe opisy w scenariuszu są w tym zadaniu pomocne, jednak to ostateczna wizja reżysera ma wpływ na to jak potoczy się akcja ujęcia i z której strony ekranu „wejdzie” bohater, a są to szczegóły o ogromnym znaczeniu. Zanim jednak te wizje i koncepcje będą mogły zostać utrwalone, potrzebna jest cała seria prób, podczas których następuje konfrontacja opinii wszystkich osób biorących udział w produkcji. To podczas nich będą zapadały ostateczne decyzje i zmiany w związku z różnymi elementami widocznymi dopiero w momencie ich próbnego wdrożenia. Jednak i próby muszą posiadać swój plan i za jego stworzenie odpowiedzialny jest najczęściej również reżyser. Plan ten powinien zawierać:

⁵⁷ T. Kingdon, *Sztuka reżyserii filmowej*, Warszawa 2007, s. 56

1. Koncepcję reżysera – o czym jest film i co znaczy dla niego osobiście,
2. Zadania naczelne i przemiany wszystkich postaci,
3. Fakty, obrazy i pytania zawarte w każdej scenie,
4. O czym jest każda scena – jej wydarzenie emocjonalne i miejsce w rozwoju historii,
5. Potencjalne cele dla aktorów i przystosowania,
6. Fragmenty, na jakie podzielone są sceny (początek, środek i koniec), temat i wydarzenie każdego fragmentu i pomysły (wyrażone w czasownikach aktywnych i przystosowaniach) na zagranie każdego fragmentu,
7. Działania w każdej scenie i co się w niej dzieje na poziomie dosłowności,
8. Przeprowadzona dokumentacja i dokumentacja, którą jeszcze należy zrobić,
9. Plan do wykonania podczas prób o jakie metody będą na nich używane,
10. Plan inscenizacji.⁵⁸

To co przede wszystkim interesuje aktora podczas odgrywania roli to postać, jej historia i wszystkie jej cechy, widzi więc każdą scenę z perspektywy jednej osoby. Reżysera natomiast interesuje pogląd na całość akcji, złożonej z mniejszych wycinków jakimi są poszczególni bohaterowie, ich gra oraz uprzednio stworzony zapis scenarzysty. Dlatego finalny efekt jest zależny od zgodnej współpracy całej ekipy, ponieważ działając indywidualnie nie uzyskają spójnego efektu.

⁵⁸ J. Weston, *Reżyserowanie aktorów. Tworzenie zapadających w pamięć ról w filmie i telewizji*, Warszawa 2010, s. 267

Rozdział 3.

3.1 Severus Snape – charakterystyka postaci na tle powieści i uzasadnienie wyboru.

Severus Tobias Snape to fikcyjna postać z sagi o Harrym Potterze stworzona przez Joanne Rowling. Urodził się w styczniu 1960 roku, był sąsiadem Lili Evans – matki Harrego. Od pierwszych chwil znajomości zakochał się w młodej czarownicy, jednak było to nieodwzajemnione uczucie. Jako jedenastolatek rozpoczął naukę w Szkole Magii i Czarodziejstwa w Hogwarcie wraz z Lili i Jamesem Potterem – ojcem głównego bohatera sagi. Snape i James darzyli się ogromną nienawiścią, która nasiliła się po zawarciu związku Pottera z ukochaną Severusa. Po ukończeniu szkoły Snape został śmierciożercą, co oznacza, że służył Lordowi Voldemortowi – głównemu antagoniście powieści. Kiedy jednak dowiaduje się, że dziecko Lili jest wybrańcem i przez to jego Czarny Pan chce zabić całą rodzinę Potterów, postanawia obronić ukochaną i zostaje szpiegiem na zlecenie Albusa Dumbledore’a – dyrektora szkoły w Hogwarcie, po czym prosi go o pomoc. Lili i James zostają jednak zdradzeni przez innego czarodzieja i oboje giną z ręki Voldemorta. Snape jest pierwszą osobą, która znajduje ciała rodziców Harrego oraz ocalałego chłopca. Kiedy młody czarodziej dorasta, trafia do szkoły magii, w której Severus Snape jest nauczycielem eliksirów. Spotyka się z bardzo szorstkim i nieuprzejmym nastawieniem profesora, w którym widok oczu takich samych jak miała jego ukochana Lili oraz rysów przypominających znienawidzonego Jamesa, wzmagają jeszcze gorętsze poczucie żalu, tęsknoty i rozgoryczenia. Mimo to Snape wiedząc jakie zagrożenia czyhają na Harrego, zaprzysięga chronić go. Mistrz eliksirów wie bardzo samotne, podwójne życie jako profesor w Hogwarcie i śmierciożerca. Sam buduje mroczny i tajemniczy wizerunek swojej osoby. Ginie z ręki Czarnego Pana i dopiero w chwili śmierci przekazuje Haremu długo skrywaną tajemnicę o uczuciu do jego matki. W ten sposób wszyscy dowiadują się, że surowy i niesympatyczny dla głównego bohatera profesor, podejrzewany o czarną magię, był tak naprawdę opiekunem, którym całe życie kierowała pamięć o ukochanej Lili Evans.

Wybrałam właśnie postać Severusa Snape’a jako obiekt porównania w tej rozprawie, ponieważ jest to bohater bardzo niejednoznaczny – jego wizerunek ewoluuje na przestrzeni całej sagi oraz jest to postać złożona, łącząca w sobie osobę pozytywnego

i negatywnego bohatera. Te cechy czynią Snape'a jedną z ciekawszych ról do zaadaptowania i jednocześnie jednym z większych wyzwań dla aktora.

W postać Severusa w adaptacjach filmowych serii powieści o Harrym Potterze wcielił się Alan Rickman – brytyjski aktor teatralny i filmowy, zmarły w styczniu 2016 roku.

3.2 Przyporównanie wybranych zastosowań opisanych działań z zakresu adaptacji postaci na przykładzie książek oraz filmów z serii *Harry Potter*

3.2.1 Scenariusz – plan przeniesienia postaci do filmu

Określenie postaci odbywa się już w pierwszych scenach filmu – z pierwszych ujęć i słów płynnie przekaz zapowiadający właściwie cały dalszy los i charakter postaci. W adaptacji ważne jest to, aby te aspekty, które niemożliwe są do ukazania tak dosłownie jak w opisie literackim (emocje, przeżycia wewnętrzne), uwidocznic za pomocą silnego zarysowania postaci w skondensowany, ale bardzo wyrazisty sposób. Jako przykład tego działania wybrałam scenę pierwszej lekcji eliksirów z części otwierającej sagę. Jest to moment, w którym w książce zapoznajemy się z opisem wyglądu Snape'a, dowiadujemy się wstępnych informacji o jego wyglądzie, oraz obserwujemy serię zachowań i wypowiedzi świadczących o jego nastawieniu do głównego bohatera. W filmie wierne oddanie kolejnych scen z książki skutkowałoby całą sekwencją obrazów dotyczących jednego wątku, co w odniesieniu do kompozycji całej ekranizacji pierwszej części, zaburzałoby jej konstrukcję ustawiając środek ciężkości przy niewłaściwym bohaterze (wątek niechęci Snape'a nie stanowi rdzenia opowieści w *Harrym Potterze i Kamieniu Filozoficznym*). W filmie został więc wybrany najbardziej wyrazisty fragment wypowiedzi Severusa dotyczącej Harry'ego, który wpleciono w prezentację postaci za pomocą bliskich ujęć, otrzymując efekt informacji – pierwsze spotkanie postaci, wzajemna niechęć bohaterów do siebie, zarys charakteru Severusa Snape'a.

„Na początku bankietu powitalnego Harry doszedł do wniosku, że profesor Snape z jakiegoś powodu go nie lubi. Pod koniec lekcji eliksirów wiedział już, że się mylił. Snape wyraźnie go nienawidził.[...]

Snape, podobnie jak Flitwick, zaczął od odczytania listy i podobnie jak Flitwick zatrzymał się przy nazwisku Harry'ego.

- Ach, tak - powiedział cicho. - Harry Potter. Nasza nowa znakomitość.[...]

Oczy miał czarne jak Hagrid, ale nie było w nich ani krzty ciepła. Były to oczy zimne i puste, przywodzące na myśl ciemne tunele.

- Jesteście tutaj, żeby się nauczyć subtelnej, a jednocześnie ścisłej sztuki przyrządzania eliksirów - zaczął.

Mówił prawie szeptem, ale słyszeli każde słowo; Snape, podobnie jak profesor McGonagall, potrafił utrzymywać w klasie ciszę bez podnoszenia głosu.[...]

- Potter! - powiedział zniecierpliwiony Snape. - Co mi wyjdzie, jeśli dodam sproszkowanego korzenia asfodelusa do nalewki z piołunu?

Sproszkowanego korzenia czego? Do nalewki z czego? Harry zerknął na Rona, ale ten sprawiał wrażenie kompletnie ogłupiałego i z pewnością taki był. Ręka Hermiony wystrzeliła w powietrze.

- Nie wiem, panie profesorze - odpowiedział Harry. Wargi Snape'a wykrzywiły się w drwiącym uśmiechu.

- Aha! Najwyraźniej sława to nie wszystko. Zlekceważył podniesioną rękę Hermiony.”⁵⁹

[Fragmenty sceny pierwszej lekcji Snape'a i Harry'ego z rozdziału *Mistrz eliksirów*]

⁵⁹ J.K. Rowling, *Harry Potter i Kamień Filozoficzny*, Poznań 2000, s. 146-147



Kadr z filmu *Harry Potter i Kamień Filozoficzny*, TC 51:57



Kadr z filmu *Harry Potter i Kamień Filozoficzny*, TC 52:29



Kadr z filmu *Harry Potter i Kamień Filozoficzny*, TC 52:40



Kadr z filmu *Harry Potter i Kamień Filozoficzny*, TC 53:42



Kadr z filmu *Harry Potter i Kamień Filozoficzny*, TC 52:45

Kolejne kadry prezentują filmową realizację przywołanego zapisu. Opis postaci dotyczy jego oczu i ogólnego wrażenia aparycji, dlatego też ujęcia pokazują zbliżoną twarz Snape'a. Dalej bardzo ważny jest pierwszy kontakt wzrokowy obu postaci zarysowany wyraźnym zbliżeniem najpierw na twarz Severusa, na której maluje się zdziwienie, po tym jak zauważył chłopca, a później na twarz Harrego, który zamiera przestraszony nagłym skupieniem na nim uwagi profesora. Krzyżowy ogień pytań, w jaki stawia nielubianego ucznia nauczyciel eliksirów, musi zostać uchwycony w taki sposób, jak opisano w książce jego metody prowadzenia lekcji (prawie niesłyszalny głos, w klasie panuje cisza) – dlatego słowa, które wypowiada Spape w filmie, wydostają się z jego ust właściwie bez poruszania wargami, a przez całą sekwencję, w której następuje wypowiedź bohater stoi w jednej pozycji, co najwyżej zakładając rękę na rękę, owijając się peleryną, potęgując przy tym wrażenie zamknięcia się i niechęci do rozmówcy.

Innym przykładem sztuki przeniesienia wewnętrznych emocji bohatera na ekran jest scena z szóstej części serii – *Harry Potter i Książę Półkrwi*, która ukazuje zabicie Albusa Dumbledore'a przez Severusa Snape'a na wieży astronomicznej. Całe zdarzenie jest bardzo symboliczne i zawiera w sobie wiele szczegółów kluczowych dla rozumienia wydarzeń, które nastąpią dopiero w kolejnej części, dlatego oddanie wszystkich niuansów w sposób zwracający uwagę widza było tu niezmiernie ważne.

„ Ale to ktoś inny wypowiedział cicho imię Snape'a. – Severusie... Ten głos przeraził Harry'ego bardziej niż wszystko, co do tej pory się wydarzyło. Po raz pierwszy usłyszał Dumbledore'a błagającego. [...] Snape popatrzył na Dumbledore'a, a na jego podłużnej twarzy odmalowała się odraza i nienawiść. – Severusie... błagam... Snape uniósł różdżkę i wycelował nią w Dumbledore'a. – Avada kedavra! – Z końca jego różdżki wystrzelił strumień zielonego światła i ugodził Dumbledore'a prosto w pierś. Krzyk przerażenia nie wydarł się z gardła Harry'ego. Niemy i nieruchomy musiał patrzeć, jak moc zaklęcia wyrzuciła Dumbledore'a w powietrze, gdzie przez ułamek sekundy zawisł pod jaśniejącą czaszką, a potem powoli, jak wielka szmaciana lalka, opadł, przewalił się przez blankę i zniknął mu z oczu.”⁶⁰

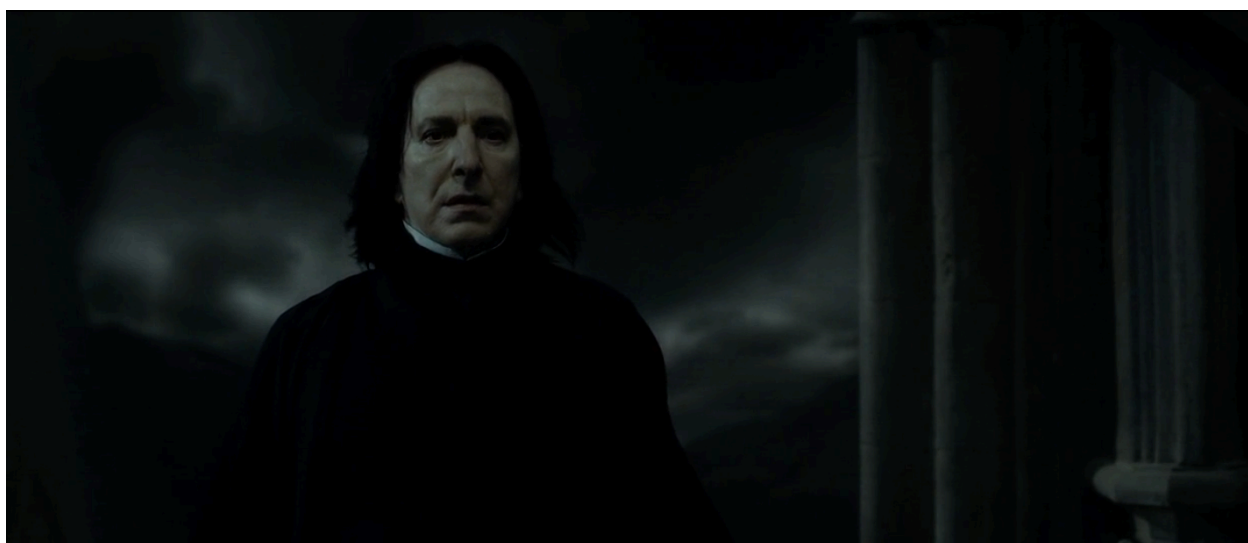
⁶⁰ J.K Rowling, *Harry Potter i Książę Półkrwi*, Poznań 2006



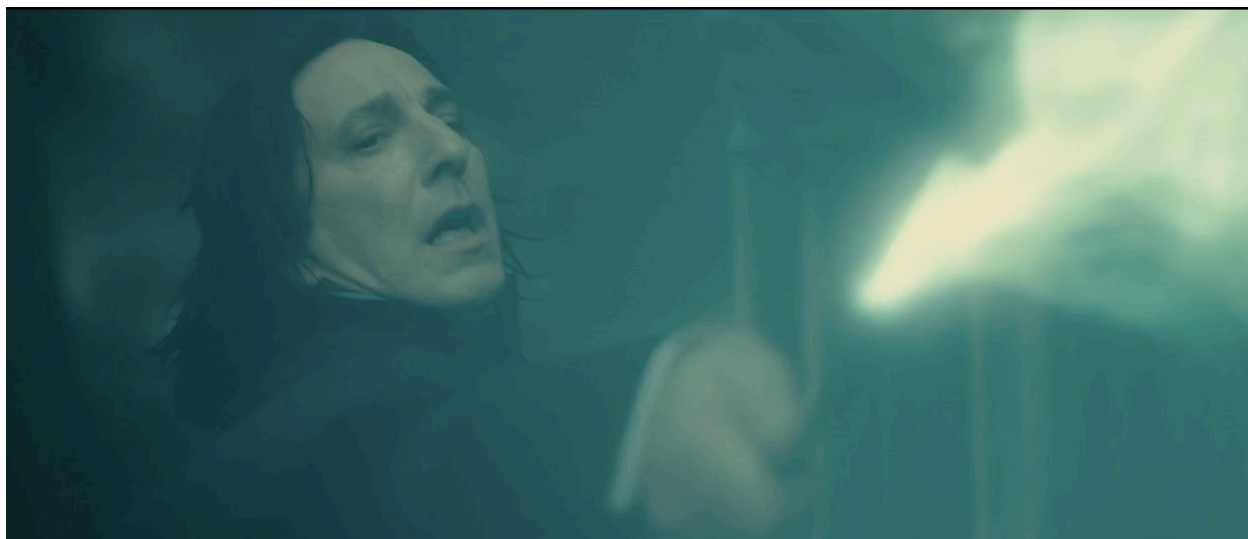
Kadr z filmu *Harry Potter i Księżę Półkrwi*, TC 2:13:50



Kadr z filmu *Harry Potter i Księżę Półkrwi*, TC 2:13:54



Kadr z filmu *Harry Potter i Księżę Półkrwi*, TC 2:13:58



Kadr z filmu *Harry Potter i Księżę Półkrwi*, TC 2:14:08



Kadr z filmu *Harry Potter i Księżę Półkrwi*, TC 2:14:10



Kadr z filmu *Harry Potter i Księżę Półkrwi*, TC 2:14:16



Kadr z filmu *Harry Potter i Księżę Półkrwi*, TC 2:14:18

Uchwycona w tej sekwencji kadrów jest istota oddania opisanych emocji – Severus zabija Dumbledora w towarzystwie śmierciożerców, przez co w oczach Harrego okazuje się być zdrajcą i bezdusznym mordercą. W zbliżonych ujęciach twarzy widać tę nienawiść, która miała się na niej malować i widać dokładnie jak ten wyraz pojawia się powoli. Jest to ważne, ponieważ, jak okaże się później, Snape zabił przyjaciela na jego prośbę, ponieważ ten i tak był nieuleczalnie chory i zrobił to wbrew sobie – z tą wiedzą widz zauważyć musi całą gamę emocji, które zachodzą wewnątrz bohatera dokonującego tak rozdzierającego czynu.

3.2.2 Casting

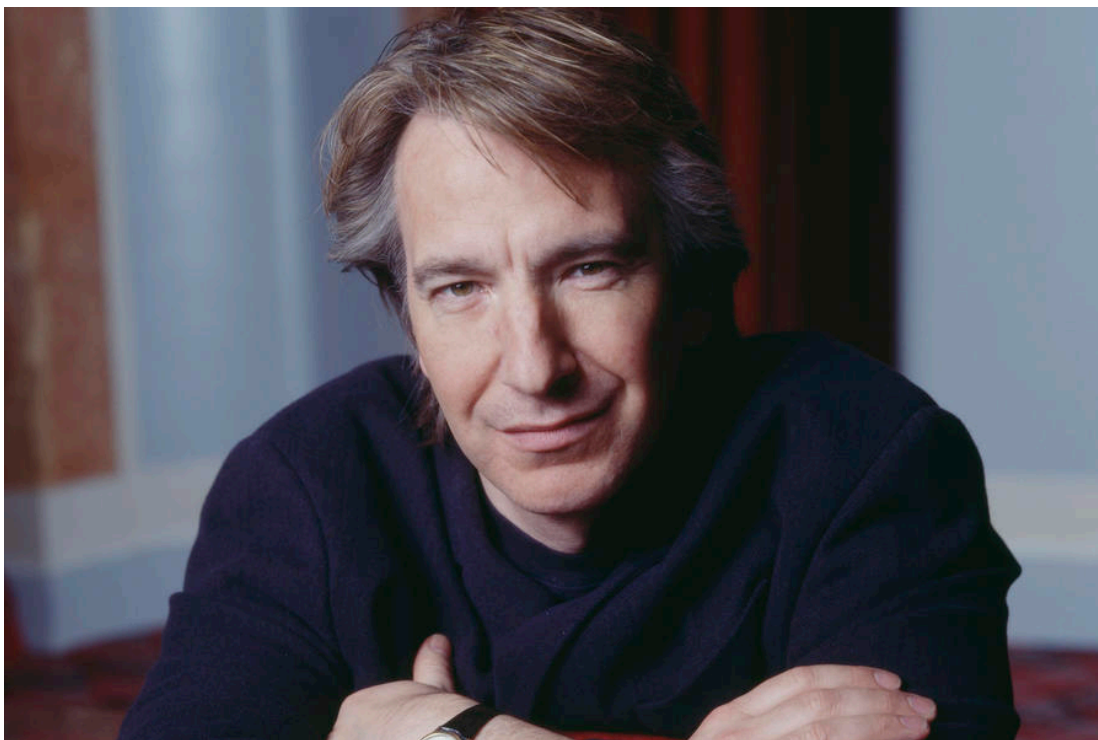
Jak powszechnie wynika z licznych wypowiedzi Joanne Rowling, jej życzeniem jako autorki sagi było, by w adaptacji filmowej w role postaci z *Harrego Pottera* wcielili się wyłącznie brytyjscy aktorzy. Casting do roli Severusa Snape'a był przykładem taktyki wskazania konkretnego aktora, jednak tym razem nie przez reżysera, a autorkę literackiego pierwowzoru adaptacji. Alan Rickman miał pewne cechy, warunkujące jego fizyczne podobieństwo do książkowych opisów Snape'a, takie jak wydatny nos i ciemne oczy, jednak odcień karnacji oraz fryzura pozostawała kwestią charakteryzacji. Zatem nie tylko fizyczne podobieństwo, ale znajomość

aktora i jego warsztatu była decydująca przy jego wyborze, a właściwie bezpośredniej propozycji roli.

"Profesor Quirrell, w swoim absurdalnym turbanie, rozmawiał z jakimś nauczycielem o tłustych czarnych włosach, haczykowatym nosie i ziemistej cerze. [...] Oczy miał czarne jak Hagrid, ale nie było w nich ani krzty ciepła. Były to oczy zimne i puste, przywodzące na myśl ciemne tunele."⁶¹

[Fragmenty opisu wyglądu Severusa Snape'a z pierwszej części sagi o Harrym Potterze]

62



[Alan Rickman, portret z czasów produkcji pierwszych części filmowej sagi o Harrym Potterze]

⁶¹ J.K. Rowling, *Harry Potter i Kamień Filozoficzny*, Poznań 2000, s.135

⁶² <http://www.tvguide.com/news/alan-rickman-dies-at-69/> dostęp z dnia 2.06.2018

3.2.3 Charakteryzacja i kostium

Charakteryzacja Alana Rickmana do roli Severusa Snape'a jest zdecydowanie przykładem psychologizacji zarówno makijażu jak i kostiumu.

Z właściwie nielicznych opisów tej postaci, wynika, że miał on cztery charakterystyczne cechy wyglądu – czarne i tłuste włosy, haczykowany nos i szarą, bladą twarz i ciemne, chłodne oczy oraz jeden, konkretny ubiór – czarną, zwiewną i długą szatę.

„Snape powiedział:

- Proszę nie zamykać, Lupin. Nie mam ochoty tego oglądać.

Powstał i szybkim krokiem opuścił pokój, a jego szata powiewała za nim jak skrzydła czarnego żuka.[...] ⁶³

To był Snape. Kroczył ku Harremu tak szybko, że czarna szata powiewała za nim jak skrzydła.” ⁶⁴

„[...] nauczycielem o tłustych czarnych włosach, haczykowanym nosie i ziemistej cerze.

- To jest Snape.[...]

Oczy miał czarne jak Hagrid, ale nie było w nich ani krzty ciepła. Były to oczy zimne i puste, przywodzące na myśl ciemne tunele.” ⁶⁵

Są to atrybuty nieprzypadkowe dla tego bohatera, ponieważ jest on przykładem postaci kompleksowej, o bardziej złożonym wnętrzu niż zewnątrz. Snape rozwija się właściwie przez wszystkie siedem części powieści, co znajduje swój obraz w ekranizacjach. Bardzo samotny i zgorzkniały mężczyzna, nerwowy, oszczędny w gestach i nie podnoszący głosu, a cedzący słowa przez ledwie rozchylone wargi. Severus skrywał w sobie olbrzymią tajemnicę, która ujawnia się dopiero na koniec historii – zarówno jego życia jak i przygód Harrego Pottera. Całe życie Snape'a jest tak naprawdę zaprzeczeniem jego wewnętrznych przeżyć i odczuwanych emocji. Te aspekty musiały odnaleźć swoje odzwierciedlenie w charakteryzacji.

Bładość twarzy i czerń ulizanych włosów łatwo uzyskano za pomocą makijażu, jednak praca nad kostiumem była o tyle złożona, że jego zamysł należał do samego

⁶³ J.K. Rowling, *Harry Potter i Więzień Azkabanu*, Poznań 2000, s. 85

⁶⁴ J.K. Rowling, *Harry Potter i Więzień Azkabanu*, Poznań 2000, s. 181

⁶⁵ J.K. Rowling, *Harry Potter i Kamień Filozoficzny*, Poznań 2000, s.135

odtwórcy roli czarnoksiężnika. Rickman w wywiadzie dla telewizji New York Times Arts & Leisure powiedział, że od razu po zapoznaniu się z sylwetką swojej postaci wiedział jaki powinien mieć kostium i podał bardzo szczegółowe specyfikacje co do jego wyglądu. To on wymyślił długą do ziemi szatę, zapinaną na bardzo wiele guzików – od samego dołu aż pod szyję. Mówił, że widok kilkudziesięciu, a nawet kilkuset guzików w sukni Snape’a będzie przywoływał myśl o tym, jak irytujące musi być dla niego codzienne zapinanie ich na nowo, co z kolei tłumaczyć będzie sfrustrowanie bohatera. Co więcej zapięty sztywno kołnierz pod samą szyją był również alegorią zamknięcia się bohatera na innych ludzi i głębokie skrywanie swoich emocji. To samo miało dotyczyć ciasnych rękawów szaty, które koniecznie miały być za długie i zakrywać część dłoni.⁶⁶ Jest to więc przykład kostiumu, który ukrywał bardzo wiele, ograniczając nie tylko ruchy filmowego bohatera, ale i skrywając jego wewnętrzne sekrety oraz określając go w warstwie psychologicznej. Z wypowiedzi Rickmana wynika, że reżyser pozostawił mu pełną swobodę tej kreacji i jego wizja została zrealizowana według wskazówek aktora.



Kadr z filmu *Harry Potter i Kamień Filozoficzny*, TC 50:47

⁶⁶ <https://www.youtube.com/watch?v=KyKrzGjekqA&t=76s> dostęp z dnia 2.06.2018



Kadr z filmu *Harry Potter i Czara Ognia*, TC 1:12:07

3.2.4 Praca z aktorem i praca aktora

W wywiadzie dla Clevver Movies, Alan Rickman zdradza kilka informacji dotyczących jego pracy nad rolą z Chrisem Columbusem - reżyserem pierwszej części serii - filmu *Harry Potter i Kamień Filozoficzny*. Aktor opowiada, że w ich pracy było dużo improwizacji i wcielania w życie wspólnych wizji raczej spontanicznie niż po wielu próbach. Rickman dodaje, że reżyser nie narzucał mu w żaden sposób swojej wizji bohatera, ale pozwalał odtwórcy nadać rozwojowi roli własny tor.⁶⁷ Co ważne, aktor podczas produkcji filmów był w biskiej relacji z Joanne Rowling – autorką powieści będących podstawą ekranizacji i to ona zdradziła mu kilka szczegółów przyszłych losów Severusa Snape’a. Ta wiedza oraz, jak podkreśla Rickman, zapoznanie się z kolejno publikowanymi książkami z sagi, pozwoliły mu kompletnie wczuć się w odgrywaną postać.⁶⁸ Rickman objął więc tor działań podobny do tego, który proponuje w swoim dziele Stanisławski. Aktor najpierw zadbał o to, żeby dobrze zapoznać się z powierzoną mu postacią. Zgłębił jej historię z wielu ujęć – nie tylko powieści, ale i niezapisanych w niej faktów dostarczonych przez autorkę literackiej postaci. Dalej dał wyraz swojemu związaniu z bohaterem poprzez właściwie samodzielny kreację wyglądu Severusa

⁶⁷ <https://www.youtube.com/watch?v=KyKrzGjekqA&t=76s> dostęp z dnia 2.06.2018

⁶⁸ <https://www.youtube.com/watch?v=iQc7oKh8KjM&t=62s> dostęp z dnia 2.06.2018

Snape'a w filmie. Jego własna wizja ubioru gwarantowała swobodną ekspresję bohatera i pełnię zjednoczenia się z rolą. Ostateczny efekt, który oglądać można na ekranie, również odwołuje do metod rosyjskiego reżysera. Otóż Severus Snape jest postacią bardzo powściągliwą w okazywaniu emocji, o chłodnej powierzchowności oraz oszczędnie operującą gestami i nie podnoszącą głosu. Tak więc w tym przypadku idealnie sprawdza się metoda, w której przekaz wszelkich emocji odbywa się za pośrednictwem twarzy, a w szczególności oczu aktora. Cała akcja, którą wyrazić musi bohater zaczyna się najpierw od mimiki, a później dopiero znajduje wykończenie w ewentualnych gestach. O przypuszczalnym korzystaniu z tej metody w kreowaniu Snape'a przez Rickmana świadczy ogromna przewaga zbliżeń twarzy i ujęć w planie popiersia nad innymi obrazami tej postaci w całej serii adaptacji *Harrego Pottera*.



Kadr z filmu *Harry Potter i Zakon Feniksa*, TC 1:30:42



Kadr z filmu *Harry Potter i Komnata Tajemnic*, TC 52:36



Kadr z filmu *Harry Potter i Kamień Filozoficzny*, TC 1:29:06

Zakończenie

Proces adaptowania dzieła literackiego do warunków filmowych to bardzo złożone działanie. Kolejne etapy pracy nad ekranizacją odsłaniają nowe wyzwania i stanowią konieczność współpracy z różnymi specjalistami. W przypadku adaptowania postaci literackiej praca zaczyna się już na poziomie scenariusza, kiedy trzeba podjąć decyzję o generalnym kształcie bohatera i jego pozycji w całym dziele filmowym. Dobór odpowiedniego aktora i przysposobienie go do roli poprzez charakteryzację oraz poprowadzenie go w odpowiednim kierunku przez reżysera to kolejne stadia pracy nad efektem, którym finalnie musi okazać się ożywiony bohater powieści, zachwycający widzów i zadowolający wiernych czytelników. Jest to więc nie lada wyzwanie, a kompleksowość poszczególnych działań jest niemal niewidoczna dla odbiorcy finalnego produktu.

Po przeanalizowaniu kolejnych etapów pracy nad adaptacją postaci, zbudowałam syntezę techniki, specyfiki i metod ich dotyczących. Wykazałam jak powstaje scenariusz adaptacji na podstawie powieści z gatunku fantasy oraz jakie elementy wiążą się dalej z wyborem aktora i jego procesem twórczym w filmie.

Na wybranych przykładach scen z książek i filmów z serii o *Harrym Potterze* z udziałem postaci Severusa Snape'a dokonałam próby przyrównania zdobytej przeze mnie wiedzy technicznej z finalnym efektem w wybranym filmie. Odnalazłam w nich te powinności, które znalazły się w mojej syntezie, ale też rozmaite odstępstwa od nich.

Zastępowanie całej sekwencji scen z książki, jedną, ale najbardziej znaczącą w filmie, która odpowiednio rozplanowana jest w stanie przekazać sens całej serii literackich wydarzeń, czy dobór kostiumu, będący indywidualnym planem i decyzją aktora wcielającego się w rolę, to przykłady częstych jak się okazuje praktyk przy tworzeniu ekranizacji. Jest to dowodem na to jak żywym i niejednorodnym jest proces adaptacji. Nie ma dwóch takich samych filmów i to, co kryje się za ich produkcją również nigdy nie jest takie samo. Praca całej ekipy specjalistów to zbiór wielu wizji, metod i pomysłów, które zawsze posiadają w sobie dozę spontaniczności. Wnioskuje więc na podstawie mojej rozprawy, iż można zbadać technikę konkretnych etapów procesu twórczego adaptacji filmowej, jednak nie można ukłuć jego sztywnych ram, do

których wystarczy jedynie podstawić odpowiednie dane. Sztuka rządzi się swoimi prawami, a sztuka zakładająca udział konkretnych osób i ich indywidualnych ekspresji, jak w przypadku adaptowania postaci, jest zawsze bardzo dynamicznym i podatnym na liczne zmiany procesem.

Bibliografia:

➤ Literatura przedmiotu:

- Gazda, G., *Słownik rodzajów i gatunków literackich*, Warszawa 2012
- Helman, A., *Twórcza zdrada. Filmowe adaptacje literatury*, Poznań 2014
- Hendrykowski, M., *Współczesna adaptacja filmowa*, Poznań 2014
- Hendrykowski, M., *Scenariusz filmowy. Teoria i praktyka*, Poznań 2017
- Karpiński, M., *Scenariusz: Niedoskonałe odbicie filmu*, Kraków 2004
- Kociuba, J., *Tożsamość aktora*, Lublin 1996
- Lubelski, T., *Encyklopedia kina*, Kraków 2003
- Płażewski, J., *Język filmu*, Warszawa 2008
- Siedlecki, A., *Być aktorem. Podstawy techniki aktorskiej*, Rzeszów 2010
- Stanisławski, K., *Praca aktora nad rolą*, Kraków 2011
- Weston, J., *Reżyserowanie aktorów: tworzenie zapadających w pamięć ról w filmie i telewizji*, Warszawa 2010
- Wierzewski, W., *Film i literatura*, Warszawa 1983

➤ Literatura podmiotu

- Rowling, J. K., *Harry Potter i Insignia Śmierci*, Poznań 2008
- Rowling, J. K., *Harry Potter i Kamień Filozoficzny*, Poznań 2000
- Rowling, J. K., *Harry Potter i Komnata Tajemnic*, Poznań 2000
- Rowling, J. K., *Harry Potter i Księżę Półkrwi*, Poznań 2006
- Rowling, J. K., *Harry Potter i Więzień Azkabanu*, Poznań 2001
- Rowling, J. K., *Harry Potter i Zakon Feniksa*, Poznań 2004

➤ Filmografia:

- Columbus, C., *Harry Potter i Kamień Filozoficzny*, 2001
- Columbus, C., *Harry Potter i Komnata Tajemnic*, 2002
- Newell, M., *Harry Potter i Czara Ognia*, 2005
- Yates, D., *Harry Potter i Księżę Półkrwi*, 2009
- Yates, D., *Harry Potter i Zakon Feniksa*, 2007
- <https://www.youtube.com/watch?v=KyKrzGjekqA&t=76s> dostęp z dnia 2.06.2018
- <https://www.youtube.com/watch?v=iQc7oKh8KjM&t=62s> dostęp z dnia 2.06.2018