

*Original research paper*Received: 28.01.2021
Accepted: 15.02.2021

**ROAD TO NOWHERE.
DIALOG CHRISTIANA PETZOLDA Z ANNĄ SEGHERS
W FILMOWEJ ADAPTACJI POWIEŚCI *TRANZYT***

Ewa Mikulska-Frindo

ORCID: 0000-0002-9481-371X

*Wyższa Szkoła Bankowa**Wrocław, Polska**ewa.mikulska-frindo@wsb.wroclaw.pl*

Słowa kluczowe: *Tranzyt, Anna Seghers, Christian Petzold, adaptacja filmowa, kryzys migracyjny, uchodźcy, Marsylia*

Adaptacja jako intelektualny dialog

Podejście do kwestii filmowych adaptacji dzieł literackich ulegało zmianom przez dziesięciolecia istnienia kina. Początkowo w dyskursie dominował termin „wierność oryginałowi”, który uważano za probiez wartości powstałego w ten sposób dzieła. Stopniowo jednak tracił on na ważności, ustępując miejsca kategoriom takim, jak np. intertekstualny dialogizm. Współcześni badacze odchodzą od pojęcia wierności literackiemu pierwowzorowi i często traktują adaptację jako technikę twórczą kina obejmującą różne czynności przystosowania materiału czerpanego z innych sztuk do wykorzystania w kinie lub wręcz celowo rezygnują z porównywania filmu z jego literackim oryginałem (zob. teoria Christine Geraghty) [Helman 2014: 19].

Jedną ze stosowanych współcześnie praktyk jest według Alicji Helman uwspółcześnianie lub przeniesienie adaptowanego utworu w inne rejony geograficzne i kulturowe, czego liczne przykłady w literaturze niemieckojęzycznej można znaleźć bez trudu, chociażby w odniesieniu do utworów Arthura Schnitzlera – np. w swoim ostatnim filmie *Oczy szeroko zamknięte* (1999) Stanley Kubrick przenosi akcję noweli Schnitzlera *Jak we śnie* (*Traumnovelle*) z Wiednia początku dwudziestego wieku do Nowego Jorku lat dziewięćdziesiątych. W siódmej z kolei adaptacji noweli tegoż autora *Panna Elsa* (*Fräulein Else*) reżyserka Anna Martinetz umieściła wydarzenia zamiast na początku dwudziestego wieku we włoskim hotelu dla zamożnych gości,

gdzie dzieje się akcja literackiego pierwowzoru, w podobnym miejscu usytuowanym we współczesnych Indiach. Również jego sztuka *Korowód (Reigen)*, nazywana jednym z największych skandali teatralnych dwudziestego wieku, doczekała się ponad dwudziestu filmowych adaptacji. Akcja jednej z ostatnich zatytułowanej *Niewinność (Unschuld)* w reżyserii Andreasa Morella z 2008 roku toczy się we współczesnym Berlinie, a wydarzenia kolejnej noszącej tytuł *360* w reżyserii Fernanda Meirelles'a z 2011 roku rozgrywają się w Paryżu, Londynie, Bratysławie, Denver, Berlinie i Wiedniu na początku dwudziestego pierwszego wieku. Wprawdzie utwory Franza Kafki nie były aż tak chętnie brane na warsztat przez filmowców, jak twórczość Arthura Schnitzlera, za to równie często poddawano je wszechstronnym analizom. Mówi się nawet o przemyśle zajmującym się ich interpretacją, według słów Susan Sontag na teksty Kafki „rzuciły się tłumnie co najmniej trzy armie interpretatorów” [Sontag 2018: 18]. Opowiadanie *Przemiana (Die Verwandlung)* analizowano między innymi jako wyraz pozbawionego korzeni życia wyemancypowanych Żydów zachodnich, religijną fantazję o karze i pokucie, nowoczesną bajkę z motywami przemiany czy też przedstawienie egzystencji artysty nieznajdującego swego miejsca w społeczeństwie, a nawet jako literackie ujęcie mitu o wędrówce dusz. Ten tekst odczytywano również jako krytykę świata pracy w dobie kapitalizmu [Pfeiffer 1998: 11]. W najnowszej adaptacji z 2015 roku Gregor Samsa pracuje w dziale sprzedaży nowoczesnej firmy. Reżyser Igor Plischke widzi w Kafkowskim protagoniście człowieka wykorzystywanego przez przełożonych, niepotrafiącego znieść presji związanej w osiągnięciem coraz bardziej wygórowanych wyników. Reżysera nie interesowała przemiana jako taka, ale powód, dla którego ona nastąpiła [por. Plischke 2015]. Z kolei Alain Gsponder umieszcza akcję powieści Ödöna von Horvátha *Młodość bez Boga (Jugend ohne Gott)*, która pierwotnie rozgrywała się w 1937 roku, w niedalekiej przyszłości. Zamiast do faszystowskiego systemu opisanego przez Horvátha Gsponder przenosi widza w mroczną przeszłość. Przedstawia futurystyczną wizję społeczeństwa zdominowanego przez presję sukcesu i podzielonego na strefy według stopnia zamożności.

Pisząc o współczesnych podejściach do filmowych adaptacji, Alicja Helman przedstawia koncepcję Roberta Stama, który opowiada się za adaptacją rozumianą jako intelektualny dialog: „Adaptacje mogą zająć aktywną postawę wobec źródłowych powieści, włączając je w znacznie szerszy intertekstualny dialog. Adaptacja, w tym sensie, nie jest próbą ożywienia pierwotnego słowa, lecz zwrotem ku dialogicznemu procesowi” [Helman 2014: 19]. Zdaniem Stama

adaptację należy traktować jako sprawę transformacji hipertekstu źródłowej powieści poprzez złożone serie operacji: selekcję, amplifikację, konkretyzację, aktualizację, krytykę, ekstrapolację, analogizację, popularyzację. Źródłową powieść [...] można widzieć jako umiejscowioną wypowiedź wytworzoną w jednym medium i jednym kontekście historycznym, a następnie przetransponowaną w inną także umiejscowioną wypowiedź, wytworzoną w innym kontekście i innym medium [Helman 2014: 17].

Podobnych operacji dokonuje Christian Petzold w filmie *Tranzyt (2018)* będącym swobodną adaptacją powieści Anny Seghers, opartą między innymi na jej własnych doświadczeniach w Marsylii na przełomie lat 1940/41.

Tranzyt Anny Seghers i Christiana Petzolda

Powieść *Tranzyt* Anny Seghers to obok jej bestsellerowego *Siódmego krzyża* przykład niemieckiej literatury emigracyjnej oraz znaczące literackie opracowanie tematu związanego z uchodźstwem w Europie w czasach drugiej wojny światowej. Heinrich Böll ocenił tę książkę w entuzjastyczny sposób: „Wątpię, czy w naszej literaturze po 1933 roku jest wiele powieści, które napisano z taką somnambuliczną pewnością, które są prawie nieskazitelne”¹ [Schrade 1993: 68]. Książka ukazała się po hiszpańsku i angielsku w 1944 roku, a oryginał w 1947 roku w „Berliner Zeitung” i rok później w formie książki².

Tranzyt jest oparty na przeżyciach autorki, których doświadczyła po wkroczeniu wojsk hitlerowskich do Francji i zajęciu przez nie Paryża. Tysiące emigrantów z Trzeciej Rzeszy, m.in. sama Seghers, musiały wtedy szukać schronienia na południu, w nieokupowanej części kraju. Bohaterem powieści jest bezimienny protagonista, młody mężczyzna, uciekający do Francji, gdzie jako Niemiec zostaje internowany. Na podstawie sfalszowanego dokumentu tożsamości otrzymuje nazwisko Seidler, natomiast po ucieczce z obozu przybiera tożsamość pisarza Weidla, który popełnił samobójstwo w Paryżu po wkroczeniu do niego nazistów³. Z niedokończonym manuskrytem jego ostatniej książki przedostaje się na południe Francji, do portowej Marsylii, gdzie zamierza dostać się na statek i opuścić Europę. Spotyka tam żonę Weidla, Marie, w której się zakochuje. Młoda kobieta opuściła męża, odczuwa z tego powodu wyrzuty sumienia, dlatego nieustannie go szuka, nie wiedząc o jego śmierci. Marie jest w związku z lekarzem o imieniu Richard, lecz nadzieja, że spotka męża, nie pozwala jej wydostać się z okupowanej Francji. Paradoks sytuacji polega na tym, że główny bohater musi trzymać się fałszywej tożsamości pisarza, żeby umożliwić sobie ucieczkę i tym samym przeżycie. Ostatecznie jednak Seidler zdaje sobie sprawę, że nie ma szans w konkurencji ze zmarłym mężem Marii i zostaje we Francji z zamiarem przyłączenia się do ruchu oporu, a Marie z Richardem prawdopodobnie giną na statku „Montréal”, który tonie między Dakarem a Martyniką. Klimat *Tranzytu*⁴ bywa porównywany z *Casablancą* Michaela Curtiza z 1942 roku, a ciekawostką z tym związaną

¹ Wszystkie tłumaczenia cytatów z niemieckiego i angielskiego oprócz tekstu powieści Anny Seghers w przekładzie Wandy Jedlickiej pochodzą od autorki.

² Pierwsze niemieckie wydanie książki ukazało się w wydawnictwie Curt Weller Verlag w Konstancji.

³ Seghers nawiązuje tu do pisarza Ernsta Weißa – popełnił on samobójstwo po zajęciu Paryża przez wojska niemieckie. W listach do Franza Weißkopfa Seghers wspomina również o samobójstwie Waltera Benjamina, który zażył morfinę w miejscowości Portbou w Pirenejach po tym, jak grupa uchodźców została zatrzymana przez hiszpańską policję. Zdaniem Christiane Zehl Romero, biografki Seghers, pisarka uwieczniła w *Tranzycie* nie tylko Ernsta Weißa, lecz również Waltera Benjamina [Zehl Romero 2000: 358]. Dowodem na to mógłby być fragment *Tranzytu*: „W jakimś hotelu w Port-Bou, po tamtej stronie hiszpańskiej granicy, zastrzelił się tej nocy człowiek, który miał być następnego ranka odtransportowany przez władze do Francji” [Seghers 1975: 284].

⁴ W amerykańskiej wersji zwiastuna *Tranzytu* cytowana jest krytyka z *IndieWire*, w której film Petzolda określa się mianem kafkowskiej *Casablanki* [Ehrlich 2018].

jest fakt, że Anna Seghers, której wcześniejszą, bestsellerową powieść *Siódmy krzyż*⁵ zekranizowano w Stanach Zjednoczonych w 1944 roku, wysłała manuskrypt *Tranzytu* swojemu amerykańskiemu wydawcy. W odpowiedzi napisał, że w Hollywood kręcą właśnie film o podobnej tematyce. Chodziło o *Casablankę*, film, który Anna Seghers podobno bardzo lubiła [por. Reitzer 2018]. Do realizacji kolejnego hollywoodzkiego filmu według powieści Seghers jednak nie doszło.

Pomysł napisania książki pojawił się u Seghers podczas podróży statkiem z Europy do Meksyku – miała ona posłużyć autorce jako rodzaj autoterapii polegającej na zdystansowaniu się od trudnych przeżyć z czasu ucieczki przed prześladowaniami nazistów okupujących Francję, internowania jej męża, biedy, poczucia beznadziejności, codziennej walki o przetrwanie rodziny i prób zdobycia dokumentów wyjazdowych. Seghers podsumowała ten czas stwierdzeniem, że przez tamten rok miała wrażenie, jakby była martwa [por. Lutz 2004: 216]. W powieści opartej na doświadczeniach pisarki nie chodzi jednak o dokumentalne przedstawienie jej przeżyć w tamtym czasie. Konstrukcja powieści łączy w sobie bowiem trzy elementy: motyw odwróconej rzeczywistości⁶ (*das Motiv der verkehrten Welt*), odniesienia do historii i mitów oraz rzeczywiste wydarzenia [por. Hilzinger 2007: 265]. Te trzy elementy współgrają ze sobą i są wykorzystywane przez pisarkę w bardzo autonomiczny sposób. Jak opisuje ten proces Hans-Albert Walter, autorka sięga po autentyczne wydarzenia czy mity wtedy, gdy harmonizują one z jej poetycką koncepcją: „Jeśli nie pasują do jej interpretacji rzeczywistości, to eliminuje, montuje, stosuje kolaż i zmienia je nie do poznania. [...] Zmiana funkcji i przemiana, montaż lub kolaż i metamorfoza to elementy, które stanowią trzon kompozycyjny tej powieści” [Walter 1988: 122–123]. Walter podkreśla, że powieść jest uboga w wydarzenia, ponieważ cały dramatyzm usytuowany został w ludzkim wnętrzu. Zauważa również, że pisarka w dużej mierze zrezygnowała z używania dat, a pośrednie sposoby określenia czasu są przez nią świadomie rozmyte. Choć akcja obejmuje około roku, nie ma w *Tranzycie* Bożego Narodzenia czy Nowego Roku ani innych świątecznych dni, przez co czytelnik ma wrażenie, jakby czas zatrzymał się w miejscu. Przepływ czasu reguluje raczej psychiczna sytuacja postaci podczas ucieczki i ten czynnik właśnie będzie odgrywał znaczącą rolę również w filmie Christiana Petzolda.

Film *Tranzyt* należy wraz z wcześniejszymi obrazami *Barbara* (2012) i *Feniks* (2014) do trylogii określanej przez reżysera mianem „Miłość w czasach dyktatury” („Liebe im Zeitalter der Unterdrückung”). Tekst Anny Seghers był ulubioną książką reżysera i Haruna Farockiego, mentora Christiana Petzolda oraz współautora wielu

⁵ *The Seventh Cross* w reżyserii Freda Zinnemanna z 1944 roku ze Spencerem Tracy w roli Geoga Heislera.

⁶ Przykładem takiego motywu może być postawa właścicielki hotelu, w którym mieszka Seidler. Z potwierdzonych źródeł wynika, że pomagała ona uchodźcom i próbowała ich chronić, natomiast w powieści została sportretowana jako osoba im nieprzychylna, wobec której istniało podejrzenie, że czerpie korzyści z ich nieszczęścia: „Być może, iż ona, która wiedziała wszystko o nas wszystkich, była nawet w zмовie z kierownikiem obławy i otrzymywała od niego część za każdy udany połów” [Seghers 1975: 105].

jego scenariuszy. Wspólnie zaczęli pisać pierwszą wersję scenariusza do filmu, który miał być klasyczną adaptacją filmową. W dokończeniu tego projektu przeszkodziła jednak śmierć Farockiego oraz lekkomyślność Petzolda podczas podróży po Stanach Zjednoczonych. Komputer, na którym pisał, został w samochodzie na pustyni, wskutek czego spalił się twardy dysk. Była to niestety jedyna wersja pliku. Tamta sytuacja wyzwoliła w reżyserze pokłady energii twórczej i zmianę myślenia: „Nagle wiedziałem, że nie chcę sfilmować powieści, ale dowiedzieć się, czemu to czytam. Czy mają na to wpływ czynniki biograficzne, matka pochodząca z Kraju Sudetów, zgwałcona babcia, dekrety Benesa i nazistowska przeszłość dziadka?” [Peitz 2018]. Wrażliwość Christiana Petzolda na tematykę wygnańców można odnieść do faktu, że jest synem uciekinierów z NRD, którzy poznali się w obozie dla uchodźców. Oboje opuścili Niemcy Wschodnie w 1959 roku, jednak na Zachodzie nigdy nie czuli się jak u siebie. Sam reżyser również niejednokrotnie miał wrażenie, że tam nie przynależy. Poza tym Harun Farocki, z którym Petzold współpracował przez wiele lat, urodził się w 1944 roku podczas ucieczki jego matki z Kraju Sudetów.

Drugim czynnikiem mającym wpływ na ostateczną wersję adaptacji filmowej Petzolda był zyskujący coraz większą popularność prawicowy radykalizm w Europie. W kolejnej wersji scenariusza, kierując się mottem Williama Faulknera „Przeszłość nigdy nie umiera. Właściwie nawet nie jest przeszłością” [Faulkner 1980: 60], reżyser zdecydował się na umieszczenie akcji powieści Seghers rozgrywającej się Marsylii na początku lat czterdziestych dwudziestego wieku we współczesności. Po nakręceniu dwóch historycznych filmów (*Barbara* usytuowana w NRD lat osiemdziesiątych dwudziestego wieku i *Feniks* rozgrywający się w powojennych Niemczech) reżyser zamierzał zrezygnować z realizacji kolejnego, tłumacząc się wyczerpaniem związanym z produkcją dwóch poprzednich filmów i pewnymi wątpliwościami moralnymi: „Nie miałem po prostu ochoty jechać do Polski i szukać ulic, które wyglądają jak w 1945 roku. Jeździć czarnym mercedesem po biednych dzielnicach Wrocławia w poszukiwaniu lokacji, ten sposób obchodzenia się z przeszłością budzi mój moralny opór” [Arnold 2018]. Szukając teoretycznej podbudowy tej koncepcji, Petzold odwołał się do filmów, w których takie przeniesienie w czasie już zaistniało, np. w *Długim pożegnaniu* Roberta Altmana, w którym detektyw Philip Marlowe porusza się w świecie filmu noir jak w latach czterdziestych, chociaż w filmie ukazano Hollywood lat siedemdziesiątych⁷. Drugim filmem cytowanym przez reżysera jest *Portret dziewczyny pod koniec lat sześćdziesiątych w Brukseli* Chantal Akerman, nakręcony w realiach przyszłości, ponad dwadzieścia lat później [por. Rodek 2018].

⁷ Vilmos Zsigmond, operator Altmana w *Długim pożegnaniu*, starał się zbudować odczucie obcowania z kinem lat pięćdziesiątych: „Naszym celem było, aby film, który robiony jest dziś, wyglądał jakby był robiony dwadzieścia lat temu. Nie staraliśmy się odtwarzać lat pięćdziesiątych, ale ewokować pamięć o nich, kreować je tak, jak są one wspomniane” [Syska 2009: 157].

Przenikanie się czasu i przestrzeni

Zdjęcia *Tranzytu* powstawały wiosną 2017 roku w Paryżu i Marsylii. Podczas realizacji filmu niemal zrezygnowano z zamykania ulic, dzięki czemu filmowa fikcja i rzeczywistość przenikają się: gdy aktorzy grają, na drugim planie pojawiają się przypadkowi przechodnie. W ten sposób filmowe postacie wtapiają się w istniejące tło, a widz uświadamia sobie, jak bardzo niewidoczni stają się uchodźcy w *Tranzycie*. Zdjęcia robiono m.in. w Le Panier, najstarszej dzielnicy Marsylii, której spora część została wysadzona w powietrze przez Niemców w 1943 roku ze względu na brak kontroli nad ukrywającymi się tam członkami ruchu oporu i ludnością pochodzenia żydowskiego⁸. Po wojnie na miejscu wyburzonych zaczęto wznosić nowe budynki. Dzisiejszy wygląd Le Panier jest więc mieszanką architektoniczną łączącą budowle powstałe nawet kilkaset lat temu z dwudziestowieczną zabudową. Sytuację tę reżyser uznał za bardzo sprzyjającą koncepcji nakręcenia filmu, w której przenikają się czasy.

Osiągnięty dzięki temu brechtowski efekt obcości na pierwszy rzut oka mógłby się wydawać nierealny i przerysowany. W filmie widać na przykład uzbrojone jednostki specjalne współczesnej francuskiej policji przeczesujące miasto w poszukiwaniu zbiegów z nazistowskich Niemiec. Lecz to te sceny stwarzają moment irytacji, sprawiający, że przedstawiona historia nabiera cech uniwersalnych, ponadczasowych i jednocześnie odnosi się w niezbyt nachalny sposób do aktualnych wydarzeń. Powstał film, który właśnie poprzez przenikanie się dwóch płaszczyzn czasowych jest głęboko humanistyczną, egzystencjalną metaforą ucieczki i wygnania. Dzięki temu zabiegowi Petzold podkreśla opisywany przez Seghers stan zawieszenia i tymczasowości oraz uniwersalność tematyki dotyczącej utraty ojczyzny. Jednocześnie jednak reżyser unika zbyt łatwych analogii między teraźniejszością a przeszłością. W wywiadach mówi o pojęciu ciszy w historii (*Geschichtsstille*) zaczerpniętym z autobiograficznej powieści *Tajemnica i przemoc* (*Geheimnis und Gewalt*) Georga Glasera, na której – chociaż w dużo mniejszym stopniu niż na powieści Seghers – opiera się filmowa adaptacja *Tranzytu*. Utwór ten – podobnie jak dzieło niemieckiej pisarki – jest historią ucieczki niemieckiego komunisty z nazistowskich Niemiec do Francji. „Ciszę w historii” uznał Petzold za doskonałą metaforę uchodźstwa, życia na wygnaniu, gdyż ten stan nawiązuje do ciszy panującej na morzu (*Windstille*), kiedy nie ma wiatru. W ten obrazowy sposób pokazuje, że historia zabiera ludziom wiatr z żagli, sprawia, iż stają się niepotrzebni. W tej przenośni reżyser dostrzega również metaforę wody i łodzi z uchodźcami na Morzu Śródziemnym [por. Billerbeck 2018], zastrzega jednak przy tym, że nie chce bezpośrednio zestawiać sytuacji współczesnej z tą z lat czterdziestych: „Marsylia to nie Lampeduza. Nie mogę opowiedzieć historii ludzi z Afryki Północnej, uważałbym to za aroganckie. Znam tylko nas i nasz stosunek do uchodźców” [Rodek 2018].

⁸ W wyniku obławy zwanej Operacją Sultan wysiedlono stamtąd przymusowo tysiące ludzi i wysadzono w powietrze 1,5 tys. budynków. Około 800 osób aresztowano i wysłano do obozów koncentracyjnych [por. Fuhrig 2013].

Równowaga między czasami

Na płaszczyźnie wizualnej balans między czasami osiągnięto w filmie dzięki połączeniu elementów współczesnych – a więc anachronicznych w odniesieniu do powieści Seghers – z tymi pochodzącymi z lat czterdziestych dwudziestego wieku oraz neutralnymi, czyli nieprzypisanymi do żadnego konkretnego czasu. Aktorzy nie noszą kostiumów z epoki, nie zastosowano historycznych dekoracji, powszechnym widokiem są w filmie nowoczesne budynki⁹, samochody, mundury i wyposażenie francuskiej policji¹⁰, płaskie ekrany i elektroniczne wyświetlacze w konsulacie czy okazałe statki i portowe suwnice. Z atrybutów współczesności brakuje jedynie komputerów i telefonów komórkowych, ponieważ zwłaszcza te ostatnie starzeją się bardzo szybko i niepotrzebnie umiejscawiałyby film w zbyt konkretnym czasie. Z lat czterdziestych natomiast pochodzą różnego rodzaju dokumenty, np. paszporty, czeki, wize, listy napisane pismem Sütterlina czy manuskrypt pisarza. Ze starych przedmiotów wymienić by można także maszynę do pisania, na której powstała książka Weidla. Do lat wojennych odnoszą się również rozmowy dotyczące obozów internowania oraz niemieckich wojsk zmierzających coraz dalej na południe Francji. W neutralnym tonie wreszcie utrzymane są kostiumy o raczej klasycznej linii, które można by uznać za ponadczasowe, oraz wnętrza, np. hotel, w którym zatrzymał się główny bohater, czy kawiarnia „Mont Ventoux”¹¹ z obrusami w kratkę, pizzą i winem rosé. Podczas realizacji filmu przykładano dużą wagę do tego, aby dwie warstwy czasowe – lata czterdzieste i współczesność – nie mieszały się z innymi. Po rozmowie z odtwórcą głównej roli, Franzem Rogowskim, Christian Petzold zmienił nawet fragmenty scenariusza, w których widać było odniesienia do lat pięćdziesiątych czy sześćdziesiątych dwudziestego wieku, w taki sposób, by nie było samowoli w podejściu do czasów.

Ważny aspekt filmowej adaptacji Petzolda stanowi nie tylko obecność pewnych wizualnych znaków, lecz również ich brak. I choć w filmie jest mowa o nazistowskim reżimie, obozach pełnych więźniów, rozpoczynających się deportacjach czy też zajętych przez Niemców Awinionie i niemieckich wojskach zbliżających się do Marsylii, to nigdzie nie widać swastyk, mundurów Wehrmachtu ani też nie słychać nazistowskich piosenek – słowem brakuje scenografii charakterystycznej dla filmów traktujących o drugiej wojnie światowej. Petzold założył bowiem, że w żadnym jego

⁹ W scenie, którą stworzono na potrzeby filmu, grana przez Barbarę Auer postać (kobieta opiekująca się dwoma psami) opowiada Georgowi o położonym na nabrzeżu Muzeum Cywilizacji Europejskiej i Śródziemnomorskiej (MuCEM), zaprojektowanym przez współczesnego francuskiego architekta Rudiego Ricottiego. W trakcie rozmowy kobieta popelnia samobójstwo, rzucając się z murów siedemnastowiecznej twierdzy. Muzeum według projektu Ricottiego widoczne jest w tle tej sceny.

¹⁰ Statyści w mundurach jednostek specjalnych francuskiej policji wywoływali czasami lęk wśród mieszkańców i turystów przekonanych, że to kolejny zamach terrorystyczny. Film powstawał po zamachach w Paryżu w 2015 i w Nicei w 2016 roku [por. Kilb 2018].

¹¹ Oryginalna kawiarnia „Mont Ventoux” opisana przez Annę Seghers nie przetrwała do dziś. Obecnie w tym lokalu mieści się McDonald’s.

filmie nie pojawi się swastyka [por. Billerbeck 2018] i konsekwentnie pomija w swojej twórczości te zewnętrzne wojenne atrybuty.

W warstwie dźwiękowej przeważa współczesność, np. napisana w 1978 roku kołysanka *Schmetterling kommt nach Haus* Hannsa Dietera Hüscha, śpiewana przez Georga Drissowi, zaprzyjaźnionemu chłopcu, jako wspomnienie z dzieciństwa. Pojawiająca się w końcowych napisach piosenka *Road to Nowhere* zespołu „Talking Heads” z 1985 roku uwypukla tematykę filmu: stan zawieszenia między przeszłością, do której nie ma powrotu, a niewiadomą przyszłością. O włączenie tego utworu do filmu reżyser mocno zabiegał, co podwyższyło koszty produkcji o 45 tys. euro [por. Su 2018]. Warto podkreślić również nastrojową, spokojną i intrygującą zarazem muzykę skomponowaną przez Stefana Willa, stałego współpracownika Christiana Petzolda, doskonale korespondującą z tematyką filmu.

W sferze kompozycji balans między dwiema płaszczyznami czasowymi osiągnięto dzięki głosowi lektora, komentującemu z offu wydarzenia pojawiające się na ekranie. W powieści Seghers występuje wprawdzie narracja pierwszoosobowa: bezimienny bohater opowiada swoją historię przypadkowemu człowiekowi w kawiarni. Christian Petzold, uważający pierwszoosobową narrację w filmie za mało wiarygodną, zdecydował się na lektora z offu, wzorując się przy tym na narratorze z filmu *Barry Lyndon* Stanleya Kubricka. Nie od razu wiadomo, że narratorem jest barman odtwarzany przez Matthiasa Brandta, pełniący funkcję instancji pośredniczącej między protagonistą a widzem, gdyż bohater filmu opowiedział mu swoją historię, a on przekazuje ją dalej oglądającemu. Dlatego też na końcu filmu Georg powierza właśnie jemu manuskrypt pisarza na przechowanie. Barman i kawiarnia, w której pracuje, są zatem jedynymi stałymi punktami, wokół których krążą występujące w filmie postacie [por. Helbig 2019: 34]. Jego charakterystyczny głos nadaje filmowi lekko senny charakter, łączący w sobie przeszłość i teraźniejszość. Bardzo istotne jest przy tym, że obraz nie zawsze idealnie zgadza się z jego opisem. W ten sposób powstają wyraźnie sygnalizowane asynchronizmy, np. w scenie, gdy Marie z Georgiem siedzą w „Mont Ventoux”: Podczas gdy narrator mówi, że Marie płacze, a potem Georg ją całuje, w rzeczywistości Georg jedynie trzyma w dłoniach ręce Marie, patrząc jej w oczy. Innym razem, kiedy Georg śpiewa Drissowi i jego matce piosenkę z dzieciństwa, narrator relacjonuje, że protagonista w pewnym momencie ze wzruszenia przestaje śpiewać i zaczyna płakać, ale w warstwie obrazu Georg po prostu śpiewa dalej. Sceny, w których głos narratora nie jest do końca zsynchronizowany z obrazem, mogą wprawdzie wywoływać irytację, jednakże przede wszystkim podkreślają oniryczny charakter filmu.

Dialog Christiana Petzolda z literackim pierwowzorem

Christian Petzold w adaptacji *Tranzytu* Anny Seghers podejmuje intertekstualny dialog, dokonując wielu operacji wymienionych we wstępie. Reżyser obchodzi się równie swobodnie z literackim pierwowzorem, jak Anna Seghers czyniła to z opisywaną przez siebie rzeczywistością, co ma konkretne odniesienia do filmowej materii. W filmie nie ma retrospekcji, widz nie zna zatem wcześniejszych historii postaci

w nim występujących, z którymi może się zapoznać czytelnik. Nie wiadomo na przykład, jakimi motywami kieruje się Weidel przed samobójstwem, oprócz informacji, że opuściła go żona. U Seghers Weidel miał się zabrać ze znajomym jego samochodem z Paryża, lecz zabrakło dla niego miejsca, gdyż narzeczona przyjaciela miała zbyt duży bagaż. Widz nie dowie się również, skąd pochodzi Marie, w jaki sposób poznała Weidla, jak wyglądał ich związek i właściwie dlaczego go porzuciła. Nie poznajemy również uczuć towarzyszących Seidlerowi podczas ucieczki najpierw z niemieckiego, a potem z francuskiego obozu.

Wiele wątków i postaci w filmie zostało zredukowanych, co jest zrozumiałe w przypadku adaptacji wielowątkowej powieści. W porównaniu z książką w filmie Petzolda nie występuje wiele postaci, np. Heinz, przyjaciel Seidlera, który stracił nogę podczas wojny domowej w Hiszpanii. W powieści Seghers stanowi on w pewnym sensie postać kontrastową w stosunku do głównego bohatera, dopiero z perspektywy czasu doceniającego wyznawane przez Heinza wartości:

Podobały mu się cechy, których ja nie posiadałem, które dla mnie nie miały wartości. Przynajmniej wtedy byłem przekonany, że nie mają dla mnie żadnej wartości. Mam na myśli: bezwarunkową wierność, którą wtedy uważałem za bezsensowną i nudną, zaufanie, którego – jak wówczas sądziłem – nie można okazać się godnym, niezłomną wiarę, która wydawała mi się dziecinna i niepotrzebna... [Seghers 1975: 111].

Heinz pomaga Seidlerowi, wręczając mu skradzione zaświadczenie o zwolnieniu z obozu, a potem Seidler może mu się odwdziżyć, odstępując swoje miejsce na statku do Oranu. Jest dumny, że był jednym z tych, którzy współdziałali w uratowaniu jego dawnego przyjaciela. Heinz stanowi przykład człowieka przekonanego, że przetrwanie wojennego kataklizmu staje się możliwe jedynie dzięki ludzkiej solidarności¹².

Inaczej niż w filmie, w którym oprócz Marie, jej partnera Richarda i małego Drissa Georg nie ma żadnych bliskich sobie osób, powieściowy Seidler nawiązuje w Marsylii społeczne relacje. Ma kilkoro przyjaciół (Binnetów, legionistów z Legii Cudzoziemskiej), a nawet przez jakiś czas kochankę Nadine, ta jednak szybko mu się nudzi – słowem jest dużo mniej samotny i wyobcowany niż bohater Petzolda. W filmie Georg prawie wcale nie rozmawia z innymi uchodźcami, pomijając postać architektki, w filmie – inaczej niż w powieści – popełniającej samobójstwo. Natomiast w powieści kontakty międzyludzkie stanowią ważną część codzienności Seidlera. Trzeba też zauważyć, że postać Georga jest u Petzolda bardziej wyidealizowana i nie tak wielowarstwowa jak Seidler Anny Seghers. Filmowy Georg tylko czasem pija rosé, jest wierny Marie i nie ogląda się za innymi kobietami, podczas gdy Seidler nie stroni od alkoholu i towarzystwa kobiet. W zdobyciu fałszywego dokumentu na nazwisko Seidler pomaga mu była kochanka Yvonne, a podczas pobytu w Marsylii, kiedy przeżywa fascynację Marie, ma jednocześnie niewiele dla niego znaczący romans z Nadine.

¹² Przekonanie to można by nazwać przesłaniem wcześniejszej powieści Anny Seghers *Siódmy krzyż*.

W postaci Marie dokonano największych zmian. W powieści jest ona czysta, jakby pozbawiona ciała – jak jej chrześcijańska imienniczka. W adaptacji Christiana Petzolda – na prośbę aktorki Pauli Beer – Marie wychodzi z tego schematu, przestaje być kimś w rodzaju zjawy. W filmie to młoda i atrakcyjna kobieta, pełna seksapilu. Ma delikatną twarz i długie, kręcone włosy. Nosi sukienki lub spódnice, na to elegancki płaszcz, chodzi w butach na wysokich obcasach¹³. Kiedy Georg szuka lekarza dla chorego chłopca, Marie otwiera mu drzwi w seksownej halce, co robi spore wrażenie na przybyłym. Dzięki tym modyfikacjom w ukształtowaniu głównej kobiecej postaci cały film jest dużo bardziej zmysłowy niż jego literacki pierwowzór. Reżyser pozwolił sobie także na kilka subtelnych miłosnych scen: Georg i Marie namiętnie się całują, np. w taksówce w drodze do portu czy w mieszkaniu Marie po wyjeździe Richarda¹⁴, podczas gdy u Seghers czasami tylko trzymają się za ręce, a całują jedynie na pożegnanie przed wejściem Marie na statek: „Pocałowała mnie szybko w oba policzki, jak to jest tu w zwyczaju. Ująłem jej głowę w dłonie i pocałowałem ją” [Seghers 1975: 397]. Słuszny zatem będzie wniosek, że wątek miłosny wydaje się w filmie nieco mocniej uwypuklony niż w powieści. Według słów reżysera miłość jest czymś, czego nie mogą zniszczyć emigracja czy uchodźstwo, a wygnanie można pokazać jedynie za pomocą miłosnej historii [Petzold 2018]. To dzięki miłości dwoje ludzi tworzy własną przestrzeń, może przetrwać stan zawieszenia i znaleźć tożsamość. To miłość, ale i lojalność, empatia oraz zdolność rezygnacji z własnych potrzeb sprawiają, że filmowy Georg na końcu pozwala odejść Marie z innym, a swój bilet oddaje Richardowi¹⁵. Inny powód tej nagłej decyzji stanowi przeświadczenie, że nie jest w stanie konkurować z jej zmarłym mężem. Również w powieści miłość odgrywa znaczącą rolę, jednak równie ważny, jeśli nie centralny, jest wątek związany z niepozostawianiem bliskich w potrzebie. Dwudziestosiedmioletni Seidler zapytany przez Richarda, czy wysoko ceni miłość między mężczyzną a kobietą, odpowiada:

Ja? Nic podobnego! O wiele wyżej cenię mniej efektowne, rzadziej opiewane namiętności. [...] Zawsze mnie to niepokoiło, że sprawy najważniejsze na świecie przemieszane są z rzeczami najbardziej przemijającymi i najmniej ważnymi. Na przykład w tej całej wątpliwej, przemijającej, że tak powiem ‘tranzytowej’ sytuacji istnieje coś, co jest niewątpliwe, nie przemijające, nie ‘tranzytowe’: to, żeby jeden drugiego nie opuszczał w nieszczęściu [Seghers 1975: 247–248].

¹³ Jeden z niewielu opisów wyglądu Marie w powieści jest dość zdawkowy: „Tego wieczora nie mógłbym zresztą powiedzieć, czy była blondynką czy brunetką, kobietą czy dziewczęciem. [...] Widziałem jeszcze spiczasty czubek jej kaptura na tle wielkiego, poszarzałego już okna” [Seghers 1975: 128].

¹⁴ O tej scenie jeden z krytyków napisał, że jest jedną z najbardziej erotycznych nierozbieranych scen miłosnych [Hinrichsen 2018].

¹⁵ Podobny wątek odnaleźć można w filmie *Barbara* Christiana Petzolda, kiedy tytułowa bohaterka, lekarka z prowincjonalnego szpitala, ma wreszcie możliwość nielegalnej ucieczki na Zachód – o co przez cały czas zabiegała – w ostatnim momencie rezygnuje z niej na korzyść osoby bardziej potrzebującej. Jest nią młoda dziewczyna, uciekiniarka z ośrodka wychowawczego.

Wątek ten ma również wymiar prywatny. W przypadku Anny Seghers chodziło o jej zabiegi związane z uwolnieniem męża z obozu dla internowanych w La Ver-net¹⁶ oraz wyrzuty sumienia z powodu matki, która została w ojczyźnie¹⁷.

Reasumując, warto podkreślić, że Christian Petzold zmienia przesłanie Anny Seghers, której powieść stanowi apel o międzyludzką solidarność pozwalającą przetrwać wojnę i wygnanie. Przesuwa punkt ciężkości z solidarności na miłość, która w filmie przybiera dużo bardziej zmysłowe oblicze niż w literackim oryginale. I choć można by fakt ten ocenić jako zabieg komercyjny, mający na celu przyciągnięcie widzów do kin, to jednak współcześnie chyba trudno sobie wyobrazić przedstawienie miłości na filmowym ekranie w tak wyidealizowany i platoniczny sposób, jak dzieje się to w powieści Anny Seghers¹⁸.

Podsumowanie

Podsumowując, można skonstatować, że Christian Petzold podchodzi do literackiego oryginału z dużą pieczołowitością, lecz ze zrozumiałych względów w sposób wybiórczy. Nie sposób wyliczyć wszystkich różnic między książką a jej adaptacją. Z ważniejszych wymienić można by na pewno jeszcze zmianę perspektywy narracji. U Seghers ma ona formę retrospekcji, ponieważ już na samym początku czytelnik dowiaduje się, że Marie i Richard prawdopodobnie zginęli. U Petzolda natomiast napięcie utrzymane jest do samego końca. Inna istotna zmiana dotyczy specyfiki uchodźców opisywanych przez Seghers. Należą oni do dość jasno zarysowanej grupy komunistów, Żydów czy socjaldemokratów. W filmie natomiast takie rozróżnienie nie istnieje.

Ostatecznie można stwierdzić, że mimo wielu różnic między powieścią a jej adaptacją Christianowi Petzoldowi udało się zachować opisywany przez Seghers stan zawieszenia i przejściowości, atmosferę zagrożenia, niepewności, beznadziei, poczucia wykorzenia, zagubienia i zdania na łaskę losu oraz egzystencjalne i materialne ubóstwo ludzi, których Seghers opisuje w następujący sposób: „Byli tak bladzi i zmaltretowani, jakby upragniony okręt był łodzią Charona, która miała ich przewieźć na drugi brzeg ciemnej rzeki, ale nawet na tę łódź czekali na próżno, bo wciąż jeszcze tliło się w nich trochę życia, w którym oczekiwały ich wymyślne cierpienia” [Seghers 1975: 107]. Mimo dość śmiałej koncepcji artystycznej, która polega na niespodziewanym zestawieniu ze sobą dwóch płaszczyzn czasowych (lat czterdziestych i współczesności), reżyser oparł się pokusie bezpośredniego powiązania wydarzeń z lat czterdziestych dwudziestego wieku z doświadczeniami dzisiejszych wygnańców.

¹⁶ Według biografki Seghers mąż pisarki, László Radványi, zawdzięczał swoje uwolnienie właśnie jej niestrudżonym zabiegom. Początkowo wiza i bilety były wystawione wyłącznie na nią i na dwójkę ich dzieci, lecz Seghers nie chciała wyjechać bez męża z Europy [por. Zehl Romero 2000: 354].

¹⁷ Matka pisarki zginęła w obozie koncentracyjnym.

¹⁸ Poza tym, jak wcześniej wspomniano, *Tranzyt* jest według słów reżysera trzecią częścią jego trylogii „Miłość w czasach dyktatury”.

Tak jak w filmie nie ma swastyk jednoznacznie kojarzących się z określonym czasem w historii, tak samo brakuje w nim pokazywania obozów dla uchodźców czy przepelnionych ludźmi pontonów. Dzięki temu zabiegowi „nie myśli się o uchodźcach, myśli się jak uchodźca” [Seeßlen 2018].

Pomysł, żeby *Tranzyt* Anny Seghers zainscenizować w dzisiejszej Marsylii, można określić jako z jednej strony bezprecedensowy w twórczości Christiana Petzolda, z drugiej natomiast jest on w jakimś sensie kontynuacją dotychczasowej twórczości reżysera. Niczym nowym nie są w niej bowiem motywy takie, jak niemiecka historia, której duchy nawiedzają współczesnych, czy też stan, który opisać można jako uczucie, że nigdzie się nie przynależy [por. Brombach, Kaiser 2018: 8]. Ponieważ „trwanie w stanie zawieszenia pomiędzy życiem a śmiercią jak w filmie *Yella*, podczas wojny i w czasach powojennych (*Feniks*), między mieszczańskim życiem a ukrywaniem się (*Decyzja / Die innere Sicherheit*) to naturalny stan jego postaci” [Kilb 2018].

Dzięki oryginalnemu zabiegowi przeniesienia akcji powieści Anny Seghers z początku lat czterdziestych dwudziestego wieku do współczesności Christian Petzold w bezprecedensowy sposób rozciąga pomost pomiędzy przeszłością i terażniejszością, jednocześnie łącząc ówczesną tematykę uchodźczą z aktualną sytuacją. *Tranzytowi* Petzolda można w jakimś sensie przypisać rolę prekursora we współczesnej niemieckiej kinematografii, zwłaszcza jeśli chodzi o najnowsze adaptacje filmowe dzieł literackich. Podobnym przykładem przeniesienia akcji adaptowanej na film powieści w czasy współczesne jest *Berlin Alexanderplatz* (2020) w reżyserii Burhana Qurbaniego na podstawie powieści Alfreda Döblina, obraz debiutujący na Berlinale dwa lata po *Tranzycie*. Przedstawiane w nim wydarzenia nie rozgrywają się w Berlinie lat dwudziestych dwudziestego wieku, lecz – podobnie jak adaptacji Christiana Petzolda – współcześnie.

Bibliografia

- Arnold A., 2018, *Christian Petzold: „Kino ist eine Sammlung unerlöster Menschen“*, diepresse.com/home/kultur/film/5414717/Christian-Petzold_Kino-ist-eine-Sammlung-unerloester-Menschen?from=suche.intern.portal (dostęp 21.10.2019).
- Billerbeck L., 2018, *Christian Petzold über seinen Film „Transit“ Wie man lernt, wieder Mensch zu sein*, Berlin, www.deutschlandfunkkultur.de/christian-petzold-ueber-seinen-film-transit-wie-man-lernt.1008.de.html?dram:article_id=414659 (dostęp 25.10.2019).
- Brombach I., Kaiser, T., 2018, *Vorwort*, [w:] *Über Christian Petzold*, hg. I. Brombach, T. Kaiser, Berlin.
- Ehrlich D., 2018, *‘Transit’ Review: Christian Petzold’s Beguiling Refugee Romance Is Like a Kafkaesque ‘Casablanca’*, www.indiewire.com/2018/02/transit-review-christian-petzold-1201929897/ (dostęp 26.10.2019).
- Faulkner W., 1980, *Requiem dla zakonnic*, przeł. W. Niepokólczycki, Warszawa.
- Fuhrig D., 2013, *Als die Deutschen in Marseille wüteten. Französische Kulturhauptstadt erinnert an Zerstörung im Zweiten Weltkrieg*, Kolonia, www.deutschlandfunkkultur.de

- de/als-die-deutschen-in-marseille-wueteten.1013.de.html?dram:article_id=234964 (dostęp 23.10.2019).
- Helbig T., 2019, *Die Gegenwart des Historischen in Christian Petzolds „Transit“*, „all-over. Magazin für Kunst und Ästhetik”, nr 15, s. 33–44.
- Helman A., 2014, *Twórcza zdrada. Filmowe adaptacje literatury*, Poznań.
- Hilzinger S., 2007, *Nachwort*, [w:] A. Seghers, *Transit*, Monachium, (pierwsze wydanie: Berlin 1951).
- Hinrichsen J., 2018, *Christian Petzolds „Transit“: Zurück in die Zukunft*, www.monopol-magazin.de/christian-petzold-transit-review (dostęp 29.10.2019).
- Kilb A., 2018, *Fluchtdrama „Transit“ im Kino: Es war einmal in Marseille*, www.faz.net/aktuell/feuilleton/kino/kinostart-von-christian-petzolds-neuem-film-transit-15526410-p2.html (dostęp 25.10.2019).
- Lutz B., 2004, *Deutschsprachige Autoren*, Stuttgart.
- Peitz Ch., 2018, *Flucht ist der Normalzustand*, rozmowa z Christianem Petzoldem, Berlin, www.tagesspiegel.de/kultur/regisseur-christian-petzold-flucht-ist-der-normalzustand/20972966-all.html (dostęp 18.10.2019).
- Petzold Ch., 2018, *Interview mit Christian Petzold*, wywiad z Christianem Petzoldem, www.transit-der-film.de/interview-christian-petzold.php (dostęp 26.10.2019).
- Pfeiffer J., 1998, *Franz Kafka: Die Verwandlung / Brief an den Vater*, Monachium.
- Plischke I., 2015, wypowiedź reżysera, www.br.de/mediathek/video/hintergrund-interview-igor-plischke-av:5a3c6832ef719c0018891a54 (dostęp 16.10.2019).
- Reitzer A., 2018, *In der Stille der Geschichte*, diepresse.com/home/spectrum/zeichenderzeit/5413948/In-der-Stille-der-Geschichte?from=suche.intern.portal (dostęp 26.10.2019).
- Rodek H.-G., 2018, *„Wir reden über Flüchtlinge, als wären sie eine Grippeepidemie“*, www.welt.de/kultur/kino/article175162061/Transit-Christian-Petzold-im-Interview-Filmstart-und-Trailer.html (dostęp 25.10.2019).
- Schrade A., 1993, *Anna Seghers*, Stuttgart, Weimar.
- Seeßlen G., 2018, *„Transit“ von Christian Petzold*, strandgut.de/transit-von-christian-petzold/ (dostęp 30.10.2019).
- Seghers A., 1975, *Tranzyt*, przeł. W. Jedlicka, Warszawa.
- Sontag S., 2018, *Przeciw interpretacji i inne eseje*, przeł. M. Pasicka, A. Skucińska, D. Żukowski, Kraków.
- Su Z.-N., 2018, *Christian Petzold on ‘Transit’, the Refugee Crisis, ‘The Sopranos’, and Cinematic Rules*, thefilmstage.com/features/christian-petzold-on-transit-the-refugee-crisis-the-sopranos-and-cinematic-rules/ (dostęp 26.10.2019).
- Syska R., 2009, *Marlowe z zaświatów. „Długie pożegnanie” Roberta Altmana*, „Studia filmoznawcze” nr 30, s. 149–164.
- Walter H.A., 1988, *Anna Seghers’ Metamorphosen. Transit – Erkundungsversuche in einem Labyrinth*, Frankfurt am M.
- Zehl Romero Ch., 2000, *Anna Seghers. Eine Biographie 1900–1947*, Berlin.

Summary

'Road to Nowhere'. Christian Petzold's Dialog with Anna Seghers in his Film Adaptation of the Novel *Transit*

This article is an analysis of the film adaptation by Christian Petzold loosely based on Anna Seghers' novel *Transit*. The action of the original book takes place in the 1940s in occupied France, the plot of the adaptation is set in contemporary Marseille. The author examines the methods used to combine these two different times and also focuses on differences between the book and the adaptation. It is assumed that Christian Petzold's original idea is a kind of intertextual dialog with Seghers' novel and his adaptation could be seen as a series of operations such as: selection, concretization, analogization and first of all actualization.

Key words: *Transit*, *Anna Seghers*, *Christian Petzold*, *film adaptation*, *migration crisis*, *refugees*, *Marseille*