

BARBARA ŁYSZCZARZ (Kraków)

ORCID: 0009-0000-1147-8243

## DIALOG FILMU ZE SZTUKAMI KLASYCZNYMI. ANALIZA PORÓWNAWCZA POWIEŚCI „TAMTE DNI, TAMTE NOCE” ORAZ JEJ EKSPANIZACJI

*Istota rzeczy lubi się ukrywać.*

*Filozofowie muszą być na tropie  
bardzo wielu zagadnień.*

Heraklit z Efezu

### Abstract

**A DIALOGUE BETWEEN FILM AND CLASSICAL ARTS. A COMPARATIVE ANALYSIS OF THE NOVEL  
*CALL ME BY YOUR NAME* AND ITS FILM ADAPTATION**

The aim of this paper is to present various links between films and other arts. As a starting point the author has chosen presenting the theoretical base of the division of classical arts, their languages, materials and characters. Film is the youngest among the arts. Further, the text focuses on the problem of adaptation, in particular film adaptation. The ground thus laid allows to discuss the main topic of the paper: comparison of *Call Me By Your Name* the book by André Aciman and its film version of the same title directed by Luca Guadagnino. Comparative analysis is applied here to: literary and film narration, the autotelic nature of both works, the merging of literary and cinema worlds – with reference to both the novel and the film. A lot of space is devoted to the director's attempts to enhance the aesthetic and erudite values of the work; the context for those aspects in the film are philosophy, painting and music. Besides the interdisciplinary character the paper also evokes the history of idea and the question of translation, though the latter in vestigial form, more to accentuate the problem than to make an attempt to deepen the explication.

**Keywords:** adaptation, film version, interdisciplinary character, comparative study, impressionism, narration, *Call Me By Your Name*, André Aciman, Luca Guadagnino, Heraclitus, Claude Monet

**Słowa kluczowe:** adaptacja, ekranizacja, interdyscyplinarność, komparatystyka, impresjonizm, narracja, *Tamte dni, tamte noce*, André Aciman, Luca Guadagnino, Heraklit z Efezu, Claude Monet

### Słowo wstępne

Celem artykułu jest zaprezentowanie różnego rodzaju związków filmu z innymi dziedzinami sztuki. Punktem wyjścia dla rozważań będzie ukazanie zaplecza

teoretycznego dotyczącego podziału sztuk klasycznych, ich języków, tworzyw i charakterów – na tym tle opisany zostanie film, stosunkowo najmłodsza pośród sztuk. W dalszej części tekstu uwaga skupia się na problemie adaptacji, szczególnie jednej z jej odmian – ekranizacji. Tak przygotowany grunt pozwoli na przejście do głównego tematu pracy, czyli porównania powieści *Tamte dni, tamte noce* André Acimana<sup>1</sup> i jej ekranizacji w reżyserii Luki Guadagnina opatrzonej tym samym tytułem<sup>2</sup>. Analizie porównawczej poddane zostaną kolejno: narracja literacka i filmowa, kwestia autoteliczności obu dzieł, przenikanie się światów literackiego i kinowego – zarówno w zakresie dzieła powieściowego, jak i filmowego. Szczególna uwaga poświęcona zostanie zabiegom reżyserskim, mającym na celu podniesienie waloru estetycznego i erudycyjnego dzieła – kontekstami dla tych aspektów będą filozofia, malarstwo i muzyka. Oprócz interdyscyplinarności pojawi się w pracy również wątek odwołujący się do historii idei oraz kwestii przekładu, choć ten ostatni jedynie w wersji szczątkowej, raczej dla zaakcentowania problemu niż jako próba jego pogłębionej eksplikacji.

Tak poprowadzony wywód pozwoli, z jednej strony, na przedstawienie relacji między sztukami, z drugiej zaś na ustosunkowanie się do kwestii zależności między tematyką powieści a wartością estetyczną dzieła filmowego. Film Guadagnina, zaprezentowany przy okazji Sundance Film Festival w 2017 r., wywołał w mediach niebywałe poruszenie – u jednych wzbudził zachwyty, u innych uczucie gniewu, wszystkie opinie zdają się jednak odnosić do warstwy fabularnej dzieła (w największym stopniu do wątku miłości homoseksualnej pomiędzy mężczyznami o dużej różnicy wieku<sup>3</sup>), pomijając jego wymiar erudycyjny czy estetyczny. Nawet obecnie, gdy film został doceniony przez wielu recenzentów, szczególnie dużo uwagi poświęca się skandalom związanym tak z jego treścią, jak aktorami biorącymi udział w przedsięwzięciu<sup>4</sup>. Chęć zapelnienia owej luki interpretacyjnej przyczyniła się do powstania niniejszego tekstu, stąd też odwołania do fabuły służyć będą jedynie zaprezentowaniu konkretnych zabiegów powieściopisarza bądź reżysera.

Poniższa praca jest pierwszą tego rodzaju polską rozprawą naukową na temat *Tamtych dni, tamtych nocy*. Za podstawę teoretyczną posłużyły autorce polskie

<sup>1</sup> A. Aciman, *Tamte dni, tamte noce*, tłum. T. Bieroń, Warszawa 2018. W pracy odwołuję się do tego konkretnego wydania, w przypadku tekstu anglojęzycznego do: A. Aciman, *Call me by your name*, London 2007. Numery stron cytatów z powieści podaję w nawiasach wstawionych w tekst rozprawy. Odwołania do konkretnych fragmentów tekstu, ale pozbawione cytatów, opisuję odnośnikami do polskiej wersji powieści.

<sup>2</sup> *Tamte dni, tamte noce*, reż. L. Guadagnino, Sony Pictures, Warszawa 2017, płyta CD-ROM.

<sup>3</sup> C. Buckley, 'Call Me by Your Name': A Love Story Fueled by Strangers' Chemistry, <https://www.nytimes.com/2017/11/17/movies/timothee-chalamet-armie-hammer-call-me-by-your-name.html?action=click&module=RelatedCoverage&pgtype=Article&region=Footer> [dostęp: 6.02.2023].

<sup>4</sup> M. Korycka, *Armie Hammer mówi o próbie samobójczej i oskarżeniach o kanibalizm*. „Chciałem, żeby zjadł mnie rekin”, <https://kultura.gazeta.pl/kultura/7,114438,29435341,armie-hammer-mowi-o-probie-samobojczej-po-oskarzeniach-o-kanibalizm.html> [dostęp: 6.02.2023]; P. Romanowski, *Była żoną kanibala*. „Przez lata będziemy dochodzić do siebie”, <https://film.wp.pl/byla-zona-kanibala-przez-lata-bedziemy-dochodzic-do-siebie-6815159829891936a> [dostęp: 6.02.2023].

dzieła dotyczące myśli filmowej – zarówno teksty naukowe, jak i te o charakterze publicystycznym – oraz polskie i angielskie artykuły odnoszące się do omawianego filmu i reżysera, a także wywiady z reżyserem i aktorami zamieszczone na platformie internetowej YouTube. Nieocenioną skarbnicą inspiracji okazały się również treści zamieszczane na portalu społecznościowym Instagram, co świadczyć może o popularności dzieła Acimana wśród przedstawicieli młodego pokolenia.

### Film a sztuki piękne. Problem adaptacji

Sztuka filmowa od początku swego istnienia przysparzała badaczom wielu problemów metodologicznych. W pierwszych latach upowszechniania się X muzy, z racji swego technicznego charakteru oraz niemożności osiągnięcia pożądanego poziomu czystości języka kinowego, nie była ona w ogóle uznawana za medium godne miana sztuki i dopiero po latach zaczęto dopatrywać się w niej młodszej siostry Kaliope czy Euterpe<sup>5</sup>. Współczesne badania sytuują film na granicy pozostałych dziedzin sztuki, podkreślają jego odrębność od nich, informują jednak o jego pokrewieństwie z literaturą, teatrem, malarstwem, a nawet muzyką, rzeźbą i architekturą. Można zatem powiedzieć, że kino czerpie z dokonań swoich poprzedniczek pełnymi garściami, bierze od nich to, co dla nich swoiste, i transformuje w taki sposób, by jak najlepiej służyło jego potrzebom. Każda z dziedzin sztuki posługuje się innym językiem, różne są także składające się na nie tworzywa. Literatura, jako twór operujący słowem (charakter werbalny), i muzyka, wciągająca odbiorcę do swego świata za pomocą dźwięków, tworzone są z wartości czysto estetycznych i pozbawionych materialnego wymiaru, z kolei malarstwo czy rzeźba mają swój fizyczny budulec (np. farbę, kamień)<sup>6</sup>. Niewspółmierność dostrzec można również w charakterze poszczególnych specjalności – malarstwo, rzeźba, architektura są sztukami symultanicznymi, literatura i muzyka sukcesywnymi<sup>7</sup>. Film, jako twór fonofotograficzny, stał się sztuką syntetyczną, robiącą użytek ze słowa (literatura), gestu (teatr), obrazu (malarstwo) oraz dźwięku (muzyka). Równocześnie zaliczany jest do tak zwanych sztuk technicznych (obok fotografii, radia i telewizji)<sup>8</sup>.

Za teorią powinowactwa literatury i kina przemawiać może powszechność zabiegów adaptacyjnych i liczne ekranizacje dzieł literackich. Ekranizacja, rozumiana za Januszem Sławińskim jako filmowe przetworzenie utworu fabularnego, dramatycznego lub epickiego<sup>9</sup>, wiąże się ściśle z pojęciem adaptacji, czyli „prze-róbką utworu literackiego, mającą na celu dostosowanie go do potrzeb nowych

<sup>5</sup> M. Hopfinger, *Adaptacje filmowe utworów literackich. Problemy teorii i interpretacji*, Wrocław 1974, s. 26–68.

<sup>6</sup> Z. Woźnicka, *Wprowadzenie do zagadnienia materiału dzieła filmowego*, [w:] *Wstęp do badania dzieła filmowego*, red. A. Jackiewicz, Warszawa 1966, s. 35–76.

<sup>7</sup> Ibidem, s. 37–42.

<sup>8</sup> M. Hopfinger, *op. cit.*, s. 14.

<sup>9</sup> J. Sławiński, *Ekranizacja*, [w:] *Słownik terminów literackich*, red. J. Sławiński, Wrocław 1988, s. 113.

odbiorców bądź do innych niż pierwotnie *środków* rozpowszechniania”<sup>10</sup>. Maryla Hopfinger nazywa adaptację „artystycznym przekładem intersemiotycznym”<sup>11</sup>. Sądząc na podstawie kryterium ilościowego, ekranizacje najczęściej oparte są na dziełach literackich, to w powieściopisarstwie szukają inspiracji fabularnych. Filmowa adaptacja, stosując odmienne niż literatura zabiegi oraz posługując się innym stylem i językiem, ma możliwość dotarcia do szerszego grona odbiorców, nie zapomina przy tym jednak o swej proveniencji, nie zrywa kontaktu ze swą starszą siostrą – zarówno gdy mówimy o ekranizacji wiernej (adaptacja klasyczna), jak i swobodnej przeróbce (adaptacja artystyczna). Niektóre gatunki literackie nastrożają jednak reżyserom szczególnie dużo problemów – jako przykład można podać powieść modernistyczną, epistolarną, szkatułkową lub autotematyczną – i bardzo często wymuszają na nich rezygnację z pewnych immanentnych elementów dzieła, równoznaczną ze zmianą jego poetyki. Elementem niemożliwym do przeniesienia na ekran jest styl języka autora, element bardzo istotny dla poetyki powieści modernistycznej, czego przykładem może być ekranizacja *Popiołów* Stefana Żeromskiego w reżyserii Andrzeja Wajdy z 1965 r. *Niebezpieczne związki* Stephena Frearsa (*Dangerous Liaisons*, 1988) nie są historią opowiedzianą za pomocą listów, jak to zaplanował Pierre Choderlos de Laclos, podobnie *Rękopis znaleziony w Saragossie* zekranizowany przez Wojciecha Jerzego Hasa w 1964 r. nie ma aż tylu poziomów opowieści ani wszystkich literackich wątków stworzonych przez Jana Potockiego, a więc bogactwa, które czyni z tekstu literackiego niepowtarzalną całość. Ogromne trudności sprawia również przełożenie formuły powieści postmodernistycznej, która w dużej mierze opiera się na grze z czytelnikiem, odwołuje się bowiem do zasady intertekstualności i autotematyczności dzieła – świadczyć o tym może brak ekranizacji powieści takich jak na przykład *Gra w klasy* Julia Cortázara lub *Jeśli zimą nocą podróżny* Itala Calvina.

Powieść *Tamte dni, tamte noce* autorstwa André Acimana doczekała się adaptacji dopiero po dziesięciu latach od pojawienia się na rynku wydawniczym. Luca Guadagnino, reżyser ekranizacji z 2017 r., jako jeden z powodów wieloletniego opóźnienia w realizacji projektu, obok problemów finansowych i wcześniejszych zobowiązań twórczych, w wielu wywiadach wymienia trudności, których nastrożczała sama formuła powieści. Aciman, powieściopisarz, eseista i literaturoznawca, jest cenionym znawcą pism Marcela Prousta, a w jego twórczości beletrystycznej dopatrzeć się można wielu inspiracji cyklem *W poszukiwaniu straconego czasu*. Zarówno w *Tamtych dniach, tamtych nocach*, jak i we wcześniejszym *Wyjściu z Egiptu* Aciman, na wzór autora *W stronę Swanna*, przedkłada emocje, tęsknoty, marzenia i przemyślenia bohaterów nad warstwę fabularną, co dla rzemiosła filmowego, operującego konkretnymi obrazami, stanowi elementy, które bardzo trudno oddać na ekranie. Podobnie rzecz się ma z narratorem tekstu, powieść jest

<sup>10</sup> M. Głowiński, *Adaptacja*, [w:] *Słownik terminów literackich...*, s. 14.

<sup>11</sup> M. Hopfinger, *op. cit.*, s. 23.

bowiem reminiscencją lat młodości, historią dorosłego mężczyzny, który wraca wspomnieniami do pewnego upalnego lata we Włoszech (utwór ma kształt powieści autobiograficznej). Kolejnym wyzwaniem stojącym przed adaptatorami była kwestia autoteliczności książki. W powieści Acimana odwołuje się do kanonu literatury światowej, zarówno samą budową utworu, jak i za pomocą pośrednich oraz bezpośrednich przywołań dzieł, autorów lub postaci i motywów literackich. W jaki sposób odwoływać się w filmie do literatury? Z tym pytaniem nie poradził sobie w 1997 r. Adrian Lyne, całkowicie odrzucając konwencję autotematyczności zawartą w *Lolice* Vladimira Nabokova, czyniąc z historii profesora i jego nieletniej pasierbicy zwykły melodramat. Luca Guadagnino i James Ivory stanęli przed nie lada wyzwaniem – w jaki sposób stworzyć nową wartość, nie tracąc przy tym pierwotnego zamysłu autorskiego, jakie zabiegi reżyserskie będą najodpowiedniejsze dla przekazania jak największej ilości elementów niemal niedających się przełożyć na język kina?

### Narracja

Twórcy filmu zrezygnowali z ram kompozycyjnych oryginalnego tekstu i konwencji powieści autobiograficznej – Guadagnino, wbrew pierwotnym zamysłom Jamesa Ivory’ego, nie zdecydował się na wprowadzenie metody *voice-over*<sup>12</sup>, czyli głosu lektora relacjonującego wydarzenia i dzielącego się swymi przemyśleniami oraz wspomnieniami zza kamery, spoza kadru, a więc narratora sytuującego się ponad światem przedstawionym konstytuującym się poprzez obrazy filmowe. Akcja filmu dzieje się zatem tu i teraz, za czym idzie brak perspektywy wspomnieniowej oraz obrazów retrospektywnych, tak charakterystycznych dla twórczości Acimana. W celu stworzenia złudzenia subiektywności reżyser postawił w centrum wydarzeń głównego bohatera – Elia Perlmana. Nie jest to jednak ta sama postać co w powieści; filmowy Elio ma siedemnaście lat, żyje z dnia na dzień i nie ma wiedzy swego literackiego pierwowzoru, z tej prostej przyczyny, że w przeciwieństwie do niego nie został obdarzony latami doświadczenia i świadomością dorosłego mężczyzny – dla bohatera powieściowego wydarzenia są wspomnieniem, a opowiadanie o nich próbą zrozumienia tego, co wydarzyło się przed laty, z kolei rzeczywistość postaci filmowej dopiero się kreuje, opowieść nie jest więc snuciem refleksji, ale relacjonowaniem bieżących wydarzeń i stanów emocjonalnych. Książkowy narrator personalny (pierwszoosobowy) zostaje zastąpiony filmowym narratorem nieosobowym, przejawiającym się w sposobie montażu, inscenizacji oraz obrazowaniu<sup>13</sup>. Umieszczenie postaci Elia w każdej ze scen pozwoliło filmowcom stworzyć wrażenie mocnego zsubiektywizowania historii, o co z całą pewnością chodziło autorowi tekstu oryginalnego – cel zatem pozostał ten sam, zmieniły się jednak narzędzia, przy pomocy których został

<sup>12</sup> *Tamte dni, tamte noce* [książeczka dołączona do filmu], Imperial CinePix, Warszawa 2018, s. 5.

<sup>13</sup> J. Ostaszewski, *Historia narracji filmowej*, Kraków 2018, s. 36.

on zrealizowany. W ekranizacji *Tamtych dni, tamtych nocy* osiągnięto zamysł subiektywizacji zarówno percepcyjnej, jak i mentalnej<sup>14</sup>, a więc stopień poinformowania o głównym bohaterze jest niemal tak wysoki, jak w przypadku książki. Jako przykład subiektywizacji mentalnej, trudniejszej do przekazania na ekranie, bo odwołującej się nie do zachowań, ale bezpośrednio do przemyśleń bohatera, można przywołać sceny robienia przez Elia notatek w zeszytach oraz pisania listu do Olivera, a także utrzymaną w klimacie marzenia sennego scenę wspinania się na pomnik przez parę głównych bohaterów.

Za Danutą Stambórską należałoby w tym momencie wprowadzić pojęcia „epiki” i „liryki” w kinematografii<sup>15</sup>, które zdaniem autorki różnią się stopniem zdystansowania narratora do snutej przez niego opowieści – narracja liryczna służy do wypowiadania się, epicka zaś do relacjonowania. Filmy wpisujące się w konwencję tak zwanej liryki filmowej zakładają istnienie emocjonalnego podtekstu, co służy przekazaniu stanu emocjonalnego bohatera. Biorąc pod uwagę fakt, że subiektywizacja jest zawsze odkształceniem rzeczywistości, można skonkludować, iż w liryce filmowej chodzi o deformację emocjonalną. W zestawieniu obu tekstów kultury widać, że mają one na celu ukazanie silnego zsubiektywizowania uczuć bohaterów, choć przy zastosowaniu odmiennych metod – w książce, dzięki zabiegowi przywoływania zdarzeń sprzed lat, emocje i myśli bohatera zostają przefiltrowane, część wspomnień ulega zatarciu, z drugiej strony zostają one zmodyfikowane pod wpływem zmiany punktu widzenia z młodzieńczego na dojrzały; film przekonuje widza o deformacji emocjonalnej za pomocą focalizacji na postaci Elia oraz dzięki prowadzeniu narracji filmowej z perspektywy wskazującej na ograniczenie wiedzy o świecie przedstawionym, skupieniu oka kamery na młodym bohaterze i jego rozterkach.

W teorii filmowej wymienia się dwie odmienne techniki narracyjne – *telling* oraz *showing*, które można utożsamić z narracją i estetyką filmową, czyli *sjuzetem* (fabularne „dzianie się”) i stylem (ogół środków formalnych)<sup>16</sup>. Te dwa podejścia do prezentowanego materiału można z kolei porównać z literackim opowiadaniem i opisem<sup>17</sup>. Zarówno w książce, jak i w filmie *Tamte dni, tamte noce* mamy do czynienia z przenikaniem się obu konwencji narracyjnych – opowiadana historia oraz sposób konstruowania wypowiedzi są dla twórców istotne, widać jednak wyraźnie wyeksponowanie rangi opisu i jego dominację nad opowiadaniem. Znikome „dzianie się” i bogactwo otoczenia współgra z lokalizacją, z której Aciman, a za nim Guadagnino, uczynili główne miejsce akcji – Italię – oraz panującą tam

<sup>14</sup> Ibidem, s. 20.

<sup>15</sup> D. Stambórska, *Funkcja rodzaju i gatunku w dziele filmowym*, [w:] *Wstęp do badania dzieła filmowego*, red. A. Jackiewicz, Warszawa 1966, s. 172, 180–181.

<sup>16</sup> A. Zalewski, *Film i nie tylko. Kognitywizm, emocje, reality show*, Kraków 2003, s. 123.

<sup>17</sup> P. Zawojski, *Opis jako podstawowy środek konstruowania dyskursu narracyjnego w literaturze i filmie*, [w:] *Film: obraz – język – wyobraźnia – idea*, red. J. Trzynadłowski, Wrocław 1994, s. 140–141, 158–161.

atmosferą. Dobór takich, a nie innych proporcji elementów narracyjnych w procesie tworzenia historii o Eliu Perlmanie uwypukla specyfikę życia we włoskiej rezydencji, w szczególności podczas letnich wakacji, unaocznia mentalność i zachowania młodego mężczyzny, pokazuje sposób życia (nie)typowego Włocha. Guadagnino celowo spowalnia akcję, delektując się każdym aspektem włoskiego *la dolce vita*; jak Acimanowski Elio rozwodzi się nad wspomnieniami lat młodości, tak oko kamery bez pośpiechu rejestruje każdy szczegół z otoczenia filmowego bohatera. Przykładem może być z pozoru nic nieznacząca scena, w której para głównych bohaterów zatrzymuje się podczas wycieczki rowerowej, by napić się wody w domu nieznanym kobiecie – nie ma ona wymiernego znaczenia dla fabuły, mimo to pozwala widzowi całkowicie zanurzyć się w atmosferze dzieła, jest równocześnie symbolem niczym niezmałoczonej radości jako jednego z etapów znajomości Elia i Olivera.

Oszczędność akcji i skupienie się na stanach emocjonalnych (wyrażanych za pomocą gry aktorskiej, kompozycji i montażu) to elementy, które umożliwiają percepcję „liryczną” dzieła filmowego. Jako adaptator Guadagnino zdecydował się na ograniczenie *sjuzetu* zgodnie z twierdzeniem, iż „im mniej narracji fabularnej, tym szansa na intensywny emocjonalny wyraz [...] staje się większa”<sup>18</sup>, a przecież Acimanowi chodziło przede wszystkim o przekazywanie emocji. Stan emocjonalny, który w książce trzeba opisać za pomocą wielu słów, do zaprezentowania w filmie potrzebuje nieraz jednej sceny, jednego obrazu. Alicja Helman w pracy o ekranizacji powieści *Okruchy dnia* Kazua Ishigury, zestawiając ze sobą literacki pierwowzór z filmem w reżyserii Ivory’ego, pisze, że bodźce filmowe są silniejsze i bardziej wyraziste, ponieważ „istotą filmu jest wyrażanie stanów psychicznych i supozycji intelektualnych przez konfiguracje obrazowe”<sup>19</sup>.

Film, jako udoskonalona wersja kinematografu, czerpie z dokonania fotografii i to jej zawdzięcza swą naturalną zdolność do konkretnego przedstawiania rzeczywistości. Literatura z kolei, jako sztuka werbalna, pozostawia miejsca niedookreślone, które odnajdują swą konkretyzację dopiero w wyobraźni czytelnika<sup>20</sup>. Ta pozornie mocna strona kinematografii stanowi jednak barierę przy tworzeniu ekranizacji powieści psychologicznej, jaką niewątpliwie są *Tamte dni, tamte noce*. Guadagnino próbuje obejść owe utrudnienia pochodzące z samej natury sztuki filmowej, buduje sceny w sposób niedosłowny, pokazuje jedynie fragmenty rzeczywistości, pozostawiając widzowi pewien niedosyt, możliwy do zaspokojenia na zasadzie modelu zaczerpniętego z teorii literatury (Roman Ingarden) bądź, kiedy mówimy o ekranizacji, poprzez sięgnięcie do tekstu oryginalnego. Najbardziej charakterystycznym przykładem jest scena, gdy podczas posiłku Eliowi z nosa zaczyna płynąć krew.

<sup>18</sup> A. Zalewski, *op. cit.*, s. 128.

<sup>19</sup> A. Helman, *Opowieść niewiarygodnego narratora*, [w:] *W poszukiwaniu filmowego arcydzieła: z zagadnień estetyki filmu. Praca zbiorowa*, red. E. Nurczyńska-Fidelska, Z. Batko, Łódź 1995, s. 81.

<sup>20</sup> R. Ingarden, *Z teorii dzieła literackiego. Dwuwymiarowa budowa dzieła sztuki literackiej*, [w:] *Teorie literatury XX wieku. Antologia*, red. A. Burzyńska, M.P. Markowski, Kraków 2007, s. 43–72.

Reżyser nie informuje widza o przyczynie krwotoku głównego bohatera, umieszczając w kadrze jedynie to, co dzieje się ponad stołem, przy którym posiłek spożywają domownicy i ich goście. Dopiero w kolejnej scenie, gdy Oliver pyta Elia, czy to on był przyczyną jego chwilowej niedyspozycji, widz zaczyna się domyślać, że sytuacja ma jakieś konkretne (fabularne) uzasadnienie. Ten sam moment został w książce opisany zupełnie inaczej (s. 113–117) – czytelnik dowiaduje się nie tylko, co dzieje się nad stołem, ale i pod nim, wie zatem, że bezpośrednią przyczyną krwotoku jest napięcie wywołane kontaktem fizycznym stóp głównych bohaterów. Guadagnino, choć nie mówi pewnych rzeczy wprost, daje odbiorcy dyskretne wskazówki – w filmie kilka razy powraca motyw stopy – tworząc swego rodzaju grę interpretacyjną, w której widz musi odnajdywać zawoalowane wątki, tak jak książkowy Elio musi poszukiwać prawdy między natłokiem myśli i wspomnień.

Wprowadzenie mowy z offu, sugerowanej przez jednego z filmowców, co prawda pozwoliłoby utrzymać konwencję utworu wspomnienia, spowodowałoby jednak osłabienie podmiotowości głównego bohatera. Metoda *voice-over* wymagałaby ukonstytuowania się narratora pierwszoosobowego, będącego zarówno głównym bohaterem, jak i komentatorem wydarzeń oraz własnych zachowań, co sygnalizowałoby rozszczepienie osobowości Elia i wywołało dysonans poznawczy u widza. Zabieg, który z powodzeniem został wprowadzony w dziele literackim, w filmie stałby się powodem zmiany wymowy utworu – istotne przestałyby być emocje towarzyszące Eliowi, widzielibyśmy go jako produkt skończony, nie zaś jako młodego mężczyznę, który na burzliwej drodze prób i błędów próbuje określić naturę swego istnienia. Rozwiązanie to byłoby przejawem zbyt pobieżnego potraktowania kwestii subiektywizacji oraz dosłownym przełożeniem treści utworu na ekran bez zmiany języka literackiego na filmowy – główną formą przekazu zamiast ruchomego obrazu nadal byłyby słowa (relacja spoza kadru)<sup>21</sup>. *Showing* zostałby zastąpiony przez *telling*, opis przez opowiadanie, a liryka przez epikę dzieła filmowego, utracono by elementy poetyckości i tajemniczości zawarte w książce.

Fabuła powieści nie zatrzymuje się w momencie, na który przypada zakończenie filmu, czytelnik śledzi wydarzenia z życia bohaterów mające miejsce jeszcze kilka lat po opuszczeniu Włoch przez Olivera (s. 307–330). Reżyser zdecydował się na przycięcie materiału w celu podkreślenia ładunku emocjonalnego towarzyszącego głównemu bohaterowi podczas letnich wakacji; pozostanie w zgodzie z zawartością powieści i przedłużenie czasu akcji, a więc pokazanie procesu dystansowania się postaci do własnych doświadczeń, mogłoby spowodować rozmycie się emocji i w konsekwencji doprowadzić do zatracenia głównego tematu powieści – uczuciowości młodego mężczyzny.

Do klasycznych sposobów subiektywizacji w kinie należą fraza montażowa ujęcia z punktu widzenia (angielskie POV) oraz retrospekcja<sup>22</sup>; co ciekawe,

<sup>21</sup> K. Irzykowski, *Dziesiąta muza. Zagadnienia estetyczne kina*, Warszawa 1957, s. 31–38.

<sup>22</sup> J. Ostaszewski, *op. cit.*, s. 20–22, 28–29, 123–126.



Guadagnino nie zastosował żadnego z tych rozwiązań, choć oba wydają się pozornie pasować do obrazowania powieści Acimana. W *Tamtych dniach, tamtych nocach* częste są natomiast ujęcia kręcone jakby zza pleców bohatera (np. podczas dialogu na temat pochodzenia słowa *morela* w pracowni pana Perlmana lub w chwili, gdy Elio wchodzi do baru w pobliskim miasteczku), które pod względem narracyjno-stylistycznym można by utożsamić z frazą POV – zamiast dwóch ujęć, skierowanych najpierw na postać lub twarz bohatera, później na obiekt przez niego postrzegany, widz otrzymuje jeden kadr, w którym zawiera się i bohater, i przedmiot jego obserwacji. O kwestii retrospekcji nieprzychylnie wypowiada się w *Dziesiątej muzie* Karol Irzykowski, mówiąc, że „kino jest z reguły terażniejszością”, a retrospekcja nie jest niczym innym jak konkurencyjną wersją terażniejszości zaprezentowanej w głównym toku narracyjnym<sup>23</sup>. David Bordwell zwraca zaś uwagę na fakt, iż retrospekcje nie są subiektywne, lecz jedynie subiektywnie motywowane<sup>24</sup>. Zastosowanie tej techniki narracyjnej, podobnie jak w przypadku wprowadzenia metody *voice-over*, pozwoliłoby adaptatorom na uzyskanie oryginalnej kompozycji utworu, równocześnie doprowadziłoby jednak do rozbicia podmiotowości głównego bohatera.

### Autotematyzm i interdyscyplinarność

#### Powieść

Z punktu widzenia spójności utworu filmowego jeszcze jednym ważnym zabiegiem reżyserskim było przeniesienie kręgu zainteresowań z literatury, organizującej w dużej mierze przestrzeń powieści, na sztuki wizualne i audiowizualne. Acimanowi zależało na podniesieniu walorów estetycznych i erudycyjnych powieści, w tym celu na warstwę fabularną naniósł rozbudowaną siatkę odniesień do filozofii, historii Włoch, muzyki – zarówno klasycznej, jak i popularnej, malarstwa, a przede wszystkim do kanonu literatury światowej. W swych rozważaniach narrator odwołuje się między innymi do twórczości Dantego, Homera, Jacopa da Todiego, Williama Shakespeare’a, Percy’ego Bysshe Shelleya, Paula Celana, Itala Calvina czy Lewisa Carrolla, niekiedy robi to poprzez powołanie się na nazwisko autora lub tytuł dzieła, innym razem każe czytelnikowi odnajdywać konteksty samodzielnie, przywołując jakąś charakterystyczną dla utworu scenę lub jednego z jego bohaterów.

Autor uczynił z głównego bohatera osobę niezwykle czytaną, posługującą się biegle pięcioma językami (angielski, włoski, francuski, niemiecki i łacina), mającą słuch idealny. Elio, jako syn profesora uniwersyteckiego i tłumaczki, dorastał w środowisku intelektualnego napięcia – narrator wielokrotnie wspomina, iż Perlmanowie prowadzili tak zwany dom otwarty dla zaprzyjaźnionych

<sup>23</sup> K. Irzykowski, *op. cit.*, s. 156.

<sup>24</sup> J. Ostaszewski, *op. cit.*, s. 125.

intelektualistów, których gościli u siebie niemal codziennie i z którymi prowadzili rozmowy między innymi o literaturze czy filozofii; ponadto co wakacje przyjmowali w swej włoskiej willi doktorantów chcących dopracować prace naukowe pisane pod opieką pana Perlmana. Elio został przez powieściopisarza obdarzony naturą samotnika, co pozwoliło Acimanowi nie tylko rozbudować w książce sferę refleksyjną (mniej wydarzeń, więcej emocji i przemyśleń), lecz także dało pretekst dla ponadprzeciętnej znajomości literatury przez głównego bohatera – wolne chwile nastoletni Elio spędza bowiem na lekturze. Elio pożąda ciała Olivera, równocześnie imponuje mu wiedza, intelekt i światopogląd młodego naukowca, jednak w ogólnym rozrachunku to właśnie literatura staje się pomostem łączącym obu mężczyzn. Symbolem i niejako patronem ich zażyłości staje się duch Percy'ego Bysshe Shelleya, angielskiego pisarza epoki romantyzmu, znanego z burzliwego życiorysu (bunt przeciwko bogatej i utytułowanej rodzinie z Sussex, przerwanie prestiżowych studiów w Oxfordzie, ślub w wieku osiemnastu lat z córką oberżysty Harriet Westbrook, romans i ucieczka z Mary Wollstonecraft, samobójstwo żony, śmierć w wyniku katastrofy morskiej u wybrzeży Włoch) oraz haseł anarchistyczno-wolnościowych<sup>25</sup>.

Kręciliśmy się więc po *piazza*, ja patrzyłem na pomnik nieznanego żołnierza, on podziwiał widok na roziskrzoną zatokę, żaden z nas nie mówił ani słowa o duchu Shelleya, który kładł się cieniem na każdy nasz krok w mieście i przyzywał nas głośniejsz niż ojciec Hamleta. Oliver zapytał mnie bezmyślnie, jak można się utopić w takim morzu, a potem natychmiast spróbował się wycofać, co wywołało konspiracyjne uśmiechy na naszych twarzach jak namiętny pocałunek z języczkiem w trakcie rozmowy między dwiema osobami, które odruchowo zbliżyły do siebie usta na rozpalonej pustyni [...] (s. 140–141).

W przytoczonym fragmencie powieści narrator wspomina więź, jaką zdołał nawiązać z mężczyzną na drodze intelektualnego porozumienia. Skojarzenia literacko-kulturowe są przez bohaterów traktowane jako element wielkiej siatki znaczeń – wyobraźnia literacka pary głównych postaci jest eklektyczna, nosi znamiona romantyzmu, nadaje spójności zjawiskom i kontekstom na pozór ze sobą niezwiązanym. Wspomnienie Shelleya, które obaj mężczyźni traktują w taki sam sposób (poruszają tę kwestię z niejakim zawstydzeniem; przeważnie milczą na jego temat, a gdy już o nim wspominają, to w sposób enigmatyczny, wybiórczy, jako przedłużenie własnych myśli – w efekcie rozmowa staje się czytelna jedynie dla nich samych, osoba postronna usłyszałaby jedynie zdania wyrwane z kontekstu, których nie potrafiłaby z niczym powiązać), ciąży nad Eliem i Oliverem niczym fatum, jest dla nich trudnym do ominięcia skojarzeniem, które wpływa zarówno na ich zachowanie, jak i na sposób formowania przez nich wypowiedzi. Dla podkreślenia znaczenia roli romantycznego poety narrator odwołuje się do

<sup>25</sup> P. Mroczkowski, *Percy Bysshe Shelley*, [w:] idem, *Historia literatury angielskiej. Zarys*, Wrocław 1986, s. 360–364.

topiki szekspirowskiej – Shelley jest jak duch ojca Hamleta, wpływa na decyzje bohaterów, kieruje ich poczynaniami.

Drugim najczęściej przywoływanym przez bohaterów powieści pisarzem jest Paul Celan, rumuński poeta powojenny. Oliver uczy się o jego twórczości od młodszego od siebie Elia, Elio z kolei widzi w postaci niemieckojęzycznego poety ogniwo łączące go z podopiecznym ojca – podobnie jak para głównych bohaterów Celan był wyznania judaistycznego.

Chiara nigdy nie słyszała o Paulu Celanie. Rzuciłem mu [Oliverowi] porozumiewawcze spojrzenie, które odwzajemnił, ale bez śladu kpiny w oczach. Po której Oliver jest stronie? (s. 68)

Richard Brody, analizując film w reżyserii Luki Guadagnina, pisze o głównych bohaterach: „The script [...] treats their intelligence like a club membership, their learning like membership cards, their intellectualism like a password – and, above all, their experience like baggage that’s checked at the door”<sup>26</sup>. Komentarz ten jednak jeszcze lepiej opisuje relację między postaciami powieściowymi. W przytoczonych fragmentach książki widać, iż znajomość kontekstów historycznoliterackich pozwoliła mężczyznom na wytworzenie swego rodzaju kodu zrozumiałego tylko dla nich, a w konsekwencji nawiązanie relacji, której żaden z bohaterów nie był zdolny stworzyć z kobietą. Aciman szkicuje dwie analogiczne sceny, obie rozgrywają się tego samego dnia w tej samej księgarni – rano Elio zabiera do niej Olivera, wieczorem Marzię, mężczyźni ofiarowuje egzemplarz *Armancji* Stendhala, dziewczynie – *Jeżeli miłość* pisarza, którego spotkali zaraz po jego wieczorku poetyckim; na tomie przeznaczonym dla Olivera chłopak własnoręcznie pisze dedykację, na tomiku dla Marzii podpis składa autor. Pierwszy wariant wydarzenia kończy się komunią dusz, bohaterowie jednak powstrzymują się od jakiegokolwiek kontaktu fizycznego (s. 141–143), drugi wieńczy pocałunek, ale równocześnie jest w pełni jasne, że między nastolatkami brakuje prawdziwego porozumienia (s. 151–154). Jak widać księgarnia, a więc przestrzeń literatury, jest w stanie połączyć Elia z Oliverem, dla Marzii świat ten pozostaje niedostępny.

Rozważania głównego bohatera oraz jego postrzeganie rzeczywistości są na wskroś filologiczne. Przykładem mogą być gry słowne, które mimowolnie powstają w jego głowie („Złożyłem liniowaną kartkę i wsunąłem pod drzwi Olivera z obawą zrezygnowanego Cezara przekraczającego Rubikon, wiedząc, że nie ma już odwrotu. *Alia iacta est*, powiedział, kości zostały rzucone. Ubawiła mnie myśl, że czasownik «rzucić», po łacinie *iacere*, ma ten sam rdzeń co czasownik «ejakulować»”, s. 160), parafrazy słów pisarzy i mówców (na przykład trawestacja zdania rabina Hillela z „Jeśli nie teraz, to kiedy?” na „Jeśli nie później, to kiedy?” jako zgryźliwa uwaga pod adresem Olivera i jego manieri mówienia „później”, s. 72), porównywanie siebie i swoich

<sup>26</sup> R. Brody, *The empty, sanitized intimacy of „Call me by your name”*, <https://www.newyorker.com/culture/richard-brody/the-empty-sanitized-intimacy-of-call-me-by-your-name> [dostęp: 6.02.2023].

bliskich do postaci literackich (znajomość z Oliverem porównuje na przykład do relacji Glaukosa i Diomedesa, s. 43) oraz czynienie analogii między swoim życiem a wydarzeniami znanymi z literatury (bliskość czy raczej zapowiedź bliskości z gościem ojca przyrównuje do uczucia, jakie musiało towarzyszyć Odysowi w momencie powrotu do Itaki, s. 23, lub radości biblijnego Jakuba, uświadamiającego sobie, że słowa Racheli są spełnieniem proroctwa na jego temat, s. 69).

Równocześnie w umyśle narratora funkcjonują – możliwe, że nie do końca uświadomione – mechanizmy adaptacyjne, przejawiające się w zapożyczeniach ze znanych utworów literackich. Rozterki siedemnastoletniego Elia, związane z obietnicą nocnego spotkania z Oliverem, przywołują na myśl dylemat Gustawa von Aschenbacha podążającego za przepięknym Tadzkiem w opowiadaniu *Śmierć w Wenecji* autorstwa Tomasza Manna.

Jednak nie brak było chwili przerwy i połowicznego opamiętania. Jakimi drogami! Jak każdy człowiek, któremu naturalne zasługi wpajają arystokratyczne zainteresowanie swym pochodzeniem, przywykł przy osiągnięciach i powodzeniach swego życia pamiętać o przodkach, upewniając się w duchu co do ich zgody, zadowolenia i koniecznego szacunku. Myślał o nich też teraz i tutaj; uwikłany w tak niedopuszczalną przygodę, pogrążony w tak egzotycznych wybrykach uczucia, pamiętał o ostatecznej surowości, przystojnej męskości ich życia i uśmiechał się melancholijnie. Cóż by oni powiedzieli?<sup>27</sup>

Elio, podobnie jak Aschenbach, zastanawia się, co przodkowie powiedzieliby na wieść o jego fascynacji mężczyzną:

Nie próbuj, nie próbuj tego, Elio. Głos mojego dziadka. Byłem jego imiennikiem i przemawiał do mnie z tego samego łóżka, w którym przekroczył znacznie groźniejszą barierę niż oddzielająca mój pokój od pokoju Olivera. Zawróć. Kto wie, co znajdziesz po wejściu do tego pokoju? Nie ambrozję odkrycia, lecz całun rozpaczy, kiedy wszystkie napięte nerwy w twoim ciele przeniknie wstyd rozczarowania. Lata cię obserwują, każda gwiazda, którą widzisz dzisiaj w nocy, już wie o twojej udręce, zebrali się tutaj twoi przodkowie i nie mają ci nic do dodania ani powiedzenia, *Non c'andà*, nie idź tam (s. 171).

Gustaw von Aschenbach, w przeciwieństwie do postaci wykreowanej przez Acimana, otwarcie stawia sobie pytanie o reakcję zmarłych, nie otrzymuje jednak od nich żadnej odpowiedzi, żadnego znaku. Elio nie zamyśla się nad tym intencjonalnie, w jego głowie po prostu kiełkuje ziarno niepewności, myśl, którą poetycko utożsamia z głosem zmarłego dziadka (w czym może przejawiać się wpływ lektury opowiadania Manna), prawdopodobnie dlatego otrzymuje odpowiedź – ponieważ są to jego własne sądy.

W sposobie opisu świata widać również fascynację narratora kinem. Po akcie cielesnego zbliżenia z Oliverem Elio wyraża pragnienie cofnięcia czasu, powrotu

<sup>27</sup> T. Mann, *Śmierć w Wenecji*, [w:] idem, *Śmierć w Wenecji oraz Mario i czarodziej*, tłum. L. Staff, Wrocław 1992, s. 76.

do stanu niewinności – w tym celu posługuje się przenośnią związaną z kinematografią („[...] chciałem przewinać film do początku, wrócić do tego momentu, kiedy prawie wchodzę boso na balkon, nie pójdę dalej [...]”, s. 184). Nieco później narrator porównuje swe przepychanki z kochankiem do filmowej sceny walki, w której jeden z napastników ściska nadgarstek drugiego, by ten wypuścił z ręki nóż (s. 200). Elio analizuje otoczenie, poddając je estetyzacji, a równocześnie stara się określić źródło jego atrakcyjności.

Minęliśmy po drodze sklep, w którym matka zawsze zamawiała kwiaty. Jako dziecko byłem zafascynowany wielką witryną z kurtyną wodną, która delikatnie zsuwała się w dół, dzięki czemu sklep spowijała zaczarowana, tajemnicza aura. Kojarzyło mi się to z filmowym zabiegiem montażowym, kiedy ekran się rozmywa, aby zasygnalizować migawkę z przeszłości (s. 101).

Nie sposób dociec, czy skojarzenie kurtyny wodnej z rozmywaniem się ekranu nasunęło się narratorowi jeszcze w dzieciństwie, czy jest już może produktem wyrafinowanego umysłu i elementem naddanym w wyniku snucia refleksji nad czasem minionym, wiadomo jednak, że sztuka filmowa nie jest dla niego niczym obcym. Aciman posłużył się tym porównaniem nie tylko dla unaocznienia czytelnikowi stopnia zaznajomienia Elia z trickami filmowymi, jest ono również przypomnieniem, że cała historia stanowi jedną wielką retrospekcję, literacki wyraz dawnych przeżyć, zaledwie „migawkę z przeszłości”.

## Film

Aby utrzymać poziom erudycji i liczne odniesienia estetyczne charakteryzujące powieść, Ivory i Guadagnino postanowili zastosować podobne chwytły co Aciman, z tą różnicą, że zamiast do literatury odnieśli się do sztuk wizualnych takich jak film, fotografia i rzeźba.

W celu zachowania idei autoteliczności dzieła, zawartej w literackim pierwowzorze, adaptatorzy odwołali się do wielu filmów albo poprzez kształtowanie obrazów w określony, charakterystyczny dla jakiegoś utworu sposób, albo przenosząc do swego dzieła wątki fabularne z innych filmów, albo też wkładając w usta bohaterów komentarze na temat ówczesnych przebojów kinowych. Luca Guadagnino poświęcił ekranizację *Tamtych dni, tamtych nocy* pięciu mężczyznom – swojemu ojcu oraz czterem słynnym reżyserom, którzy, jak mówi, wywarli ogromny wpływ na jego twórczość. Reżyserami tymi są: Jean Renoir, Jacques Rivette, Éric Rohmer i Bernardo Bertolucci<sup>28</sup>. Inspirację *1900* Bertolucciego widać na przykład w przywołanej wcześniej scenie, w której para głównych bohaterów przerywa wycieczkę rowerową, by napić się wody w domu nieznanym kobiecie<sup>29</sup>. W czasach, gdy kino w dużej mierze odzwyczaja od refleksji, posługując się utartymi schematami

<sup>28</sup> „*Call Me by Your Name*” (film), [https://en.wikipedia.org/wiki/Call\\_Me\\_by\\_Your\\_Name\\_\(film\)#Styles\\_and\\_themes](https://en.wikipedia.org/wiki/Call_Me_by_Your_Name_(film)#Styles_and_themes) [dostęp: 6.02.2023].

<sup>29</sup> *Tamte dni, tamte noce* [książeczka dołączona do filmu]..., s. 10.

i poruszając niezbyt wybredne tematy, Ivory i Guadagnino starają się mówić o kwestiach ponadczasowych, ogólnoludzkich w sposób piękny, wyrafinowany, pozbawiony sztuczności – tworzą przypowieść o terażniejszych problemach, co zbliża ich do kręgu twórców kina poważnego (realistycznego), reprezentowanego między innymi przez Ingmara Bergmana, Michelangela Antonioniego oraz Federica Felliniego<sup>30</sup>.

*Tamte dni, tamte noce* pomyślane zostały przez Guadagnina jako zwieńczenie jego filmowej trylogii poświęconej różnym formom pożądania. Poprzednimi częściami są: *Jestem miłością* (*Io sono l'amore*, 2009) oraz *Nienasyceni* (*A Bigger Splash*, 2015). Filmy łączy nie tylko miejsce akcji (Włochy) oraz tematyka (pożądanie, zakazana miłość, dylematy moralne), podobieństwa można dostrzec również w warstwie kompozycyjnej oraz stylistyce dzieł – dla przykładu w jednej ze scen z *Jestem miłością*, w której główna bohaterka (Tilda Swinton) zmierza do publicznej pralni, Guadagnino dynamizuje tempo montażu, stosując tak zwany montaż szybki<sup>31</sup> oraz frazę krótką<sup>32</sup>, polegające na prędkich zmianach perspektywy i obiektów mieszczących się w kadrze oraz całkowitym skupieniu się na detalach – zabieg ten został powtórzony w filmie z 2017 r. (m.in. w scenie skomponowanej z dynamicznie następujących po sobie ujęć kąpielówek Olivera). Co ciekawe, muzyka podłożona pod napisy początkowe ekranizacji powieści Acimana łądząco przypomina motyw towarzyszący przytoczonej scenie z pierwszej części trylogii<sup>33</sup>, co uświadamia, iż tutaj również mamy do czynienia ze swego rodzaju symultanicznością w sposobie przedstawienia i skupieniem się na szczegółach – w introdukcji *Tamtych dni, tamtych nocy* pod napisy zostały bowiem podłożone migawki ukazujące liczne pocztówki, szkice, gęsto zapisane arkusze, dokumenty oraz zdjęcia dzieł sztuki, a także przybory do pisania<sup>34</sup>.

Guadagnino, przekładając na język ekranu historię miłości dwóch mężczyzn, odwołał się do kanonu filmów o tematyce homoerotycznej. Do najbardziej wyrazistych przykładów zaliczyć można *Maurycego* Jamesa Ivory'ego (*Maurice*, 1987) oraz *Tajemnicę Brokeback Mountain* Anga Lee (*Brokeback Mountain*, 2005). W obu przypadkach owo zapożyczenie sprowadza się do przeniesienia konkretnych scen, które w świadomości widzów i krytyków stały się już kultowe. Moment czułości między Eliem i Oliverem w „zakątku Moneta” fabularnie

<sup>30</sup> S. Bobowski, *Film fabularny a ludzkie wartości*, [w:] *Film: obraz – język – wyobraźnia – idea...*, s. 107–129.

<sup>31</sup> B. Eichenbaum, *Problemy stylistyki filmowej*, [w:] *Estetyka i film*, red. A. Jackiewicz, Warszawa 1972, s. 59.

<sup>32</sup> Ibidem, s. 56.

<sup>33</sup> Oba utwory na prośbę Guadagnina skomponował współczesny amerykański kompozytor muzyki klasycznej John Adams. Zob. *Tamte dni, tamte noce* [książeczka dołączona do filmu]..., s. 17.

<sup>34</sup> Jeden z rekwizytów wykorzystanych w czołówce filmu zobaczyć można również w scenie fabularnej – kiedy pani Perlman i Elio wracają samochodem z dworca, za lusterkiem wstecznym widać dokumenty rejestracyjne samochodu, które wcześniej pojawiają się, gdy na ekranie widnieje nazwisko Ivory'ego jako scenarzysty.

i stylistycznie przypomina kadr z filmu *Maurycy*, w którym tytułowy bohater, Maurice Hall (James Wilby), próbuje zbliżyć się fizycznie do Clive'a Durhama (Hugh Grant). W książce Acimana co prawda znajduje się pretekst dla powstania tej sceny, jednak to konkretne zabiegi reżysera uwydatniają paralelę między dwiema historiami – podobnie jak Maurice i Clive, Elio i Oliver przybierają pozycję półleżącą, znajdują się wśród wysokiej, soczycie zielonej trawy, ich ubrania są kolorystycznie podobne do ubioru bohaterów filmu z 1987 r., jasnowłosy bohater góruje nad mężczyzną o włosach ciemnych. Istotny jest również fakt, iż obie sceny są dla bohaterów momentami inicjacji, swego rodzaju rytuałem przejścia, są to bowiem pierwsze próby głównego bohatera mające na celu doprowadzenie do nawiązania kontaktu fizycznego z mężczyzną.

Elementem wizualnie łączącym *Tamte dni, tamte noce z Tajemnicą Brokeback Mountain* jest przede wszystkim koszula postrzegana jako obiekt pożądania oraz symbol utraconej miłości. Podobnie jak Jack Twist (Jake Gyllenhaal) oraz Ennis Del Mar (Heath Ledger), Elio i Oliver początkowo odnoszą się do siebie z nieufnością, zachowują dystans, dopiero po jakimś czasie godzą się z uczuciem, które przyciąga ich do siebie. Obie historie kończą się tragicznie – Jack umiera pod kołami ciężarówki, Oliver wraca do Ameryki i telefonicznie informuje byłego partnera o swoim nadchodzącym ślubie. Przedmiotem, który ma przypominać Del Marowi zmarłego kochanka jest bładoniebieska koszula, którą Jack miał na sobie podczas bójk między mężczyznami i którą Ennis znalazł w szafie Jacka podczas wizyty u jego pogrążonych w żałobie rodziców. Na koszuli widać ślady krwi właściciela – pamiątkę po walce. Aciman w powieści wprowadził wątek koszuli Olivera, w posiadanie której pragnie wejść Elio, a Guadagnino wyraźnie i z premedytacją wystylizował ją na koszulę z filmu Anga Lee – w wydaniu filmowym jest koloru jasnoniebieskiego, ma długie rękawy i klasyczny kołnierzyk. *Per analogiam* na koszuli Jacka znajdują się plamy zaschniętej krwi, na koszuli Olivera – spermy, w pierwszym przypadku ubiór ma przypominać o chwili agresji, w drugim – miłosnego uniesienia, w obu sytuacjach część odzieży jest symbolicznym znakiem odnoszącym się do chwil, gdy emocje bohaterów wzięły górę nad rozumem. Elio, tak jak Ennis, zachowuje koszulę ukochanego na pamiątkę, ma mu ona przypominać zarówno dobre, jak i złe momenty związku. Filmem poruszającym wątki homoseksualne jest również poprzednia produkcja Luki Guadagnina – *Jestem miłością*, opowiadająca o związku córki głównej bohaterki z kobietą.

Odpowiedzialny za scenariusz James Ivory zadbał o to, by filmowym Perلمانom nie zabrakło tematów do rozmów na odpowiednim poziomie intelektualnym. O ile jednak w powieści dyskutowano o Dancem, Heraklicie czy Calvinie, o tyle w filmie rozmawia się o świecie kina. Podczas posiłku na patio, tuż przed krwotokiem głównego bohatera, jeden z gości porusza kwestię niedawnej śmierci Luisa Buñuela, hiszpańskiego reżysera i scenarzysty, autora dzieł takich jak *Pies andaluzyjski*, *Tristana* lub *Widmo wolności*. Mężczyzna nazywa filmowca geniuszem, realistą, który nie bał się walczyć o wolność, postacią, której prace

odzwierciedlały rzeczywistość i którą wszyscy podziwiali za kunszt artystyczny oraz odwagę. Kontekst śmierci reżysera pojawia się w popołudniowej debacie przede wszystkim ze względów politycznych – towarzystwo rozmawia o rządzie włoskim, główny mówca zarzuca społeczeństwu bierność i brak zainteresowania kwestią poprawy sytuacji polityczno-społecznej we Włoszech. Guadagnino, podobnie jak Buñuel, stara się poruszać współczesne problemy, nadając im wymiar uniwersalny, obaj za sprawą swych filmów walczą o różnorako rozumianą wolność. Jak przyznaje Aleksander Jackiewicz, „[d]zisiejsze kino, jak dzisiejsza powieść, jest sztuką aleksandryjską. Cechuje je swoisty narcyzm. Lubi zastanawiać się nad sobą”<sup>35</sup>, co niewątpliwie podnosi stopień erudycji dzieła filmowego.

Adaptatorzy świadomie zmienili profesję ojca głównego bohatera<sup>36</sup>, dając mu wykształcenie klasyczne i czyniąc z niego specjalistę od sztuki antycznej. W konsekwencji zadaniem Olivera nie jest porządkowanie dokumentów i korespondencji profesora, jak to było w powieści, ale przeglądanie razem z nim slajdów ze zdjęciami antycznych rzeźb, dogłębne oglądanie artefaktów oraz sporządzanie dokładnych notatek i szkiców, co jest o wiele atrakcyjniejsze dla widza niż obraz pochylonego nad zapisanymi kartkami mężczyzny. Nie jest to innowacyjne podejście do kwestii przeniesienia problemu autotematyczności literackiego pierwowzoru na ekran kinowy. Na podobny zabieg zdecydował się również Luchino Visconti, reżyserując w 1971 r. *Śmierć w Wenecji* – w wydaniu literackim Aschenbach jest powieściopisarzem, w filmie zaś muzykiem, kompozytorem. Uczynienie z Samuela Perlmana archeologa dało filmowcom możliwość zaprezentowania w *Tamtych dniach*, *tamtych nocach* sztuk pokrewnych filmowi, rzeźby i fotografii – wszystkie trzy są bowiem sztukami wizualnymi, z fotografią łączy film również charakter techniczny. Zabieg ten z jednej strony wymusił na adaptatorach zrezygnowanie z pewnych powieściowych propozycji fabularnych, z drugiej jednak pozwolił na stworzenie scen, które oryginalnie w tekście nie występowały. Tak na przykład w filmie nie pojawia się omawiany wcześniej wątek zabrania Olivera i Marzii do księgarni, Elio i Oliver nie spotkają pisarza podczas swego pobytu w Rzymie, widz nie pozna dziesięcioletniej Vimini cierpiącej na białaczkę (relacja Olivera z Vimini miała bowiem charakter czysto intelektualny, co przejawiało się w długich rozmowach pary bohaterów), luki te zostały jednak zastąpione scenami analogicznymi.

Pan Perlman zabiera syna i podopiecznego na wybrzeże, by byli świadkami wyłowienia z morza rzeźby będącej wierną kopią dzieła Praksytelesa, która przeleżała w wodzie ponad sto pięćdziesiąt lat. O Praksytelesie Samuel Perlman wspomina również podczas jednej z sesji naukowych z młodym Amerykaninem – w trakcie przeglądania slajdów ze zdjęciami wyłowionej niedawno rzeźby profesor wygłasza

<sup>35</sup> A. Jackiewicz, *Film w kulturze*, Warszawa 1989 (*Moja FilMOTEKA*), s. 185.

<sup>36</sup> W książce co prawda nigdzie nie zostało powiedziane, czym konkretnie zajmuje się pan Perlman i jaki przedmiot wyklada na uniwersytecie, z jego wypowiedzi można jednak wywnioskować, iż jest filologiem włoskim bądź klasycznym, a więc teoretykiem, którego zainteresowania pozostają w obszarze języka.



mowę o atrakcyjności ciała męskiego zaklętego w kamieniu – przyznaje, że przybrane przez posągi pozy są niebywale nonszalanckie, przez co ponadczasowo dwoiste, tak jakby mówiły, że chcą być pożądane. W toku tej sceny reżyser wmontował epizod, w którym zamysłony Elio wchodzi do swego pokoju i znajduje liścik od Olivera z wiadomością o nocnym spotkaniu, tak że bezpośrednio po sobie widać ekran rzutnika z obrazem jednej z rzeźb i zbliżenie na profil Elia – nieruchomy, bez wyrazu, pełen rezygnacji – który zdaje się jakby wykuty z kamienia. Jest to moment przełomowy dla psychiki bohaterów oraz dalszego rozwoju akcji, Oliver bowiem uświadamia sobie, że pożąda ciała siedemnastolatka, zaś towarzyszący temu kontrapunkt w postaci rozmowy o greckiej rzeźbie pełni funkcję katalizatora dla tego faktu.

Jak pisze Jackiewicz, rzeźba pełni w kulturach plemiennych (pierwotnych) funkcję pamięci zbiorowej i zastępuje język w przypadku, gdy jakaś grupa go nie wykształciła, posąg jest więc zdaniem badacza „zmaterializowaną syntezą mitu”<sup>37</sup>. Pojawienie się kina, swą konwencją wpisującego się w krąg kultury masowej, stanowi według niektórych badaczy powrót do pierwotności kultury (Boris Eichenbaum<sup>38</sup>, Bogdan Moliński, Aleksander Jackiewicz). Film, jako sztuka wizualna, powinien bowiem jedynie w ograniczonym stopniu operować słowem, skupiając się na przedstawieniu treści za pomocą ruchu i konkretnych przedmiotów, winien nie mówić, lecz pokazywać, ponieważ „[ś]wiadomość nie istnieje w kadrach filmowych. W nich jest zawarta fizyczność świata”<sup>39</sup>. Stąd koniecznym zabiegiem wydało się Guadagninowi zastąpienie literatury rzeźbą, co z kolei wymusiło na adaptatorze przesunięcie środka ciężkości z atrakcyjności intelektualnej (łącznikiem między bohaterami powieściowymi jest literatura, coś, co można przekazać słowami) na cielesną (pomostem staje się rzeźba, coś, co można pokazać). Wszystkie sceny, w których pojawiają się rzeźby i pomniki, dotyczą zatem nie umysłowego, lecz fizycznego aspektu życia bohaterów. Nawet podczas wykładów pana Perlmana mężczyźni nie myślą o filozofii czy historii sztuki, ale o pięknie ciała ludzkiego. Są więc owe artefakty symbolicznym upostaciowaniem pierwotnych potrzeb bohaterów. Reżyser, zamiast wprowadzać na ekran sceny erotyczne, delikatnie sugeruje widzowi, jakiego typu relacja nawiązuje się między głównymi bohaterami. Była już mowa o zestawieniu kadrów przedstawiających rzeźbę antyczną i twarz Elia w jedną frazę, będącą ujawnieniem ukrytych pragnień Olivera, przykładów takich jest w filmie o wiele więcej.

W scenie, gdy trzech mężczyzn dociera nad morze, by obserwować wyciąganie na brzeg zaginionych posągów, Samuel Perlman podaje swemu uczniowi fragment jednej z rzeźb – ramię zachowane niemal w nienaruszonym stanie. Chwilę później, gdy Oliver zostaje na plaży sam z Eliem, chłopak wyciąga do mężczyzny rękę, w którą

<sup>37</sup> A. Jackiewicz, *Niebezpieczne związki literatury i filmu*, Warszawa 1971, s. 271.

<sup>38</sup> B. Eichenbaum, *op. cit.*, s. 39.

<sup>39</sup> A. Jackiewicz, *op. cit.*, s. 183.

naukowiec, zamiast chwycić ją swoją dłonią, wkłada dłoń posągu, czyniąc nią gest pojednania. Fragment ten może być interpretowany jako zawarcie rozejmu po sprzeczce, która nastąpiła tuż przed wyjazdem na wybrzeże (kontekst fabularny), mając jednak świadomość pierwotnego charakteru rzeźby, można rozumieć go jako akt zaakceptowania przez głównych bohaterów ich podstawowych, fizycznych potrzeb (kontekst psychologiczny). W głębszej, psychoanalitycznej interpretacji gest przekazania Oliverowi ramienia posągu przez ojca głównego bohatera można odczytywać jako pełną akceptację profesora dla skłonności pary głównych postaci<sup>40</sup>.

Symbolicznym aktem przejścia jest również obchodzenie przez bohaterów pomnika upamiętniającego poległych podczas I wojny światowej w bitwie nad Piawą. Powieściowy narrator wspomina o zabytku w kontekście przodków oraz nieprzystawalności rzeczywistości, w której żyje, i czasów swych poprzedników, widok monumentu skłania go do refleksji na temat własnych wyborów oraz swej seksualności (s. 98–101). Reżyser wykorzystał ten motyw, każąc parze okrążyć obiekt w taki sposób, że wychodząc z tego samego punktu, jeden z mężczyzn idzie jedną, drugi drugą stroną pomnika, by na końcu swej podróży spotkać się w miejscu przeciwległym do punktu wyjścia. To właśnie podczas owej wędrówki Elio po raz pierwszy wyjawia mężczyźnie swe uczucia, moment spotkania po drugiej stronie monumentu jest więc kolejnym przejawem akceptacji, teraz nie tyle własnej natury, ale raczej uczucia do konkretnej osoby. Motyw utożsamienia Elia z rzeźbą pojawia się ponownie w scenie w „zakątku Moneta”, gdy dwudziestoczwololatek dotyka twarzy chłopaka w identyczny sposób, w jaki kilka ujęć wcześniej dotykał oblicza wyłowionego z morza posągu – Elio leży na ziemi twarzą ku niebu, Oliver pochyla się nad nim, delikatnie gładzi palcami usta mężczyzny – młodzieńca od rzeźby różni tylko to, że może się poruszyć i wejść w interakcję z adoratorem.

Mnogość odwołań filmu *Tamte dni, tamte noce* do innych sztuk wizualnych, a w konsekwencji zaakcentowanie fizycznego charakteru związku bohaterów nie oznacza, że zapomnieniu uległy konteksty literackie dzieła i wymiar intelektualny znajomości Elia i Olivera. Podobnie jak w powieści, także w filmie pojawia się motyw noweli o rycerzu zakochanym w księżniczce, z którą utrzymuje on wyłącznie przyjacielskie stosunki, boi się bowiem zaryzykować utratę owej więzi wyznaniem miłości, które mogłoby spowodować całkowite zerwanie stosunków z kobietą (s. 93)<sup>41</sup>. Guadagnino wplótł też w swoją opowieść stworzony przez Acimana dialog

<sup>40</sup> Zabieg ten zostanie później przez Guadagnina powtórzony. W chwilach oczekiwania Elia na nocne spotkanie z ukochanym kluczową rolę odgrywa zegarek głównego bohatera, symbol upływu czasu. Tuż przed aktem seksualnym głównych bohaterów pan Perlman podaje synowi ów zegarek, który młodzieniec (prawdopodobnie przez roztargnienie związane z dużym zdenerwowaniem) pozostawia na fortepianie.

<sup>41</sup> Różnica między filmem a książką polega na tym, że w powieści nowelkę o rycerzu i księżniczce Elio sam znajduje w bibliotece rodziców, w filmie Eliowi historię czyta matka (w wersji oryginalnej – niemieckojęzycznej – dokonując na bieżąco przekładu na angielski), przy czym obecny jest również ojciec bohatera. Zabieg ten sugeruje widzowi, iż rodzice chłopaka wspierają go w jego wyborach i zachęcają do działania.

Olivera z profesorem Perlmanem na temat etymologii słowa *morela* (s. 51–52), jak również pozostawił Oliverowi jego oryginalne zajęcie – pisanie książki na temat filozofii Heraklita z Efezu. Ponadto Elio, zupełnie jak jego literacki pierwowzór, każdą wolną chwilę spędza na czytaniu książek, a przy spotkaniu z Marzią obdarowuje dziewczynę tomikiem poezji, co daje początek rozmowie nastolatków o różnych typach czytelników. Niemalże znaczenie ma również scenografia, o którą zadbała Violante Visconti di Modrone<sup>42</sup> – w całym domu porozkładane są notatniki, książki i atlasy, największa ich ilość znajduje się w sypialni Elia oraz pracowni profesora Perlmana.

### **Muzyka, malarstwo, filozofia**

Dziedzinami pozostającymi w kręgu zainteresowania zarówno Acimana, jak i Guadagnina są: muzyka, malarstwo oraz filozofia. Główny bohater został obdarzony przez twórcę słuchem absolutnym oraz umiejętnością gry na gitarze i pianinie. Elio przez większość czasu spędzonego w willi rodziców transkrybuje muzykę, jedną z jego ulubionych rozrywek jest również aranżowanie utworów klasycznych w nietypowy sposób – przykładem może być przeniesiony z powieści na ekran moment zagrania przez Elia utworu Bacha, początkowo w wersji oryginalnej, później w wariacji zaadaptowanej na wzór twórczości Liszta, następnie w odsłonie *à la* Busoni opartej na utworze w stylu Liszta (s. 19–20). Niebywała zdolność młodzieńca do oddawania emocji za pomocą dźwięków imponuje wszystkim postaciom, szczególnie zaś Oliverowi, ze zdaniem którego młody wirtuoz liczy się najbardziej.

Kolejnym przejawem Eliowego pragnienia ukazania ukochanemu części swojej duszy jest gotowość wpuszczenia Olivera do tak zwanego zakątka Moneta, miejsca, w którym według narratora powieściowego powstało wiele obrazów Oscara Claude’a Moneta i które stanowi dla Elia miejsce ucieczki przed światem oraz idealną przestrzeń do czytania książek (s. 103–113). W filmie nigdzie nie pada określenie łąki nad jeziorem, które by ją łączyło z francuskim malarzem, jednak reżyser, licząc na znajomość u widza podstawowych wyznaczników sztuki impresjonistycznej, wystylizował scenografię na wzór płócien Moneta. W tym celu Guadagnino odwołał się do kolorystyki i tematyki dzieł impresjonisty oraz stosowanej przez niego techniki malarskiej. Adaptator użył pastelowych odcieni zieleni i błękitu o nieco różowawym odbłasku oraz bieli i srebra, pokazał motywy charakterystyczne dla pejzaży Moneta (woda, trawa, rośliny wodne, drzewa), scenie zaś, w której Elio i Oliver leżą w trawie, nadał głębi, co pozwoliło mu na osiągnięcie efektu rozmycia obrazu, podobnego do impresjonistycznej techniki szybkich pociągnięć pędzlem, zacierających kontury przedmiotów przedstawionych. Z tą

<sup>42</sup> H. Moses, *The Making of a Family Home in ‘Call Me by Your Name’*, <https://www.nytimes.com/2017/11/20/t-magazine/call-me-by-your-name-set-villa-albergoni.html? action=click&module=RelatedCoverage&pgtype=Article&region=Footer> [dostęp: 6.02.2023].

sekwencją z powodzeniem mogą być zestawiane obrazy takie jak *Poranek nad Sekwaną w pobliżu Giverny* (1897, Metropolitan Museum of Art)<sup>43</sup>, ukazujący odbicia drzew w wodach rzeki, lub dzieła z cyklu o liliach wodnych – nie tylko z powodu wyraźnego podobieństwa w sposobie ukazywania akwenu przez malarza i reżysera, ale i ze względu na kolor i wzory na spodenkach Elia, które do złudzenia przypominają motyw lilii z obrazu *Lilie wodne, poranek* (1916–1926), należącego do zbiorów Musée de l’Orangerie w Paryżu<sup>44</sup>. Wpływ pejzaży Claude’a Moneta widać również w innych scenach filmu – ogród przy willi Perلمانów wygląda jak sceneria w *Kwitnącym ogrodzie* (1866, Musée d’Orsay)<sup>45</sup>, włoskie widoki przypominają *Okolicę Rouelles*<sup>46</sup>.

W dziele Luki Guadagnina widać również inspiracje obrazami malarzy innych niż Monet. Sceny kręcone nad morzem przywołują na myśl obrazy Gustave’a Couberta: *Skąły w Étretat po burzy*, *Burzę w Étretat*, *Spacer w Pourville*, *Plażę i skały w Étretat* czy *Manneporte w pobliżu Étretat*<sup>47</sup>. Ujęcie, w którym znudzony Elio patrzy przez okno, podpierając się o stertę książek, przypomina wizerunek chłopca z dzieła Oriesta Adamowicza Kiprińskiego *Neapolitańscy rybacy* z 1829 r.<sup>48</sup> Postaci przyjmują niemal identyczne pozycje – ręce skrzyżowane, będące podporą dla głowy (rybak ma głowę nieco bardziej przekrzywioną, do ramienia przykleja policzek; Elio patrzy na wprost, z ramionami styka się tylko podbródek) – ponadto obaj młodzieńcy mają delikatną, chłopięcą urodę i czarne, kręcące się włosy, obaj też patrzą w dal nieobecny wzrokiem, Elio nosi nawet koszulkę podobną do koszuli młodego rybaka. Kadr przedstawiający całujących się mężczyzn w sypialni Olivera wygląda zupełnie jak obraz *Impulsive* współczesnego malarza amerykańskiego Rona Hicksa<sup>49</sup>. Ułożenie ciał i natężenie emocji postaci jest w obu przypadkach jednakowe, dzieła różni jedynie tło.

Tym, czym Oliver imponuje Eliowi, jest jego wiedza na temat życia i twórczości Heraklita z Efezu, filozofa żyjącego na przełomie VI i V w. p.n.e. Zarówno powieściowy, jak i filmowy siedemnastolatek próbuje zbliżyć się do Olivera poprzez współuczestnictwo w jego zainteresowaniach – chętnie sięga po teksty Heraklita, przysłuchuje się rozmowom na temat myśliciela, analizuje fragmenty pracy Amerykanina na jego temat. Możliwe, że to właśnie pod wpływem nauk presokratejczyka Elio dokonuje samogwałtu za pomocą brzoskwini (s. 197–202). W analizie głównych myśli filozofa Tadeusz Kobierzycki wspomina o Heraklitowym

<sup>43</sup> F. Nicosia, *Monet*, tłum. H. Borkowska, Warszawa 2010 (*Życie i Sztuka*), s. 123.

<sup>44</sup> Ibidem, s. 146–147.

<sup>45</sup> Ibidem, s. 12.

<sup>46</sup> Ibidem.

<sup>47</sup> Ibidem, s. 94–97.

<sup>48</sup> Por. informacje na portalu Instagram: <https://www.instagram.com/p/Bmq8oURgal5/> [dostęp: 5.02.2023].

<sup>49</sup> Por. informacje na portalu Instagram: [https://www.instagram.com/p/ByLoFGuAx\\_6/](https://www.instagram.com/p/ByLoFGuAx_6/) [dostęp: 5.02.2023].

czterostopniowym podziale egzystencji człowieka, w którym na szczycie znajduje się istnienie boskie, następnie zwierzęce, roślinne i mineralne<sup>50</sup>. Polskie tłumaczenie powieści André Acimana wprowadza scenę bez zaznaczenia kontekstu filozoficznego, wyjaśnia natomiast, dlaczego wybór padł właśnie na ten owoc – brzoskwinia przypomina głównemu bohaterowi poślądki Olivera (s. 197), podobnie jak wcześniej kojarzyła mu się z nimi morela, wręczona mu przez mężczyznę podczas pracy w ogrodzie („[...] twarde, zaokrąglone policzki moreli z dołeczkami na *środku* przypominały mi o tym, jak ciało Olivera wyciągało się wzdłuż gałęzi drzewa, a jego zaokrąglona pupa powieliła kolor i kształt owocu. Dotykanie moreli było jak dotykanie Olivera”, s. 50). Inspiracja myślą filozoficzną staje się natomiast czytelna po sięgnięciu do wersji oryginalnej tekstu, w której możemy przeczytać: „I had already tried the animal kingdom. Now I was moving to the kingdom of plants” (s. 146). Analogiczne słowa padają również w filmie Guadagnina, tym razem z ust Olivera przyglądającego się owocowi, który kilka chwil wcześniej Elio utożsamiał z ciałem kochanka („Oh, I see. You’ve moved down into the plant kingdom already. What’s next? Minerals? I suppose you’re not giving up animals. You know, that’s me”<sup>51</sup>). W świetle filozofii Heraklita scenę, która wywołała w mediach niemałe zamieszanie, należałoby więc interpretować jako moment zejścia głównego bohatera po drabinie egzystencji z etapu zwierzęcego w świat roślin. Dodatkowym uzasadnieniem tej interpretacji może być to, iż mniej więcej w tej chwili zaczyna docierać do bohatera myśl, że do wyjazdu ukochanego z Włoch nie zostało wiele czasu, zejście na poziom roślinny, wegetatywny, jest więc w opinii Elia rozwiązaniem, które pozwoliłoby mu na ograniczenie cierpienia związanego z rozstaniem. Analogicznie wszak spadek ze stopnia boskości (poziom intelektualny) na etap zwierzęcy (poziom cielesny) dokonał się w momencie pierwszego aktu seksualnego między mężczyznami.

Innym przejawem znajomości założeń filozoficznych greckiego myśliciela i próbą wcielenia ich w życie jest propozycja, z jaką Oliver wychodzi po nocy spędzonej z Eliem – dwudziestoczwolletk mówi do młodzieńca: „Nazywaj mnie swoim imieniem, a ja będę nazywał ciebie swoim” (s. 180)<sup>52</sup>. Zagadnieniami najczęściej przywoływanymi w kontekście Heraklita są: wariabilizm (inaczej nazywany heraklityzmem), wedle którego nie ma bytu, jest tylko ciągłe stawanie się, oraz relatywizm, mówiący o zacieraniu się granic między przeciwieństwami<sup>53</sup>. Ciągłe zmiany zachodzące w kosmosie wiodą zdaniem filozofa do nieuchwytności

<sup>50</sup> T. Kobierzycki, „*W górę i w dół*”. *Symbole myśli Heraklita*, [w:] Heraklit z Efezu, 147 fragmentów, tłum. R. Zaborowski, E. Lif-Perkowska, oprac. T. Kobierzycki, A. Chorościńska, R. Zaborowski, Warszawa 1996, s. XIII.

<sup>51</sup> Transkrypcja autorki.

<sup>52</sup> W oryginale słowa te brzmią: „Call me by your name and I’ll call you by mine” (s. 134) i stanowią źródło tytułu powieści (*Call me by your name*). Polskie tłumaczenie tytułu nie oddaje filozoficznego aspektu książki.

<sup>53</sup> W. Tatarkiewicz, *Historia filozofii*, t. 1: *Filozofia starożytna i średniowieczna*, Warszawa 2004, s. 31.

zjawisk i stanów pośrednich, niemożliwe jest zatem ich wyodrębnienie – co doprowadziło myśliciela do konkluzji, iż „[t]ym samym jest: żywy lub umarły, jawa i sen, młodość i starość, coś, co zmienia się w coś innego, a to znowu w to samo”<sup>54</sup>. Prośbę Olivera, podobnie jak upodobanie mężczyzn do wymieniania się częściami garderoby, można zatem rozpatrywać w kategorii zacierania się granic między zakochanymi, będącego też wyrazem filozoficznego poglądu o nietrwałości i zmienności rzeczy. Nauki Heraklita odwołujące się do przemijalności i nieuchwytności stanów, tak zwana zasada *panta rhei*, widoczne są w scenie (zawartej i w książce, i w jej ekranizacji), w której Oliver odczytuje Eliowi kawałek swojej pracy o heraklityzmie i przyznaje, że napisany przez niego fragment nie ma według niego sensu. Odpowiedź siedemnastolatka świadczy o jego znajomości podstawowych tez filozofa oraz zdolności wcielenia ich w życie. „Może miało [sens], kiedy to pisałeś” (s. 41) jest kwintesencją Heraklitowej myśli o niestałości rzeczy.

### Motywy akwaticzne

Elementem łączącym powieść Acimana, film Guadagnina, malarstwo Moneta oraz filozofię Heraklita jest motyw wody. André Aciman i Luca Guadagnino wiele scen umieścili w okolicy różnego rodzaju akwenów – morza, jeziora, rzeki, wodospadu, basenu, fontanny. Bohaterowie niemal na każdym kroku słyszą szum wody, tak samo jak bez przerwy ciąży nad nimi widmo upływającego czasu. Powieściopisarz pozwolił sobie na literacką grę z różnymi znaczeniami tego słowa<sup>55</sup>, przywołując je w kontekście symbolu życia i śmierci (narodziny relacji mężczyzn w „zakątku Moneta” i wizja utonięcia Olivera w morzu), spokoju i niebezpieczeństwa (wylegiwanie się nad basenem nazywanym przez bohaterów rajem oraz wspomnienie katastrofy morskiej i śmierci Shelleya), klarowności i zamięcia (różne etapy relacji Elia i Olivera). Zbudowanie przytoczonych opozycji pozwoliło autorowi odwołać się do filozoficznej koncepcji zacierania się granic między przeciwieństwami (relatywizm Heraklita).

Filmowcy, podobnie jak twórcy literatury, malarstwa czy nawet muzyki, ze szczególnym upodobaniem sięgają po motywy akwaticzne. Warto zauważyć, że w tradycyjnej topice – literackiej, ale też językowej – woda rozumiana jest jako siła pierwotna, z którą człowiek może wejść w kontakt na dwa sposoby: bohater może jej pozwolić na to, by go delikatnie opłynęła, co będzie symbolem pogodzenia się postaci ze swoimi pierwotnymi potrzebami, może również stawić jej opór w akcie niezgody na sprowadzenie egzystencji do wymiaru prymitywnego. Bohaterowie *Tamtych dni*, *tamtych nocy* niejednokrotnie dobrowolnie wybierają się, by popływać w morzu lub jeziorze, całymi godzinami pływają się w basenie przy willi – takie rozwiązanie fabularne, choć nie popycha akcji do przodu, daje widzowi pojęcie o skłonnościach pary głównych postaci. Ponadto stosunek

<sup>54</sup> Heraklit z Efezu, *147 fragmentów...*, s. 81.

<sup>55</sup> W. Kopaliński, *Woda*, [w:] idem, *Słownik symboli*, Warszawa 2001, s. 480–484.

człowieka do wody, która go otacza, jest tradycyjnie wykorzystywany jako symbol podejścia do życia, stąd funkcjonujące w świadomości kulturowej liczne metafory i przysłowia związane z motywami akwaticznymi („płynąć z prądem” lub „pod prąd” itp.). Zasadę tę najlepiej widać na przykładzie Olivera, którego przyzwyczajenia – charakterystyczny dla niego zwrot „później” (angielskie *later*) oraz zamiłowanie do ciągłych kąpiei w morzu bądź basenie – zdają się świadczyć o beztroskim i konformistycznym podejściu do życia.

Woda jest jednak rozważana przede wszystkim pod kątem ciągłej zmienności świata. Porównaniem rzeczywistości do rzeki po raz pierwszy posłużył się Heraklit, który powiedział, że „wejść do tej samej rzeki nie można dwa razy”<sup>56</sup>, ponieważ „wchodząc do rzeki, opływają wody wciąż nowe”<sup>57</sup>. Założenie to rozwinął później między innymi Henri Bergson, formułując swą koncepcję *élan vital*<sup>58</sup>, zależność tę dostrzegli również malarze impresjonistyczni, których technika malarska polegała na szybkich ruchach pędzlem (prędkość aktu tworzenia związana była z próbą oddania ulotności zjawisk) i których ulubionym tematem były między innymi motywy akwaticzne (symbolika wody), na tym aspekcie bazują również Aciman i Guadagnino w trakcie komponowania historii o Eliu i Oliverze.

Karol Irzykowski nazywa wodę „najfotogeniczniejszą materią na świecie”<sup>59</sup>, nie tylko z powodu jej migotliwości i kolorystyki zmieniającej się w zależności od pory dnia i pogody czy zdolności odbijania obrazów, ale i ze względu na jej ciągły ruch – falowanie, wzbieranie, opadanie. Krytyk zwraca uwagę na fakt, iż ruch jest immanentną cechą kina, która odróżnia go od innych sztuk („Kino otworzyło przed nami Królestwo Ruchu”<sup>60</sup>), pozwala bowiem na swobodny przepływ obrazu w czasie i przestrzeni<sup>61</sup>. Natura kina jest nierozdzielnie związana z ideą zmienności i ruchomości, bowiem „[z] estetycznego punktu widzenia [widz] znajduje się w ciągłym ruchu, bo jego oko utożsamia się z obiektywem kamery, która nieustannie zmienia odległość i kierunek patrzenia. Podobnie i z tej samej przyczyny, co widz – ruchoma jest ukazywana mu przestrzeń”<sup>62</sup>. Malarze impresjonistyczni mogli w swych pracach odwoływać się do idei niestałości rzeczy jedynie w sposób teoretyczny – malarstwo nie posiada bowiem zdolności ukazywania scen w sposób sukcesywny, jest sztuką przestrzenną, ale statyczną. Film natomiast dosłownie odzwierciedla to, na czym zależało malarzom impresjonistycznym i czego z racji natury reprezentowanego przez nich medium nie byli w stanie osiągnąć –

<sup>56</sup> Heraklit z Efezu, *op. cit.*, s. 35.

<sup>57</sup> Ibidem.

<sup>58</sup> A. Rossa, *Pejzaże akwaticzne, czyli impresjonistyczna gra światła, barwy i odbicia*, [w:] *eadem, Impresjonistyczny świat wyobraźni. Poetycka i malarska kreacja pejzażu. Studium wybranych motywów*, Kraków 2003, s. 116–117.

<sup>59</sup> K. Irzykowski, *op. cit.*, s. 66.

<sup>60</sup> Ibidem, s. 35.

<sup>61</sup> A. Helman, *O dziele filmowym. Materiał – technika – budowa*, Kraków 1981, s. 149.

<sup>62</sup> E. Panofsky, *Styl i medium w filmie*, [w:] *Estetyka i film*, red. A. Jackiewicz, tłum. J. Mach, Warszawa 1972, s. 132.

efemeryczność, ulotność pewnych zjawisk, zmiany zachodzące w przyrodzie oraz mentalności człowieka.

Falowanie emocji oraz poczucie zanurzenia we wspomnieniach są w powieści wyraźnie widoczne, zostały bowiem wyrażone w sposób werbalny (topika wodna, przeplatanie się ze sobą opisów radości i niepokoju, sformułowania sugerujące, że wydarzenia miały miejsce w przeszłości), adaptator dla osiągnięcia podobnego efektu odwołał się do płynności obrazów i dźwięków.

Guadagnino zróżnicował tempo zarówno akcji, jak i montażu – w tym celu w zakresie fabuły przeplótł ze sobą sceny epickie (dynamiczne) i liryczne (refleksyjne), w postprodukcji zastosował tak zwany montaż płynny i szybki, tworząc tym samym frazy długie (wolna zmiana perspektywy, widoczny ogół) oraz krótkie (szybkie zmiany perspektywy, widoczne detale)<sup>63</sup>. Kolejnym zabiegiem reżyserkim mającym na celu rytmizację filmu jest wprowadzenie zasady podobieństwa i powtarzalności, widocznej zarówno w warstwie fabularnej (np. przytoczone już wcześniej analogiczne sceny nad brzegiem morza i w „zakątku Moneta”), jak i kompozycyjnej (naprzemienne stosowanie fraz długich i krótkich). Jak zauważa Alicja Helman, całkowite panowanie reżysera nad polirytmia nie jest jednak możliwe<sup>64</sup>, według badaczki stopień przypadkowości wzrasta w momencie tworzenia ujęć długich, podczas pracy w plenerze lub w trakcie kręcenia scen improwizowanych<sup>65</sup>. Przykładem tak rozumianego aleatoryzmu jest scena nad jeziorem, w której Elio nurkuje i chwilę później wynurza się spod powierzchni wody – w momencie powrotu postaci Elia na ekran zauważyć można, że łańcuszek z wiśiorkiem w kształcie gwiazdy Dawida z szyi bohatera przesunął się w okolice jego ust w taki sposób, że symbol religijny, wielokrotnie wspomniany w powieści, znajduje się początkowo w ustach mężczyzny, następnie na jego dolnej wardze, dzięki czemu staje się mocno wyeksponowany. Moment wypłucia gwiazdy Dawida można zatem rozumieć jako gest ujawnienia swoich uczuć religijnych (pamiętając, że judaizm jest jednym z elementów łączących Elia z Oliverem, można gest ten uważać również za ujawnienie uczuć do mężczyzny), trzymanie jej na wardze zaś jako ich manifestację. Jak jednak w wywiadach przyznaje Guadagnino, scena ta nie została przez niego wyreżyserowana, ale uchwycona przypadkowo; fakt ten oddaje charakter zarówno sztuki filmowej, jak i filozofii Heraklita mówiącej o tym, że nic w życiu nie zdarza się dwa razy – jako dzieło przypadku scena ta nie mogłaby zostać odtworzona przez aktora w sposób intencjonalny.

Na intensyfikację przeżyć towarzyszących odbiorowi dzieła filmowego duży wpływ ma również operowanie warstwą dźwiękową – reżyser ekranizacji *Tamtych dni, tamtych nocy* posłużył się w tym celu zarówno dźwiękami diegetycznymi, należącymi do świata przedstawionego, jak i pozadiegetycznymi,

<sup>63</sup> B. Eichenbaum, *op. cit.*, s. 56–59.

<sup>64</sup> A. Helman, *O dziele filmowym...*, s. 152.

<sup>65</sup> *Ibidem*, s. 153.



znajdującymi swą reprezentację w utworach muzycznych dodanych na etapie montażu<sup>66</sup>. Do pierwszego rodzaju dźwięków zaliczyć można popisy wirtuozerii Elia w grze na gitarze i fortepianie (muzyka klasyczna), muzykę odtwarzaną podczas dyskoteki w miasteczku i nadawaną w radiu (muzyka popularna), dialogi między bohaterami, głos Olivera dochodzący zza kadru i będący odtworzeniem treści wiadomości od niego dla Elia, szum wody itp.; do drugiego – muzykę skomponowaną między innymi przez Johna Adamsa, Ryūichiego Sakamoto, Maurice’a Ravela oraz Sufjana Stevensa (*Mystery of Love*, *Visions of Gideon* i *Futile Devices*)<sup>67</sup>. Guadagnino wyselekcjonował muzykę w taki sposób, by pełniła ona funkcję narratorską, do czego inspirację znalazł w filmach: *Wspaniałość Ambersonów* Orsona Wellesa (*The Magnificent Ambersons*, 1942), *Barry Lyndon* Stanleya Kubricka (*Barry Lyndon*, 1975) oraz *Wiek niewinności* Martina Scorsese (*The Age of Innocence*, 1993)<sup>68</sup>. Utwory muzyczne są więc ekwiwalentem słowa, mającym nakierować widza na właściwy odbiór dzieła, paradoksalnie jednak nie niszczą poczucia realności świata przedstawionego, ale go utwierdzają – bowiem zgodnie z tezą Łucji Demby „[f]ilm pozbawiony w zupełności muzyki sprawia wrażenie do pewnego stopnia martwego”<sup>69</sup>. Muzyka, jako sztuka czasowa wykorzystująca metrum i rytm<sup>70</sup>, nadaje filmowi efekt ciągłego ruchu, pulsowania. Dla stworzenia odpowiedniej nastrojowości reżyser posłużył się nie tylko utworami muzycznymi o różnej dynamice i wymowie, zbudował ją również na zasadzie kontrastu dźwięku i ciszy (pojmowanej jako brak muzyki).

Przykładem obrazów filmowych o dużym natężeniu emocjonalnym są dwie sceny końcowe, rozgrywające się już po wyjeździe Olivera do Ameryki – jedną z nich Guadagnino pozostawił bez podkładu muzycznego, pod drugą podłożył utwór Sufjana Stevensa *Visions of Gideon*. Pierwsza z nich została przez reżysera zaczerpnięta z powieści Acimana (s. 292–298) i stanowi dialog między Eliem a jego ojcem na temat przyjaźni, miłości i utraty; druga zaś jest autorskim pomysłem reżysera i przedstawia płaczącego Elia, który nieruchomo siedzi przed kominkiem i wpatruje się w płomień<sup>71</sup>. Scena w gabinecie pana Perlmana jest w całości zdominowana przez słowo, scena w jadalni przez obraz, stąd wynika decyzja filmowca o wprowadzeniu dźwięków pozadiegetycznych lub ich braku. Monolog Samuela Perlmana nie potrzebuje wsparcia ze strony muzyki, sam w sobie stanowi jakość i wartość merytoryczną, która dzięki temu, że została wyrażona w sposób werbalny, ma charakter dosłowny. W niemej scenie żalu głównego bohatera pozostawienie

<sup>66</sup> Ł. Demby, *Sapiens wymyślił złudzenie*, [w:] *Film: obraz – język – wyobrażenia – idea...*, s. 86–89.

<sup>67</sup> *Tamte dni, tamte noce* [książeczka dołączona do filmu]..., s. 17.

<sup>68</sup> „*Call Me by Your Name*” (film), [https://en.wikipedia.org/wiki/Call\\_Me\\_by\\_Your\\_Name\\_\(film\)#Styles\\_and\\_themes](https://en.wikipedia.org/wiki/Call_Me_by_Your_Name_(film)#Styles_and_themes) [dostęp: 6.02.2023].

<sup>69</sup> Ł. Demby, *op. cit.*, s. 88.

<sup>70</sup> A. Helman, *O dziele filmowym...*, s. 146–147.

<sup>71</sup> Obrazy te oddziela od siebie kadr z przysypanym przez śniegi „zakątkiem Moneta” oraz sekwencja, w której rodzina Perlmanów rozmawia z Oliverem przez telefon.

obrazu samemu sobie i pozbawienie go jakiegokolwiek dodatkowego komentarza mogłoby doprowadzić do nieporozumienia interpretacyjnego, stąd koniecznym zabiegiem było dodanie do warstwy wizualnej aspektu dźwiękowego. Utwór Stevensa ma charakter nostalgiczny, jego słowa wprowadzają kontekst wspomnieniowy – opowiadają o wizjach postaci biblijnej, izraelskiego sędziego i wodza o imieniu Gedeon. Piosenka stanowi tym samym podpowiedź dla widza, w jaki sposób powinien odczytywać znaczenie tej sceny – jako moment wspomnienia przez głównego bohatera chwil spędzonych z ukochanym. Łzy zaś są przejawem z jednej strony bólu, z drugiej – ulgi<sup>72</sup>, czyli stanów, o których w poprzedniej scenie profesor Perlman wypowiedział się w sposób otwarty. Ponadto druga z zaproponowanych przez reżysera scen dzięki wprowadzeniu motywu kominka odsyła widza do Heraklitowej *arche*, początku wszechrzeczy myśliciel dopatrywał się bowiem w żywiole ognia<sup>73</sup>. Tak więc płomień, w który wpatruje się główny bohater, jest symbolem powrotu do początku historii – ogień, podobnie jak melodia Stevensa, wprowadza element pseudoretrospektywny. Płomień powiązać można też z kolejną sentencją presokratejczyka, w której głosił on, że „[d]usza spalona pragnieniem najmądrzejsza jest i najlepsza”<sup>74</sup>. Myśl tę widać wyraźnie w pierwszej z przytaczanych scen – Samuel Perlman wygłasza bowiem w obecności Elia tyradę na temat ludzkiego pożądania, w finale której niejasno daje do zrozumienia, iż on również przeżył kiedyś fascynację mężczyzną, w przeciwieństwie do syna postanowił jednak nie dążyć ku spełnieniu. Profesor Perlman jest więc w filmie figurą mędrca, który wiedzę i doskonałość odnalazł na drodze doświadczenia życiowego, dzięki „spaleniu pragnieniem”. Podobnie scena przy kominku może sugerować, że dzięki pożądaniu Elio osiągnął pewien stopień mądrości, stał się dzięki niemu lepszy. Sceny te są zatem komplementarne, wyrażają jedną treść, robią to jednak w odmienny sposób, dzięki czemu wpływają na efekt całkowitego zanurzenia w dziele filmowym oraz ukazują zdolność medium do przeplatania odston epickich i lirycznych, mającego na celu zróżnicowanie dynamiki akcji i wprowadzenie poczucia falowania obrazów.

### Impresja – podsumowanie

Powieść André Acimana stara się nazywać emocje i werbalizować przemyślenia głównego bohatera będącego równocześnie narratorem historii, z drugiej strony nie dąży do konkretyzacji wydarzeń, które mają stanowić jedynie tło i podstawę dla sfery refleksyjnej. Film Luki Guadagnina, jak już zostało zasygnalizowane, próbuje podtrzymać ową konwencję niedopowiedzeń poprzez komponowanie scen w sposób niejednoznaczny. Pomysł na takie podejście do prezentowania fabuły i emocji bohaterów mogli twórcy zaczerpnąć z filozofii Heraklita, który

<sup>72</sup> Połączenie tych dwóch skrajnie różnych stanów jest kolejną odsłoną relatywizmu Heraklita.

<sup>73</sup> W. Tatarkiewicz, *op. cit.*, s. 30–31.

<sup>74</sup> Heraklit z Efezu, *op. cit.*, s. 41.

ze względu na swój eliptyczny i przenośny sposób kształtowania myśli zyskał miano filozofa ciemnego<sup>75</sup>.

Podobny mechanizm można zaobserwować u malarzy impresjonistycznych – Claude’a Moneta, Auguste’a Renoira, Édouarda Maneta, Edgara Degasa, Paula Cézanne’a i innych – których domeną było oddawanie chwilowych stanów ducha i przyrody. Aby uzyskać pożądaną efekt, twórcy odwoływali się do symbolu, a więc figury niedosłowności, bazowali raczej na odczuciach niż świadomych stanach. Owo operowanie wrażeniem zaczerpnął od nich między innymi Marcel Proust, nazwany przez Annę Rossę „ostatnim wielkim impresjonistą”<sup>76</sup>.

Idąc tym tropem, docieramy do tezy Sławomira Bobowskiego, mówiącej o wyższości wartości estetycznych nad pozaestetycznymi<sup>77</sup>. Według badacza pierwsze z nich wyrażone są w sposób nieoczywisty, są tym samym trwalsze, drugie – jako coś oczywiste i powstającego z pobudek funkcjonalnych, są niestałe, ulatują z czasem. Zatem tym, co powinno decydować o odbiorze dzieła artystycznego, nie jest treść, ale sposób podejścia do jej przedstawienia. Przykładając teorię Bobowskiego do omawianych tekstów kultury, w szczególności do filmu *Guadagnina*, dochodzimy do konkluzji, iż dzięki operowaniu w sferze fabularnej niedomówieniami i licznymi aluzjami, a w konsekwencji budowaniu poczucia tajemniczości, twórcy zadbali o podniesienie erudycyjnego i estetycznego waloru swoich dzieł, historia leżąca u ich podstawy była jedynie pretekstem do ich powstania.

Powieść i film *Tamte dni, tamte noce*, poruszając problemy ponadczasowe (historię w nich zawartą można bowiem rozpatrywać nie tylko pod kątem związku homoseksualnego, ale generalnie relacji międzyludzkich) oraz wprowadzając zasadę uniwersalizacji świata przedstawionego, osiągniętą dzięki zaprezentowaniu niewielu konkretów<sup>78</sup>, umożliwiają odbiorcy zaangażowanie się w opowiadaną historię. Zgodnie z tezą Andrzeja Zalewskiego, w dziele filmowym znajdują się tak zwane emotywy, czyli elementy, które dopiero mogą wywołać w widzu emocje<sup>79</sup>. Podejście to zbliża naturę kina do literaturoznawczego przekonania Rolanda Barthesa o śmierci autora<sup>80</sup>. Tak rozumiana impresja, jako chwilowe odczytanie kontekstu, pozwala odbiorcy na odnalezienie elementów, z którymi mógłby się utożsamić i przeżycie stanu powszechnie nazywanego *katharsis*.

Jak widać, sztuki, bez względu na swój język, materię czy charakterystykę, przenikają się wzajemnie, tworząc sieć odniesień kulturowych. Przy okazji analizy porównawczej powieści *Tamte dni, tamte noce* i jej ekranizacji wyszły na jaw różnorakie odmiany adaptacji, zaakcentowano bowiem wpływ filozofii na literaturę

<sup>75</sup> W. Tatarkiewicz, *op. cit.*, s. 30.

<sup>76</sup> A. Rossa, *op. cit.*, s. 134.

<sup>77</sup> S. Bobowski, *op. cit.*, s. 109–114.

<sup>78</sup> Dokładny czas i miejsce akcji zostały podane dopiero w wersji filmowej.

<sup>79</sup> A. Zalewski, *op. cit.*, s. 95–103.

<sup>80</sup> R. Barthes, *Śmierć autora*, tłum. M.P. Markowski, [w:] *Teorie literatury XX wieku: antologia...*, s. 355–359.

i kinematografię, oprócz tego w krąg zainteresowań sztuki filmowej poza literaturą i myślą filozoficzną włączono malarstwo, muzykę i rzeźbę. Twórcy obu tekstów kultury oprócz relacji interdyscyplinarnych zawarli w swych dziełach również ideę autoreferencjalności sztuk, czego przykładem może być, wspomiane przy okazji zagadnienia muzyczności filmu, zajęcie Elia polegające na aranżowaniu utworów muzycznych w nietypowy sposób. Obie odsłony *Tamtych dni, tamtych nocy* – tak literacka, jak filmowa – stanowią wdzięczne pole do badań komparatystycznych, największy nacisk został w nich bowiem położony na warstwę estetyczną, erudycyjną, nie zaś fabularną, co w konsekwencji pozwala na odczytanie historii jako wartości uniwersalnej, dającej się interpretować na wiele sposobów i która może być rozważana w wielu aspektach.

## Bibliografia

### Źródła literackie

- Aciman A., *Call me by your name*, London 2009.  
Aciman A., *Tamte dni, tamte noce*, tłum. T. Bieroń, Warszawa 2018.  
Mann T., *Śmierć w Wenecji oraz Mario i czarodziej*, tłum. L. Staff, Wrocław 1992.

### Źródła filmowe

- Tamte dni, tamte noce* [film], reż. L. Guadagnino, Sony Pictures, Warszawa 2017, płyta CD-ROM.

### Opracowania

- Barthes R., *Śmierć autora*, tłum. M.P. Markowski, [w:] *Teorie literatury XX wieku. Antologia*, red. A. Burzyńska, M.P. Markowski, Kraków 2007, s. 355–359.  
Bobowski S., *Film fabularny a ludzkie wartości*, [w:] *Film: obraz – język – wyobrażenia – idea*, red. J. Trzynadłowski, Wrocław 1994, s. 107–129.  
Demby Ł., *Sapiens wymyślił złudzenie*, [w:] *Film: obraz – język – wyobrażenia – idea*, red. J. Trzynadłowski, Wrocław 1994, s. 85–106.  
Eichenbaum B., *Problemy stylistyki filmowej*, [w:] *Estetyka i film*, red. A. Jackiewicz, Warszawa 1972, s. 36–66.  
Helman A., *O dziele filmowym. Materiał – technika – budowa*, Kraków 1981.  
Helman A., *Opowieść niewiarygodnego narratora*, [w:] *W poszukiwaniu filmowego arcydzieła: z zagadnień estetyki filmu. Praca zbiorowa*, red. E. Nurczyńska-Fidelska, Z. Batko, Łódź 1995, s. 73–82.  
Heraklit z Efezu, *147 fragmentów*, tłum. R. Zaborowski, E. Lif-Perkowska, oprac. T. Kobierzycki, A. Chorościńska, R. Zaborowski, Warszawa 1996.  
Hopfinger M., *Adaptacje filmowe utworów literackich. Problemy teorii i interpretacji*, Wrocław 1974.  
Ingarden R., *Z teorii dzieła literackiego. Dwuwymiarowa budowa dzieła sztuki literackiej*, [w:] *Teorie literatury XX wieku. Antologia*, red. A. Burzyńska, M.P. Markowski, Kraków 2007, s. 43–72.  
Irzykowski K., *Dziesiąta muza. Zagadnienia estetyczne kina*, Warszawa 1957.  
Jackiewicz A., *Film w kulturze*, Warszawa 1989 (*Moja Filmoteka*).  
Jackiewicz A., *Niebezpieczne związki literatury i filmu*, Warszawa 1971.  
Kopaliński W., *Słownik symboli*, Warszawa 2001.  
Mroczkowski P., *Historia literatury angielskiej. Zarys*, Wrocław 1986.

- Nicosia F., *Monet*, Warszawa 2010 (*Życie i Sztuka*).
- Ostaszewski J., *Historia narracji filmowej*, Kraków 2018.
- Panofsky E., *Styl i medium w filmie*, [w:] *Estetyka i film*, red. A. Jackiewicz, tłum. J. Mach, Warszawa 1972, s. 128–150.
- Rossa A., *Impresjonistyczny świat wyobraźni. Poetycka i malarska kreacja pejzażu. Studium wybranych motywów*, Kraków 2003.
- Słownik terminów literackich*, red. J. Sławiński, Wrocław 1988.
- Stambórska D., *Funkcja rodzaju i gatunku w dziele filmowym*, [w:] *Wstęp do badania dzieła filmowego*, red. A. Jackiewicz, Warszawa 1966, s. 167–187.
- Tamte dni, tamte noce* [książeczka dołączona do filmu], Imperial CinePix, Warszawa 2018.
- Tatarkiewicz W., *Historia filozofii*, t. 1: *Filozofia starożytna i średniowieczna*, Warszawa 2004.
- Woźnicka Z., *Wprowadzenie do zagadnienia materiału dzieła filmowego*, [w:] *Wstęp do badania dzieła filmowego*, red. A. Jackiewicz, Warszawa 1966, s. 35–76.
- Zalewski A., *Film i nie tylko. Kognitywizm, emocje, reality show*, Kraków 2003.
- Zawojski P., *Opis jako podstawowy środek konstruowania dyskursu narracyjnego w literaturze i filmie*, [w:] *Film: obraz – język – wyobraźnia – idea*, red. J. Trzynaśkowski, Wrocław 1994, s. 131–161.

### Netografia

- Brody R., *The empty sanitizes intimacy of „Call me by your name”*, <https://www.newyorker.com/culture/richard-brody/the-empty-sanitized-intimacy-of-call-me-by-your-name> [dostęp: 6.02.2023].
- Buckley C., *‘Call Me by Your Name’: A Love Story Fueled by Strangers’ Chemistry*, <http://www.nytimes.com/2017/11/17/movies/timothee-chalamet-armie-hammer-call-me-by-your-name.html?action=click&module=RelatedCoverage&pgtype=Article&region=Footer> [dostęp: 6.02.2023].
- „Call Me by Your Name” (film)*, [http://en.wikipedia.org/wiki/Call\\_Me\\_by\\_Your\\_Name\\_\(film\)#Styles\\_and\\_themes](http://en.wikipedia.org/wiki/Call_Me_by_Your_Name_(film)#Styles_and_themes) [dostęp: 6.02.2023].
- Korycka M., *Armie Hammer mówi o próbie samobójczej i oskarżeniach o kanibalizm. „Chciałem, żeby zjadł mnie rekin”*, <https://kultura.gazeta.pl/kultura/7,114438,29435341,armie-hammer-mowi-o-probie-samobojczej-po-oskarzeniach-o-kanibalizm.html> [dostęp: 6.02.2023].
- Moss H., *The Making of a Family Home in ‘Call Me by Your Name’*, <https://www.nytimes.com/2017/11/20/t-magazine/call-me-by-your-name-set-villa-albergoni.html?action=click&module=RelatedCoverage&pgtype=Article&region=Footer> [dostęp: 6.02.2023].
- Romanowski P., *Była żoną kanibala. „Przez lata będziemy dochodzić do siebie”*, <https://film.wp.pl/byla-zona-kanibala-przez-lata-bedziemy-dochodzic-do-siebie-6815159829891936a> [dostęp: 6.02.2023].