

Barbara Zwolińska  
Uniwersytet Gdański

## FILMOWY TATARAK ANDRZEJA WAJDY JAKO ADAPTACYJNY TRYPTYK

*Tatarak*, zadedykowany Andrzejowi Brustmanowi<sup>1</sup>, nie należy do najbardziej znanych utworów Jarosława Iwaszkiewicza, a raczej nie należał do roku 2009, kiedy to jako kolejne opowiadanie, po *Brzezynie* i *Pannach z Wilka*<sup>2</sup>, doczekał się ekranizacji w reżyserii Andrzeja Wajdy. Warto zauważyć, że to nie on jako pierwszy sięgnął po tekst Iwaszkiewicza, przenosząc go na ekran. Pierwsza adaptacja filmowa *Tataraku* miała miejsce już w 1965 roku, była to zaledwie 36-minutowa wersja telewizyjna w reżyserii Andrzeja Szafiańskiego<sup>3</sup>.

Wajda, chcąc zrobić wersję kinową, jako sposób na wydłużenie czasu trwania filmu wybrał kontaminację trzech źródeł, ocenianą jednak nie zawsze aprobatywnie. Podobnie jak inne produkcje filmowe tego reżysera i ta spotkała się z żywym oddźwiękiem krytyki, czemu sprzyjała też nagroda imienia Alfreda Bauera uzyskana na berlińskim festiwalu

<sup>1</sup> A. Brustman to fotograf, autor zdjęć Sandomierza wydanych w albumie z 1956 r., w którym znalazły się również teksty J. Iwaszkiewicza poświęcone temu miastu. Zob. *Sandomierz*, fot. A. Brustman, teksty J. Iwaszkiewicza, przedm. napisał W. Burek, Warszawa 1956. Brustman portretował także pisarza, m.in. nad brzegiem Wisły w Sandomierzu.

<sup>2</sup> *Brzezina* sfilmowana została w 1970 r., *Panny z Wilka* w 1979. *Tatarak*, uhonorowany na Międzynarodowym Festiwalu Filmowym w Berlinie nagrodą im. A. Bauera, miał swą premierę w polskich kinach 24 kwietnia 2009 r. Oprócz K. Jandy i J. Englerta zagraли w nim: P. Szajda, odtwarzający postać Bogusia, J. Jankowska-Cieślak, występująca jako przyjaciółka odwiedzająca Martę, i J. Pietrucha, grająca Halinkę, dziewczynę Bogusia. Muzykę do filmu skomponował P. Mykietyn, autorem zdjęć jest P. Edelman, scenografii – M. Dipont, kostiumów – M. Biedrzycka, dźwięku – J. Hamela.

<sup>3</sup> Data premiery tego czarno-białego obrazu przypadła na 5 kwietnia 1965 r., scenariusz i reżyseria filmu: A. Szafiański, zdjęcia: S. Sprudin, scenografia: W. Bielicki, montaż: T. Matyjaskiewicz. W filmie zagraли: Z. Rysiówna (pani Marta), J. Łotysz (Boguś), M. Milecki (doktor, mąż pani Marty), M. Dzienisiewicz (Halinka). Reżyser przeniósł akcję opowiadania w czasy sobie współczesne, czyli w lata sześćdziesiąte, stąd rytmy rock and rolla na przystani, przy których bawi się miejscowa młodzież. W filmie znaczne partie tekstu odczytywane są przez Rysiównę, która gra Martę, ale pełni też funkcję narratora. A. Wajda z kolei część Iwaszkiewiczowską filmu umieścił w latach pięćdziesiątych (na przystani zamiast rock and rolla usłyszymy nostalgiczną melodię z *Pożegnań*), przełamując jednak klimat tamtych czasów współczesnymi wątkami (monolog K. Jandy i wątki autotematyczne).

filmowym w 2009 roku. Wyróżnienie to przyznano twórcy „wyznaczającemu nowe perspektywy sztuki filmowej”. Choć recenzji po emisji filmu ukazało się wiele, w prasie codziennej, w dodatkach kulturalnych czy na portalach internetowych, brakowało w nich rzetelnej analizy, zwłaszcza pod kątem dokonanej przez reżysera adaptacji prozy Iwaszkiewicza, nie mówiąc już o braku odniesienia do opowiadania Sándora Máraia *Nagle wezwanie*, wspomnianego zaledwie w trzech z przeszło dwudziestu przejranych przeze mnie recenzji. Ogólnie odnieść można wrażenie, że oceniający film nie zadali sobie trudu, aby sięgnąć do obu opowiadań i skonfrontować je z obrazem filmowym. Niekiedy też widać wyraźnie, że niezbyt uważnie śledzili sceny filmowe, skoro na przykład w jednej z opinii czytamy, iż Krystyna Janda wygłasza swój monolog o chorobie męża ubrana w „niedomowe klapki na szpilce”, czy też stawia się znak zapytania nad sceną utopienia Bogusia, widząc w niej niedopowiedzenia i otwarte zakończenie<sup>4</sup>. Nadinterpretacją jest, jak się wydaje, zarzut, jakoby „nie dość mocno wyeksponowana została walka Marty z grzeszną namiętnością”<sup>5</sup>, zwłaszcza w kontekście stonowania prozy Iwaszkiewicza, który ten wątek przedstawił bardzo subtelnie, bez poszukiwanej w odbiorze współczesnym sensacji. Poza tym trzeba zauważyć, że właśnie w filmie scena jednego pocałunku Bogusia i Marty została rozbudowana, a nie odwrotnie. To raczej energia, witalność, młodość fascynują Martę w nieco prymitywnym i topornym chłopaku, erotyka zaś (tym bardziej klasyfikowana jako zakazana) schodzi na drugi plan. Boguś, choć niepasujący do Iwaszkiewiczowskiego pierwowzoru, jest tu personifikacją życia, młodości i przygody<sup>6</sup>.

Stwierdzenie, że temat „ofiary z życia polskiej młodzieży jest charakterystycznym motywem we wczesnej twórczości Wajdy”<sup>7</sup> (a więc *Tatarak* byłby tu powrotem do początków reżyserii), nie wydaje się do końca umotywowane, zważywszy, że wątek ten jest obecny również u Iwaszkiewicza (synowie Marty zginęli w powstaniu warszawskim)

<sup>4</sup> J. Podsadecka, recenzja *Tataraku*, 6.01.2010, [stacjakultura.pl/4,21,4258,Tatarak\\_recenzja\\_filmu,artykul.html](http://stacjakultura.pl/4,21,4258,Tatarak_recenzja_filmu,artykul.html) [dostęp: 20.03.2014].

<sup>5</sup> *Ibidem*.

<sup>6</sup> Wspomniany wyżej *Tatarak* w adaptacji A. Szafiańskiego również wzbudzać może zastrzeżenia, jeśli chodzi o dobór aktora odtwarzającego postać Bogusia. Jemu też nie brakuje urody, trudno doszukiwać się w jego twarzy tej barbarzyńskości i toporności, o której pisał J. Iwaszkiewicz. Erotyka w tym filmie ma równie subtelny charakter i zgadzam się z E. Bieńczyką, że „muśnięcie pleców Bogusia w wykwintnej rękawiczce Zofii Rysiówny jest mimo wszystko bardziej miłosne niż zabijanie komara pacnięciem na ramieniu chłopaka przez Krystynę Jandę”. Poezję tej sceny podkreśla odbicie obrazu w wodzie i właściwie tylko ten obraz – odbity i odwrócony – oglądamy. Obie wersje: Szafiańskiego i Wajdy, jak się wydaje, w sposób udany odtwarzają duszną małomiasteczkową atmosferę, tego „kurczowego trzymania się form i stanu afektacji małomiasteczkowych grup inteligentkich, tutaj doktorostwa, czyli przedwojennej klasy średniej”. Autorka osadza film Szafiańskiego w popularnym w latach sześćdziesiątych kinie polskim inspirowanym francuskim kinem egzystencjalistycznym, dostrzegając odwagę i obyczajową otwartość tego obrazu. Zob. E. Bieńczycka, *Andrzej Szafiański „Tatarak” (1965)*, <http://bieńczycka.com/blog/?p=1318> [dostęp: 18.03.2014].

<sup>7</sup> J. Podsadecka, *op. cit.*

i u wielu innych polskich twórców. Z kolei zdanie o „złapaniu autostopu” przez zbiegłą z planu aktorkę, rzekomo proszącą przypadkowego kierowcę o „zawiezenie jej do męża do szpitala”<sup>8</sup> (w mokrym kostiumie kąpielowym byłoby to niezręczne, poza tym E. Kłosiński, jak sama aktorka powiedziała w monologu, umierał w domu), wręcz prowokuje do pytania, czy na pewno o ten sam film chodzi. Jeden z recenzentów zauważył w pokoju hotelowym, miejscu zwierzeń aktorki, obraz Edwarda Hoppera na ścianie, ale to również wydaje się raczej faktem wyobrażonym niż rzeczywistym.

Wszyscy oceniający zgodnie klasyfikują obraz Wajdy jako film o śmierci, nazywając go wzniosłe „melancholijną (czy subiektywną) medytacją o śmierci” oraz „traktatem o umieraniu”, przytaczając też takie jego cechy jak: „samobójcza odwaga”, ekshibicjonizm, introwertyzm (T. Raczek nazywa obraz „introwertycznym przekładaniem”) <sup>9</sup> czy zbyt eksponowana „prywatność”.

Główny atut filmu recenzenci widzą w grze Jandy, a zwłaszcza w sile jej osobistych zwierzeń o chorobie i śmierci męża, co według wielu przesłoniło inne warstwy interpretacji oraz odniesienia do prozy Iwaszkiewicza. Mimo dostrzeżonego wątku rozprawy o sile sztuki i cenie za jej uprawianie, przenikaniu się fikcji i rzeczywistości (tzw. filmu w filmie) recenzenci tę warstwę obrazu oceniają najniżej, twierdząc nawet, że wielki mistrz reżyserii nie uchronił się przed tanimi chwytami technicznymi, takimi jak pogoń z kamerą za uciekającą z planu aktorką, sceną dobrą może dla początkujących adeptów sztuki filmowej, ale nieprzystającą do wytrawnych praktyków. Nawiązanie do motywu „wszystko na sprzedaż”, do prezentacji autotematycznej, zagładania za kulisy filmu i obnażania jego kuchni, nie czyni dobrego wrażenia, wprowadza niespójność i tak już istniejącą przez łączenie różnych źródeł: literackich i paradokumentalnych, a także planów przeszłości i współczesności. Kilka scen tak zwanego making-ofu, według Macieja Stasińskiego, stanowi ryzykowny eksperyment, prowadzący do sztuczności i niezborności<sup>10</sup>. W słowach Łukasza Palucha o prymacie monologów Jandy i jej historii prywatnej oraz przekonania o tym, że sceny adaptujące opowiadanie są jedynie dodatkiem, zabiegiem artystycznym służącym opowieści aktorki, jest zapewne sporo racji<sup>11</sup>.

Agata Malinowska, pisząc o intensywności tekstu filmowego, dostarczającego „sporo przyjemności” (pytanie, jakiego typu przyjemności, pozostawiając nierozstrzygnięte), stwierdza, że ważnym wątkiem *Tataraku* jest fizyczna fascynacja, objawiająca się

<sup>8</sup> *Ibidem*.

<sup>9</sup> T. Raczek, *Tatarak – introwertyczny przekładaniec*, <http://tomasz-raczek.blog.pl/id,4265136,title,Tatarak-introwertyczny-przekladaniec,index.html?smoybbtticaid+612444> [dostęp: 15.02.2014].

<sup>10</sup> M. Stasiński, *Mistrz wraca do dawnej formy*, [http://kino.dlastudenta.pl/artukul/Mistrz\\_wraca\\_do\\_dawnej\\_formy,37992.html](http://kino.dlastudenta.pl/artukul/Mistrz_wraca_do_dawnej_formy,37992.html) [dostęp: 17.03.2014].

<sup>11</sup> Zob. Ł. Paluch, „*Tatarak*” – obraz śmierci według Wajdy, [http://www.mojeopinie.pl/tatarak\\_obraz\\_smierci\\_wedlug\\_wajdy,3,1241132222](http://www.mojeopinie.pl/tatarak_obraz_smierci_wedlug_wajdy,3,1241132222) [dostęp: 17.03.2014].

w filmie, w sposób mniej subtelny niż w opowiadaniu<sup>12</sup>. Zdanie autorki recenzji jest dyskusyjne, zważywszy, że – jak już wspomniałam – w obrazie Wajdy rozbudowaniu uległa scena pocałunku nad rzeką, inaczej też przedstawione zostało zakończenie opowieści.

Na różnice pomiędzy opowieścią literacką a jej adaptacją zwraca uwagę Tadeusz Sobolewski, autor recenzji pod znamionym tytułem *Tatarak – jak reżyserować śmierć?*, zauważając między innymi, że

Wobec śmiałości części współczesnej zbladła w filmie śmiałość opowiadania Iwaszkiewicza, dla którego nie tyle sztuka przeciwstawiona jest śmierci, lecz także eros. Boguś, chłopak znad rzeki, który w opisie Iwaszkiewicza przypomina niemal jakiegoś proletariackiego Dionizosa, w filmie jest postacią nijaką (Paweł Szajda). Filmowa pani Marta, żona lekarza z nadwiślańskiego miasta, to ktoś w rodzaju Matki Polki pogrążonej w żałobie po synach, którzy zginęli w Powstaniu. Tymczasem Iwaszkiewicz kładzie nacisk na co innego – wyrwanie się niekochanej kobiety z martyrologicznego kręgu. Pozwala swojej bohaterce pod koniec życia na jeden moment porzucić nękającą ją „poczucie zbędności istnienia”. Porzucając wstyd, dziwiąc się samej sobie, pani doktorowa biegnie za chłopakiem, który „wyłonił się spomiędzy wiklin i szedł ku niej swoim tanecznym krokiem w malutkich slipach cytrynowego koloru”. *Tatarak* Iwaszkiewicza – opowiadanie będące zakamuflowanym wyznaniem pisarza – to drapieżna dionizyjska opowieść o spóźnionej namiętności, która nie mieści się w życiu i która potrzebuje aż śmierci, żeby się spełnić<sup>13</sup>.

Wojciech Kałużyński z kolei w recenzji zamieszczonej w „Dzienniku” sceptycznie wypowiada się o adaptacji prozy, stwierdzając, iż

Wajdzie nie do końca udało się oddać ducha iwaszkiewiczowskiej literatury. Nie ma w tym filmie ani dusznej aury zakazanej namiętności, ani niemal erotycznej gry ze śmiercią. Monolog Jandy zagłuszył Iwaszkiewicza<sup>14</sup>.

Z jednej więc strony recenzenci docenili walor zaprezentowanych przez Jandę *Zapisków ostatnich*, podkreślając ich szczerłość, autentyczność, siłę wyrazu, ale z drugiej strony zauważyli, że te atuty spowodowały przesunięcie punktu ciężkości z adaptacji prozy na wyznania osobiste aktorki. Jej monolog, powracający trzykrotnie niczym tanatologiczny lejtmotyw z życia wzięty, według recenzentów spowodował, iż proza prezentowana jest na jego tle, a nie odwrotnie. Bartosz Czartoryski stwierdził wręcz, że *Tatarak* to spektakl Jandy, stąd wrażenie „powierzchnowości” innych warstw, odnoszących się do

<sup>12</sup> A. Malinowska, *Buszując w tataraku*, <http://www.wykop.pl/ramka/175708/buszujac-w-tataraku-recenzja-nowego-filmu-wajdy/> [dostęp: 14.02.2014].

<sup>13</sup> T. Sobolewski, *Tatarak – jak reżyserować śmierć*, [http://wyborcza.pl/1,75475,6528413,Tatarak\\_jak\\_rezyserowac\\_smierc.html#ixzz2uKaRQk4s](http://wyborcza.pl/1,75475,6528413,Tatarak_jak_rezyserowac_smierc.html#ixzz2uKaRQk4s) [dostęp: 15.02.2014].

<sup>14</sup> W. Kałużyński, *Za mało Iwaszkiewicza w Tataraku Wajdy*, [http://www.dziennik.pl/kultura/film/article365828/Za\\_malo\\_Iwaszkiewicza\\_w\\_Tataraku\\_Wajdy.html](http://www.dziennik.pl/kultura/film/article365828/Za_malo_Iwaszkiewicza_w_Tataraku_Wajdy.html) [dostęp: 17.03.2014].

adaptacji prozy, która schodzi na dalszy plan<sup>15</sup>. Doceniając stonowaną muzykę Pawła Mykietyna oraz piękne zdjęcia Pawła Edelmana, utrwalającego nostalgiczny walor nadwiślańskiej przyrody, Sobolewski zauważył jednak, że „wystudiowane melancholijne piękno obrazów tworzy chłodny dystans i w rezultacie przysłania to, co w tej historii jest goryczą, bezradnością, szczerością”<sup>16</sup>.

Wiąże się to zapewne z ogólniejszym pytaniem o to, w jaki sposób przedstawiać sprawy ostateczne i jaki język jest najwłaściwszy do mówienia o skrajnych, granicznych doświadczeniach egzystencjalnych, takich jak choroba i śmierć<sup>17</sup>. Właśnie ten temat łączy wszystkie warstwy filmu, zarówno te literackie, jak i paradokumentalne. A to z kolei pozwoliło uznać Czartoryskiemu, iż to „człowiek, a nie książka, stał się kolejnym, co więcej, najważniejszym elementem składającym się na *Tatarak*”<sup>18</sup>. Prowadzi to do wniosku o uprzywilejowanej pozycji zwierzeń osobistych Jandy w stosunku do fikcji literackiej, „ciążenie” tematu śmierci zaś skłania do stwierdzeń o obecności „dodatkowej postaci”, obok Marty, jej męża i Bogusia, czyli „widma śmierci krążącej nad głowami bohaterów”, przy czym jej posłańcem recenzenci czynią albo lekarza, przypominającego o nieuchronności ziemskiego bytu, albo Bogusia, jak chce na przykład Tadeusz Lubelski w recenzji zamieszczonej w „Kinie”<sup>19</sup>.

Istotny w tej kwestii jest również autotematyzm filmu, odnoszący się nie tylko do dyskusji o sztuce, jej sile i wartości, ale też do postaci reżysera, który sam oswaja śmierć i ucieka przed nią, filmem o niej i w rozmowach (wywiadach) podkreślając, że póki może robić filmy, reżyserować obrazy śmierci, dopóty żyje, co można porównać z przekonaniem Máraia, iż „pisać to znaczy żyć”<sup>20</sup>. Autotematyczny wątek chwilami przekształca obraz w rodzaj „filmowego brulionu”, odsłaniającego tajemnice reżyserskiego

<sup>15</sup> B. Czartoryski, *Teza o nieuchronności śmierci*, <http://www.film.gildia.pl/filmy/tatarak/recenzja> [dostęp: 17.03.2014].

<sup>16</sup> T. Sobolewski, *Tatarak – jak reżyserować śmierć*, [http://wyborcza.pl/1,75475,6528413,Tatarak\\_jak\\_rezyserowac\\_smierc.html#ixzz2uKaRQk4s](http://wyborcza.pl/1,75475,6528413,Tatarak_jak_rezyserowac_smierc.html#ixzz2uKaRQk4s) [dostęp: 15.02.2014].

<sup>17</sup> Jedną z odpowiedzi daje K. Janda, dzieląc się z widzami swoimi przeżyciami z okresu choroby i śmierci męża w spokojnym, stonowanym, pozbawionym patosu monologu. Odmiennego charakteru nabiera końcowa scena z filmowej opowieści, w której oglądamy niemy krzyk Marty nad ciałem utopionego Bogusia, scena godna dramatu antycznego, inaczej jednak zainscenizowanego niż w *Tataraku* w adaptacji A. Szafiańskiego, gdzie oglądamy „dramat kobiety, która jak w prawdziwej tragedii greckiej krzyczy rozdzierająco w rozpacz, jakby mściwi bogowie zazdrośnie odebrali jej z takim trudem pozyskanego boskiego kochanka” (E. Bieńczycka, *op. cit.*).

<sup>18</sup> B. Czartoryski, *Tatarak*, [http://www.film.org.pl/prace/tatarak\\_2html](http://www.film.org.pl/prace/tatarak_2html) [dostęp: 17.03.2014].

<sup>19</sup> T. Lubelski, recenzja *Tataraku*, „Kino” 2009, nr 502, s. 58. Zob. też rozmowę T. Lubelskiego z A. Wajdą, *Iść za losem*, „Kino” 2009, nr 502, s. 9. Również przyjaciółka Marty może być interpretowana jako kolejny posłaniec śmierci. To ona przywozi z Warszawy wyniki badań doktorowej, niejako wydające na nią wyrok, to z jej domu przed laty wyruszyli do powstania warszawskiego synowie Marty, a ona nie zdołała ich zatrzymać, czego wciąż nie może sobie wybaczyć.

<sup>20</sup> Takie przekonanie wypowiadał wielokrotnie, np. w *Wyznaniach patrycjusza*, w *Księdze ziół* czy w *Dzienniku*. Więcej na ten temat zob. B. Zwolińska, *Pisać to znaczy żyć. Szkice o prozie Sándora Máraia*, Gdańsk 2011.

warsztatu. W tym sensie o śmierci opowiadają twórcy literaccy: Iwaszkiewicz, Márai, ale też temat ten absorbuje aktorkę wcielającą się w postać śmiertelnie chorej bohaterki i w samą siebie, zmagającą się z traumatycznym doświadczeniem wdowieństwa. Do tego dochodzi egzystencjalna zaduma reżysera, zbliżającego się do przysłowiowej „smugi cienia”. Tomasz Raczek ten dwugłos aktorsko-reżyserski nazwał „rodzajem ćwiczeń z tematu «śmierć», wykonywanych przez parę dojrzałych artystów, będących w tym momencie życia, gdy mówi się ściszym głosem: bez emfazy, bez złotych myśli i emocjonalnej koloratury”. Po prostu „szlachetnie”<sup>21</sup>. Bo w mówieniu o śmierci najważniejsze są staranny dobór słów oraz powściągnięcie emocji. Właśnie w ten sposób opowiadał o śmierci mistrz węgierskiej prozy, autor *Nagłego wezwania*, patronujący dyskretnie filmowi Wajdy.

Ten wybitny twórca filmowy w wywiadzie zatytułowanym *Aromat śmierci* wyznał, że po wstrząsającym obrazie historycznym, jakim był *Katyń*, czuł potrzebę powrotu do kina wyciszonego, kameralnego. Podobnie było po innych filmach podejmujących wielkie tematy naszej historii, czyli po *Człowieku z marmuru* i *Człowieku z żelaza*. Reżyser we wspomnianym wyżej wywiadzie zauważył:

[...] po filmach przywołujących nasze doświadczenia historyczne ciągnęło mnie w stronę kameralnych, ale jakże poruszających tematów Iwaszkiewiczowskich. Dzięki Iwaszkiewiczowi, myślę tu głównie o *Pannach z Wilka*, wzbogaciłem swoją wiedzę o kobietach, stałem się uważniejszy wobec ich problemów i tragedii. Dzięki niemu uwierzyłem też, że nie zawsze trzeba robić filmy pełne gwałtownych namiętności politycznych i wartkiej akcji, bo z widzem można również rozmawiać półgłosem o sprawach intymnych, takich jak miłość, przemijanie i śmierć<sup>22</sup>.

W tomie nowel wybranych, przygotowanym przez ich autora na siedemdziesięciolecie urodzin, *Tatarak* znalazł się obok *Brzeziny*, *Róży*, *Starej cegielni*, *Młynu nad Lutynią*, *Młynu nad Kamionną*, *Borsuka*, *Wiewiórki* i *Kochanków z Marony*. Czynnikiem spajającym ów zbiór, jak zauważył sam pisarz we *Wstępie*, jest „pewien rodzaj suity muzycznej”<sup>23</sup>, którą stanowi tło geograficzne. To właśnie rodzimy pejzaż, w przypadku *Tataraku* „brzegi Wisły w Zawichoście czy w Tarnobrzegu”<sup>24</sup>, na którym umieszczani są prości ludzie z ich zwyczajnymi przeżyciami, tworzy niepowtarzalny klimat zdarzeń.

<sup>21</sup> T. Raczek, *Tatarak – introwertyczny przekładaniec*, <http://tomasz-raczek.blogg.pl/id,4265136,title,Tatarak-introwertyczny-przekladaniec,index.html?smoybbtticaid+612444> [dostęp: 15.02.2014].

<sup>22</sup> *Aromat śmierci. Rozmowa z Andrzejem Wajdą*, <http://www.dwutygodnik.com/artukul/49-aromat-smierci.html> [dostęp: 4.01.2012].

<sup>23</sup> J. Iwaszkiewicz, *Wstęp*, [w:] *idem, Opowiadania wybrane*, Warszawa 1964, s. 5.

<sup>24</sup> *Ibidem*. W rzeczywistości, choć nie pada tu nazwa miasta, chodzi o Sandomierz, w którym również toczy się akcja *Róży*. O genezie *Tataraku*, jednego z najbardziej osobistych opowiadań J. Iwaszkiewicza, mówi jego córka Maria w rozmowie z J. Strzałką. Zob. *Czerwona koszula*, <http://www.dwutygodnik.com/artukul/104-czerwona-koszula.html> [dostęp: 15.02.2014]. To, jak wyjaśnia, utwór o śmierci, ale i miłości homoseksualnej. Prototypem bohatera opowiadania jest widywany przez autora w drugiej połowie lat pięćdziesiątych na sandomierskiej przystani nad Wisłą nienazwany



Badacze twórczości Iwaszkiewicza niejednokrotnie podkreślali sugestywne walory jego prozy: łączenie plastyki opisów, liryzacji uczuć i emocji oraz dramaturgii ujawnianej w przebiegach dnia codziennego, muzyczności wrażeń, a także takie operowanie planem, ujmowanie sekwencyjności scen i zdarzeń, że przywodzi to na myśl technikę filmowego montażu<sup>25</sup>.

Świat przedstawiony *Tataraku* zachwyca swoją jędrnością, namacalnością, ujmuje konkretem, ale bez przeładowania realistycznym szczegółem. To opowiadanie niezwykle zmysłowe, wysmakowane, eksponujące urodę życia jakże kruchego, przemijającego, narażonego na gwałtowną utratę, a jednocześnie tak bujnego, intensywnego i cennego, że bez ustanku przechylonego ku śmierci. Życie sąsiaduje tu ze śmiercią, intensyfikuje się przez jej bliskość, a erotyka, miłość zmysłowa staje się ostatnią ekstazą życia. Iwaszkiewicza fascynują obszary pogranicza, zderzania się życia ze śmiercią, krótkotrwałego trwania i gwałtownej destrukcji.

*Tatarak* Wajdy jest adaptacją szczególnego rodzaju z tego powodu, że materia filmu utkana została z trzech źródeł. Obok opowiadania Iwaszkiewicza, sztuki Máraia *Przygoda* i jego opowiadania *Nagle wezwanie* (pochodzącego w polskim wydaniu z tomu *Magia*)<sup>26</sup>, również z dziennika (*Zapisków ostatnich*) Jandy, odtwarzającej w filmie dwie postaci: panią Martę, bohaterkę Iwaszkiewiczowskiego *Tataraku* i zarazem żonę lekarza z utworów Máraia, a także samą siebie, przedstawiającą intymne przeżycia związane z głęboko odczutą śmiercią męża, operatora filmowego, Edwarda Kłosińskiego. Można więc zauważyć, że doświadczeniem spajającym bohaterów literackich, aktorkę, ale i reżysera, który przyjaźnił się z Kłosińskim, jest śmierć osoby bliskiej i odczucie zbliżającej się własnej skończoności.

Pomysł połączenia trzech opowieści (i trzech autorów) wynikał, jak wspomniał reżyser filmu, z przyczyn technicznych. Ekranizacja samego opowiadania Iwaszkiewicza zajęłaby zaledwie czterdzieści minut, zdecydowanie za mało jak na wersję kinową. Początkowo Wajda próbował znaleźć jeszcze jakieś inne opowiadanie autora *Brzeziny*,

---

z imienia chłopiec, określany mianem „czerwonej koszuli”, którą też nosi Boguś z *Tataraku*, spotkany przez Martę nad rzeką.

<sup>25</sup> Zob. R. Przybylski, *Eros i Tanatos. Proza Jarosława Iwaszkiewicza 1916-1938*, Warszawa 1970; M. Jędrzychowska, *Wczesna proza Jarosława Iwaszkiewicza*, Wrocław 1977; *O twórczości Jarosława Iwaszkiewicza*, red. A. Brodzka, Kraków 1983; K. Termińska, *Sensualizm w prozie Jarosława Iwaszkiewicza. Hermeneutyka i składnia*, Katowice 1988; T. Wójcik, *Pociecha mieszka w pięknie. Studia o twórczości Jarosława Iwaszkiewicza*, Warszawa 1998; *Powroty Iwaszkiewicza*, red. A. Czyżak, J. Galant, K. Kuczyńska-Koschany, Poznań 1999; Z. Mokranowska, *Młodość i starość. Studia o twórczości Jarosława Iwaszkiewicza*, Katowice 2009; J. Jański, *Pachnieć jak ciało. Proza Jarosława Iwaszkiewicza w ujęciu écriture féminine oraz teorii gender i queer*, Kraków 2009; G. Piotrowski, *Fortepian ze Sławska. Muzyka w prozie fabularnej Jarosława Iwaszkiewicza*, Toruń 2010.

<sup>26</sup> Wprawdzie na *Przygodę* A. Wajda się nie powołuje, podkreślając, że opierał się na opowiadaniu *Nagle wezwanie*, ale ze względu na wzajemne odniesienia pomiędzy wymienionymi utworami S. Máraia nie sposób nie wspomnieć o jego sztuce, wystawianej też przez K. Jandę w Teatrze Polonia.

które współgrałoby z *Tatarakiem*, ale, jak zauważył, „kłopot w tym, że każde z nich jest skończonym arcydziełem, które nie potrzebuje nic ponad to, co samo wyraża”<sup>27</sup>. W związku z tym pojawił się pomysł wbudowania w fabułę filmu opowieści o aktorce wcielającej się w postać Marty<sup>28</sup>, a prawdziwe życie samo dopisało tragiczną opowieść o śmierci Kłosińskiego, który zmarł w trakcie realizacji produkcji, zaś jego „śmierć zaciążyła nad całym filmem”<sup>29</sup>. Janda, z którą reżyser współpracował wcześniej na planie *Człowieka z marmuru* i *Człowieka z żelaza*, „zdumiała i zachwycała [go – B.Z.] głębokim zrozumieniem wewnętrznego życia bohaterki *Tataraku*”<sup>30</sup>. Starła się podkreślić odrębność pomiędzy odtwarzaną postacią Marty i sobą, odgrywaną w scenach wspomnień o umierającym mężu.

Dzięki jej opowieści śmierć, która jest tematem opowiadania Iwaszkiewicza, nabrała szerszego charakteru, zamieniła się w rzeczywistość, i to prawdziwa śmierć bierze udział w opowieści wykreowanej najpierw przez pisarza, a później przez tych, którzy nad filmem pracowali, a przede wszystkim przez aktorkę przeżywającą śmierć bohatera *Tataraku*, ale przeżywającą ją ze świadomością śmierci, która wtargnęła w jej prawdziwe życie...<sup>31</sup>

Prawie jednocześnie z pomysłem wykorzystania intymnych zapisków Jandy, wręczonych do przeczytania reżyserowi filmu, pojawił się inny, podsunięty przez Andrzeja Szczeklika, lekarza Wajdy (ale i pisarza), który zwrócił mu uwagę na opowiadanie Máraia *Nagle wezwanie*, doskonale przylegające do *Tataraku*, którego bohaterka też jest żoną lekarza, cierpiącą na chroniczną chorobę zapowiadającą rychłą śmierć. W opowiadaniu węgierskiego pisarza tragizm scen potęguje fakt, że to mąż-lekarz bada żonę-pacjentkę, a scena badania nabiera symbolicznego znaczenia, odsłaniając nie tylko nieuniknioną śmierć bohaterki, ale też dramat wygasającej miłości. W opowiadaniu tym i w sztuce *Przygoda Máraia*<sup>32</sup> jest to scena kluczowa, wręcz kulminacyjna, stanowiąca zwrot w akcji, demaskująca zakrytą przez lata prawdę. Jest to też moment obnażający pustkę samotności, w której bohaterowie tkwili od lat. Niby najbliżsi sobie

<sup>27</sup> *Aromat śmierci...*

<sup>28</sup> Ten wątek rozważań o dwuznacznym statusie aktora jako siły poruszającej emocje widza, starającego się nie mieszać świata fikcyjnej postaci, którą odtwarza, z własnym życiem, również w filmie został zachowany, podobnie jak sceny skupiające się na analizie procesu twórczego, w których wystąpił sam reżyser. Wątki autotematyczne niewątpliwie wzbogacają materię fabularną i metatekstową filmu.

<sup>29</sup> *Aromat śmierci...*

<sup>30</sup> *Ibidem.*

<sup>31</sup> *Ibidem.*

<sup>32</sup> Sztuka ta była debiutem teatralnym czterdziestoletniego pisarza, znanego przede wszystkim jako prozaik, popularnego na Węgrzech w latach trzydziestych XX w., później od 1948 r. tworzącego na emigracji w Ameryce. Warto zauważyć, że *Przygodę* wystawiano w węgierskich teatrach wielokrotnie (szacuje się, że odbyło się ok. 350 przedstawień w Budapeszcie i na prowincji) i żadna inna sztuka tego autora nie powtórzyła tak spektakularnego sukcesu.



– mąż i żona, a jakże dalecy. Tak naprawdę nic o sobie niewiedzący, niczym oddalone monady krążące po orbitach, które w żadnym punkcie się nie przetną. Obcość, brak oparcia, emocjonalna pustka budują tu przestrzeń rezygnacji i rozczarowania<sup>33</sup>.

Połączenie prozy Iwaszkiewicza i Máraia w filmowym obrazie Wajdy okazało się na tyle trafne, że twórców tych zbliża podobny klimat opowieści, nastrojowość, zmysłowość życia obrzeżonego śmiercią. Obu pisarzy zawikłania ludzkiej psychiki pociągają bardziej niż zdarzenia składające się na fabułę. Wydaje się nawet, że nie dbają o jej barwność, generując ruch, dynamikę w stosunkach międzyludzkich, a nie w planie zdarzeń. Ważkość spostrzeżeń psychologicznych, dokonywanych w przełomowych, kryzysowych sytuacjach przeżywanych przez bohaterów, nie nuży dłużyznami, wręcz przeciwnie – zarówno Iwaszkiewicz, jak i Márai potrafią wypowiadać się lakonicznie, eksponując raczej to, co rozgrywa się między słowami. Najistotniejsza bowiem jest tu gra emocji, przekazywana oszczędnymi środkami wyrazu: gestem, milczeniem, rezygnacją. Twórców tych interesują szczególnie te uczucia, które dochodzą do głosu w godzinie trwogi i klęski, wówczas bowiem człowiek najwyraźniej obnaża swoją autentyczność, porzuca zakładaną na użytek innych maskę obojętności, stoicyzmu, udania<sup>34</sup>. Jan Englert, odtwarzający w *Tataraku* postać lekarza, męża Marty, grający również w *Przygodzie*, wyreżyserowanej przez Jandę w Teatrze Polonia, zauważył, że

Silą twórczości Máraia jest to, że tu nic nie jest dopowiedziane. Że wszystko jest tylko dotknięte, muśnięte i daje się interpretować. Bywa, że szlachetność jest na granicy okrucieństwa. Że zachowania humanistyczne nie zawsze przynoszą właściwy rezultat, bez woli uczestniczącego w nich. Pojawia się tu też wątek, czy w sytuacjach trudnych lepiej mówić prawdę, czy jednak kłamać?<sup>35</sup>

Spostrzeżenia odniesione do dramatu Máraia trafnie opisują też specyfikę prozy Iwaszkiewicza. Twórcy ci poruszają się w zbliżonym kręgu zadumy nad sensem życia, perspektywą przemijalności czasu, borykania się z samotnością (również tą wśród ludzi), starzeniem się i śmiercią. Śmiercią cichą, nieuchronną, będącą jakąś paradoksalną czy absurdalną równowagą dla życia, które musi się dopełnić w śmierci. Przedstawiając losy indywidualne, budują sytuacje uniwersalne, moralitetowe. W krótkich formach gatunkowych, przesyconych refleksyjnością, konstruują opowieści o potrzebie bycia kochanym, o poszukiwaniu szczęścia, o zmaganiu człowieka z miłością (i jej brakiem),

<sup>33</sup> Tę ibsenowską atmosferę emocjonalnego wypalenia bohaterów starał się również odtworzyć A. Wajda w swoim filmie, co, jak sądzę, mu się udało.

<sup>34</sup> O prapremierze *Przygody* w budapeszteńskim Nemezeti Színház K. Bába napisała m.in.: „Márai jest magiem słów. Pozornie unika ważkich zdań, dosadnych wyrażeń, a tajemnicą jego oddziaływania jest raczej to, że daje odczuć, iż słowa jedynie zastępują coś, czego za pomocą mowy ludzkiej nie można uchwycić, bo błądzi tak gdzieś wśród słów i za słowami” (K. Bába, *Przygoda Máraiego z teatrem*, „Teatr” 2008, nr 1, s. 56).

<sup>35</sup> *Też jestem dyrektorem kliniki ogromnej!*, rozmowa z J. Englertem, <http://warszawa.gazeta.pl/warszawa/1,34862,8108484> [dostęp: 4.04.2012].

z chorobą i przemijaniem, przedstawiają dramaty cichego cierpienia, powściągliwego, pozbawionego patetyzmu. Te właściwości zachowują też *Zapiski ostatnie* Jandy, stanowiące kompozycyjną ramę filmowej opowieści<sup>36</sup>.

Wspomniany w wywiadzie z Wajdą „aromat śmierci” współtworzy nastrój filmu, zachowujący specyficzny dla prozy obu mistrzów klimat afirmowania życia, którego śmierć jest dopełnieniem. Życia intensyfikowanego zarówno przez świadomość nieuniknioności śmierci, jak też przez siłę doświadczeń zmysłowych, wśród których najważniejszym jest miłość. To zespolenie Erosa i Tanatosa zwraca uwagę na doświadczenie ciała, kluczowego dla odczucia wartości życia jakże nietrwałego, podatnego na zniszczenie. Przemiany cielesne, dokonujące się pod wpływem choroby i wpływającego czasu, potwierdzają tę kruchość i fatalność wpisaną w ludzką kondycję. Szczególny wymiar owej fatalności ujawnia destrukcja, której podlega ciało młodego człowieka, tak jak to się dzieje w przypadku Bogusia, bohatera *Tataraku*. Pięknie, proporcjonalnie zbudowana sylwetka, jędrne, umięśnione ciało, gładkość skóry – to najważniejsze atuty chłopca, niegrzeszącego inteligencją, niezbyt ambitnego i „rozgarniętego” (w pewnych momentach jego zachowanie razi prostactwem, brakiem delikatności). Przy tak doskonałej budowie ciała kontrast stanowi jego brzydka twarz, odbijająca niejako toporność, tępotę, brak okrziesania. Twarz staje się emblematem jego wnętrza, lustrem charakteru.

Już na początku opowiadania zasugerowany zostanie ów klimat śmierci przez odwołanie do innego utworu opowiadającego o śmierci – *Godziny myśli* Juliusza Słowackiego. Urzeka on metaforą melancholii, nostalgicznej zadumy jesiennego pejzażu mentalnego, kiedy to wiatr igra z pożółkłym liściem, przywołując myśli o przemijaniu. Podobnie też opisuje doświadczenie kresu, poprzedzone egzystencją zamkniętą niczym w kryształowej bani. Szczególnie bliska *Tatarakowi* jest metafora „wierzbnami oplakanej (ocienionej) wody”, uaktywniająca zapach szczególnie, jakże odmienny od woni kwiatów, „zmieszanej, stokrotnej”. To zapach gnicia, butwienia liści, wody stojącej i cieniejszej, współtworzy aromat śmierci.

Opowiadanie Iwaszkiewicza zaczyna się właśnie od przypomnienia – tak jak w *Godzinie myśli* – zapachu dzieciństwa, skojarzonego z wonią tatarskiego ziela. Roztarta wstążka tataraku wydziela woń dwojakiego rodzaju: łagodną, kadzidlaną, a więc przyjemną, ale gąbczasty środek rośliny, ów miąższ, przypominający wate, kryje mniej przyjemny „zapach błotnistej iltu, gnijących rybich łusek, po prostu błota”<sup>37</sup>. Woń tataraku, niczym proustowska magdalenka, odwołuje się do przeżyć dzieciństwa

<sup>36</sup> Jak wspomniałam wcześniej, w opinii wielu recenzentów wypowiadających się o filmie, rama ta wybiła się na plan pierwszy, przysyłając warstwę adaptacji prozy J. Iwaszkiewicza.

<sup>37</sup> J. Iwaszkiewicz, *Tatarak*, [w:] *idem, Opowiadania wybrane*, Warszawa 1964, s. 347. Dalsze cytaty z tego wydania podaję bezpośrednio w tekście w nawiasach.

skojarzonych z obrazem gwałtownej śmierci. I znów, podobnie jak w *Godzinie myśli*, doznanie to wiąże się ze śmiercią przyjaciela, trzynastoletniego Gracjana. Ambiwalentny sens porastającej brzegi wód rośliny odkrywa inny zapamiętany z dzieciństwa obraz, związany z zielonoświątkowym zwyczajem wykładania podłóg sieni i balkonów właśnie tatarakiem. W ten sposób w pamięci narratora życie związało się ze śmiercią. Czas afirmacji życia, przypadający na okres Zielonych Świąt, przełamany został doświadczeniem gwałtownej śmierci topielca, potwierdzając niejako, że „koniec ma jakieś tajemnicze związki z początkiem” (s. 347).

Od egzystencjalnej refleksji nad paradoksem naszego istnienia, rozpiętego pomiędzy niepewnym początkiem i równie pozbawionym pewności kresem, rozpoczyna się pierwsza sekwencja filmu Wajdy, stanowiącego dosyć wierną ekranizację opowiadania Iwaszkiewicza. Materia literacka tego utworu pełni funkcję prymarną, będąc niejako partyturą, przetykaną refleksjami z utworów Máraia. Wierność literackiemu pierwowzorowi podkreślona jest niejednokrotnie w dbałości o szczegóły scenerii, wygląd i zachowania postaci, a także poprzez kreowanie specyficznego klimatu melancholii i elegijnej zadumy<sup>38</sup>. Temu też służą cytowania, którymi rozpoczyna się filmowa opowieść<sup>39</sup>. Historia tataraku staje się wtajemniczeniem w śmierć, skrótem życia rozpiętego pomiędzy narodzinami i kresem. „Zapach dzieciństwa odnajduje odpowiednik w zapachu starości, młodość odbija się w zielonym lustrze wieku dojrzałego” (s. 347).

Tym, co łączy bohaterki opowiadań Iwaszkiewicza i Máraia, jest odczucie „zbędności istnienia” (s. 348), świadomość pustki, jałowości bezsensownego trwania, trzymania się życia, które stało się bezcelowe i pozbawione radości. Takie jest dla Marty po śmierci synów, którzy zginęli w powstaniu warszawskim, ale i dla żony doktora z *Nagłego wezwania* (i *Przygody*) Máraia, bohaterki nieodnajdującej się w świecie pozbawionym miłości. Przed tą ibsenowską pustką i fatalnym ciężeniem przeszłości mężowie obu bohaterek bronią się pracą, która wciąga ich niczym wir, a robieniem pieniędzy lekarze wypełniają czas i odgradzają się od ludzi. Ich żony tej pustce nie potrafią się przeciwstawić ani zaradzić. Świadomość zbędności istnienia w przypadku Marty wiąże się z przeżyciem przedwczesnej śmierci synów. Dlatego zwierza się mężowi z odczuwanego przez nią wstydu, iż jeszcze żyje, bo to synowie powinni ją przeżyć, a nie odwrotnie. Zaburzenie

<sup>38</sup> Nie przychyliam się w tym momencie do opinii tych recenzentów filmu, którzy zarzucali A. Wajdzie zbyt daleko idącą swobodę w traktowaniu literackiego oryginału i zmienianiu jego wymowy.

<sup>39</sup> Jest to rozwiązanie w duchu autotematycznego wątku „filmu w filmie”, do którego reżyser powracać będzie kilkakrotnie. W początkowej scenie literacki cytat staje się rodzajem aktorskiej próby, kwestii wygłaszanej przez główną aktorkę, próbującą wraz z reżyserem wczuć się w ducha Iwaszkiewiczowskiej opowieści, przeniknąć jej sens, zawarty w symbolice tatarskiego ziela wydzielającego aromat śmierci.

tej naturalnej kolejności jest paradoksem trudnym do zaakceptowania, składającym się na absurdalność ludzkiej egzystencji<sup>40</sup>.

Doświadczenie pustki po śmierci bliskich przedstawiane jest w filmie także przez sposób zorganizowania przestrzeni. W noweli Iwaszkiewicza zamknięty na klucz pokój synów przemienia się w świątynię śmierci, przestrzeń tabu, do której tylko rodzice zmarłych mają wstęp. W filmie Wajdy pokój ten, prześwietlony stłumionym światłem, tonący w jakiejś nierzeczywistej aurze, przypomina strych, na którym czas się zatrzymał, przedmioty zastygły w opuszczeniu, stając się zbędne, przywodzą na myśl eksponaty w muzeum, oglądane z rzadka przez żywych. To trochę jak upiorna przestrzeń z horrorów, którą przezornie zamyka się na klucz i omija, choć emanuje pokusą i prędzej czy później człowiek musi ją nawiedzić<sup>41</sup>. Inne pomieszczenia w staroświeckim dworku doktorostwa nie przyciągają domową przytulnością, wręcz przeciwnie – odpychają zarówno domowników, jak i gości. „Niewygodny rozkład obszernych pokoi” nie sprzyja zresztą przyjmowaniu tych ostatnich. Większość pomieszczeń, zagraconych staroświeckimi meblami, zgromadzonymi niczym eksponaty, poświadczą, że pani domu nie czyni nic, aby unowocześnić i odświeżyć wnętrza, wpuścić w nie powiew nowego ducha, ożywić. Taki stan zdaje się odpowiadać jej nastrojowi, owemu przechyleniu w przeszłość, chociaż pani Marta nie znosi wspomnień, stara się od nich uciekać, gdyż „postarzały ją one – i mówiły o wszystkim, co się obróciło w proch. A w pani Marcie żyły jeszcze jakieś niejasne nadzieje na dzień dzisiejszy” (s. 352). Salon, w którym doktorowa przyjmuje gości, nie jest „stworzony do zwierzeń” (s. 349). Choć jest to przestrzeń domowa, wypełniona meblami, ogromnym fortepianem, przyozdobiona obrazami i dywanem, brakuje tu przytulności.

W filmie Wajdy, w którym historię przeniesioną z *Tataraku* Iwaszkiewicza, skontaminowaną z sytuacjami przedstawionymi w *Nagłym wezwaniu* i *Przygodzie*, poprzedzają intymne zwierzenia Jandy<sup>42</sup>, powracającej pamięcią do niezbyt odległych wspomnień związanych z chorobą i śmiercią męża, tym, co uderza w tej scenie, jest wrażenie pustki, wywołane tłem i brakiem jego wypełnienia. W iście hopperowskim wnętrzu nie ma żadnego sprzętu czy ozdoby, które rozpraszałyby uwagę widza. Łóżko z czarną pościelą, proste krzesło, prawie niewidoczny obrazek na ścianie i dwa okna bez firan (jest to pokój narozny), niezachęcające jednak, aby przez nie wyjrzeć – to całe

<sup>40</sup> Z podobnej myśli zwierzył się A. Wajda w przywołanym wywiadzie: to E. Kłosiński, jako młodszy, powinien przeżyć reżysera, a nie odwrotnie.

<sup>41</sup> Niczym w horrorze czy w baśni o Sinobrodym, Marta staje się strażniczką tajemnicy tego pokoju, gwałtownie strofującą młodą sprzątaczkę za to, że prawie złamała tabu, próbując otworzyć i posprzątać zakurzoną „świątynię śmierci”.

<sup>42</sup> Niczym klamra obejmująca fabułę wspomnienia te pojawiają się również w zakończeniu filmu, wprowadzając wątek „odsłonięcia” dramatu przeżywanego przez aktorkę, która musi grać dalej, bo „przedstawienie trwa nadal” mimo jej osobistej tragedii.

wyposażenie, sygnalizujące niejako, iż w tym miejscu nie będzie się można zadomowić. Podobny ascetyzm widoczny jest w wyglądzie aktorki, która w tym momencie jest sobą, gra siebie. Sugeruje on bezbronność i zagubienie charakterystyczne dla osób w stanie żałoby, borykających się z doświadczeniem utraty i być może znajdujących ukojenie w zwierzeniu swego smutku i bólu innym. Brak makijażu, czy może dyskretna, niewidoczna charakteryzacja, niepełne ubranie (aktorka występuje w atłasowym czarnym szlafrocuku i szpilkach), widoczne w tle gołe ściany i nieliczne sprzęty – wszystko to sugeruje jakieś zamknięcie na świat zewnętrzny, introwertyczne skupienie się na tym przytłaczającym doświadczeniu i pustce przenoszonej na otoczenie. Pokój zwierzeń przypomina celę czy szpitalną separatkę, bo nawet anonimowy numer hotelowy wydaje się przestrzenią bardziej domową niż tło wygłaszanego przez Jandę monologu. Ważna jest tu też technika nagrania wspomnianych scen. Wajda w tych ujęciach całkowicie zawierzył aktorce, która przez dwa dni pozostała sam na sam z włączoną kamerą, nagrany wówczas monolog stał się podstawą filmowego montażu<sup>43</sup>. Te sceny, podkreślające samotność kobiety, jej alienację w świecie, nadały filmowi teatralny klimat, powstający w kameralnych wnętrzach, a dotyczący także plenerów, ziejących pustką, zimnem, oddaleniem człowieka od człowieka.

W filmowym i literackim *Tataraku* istotą świata przedstawionego jest prowincjonalność, małomiasteczkowość i jakieś widoczne na każdym kroku opuszczenie. Iwaskiewicz pisze o zrujnowaniu miasteczka przez wojnę (s. 350-351), która pozostawiła ślad w życiu niejednego mieszkańca (doktorostwo stracili w niej synów, ale i Boguś K. został osierocony przez rodziców, którzy także zginęli w powstaniu, a wychowała go babcia). Jediną atrakcją tego opuszczonego miasteczka jest rzeka, ekspansywna w swej żywotności, niezamykająca się w swoich granicach, lecz pączkująca, rozsiewająca swoją obecność w postaci oczek wodnych, zarośniętych wikliną i obrzeżonych tatarakiem, fascynujących ukrytą magicznością, lecz i niebezpieczeństwem nieprzewidywalnej głębokości. Rzeka i jej odnogi, oczka, wyznaczają inną przestrzeń: życia, dynamiki, bujnej natury, pokusy, orzeźwienia, młodości. Spacer nad rzekę to wkroczenie w odmienny świat, pozostawienie za sobą ludzi i domostw. To jakby przekroczenie granicy, również tego tabu, które wyznacza określone normy zachowań, reguły i dystans, zachowywany we wnętrzach, pokojach, domach<sup>44</sup>. Nad wodą zniwelowaniu ulega różnica wieku między Martą i Bogusiem, bo kąpiel w rzece niweczy dystans dzielący dojrzałą kobietę

<sup>43</sup> Te hopperowskie wnętrza zainscenizowano w studiu filmowym, a sceny kręcone były przez operatora P. Edelmana.

<sup>44</sup> Nie bez znaczenia jest to, że doktorostwo należą do małomiasteczkowej warstwy inteligencji, tzw. warstwy wyższej, zachowującej pozory wytworności w ceremoniałach dnia codziennego i wobec siebie, co widoczne jest np. w przebieganiu się do posiłków spożywanych w swoim gronie z eleganckiej zastawy czy w trzymaniu służącej i zamawianiu świeżo wydanych książek, najczęściej nieczytanych przez doktora z powodu braku czasu.

i młodego mężczyznę<sup>45</sup>. Zresztą atutem tej dojrzałej kobiety jest dobrze zachowane ciało, co jest wynikiem „nałogowej manii gimnastykowania” (s. 356). To nad rzeką, w obecności skąpo odzianego Bogusia (w charakterystyczne cytrynowe slipki), Marta zaczyna oceniać swoje ciało i myśleć o nim w kontekście wrażenia, jakie czyni na młodym chłopcu, młodszym w tym momencie od jej synów. Tutaj nie przeszkadza jej „bezwstydnosc młodości”, przypisywana temu wiekowi „pretensjonalność” (s. 360 i 361), o której wcześniej wspominała mężowi<sup>46</sup>. Doktor wypowiedział wówczas znamienne zdanie, zapowiadające niejako tragiczny finał krótkiej przygody młodości (utonięcie Bogusia), stwierdzając, że „życie tak łatwo może się stać śmiercią” (s. 361).

Krótką znajomość Marty z Bogusiem zaznaczy się równie krótkotrwałą próbą wskrzeszenia młodości kobiety, tym błyskiem przed zgonem, który niebawem ma nastąpić, poprzedzonym jednak gwałtowną śmiercią chłopca. Wskrzeszana młodość kojarzy się z zapachami (woń jaśminowych drzew, na którą Marta zwraca uwagę Bogusiowi), gestami (zapomniany gest poprawiania włosów), muzyką wierzbowych liści (s. 366), refleksją (np. o ciele)<sup>47</sup>. Do tego przyłącza się zapach tataraku, którym umaja się domy w czas Zielonych Świąt. Za tym zapachem Marta wręcz przepada (s. 365), bo do tej pory, do momentu utonięcia Bogusia, nie kojarzył się jej ze śmiercią. Proces wskrzeszania młodości wywołany jest wyglądem młodego mężczyzny. Staje się on katalizatorem nowych wrażeń, „sprowadzającym zamęt w jej duszy” (s. 364). Zbiega się z czasem, kiedy kobieta jest już świadoma obecności w swym ciele zarodka śmiertelnej choroby. Na krótko widok bujnej młodości przegania „spokój i smutek dotąd panujące w jej sercu” (s. 364). Doskonałe ciało Bogusia staje się kwintesencją młodości, przykuwającą uwagę i wprawiającą kobietę wręcz w osłupienie. Niebawem piękna budowa ciała, doskonałe proporcje i harmonia kontrastują z brzydką twarzą. Jeśli posągowe ciało Bogusia uderza swym pięknem, to „twarz pergamońskiego barbarzyńcy z małym, wzniesionym w górę nosem” (s. 367) wywołuje wstrząs<sup>48</sup>. Fascynacja nagim, emanującym młodością i zdrowiem, ciałem mężczyzny jest tak silna, że wyzwala odruchową,

<sup>45</sup> Jednakże to niwelowanie dystansu jest zaledwie zaznaczone. Narrator bowiem od początku do końca opowieści zaznacza różnicę lat, konsekwentnie nazywając Martę „panią”, o Bogusiu pisząc jako o chłopcu i posługując się tylko jego imieniem, często w formie zdrobniałej.

<sup>46</sup> Chociaż miała na myśli przede wszystkim młode kobiety, np. potencjalne żony synów.

<sup>47</sup> Reżyser nie wykorzystał do końca tych motywów, np. nie pojawi się tam zachwyt Marty zapachem jaśminowych drzew ani „młodzieńczy” gest poprawiania przez nią włosów. Wydaje się, że A. Wajda pominął te subtelne aluzje związane ze zderzeniem młodości i dojrzałości, tęskniącej za czasem minionym. Z kolei rozbudował scenę pocałunków Bogusia i Marty nad rzeką, zastępując jeden długi pocałunek chłopaka gwałtowniejszym wybuchem namiętności.

<sup>48</sup> Wybrany do tej roli debiutujący aktor P. Szajda nie do końca wpisuje się w literacki portret. Jego twarz trudno nazwać brzydką, a i sylwetka nie wydaje się tak apollińska, jak to przedstawił J. Iwaszkiewicz. Być może na tym wrażeniu zaważył niezbyt wysoki wzrost aktora. Liczni recenzenci filmu podkreślać też będą jego sztuczną, nieudaną grę, zauważając, iż stanie się on słabym ogniwem filmu.



spontaniczną reakcję Marty – przytulenie policzka do jego pleców, wcześniej skwapliwie oczyszczanych z przybrzeżnego piasku. Kobieta wie, że w tym momencie przekroczyła granicę, złamała tabu, co potwierdzi Boguś długim pocałunkiem. Bohaterka wkroczyła w świat młodości, dla niej, jak się wydawało, zakazany, i świadomość tego wywołuje myśl o samobójstwie. „Jedno z nas musi umrzeć” (s. 368) – to jej myśl, jakby wyjęta z kart *Cierpień młodego Wertera*, wcześniej wzmocniona przez refleksję, że „nie zostało jej nic innego, jak popełnić samobójstwo. Wszystko przepadło” (s. 368)<sup>49</sup>.

Końcowa scena *Tataraku* zatrzymuje się na kontemplacji piękna ciała, sprzężonego jednak już nie z życiem, ale śmiercią. Piękno zastyga w maskę śmierci, uwiecznia się na tę krótką chwilę, zanim zanurzy się w przepaść gnilnego rozkładu. Już wtedy, kiedy „cała postać topielca powlekła się jakby celofanem obcości i sztywności, [a] ciało [to – B.Z.] z minuty na minutę przestawało być człowiekiem” (s. 372), Marta wychwytuje moment przechylenia się w stronę rozkładu, do którego przybliżyć będzie każda upływająca minuta. Toteż przypatrywaniu się temu ciału towarzyszy szczególnego rodzaju napięcie wynikające z pragnienia zatrzymania nieuniknionej destrukcji. Ale tu tylko pamięć może być ocaleniem, dlatego Marta chce „zawrzeć w oczach zarysy nieprawdopodobnej piękności” (s. 371) ciała.

W tej krótkiej chwili osobliwego obcowania z wyniesionym na brzeg ciałem młodego topielca, obsypywanego pocałunkami kobiety, pocałunkami życia, którymi chciałaby zatrzymać proces rozkładu, Marta przekracza granicę śmierci, rozpoznając własny kres poprzez cudzą śmierć. To moment wtajemniczenia, przeżywanego w aurze tanatycznej erotyki, zmysłowości przesyconej aromatem śmierci, tego balansowania na granicy bytu, którego kres rysuje się coraz wyraziściej:

Poczuła pod palcami coś zimnego, jakby marmur. Ściągnięte mięśnie wypinały skórę. Każda linia przeprowadzona po tych wypukłościach była skończenie piękna. Pani Marta przyłożyła usta w miejscu, gdzie na przełęczu pomiędzy dwoma wzgórkami porastał delikatny puszek. Już i on wysechł. Kobieta stopniowo przeniosła swoje wargi poniżej piersi, gdzie przebiegały najpiękniejsze mięśnie gorsu, a potem nagłym poruszeniem zaczęła całować piersi, przeponę, brzuch, pępek i w gwałtowności pocałunków, którymi obsypywała zmarłego, schodziła coraz niżej. Całe to zimne i kształtne jak rzeźba ciało pachniało tatarakiem. Ale kiedy pani Marta poczuła pod wargami rąbek żółtych slipów, do nozdrzy jej doleciał zapach błotnistego łu, gnijących rybich łusek i woń błota – aromat śmierci, która miała się stać niebawem również jej udziałem (s. 372).

<sup>49</sup> Porównać można zbliżoną stylistykę wyznań bohatera J.W. Goethego, np. „natura nie znajduje wyjścia z labiryntu splątanych i sprzecznych sił i człowiek musi umrzeć!” czy „Nie widzę cierpieniu temu kresu prócz grobu” (J.W. Goethe, *Cierpienia młodego Wertera*, przeł. L. Staff, Warszawa 1984, s. 42 i 47).

Chociaż w tytule filmu zasygnalizowane zostało wyraźne odwołanie do opowiadania Iwaszkiewicza, zauważyć trzeba, że obraz ten nie jest wierną adaptacją prozy autora *Panien z Wilka*. Jak wcześniej wspomniałam, Wajda w wywiadach podkreślał, że utwór ten był twórczą inspiracją<sup>50</sup>, ale nie stanowił wystarczającego materiału na pełnometrażowy film. Toteż konieczne było sięgnięcie po inne źródła, w tym przypadku prozę Máraia i dziennik Jandy. Recenzenci poszukujący podobieństw do literackiego pierwowzoru zauważą, że temat Iwaszkiewiczowskiego *Tataraku* z pewnością znalazł się w centrum (choć niektórzy punkt ciężkości dostrzegą w monologach aktorki), budując klimat refleksji nad chorobą, przemijaniem, śmiercią i sensem życia. Tego typu zaduma określa również tematykę opowiadania i dramatu Máraia, a także bazujących na autentycznych przeżyciach zapisków Jandy. Wajda więc raczej nie miał ambicji wiernego trzymania się tekstu (czy tekstów literackich), konstruuując film na motywach prozy wybranych autorów, prozy refleksyjno-filozoficznej, melancholijnej i oszczędnej w środkach wyrazu.

#### ANDRZEJ WAJDA'S *SWEET RUSH* AS A TRIPTYCH FILM ADAPTATION

##### Summary

In this article I am interested in a particular type of film adaptation represented by *Sweet Rush* by Andrzej Wajda. The uniqueness of this adaptation is the use and contamination of four literary sources: Jarosław Iwaszkiewicz's stories, *Sudden Call* – a story by Sándor Márai and his drama *Adventure* as well as intimate writings of Krystyna Janda, who plays the lead character. One more piece may be added, *An Hour of Thought* by Juliusz Słowacki, cited in the short story *Sweet Rush* by Iwaszkiewicz. These sources, interestingly combined, share a common theme (of death and eroticism) and the climate of sensuality and melancholy, woven into the fabric of the film, played out in the Vistula outdoors, forming as it were the mental landscape of the characters' experiences.

---

<sup>50</sup> Symbolicznie zobrazowane zostało to we wspomnianej wcześniej autotematycznej scenie odczytywania fragmentów opowiadania przez odtwarzających główne role w filmie – K. Jandę i J. Englerta.