

Waldemar FRAĆ

## POZBAWIONA ISTOTY ŚMIERĆ Domknięcie tryptyku Iwaszkiewicza–Wajdy

*Wtedy, gdy jeszcze nie było pewności, czy kino jest sztuką i czy w ogóle może nią być, jedno wydawało się niepowątpiewalne: technika ruchomej fotografii jest sposobem przewycięzania nieuchronności kresu. To, co zawsze objawiało się rozumowi jako sfera niemożliwości, nagle znalazło drogę urzeczywistnienia: obraz utrwalający czas może wyrwać się z ram konieczności przemijania.*

Śmierć znaczy trop filmowej lektury opowiadań Jarosława Iwaszkiewicza, którą podejmuje Andrzej Wajda w swych trzech adaptacjach: *Brzezynie* (1970), *Pannach z Wilka* (1979) i *Tataraku* (2009). Ten ostatni obraz zdaje się domykać filmowy namysł reżysera nad doświadczeniem absolutności kresu. Twórca pisał o swej fascynacji opowiadaniem Iwaszkiewicza i o przesłankach kreatywnych dla dwóch pierwszych adaptacji: „Prawdziwym filmem jest fotografia życia, z całą jego bylejakością estetyczną. Natomiast literatura kreatywna mało się przyjmuje i sprawdza na ekranie. Otóż fakt, że ci wszyscy, którzy sądzą tak jak ja – że najlepszym materiałem dla filmu jest samo życie – zwracają się właśnie do prozy Iwaszkiewicza, w tym ma swoją główną przyczynę, że proza ta tak bardzo osadzona jest w rzeczywistości”<sup>1</sup>. Czy jednak chodzi tylko o bliskość rzeczywistości? Z perspektywy czasu historie opowiedziane przez pisarza wydają się już odległe, a świat małych dworców szlacheckich czy przedwojennych domów z długimi tradycjami odchodzi w niepamięć. Tym, co naprawdę istotne, jest „samo życie”, a więc także i to, co jest jego kresem, wobec czego ono musi się stale określać. Znamiona kruchości i ulotności życia w literackich przedstawieniach Iwaszkiewicza znacząco determinują kształt filmowych wyobrażeń Wajdy.

Adaptacja filmowa posiada coś z bytu relacji: jej percepcja zdaje się wciąż odnosić do pierwowzoru, którego ślad, jakkolwiek odległy, zawsze jest obecny, nawet gdyby chciano go zatrzeć. Reżyser stara się być blisko opowieści pisarza, ale różnica medium z istoty musi determinować kształt przedstawień. Transformacja wynikająca z natury wykorzystanego rodzaju sztuki wydaje się tym bardziej znacząca, że dotyka fenomenu ludzkiego kresu. Czy „namacalność” filmowego obrazu w relacji do uwarunkowań dzieła literackiego może coś w tym mrocznym aspekcie egzystencji odkrywać, dopełniać, dookreślać?

<sup>1</sup> A. W a j d a, *O filmowaniu prozy Iwaszkiewicza*, w: *Europejskie manifesty kina. Od Matuszewskiego do Dogmy. Antologia*, red. A. Gwóźdź, Wiedza Powszechna, Warszawa 2002, s. 334.

Czy zagadkowość śmierci zwizualizowanej w ruchomym obrazie poddaje się jednak bliższemu rozpoznaniu, niż gdy śmierć jest ujęta w abstrakcji słowa? Wydaje się, że śmierć zawsze jest tajemnicą, której z istoty nie można przekroczyć, ale która tym bardziej staje się wyzwaniem dla ludzkiej myśli, nieustannie dążącej choćby do namiastek rozumienia. Czy kino w swej zdolności utrwalania ciała w ruchu stanowi pewną formułę realizacji tego wyzwania? Poszukiwanie odpowiedzi nieuchronnie prowadzi do źródeł, do myśli pierwotnej, do najwcześniejszych intuicji, które zrodziły się wobec zaistnienia nowego medium.

### UOBECNIANIE NIEOBECNEGO

Początki kina – w pierwszych rozpoznaniach tego fenomenu – często przybliżane były poprzez negatywne odniesienie do konieczności śmierci. W ten sposób wyrażała się nadzieja na zaistnienie możliwości pokonania czasu, albo przynajmniej częściowego unieważnienia jego nieuchronności, co miało się dokonać dzięki zdolności wizualnego utrwalania zewnętrznej warstwy rzeczywistości. Myśl, którą tak doskonale wyraża słowo utrwalone w literaturze, odcina się od swych genetycznych związków z czasem i przestrzenią, istnieje w pewnej próżni, którą zapełnia wyobraźnia czytającego; obraz ufundowany na fotograficznej reprodukcji jest tak mocno wpisany w swój czas i przestrzeń, że zdaje się zawsze niepodważalnym świadectwem istnienia tych dwóch wymiarów. Nowy fenomen, objawiający się w postaci kinematografu, rozumiano więc jako spełnienie odwiecznego pragnienia zatriumfowania nad skończonością. Potencjał tego zjawiska był intencjonalnie rozszerzany: dostrzegano w nim zdolność wyrywania spod władzy śmierci wszystkiego, co się jej poddaje.

Wtedy, gdy jeszcze nie było pewności, czy kino jest sztuką i czy w ogóle może nią być, jedno wydawało się niepowątpiewalne: technika ruchomej fotografii jest sposobem przewycięzania nieuchronności kresu. To, co zawsze objawiało się rozumowi jako sfera niemożliwości, nagle znalazło drogę urzeczywistnienia: obraz utrwalający czas może wyrwać się z ram konieczności przemijania. Już w roku 1898 Bolesław Matuszewski – postulując, by kino stało się najdoskonalszym sposobem utrwalania i zachowywania historii – pisał: „Tak oto obraz kinematograficzny, w którym tysiąc klisz składa się na jedną scenę, a który powstaje między źródłem światła a bielą ekranu, sprawia, że umarli ożywają i powracają nieobecni”<sup>2</sup>. Co ciekawe, to przewycięzanie nieuchronności śmierci dokonuje się – zdaniem Matuszewskiego – nie w obrę-

<sup>2</sup> B. Matuszewski, *Nowe źródło historii*, tłum. B. Michalek, w: *Europejskie manifesty kina*, s. 36.

bie sztuki, której istnienie jest w zasadniczym stopniu ufundowane na ludzkim odniesieniu do umierania, lecz przez samą empirycznie sprawdzalną rzeczywistość – film dokumentalny miał być jej utrwalającą częścią.

Szansa, która pojawiła się wraz z ujawnieniem techniki kina, nie jest jednak absolutna – uwidacznia się w niej fundamentalne ograniczenie. Zwraca na to uwagę autor przywołanych słów: kino nie przewycięża śmierci w zupełności – dokonuje tego zawsze połowicznie. Powrót tych, którzy odeszli, jest możliwy tylko w poświadczeniu ich braku. „Ożywianie umarłych” nie jest więc przywróceniem pełni życia: film przynosi widzialność tego, czego faktycznie już nie ma. „Uobecnianie nieobecnego”<sup>3</sup> przybliży kino do doświadczenia śmierci.

Podobna intuicja pojawia się w *Manifeście siedmiu sztuk*, który ogłosił Ricciotto Canudo w roku 1911. Przez wielu uznawany za pierwszego teoretyka kina, swą myślową drogę rozpoczyna jednak w miejscu biegunowo odległym od perspektywy Matuszewskiego. Canudo jest bowiem przekonany, że kino to w wymiarze ogólnoestetycznym sztuka zupełnie wyjątkowa, do której zmierzały wszystkie inne: synteza jednocząca właściwości starogreckiej trójjedynych chorei ze sztukami konstrukcyjnymi, zogniskowanymi wokół twórczego centrum, jakie stanowiła architektura. Artystyczna wola kreacji, zdaniem włoskiego myśliciela, zawsze dążyła do uchwycenia nieprzemijalnego charakteru rzeczywistości, do wskazywania tego, co nie podlega niszczącemu działaniu czasu. Tym mocniej wolę tę objawia kino – estetyczna synteza, pełnia, telos: „Człowiek miał zawsze świadomość jedynie dwóch sztuk, które kolejne generacje, usiłując zatrzymać umykające aspekty życia, zmagając się ze śmiercią, wzbogacały o nowe doświadczenia estetyczne. Od zarania ludzkości próbowano zatrzymać życie, przekroczyć jego efemeryczną realność, zwrócić uwagę na wieczny aspekt rzeczy, które człowieka poruszają”<sup>4</sup>. Wiara w „wieczny aspekt rzeczy” jest, jak wspomniano, podstawowym ufundowaniem sztuki i – ogólniej – ludzkiej potrzeby tworzenia.

Czy jednak ta pierwotna nadzieja, związana ze źródłowym objawieniem istoty kina, znajduje potwierdzenie w zetknięciu z nieustępliwością czasu? Wydaje się, że mnogość doświadczeń filmowych czyni widza nieczułym na ten walor ruchomej fotografii, który przed wiekiem chciano rozumieć jako wymiar urzeczywistnionej aczasowości. Filmowa zdolność utrwalania obejmuje jedynie ślady życia: nieobecność w kinie jest faktyczna, obecność pozorna. Obrazowe ślady życia, paradoksalnie, wskazują zawsze na swe zaprzeczenie:

<sup>3</sup> O doświadczeniu śmierci bliskiego człowieka jako „obecności nieobecności” pisał Józef Tischner (*Prolegomena chrześcijańskiej filozofii śmierci*, w: tenże, *Świat ludzkiej nadziei*, Znak, Kraków 2005, s. 253).

<sup>4</sup> R. C a n u d o, *Manifest siedmiu sztuk*, tłum. I. Dembowski, w: *Europejskie manifesty kina*, s. 41.

śląd śmierci. Jej doświadczenie czyni z nieobecności coś absolutnego, nieodwracalnego i ostatecznego. „Wieczny aspekt rzeczy” mógł być więc jedynie postulatem pod adresem nowej sztuki, ale nigdy nie miała nastąpić pełna jego realizacja. Marzenie pierwszych teoretyków kina pozostanie na zawsze niespełnione: granicy śmierci przekroczyć niepodobna, nawet jeśli wizualne przedstawienie zdaje się temu przeczyć. Kinowe uobecnienie faktycznie jest dialektycznym napięciem między obecnością a nieobecnością.

Sztuka filmowa nie przewycięża skończoności, ale jednak nie pozostaje wobec niej zupełnie bezsilna. Przez zdolność utrwalania ruchu kino „czyni widzialnym [...] obcowanie człowieka z materią, przyjazne lub wrogie”<sup>5</sup>, jak w roku 1924 pisał Karol Irzykowski w *Dziesiątej Muzie*. Skrajnym przykładem wrogości materii jest skończoność ciała. Okazuje się, że największe zagrożenie ludzkiego życia skrywa się w nim samym – jako podatność na choroby, starzenie się, ostateczną biologiczną dezintegrację. Myśliciel zwraca uwagę na to, że dla człowieka „jego ciało, żywioł nad żywioły, [...] jest niby nim samym, z nim i przeciw niemu”<sup>6</sup>. Kino, które jest widzialnością somatycznej materialności człowieka, nie staje się więc mechanicznym triumfem nad śmiercią, lecz doskonałym jej unaocznieniem, przybliżającym pełniejsze jej uświadomienie. Filmowa zdolność wizualizacji nie prowadzi do odarcia śmierci z tajemnicy, lecz umożliwia pełniejsze doświadczenie tego, czym jest naprawdę: kresem wyobrażenia. W przypadku śmierci bowiem widzenie przekracza poziom wyobrażenia. Ta właśnie przesłanka zdominowała filmowe wczytywanie się Andrzeja Wajdy w opowiadania Jarosława Iwaszkiewicza.

Filmem *Tatarak* reżyser wraca po trzydziestu latach do prozy pisarza. Specyficzny charakter opowiadania wydaje się opierać na tym, że fikcyjna śmierć została w nim ukonstytuowana przez rzeczywistą. We wstępnych słowach utworu literackiego Iwaszkiewicz wspomina przyjaciela z czasów dzieciństwa, pokonanego przez nurt wody. Ta śmierć na zawsze miała się już dla narratora utrwalić w woni tataraku: „Zapach ten na początku mojego życia skojarzył się z obrazem gwałtownej śmierci. W dzieciństwie tatarakiem wykładano podłogi sieni i balkonu, panował on niepodzielnie w dniach wesołych i naprawdę Zielonych Świąt. A jednocześnie przypomina mi on zawsze śmierć mojego pierwszego przyjaciela, który nosił dziwaczne imię Gracjan i utopił się, mając trzynaście lat”<sup>7</sup>.

<sup>5</sup> K. Irzykowski, *Dziesiąta Muza. Zagadnienia estetyczne kina*, w: tenże: *Dziesiąta Muza oraz Pomniejsze pisma filmowe*, Wydawnictwo Literackie, Kraków 1982, s. 70.

<sup>6</sup> Tamże, s. 220.

<sup>7</sup> J. Iwaszkiewicz, *Tatarak*, w: *Tatarak i inne opowiadania*, Polityka Spółdzielnia Pracy, Warszawa 2008, s. 7.

## PARADOKS DOŚWIADCZENIA

Realne doświadczenie śmierci warunkuje fikcyjne, wyobrażone. Ale z drugiej strony wyobrażenie śmierci przekracza realność, ucieka w fikcję, która zawsze jest nieadekwatna, by w końcu osiągnąć nicość. Wyobrażenie śmierci koncentruje się na kresie i stanowi kres dla samego siebie: stąd jego paradoksalny charakter. Specyfika tego wyobrażenia polega bowiem na tym, że obejmuje ono tylko to, co faktycznie opisywalne, jednocześnie próbując to przekroczyć czy zanegować. Tymczasem śmierć ujawnia zawsze swoje przyczyny, jest efektem jakichś procesów, zdarzeń, ma swój racjonalny przebieg, choć nie ma własnej istoty. W empirii umierania zawarta jest aporia: jej główne źródło stanowi doświadczenie własnego kresu, które przekracza wszelkie możliwe doświadczenia, faktycznie doświadczeniem nie będąc.

Ta metaempiryczność śmierci znajduje swe odzwierciedlenie także w języku, w poszukiwaniach jej adekwatnych znaczeń<sup>8</sup>. Roland Barthes w semiologicznych rozważaniach nad fenomenem kina dostrzega semantyczne konsekwencje tej trudności w odniesieniu do ruchomego obrazu: „Umrzeć [...] jest pojęciem, które nie może zostać oznaczone. Przedmiotem przekazu staje się charakter tego aktu, właściwy mu ethos”<sup>9</sup>. Znaczenie śmierci wymyka się bowiem pozytywnej deskrypcji, ono zawsze sprowadza się tylko do negacji. Dlatego jej opis w tradycji filozoficznej podąża zwykle drogą negatywną, polegającą zaledwie na wskazywaniu nicestwienia tego, czego zaprzeczenie stanowi. Śmierć sama jest negatywnością i dlatego nie można wskazać ani jej celu, ani wykładni sensu, która nie przekraczałaby ram naszej rzeczywistości. Pozostaje jedynie czytelność literackiego opisu bądź namacalność filmowej wizualizacji.

Wajda, podobnie jak autor opowiadania, także zestawia śmierć w fikcyjnym przedstawieniu z realnym doświadczeniem osoby. Film rozpoczyna się monologiem Krystyny Jandy (filmowej Marty), która opowiada o śmierci swego męża, wybitnego autora zdjęć filmowych, współpracownika Wajdy (m.in. podczas realizacji *Panien z Wilka*), Edwarda Kłosińskiego. Opowieść przytłacza niekamuflowaną otwartością, choć to aktorka mówi o swoich doświadczeniach jako osoby, ujawniając głębokie napięcie między grą a autentycznością. Fikcja często do tego autentyzmu chce zmierzać, ale z istoty nie może go w pełni osiągnąć. Ta niemożność fikcji stanowi dla widza wygodne schronienie, powoduje, że przed negatywnością filmowego przedstawienia można uciec.

<sup>8</sup> O śmierci jako o „monstrum empiryczno-metaempirycznym” pisał Vladimir Jankélévitch (*Tajemnica śmierci i zjawisko śmierci*, w: *Antropologia śmierci. Myśl francuska*, tłum. S. Cichowicz, J. M. Godzimirski, PWN, Warszawa 1993, s. 45).

<sup>9</sup> R. Barthes, *Problem znaczenia w filmie*, tłum. M. Hendrykowska, M. Hendrykowski, w: *Film: język – rzeczywistość – osoba*, red. A. Helman, J. Ostaszewski, Polskie Towarzystwo Semiotyczne, Warszawa 1992, s. 22.

Realne spotkanie z czyjąś śmiercią, stanowiące kontrapunkt dla fikcji, wyklucza eskapizm: ta śmierć się wydarzyła, ujawniła nieredukowalną nieobecność człowieka, która wkracza w doświadczenie odbiorcy. Twórcy filmu wpisali jednak realny ślad faktycznej śmierci w przestrzeń fikcyjnego, malarskiego wyobrażenia Edwarda Hoppera. Czy pośrednictwo kreacji przekraczającej rzeczywistość ma osłabić mrok i chłód, będący nieuchronną konsekwencją autentyczności przekazu śmierci?

Wnętrze pokoju, w którym Krystyna Janda relacjonuje śmierć swojego męża i wydarzenia z nią związane, najbardziej przypomina w układzie przestrzennym i kolorystyce późny obraz amerykańskiego malarza *Kobieta w słońcu* (1961). Dominująca w obrazie zieleń (barwa życia, ale także śmierci w jej somatycznych metamorfozach; ten sam kolor wyraża rozkwit, triumfalny rozrost życia, ale i śmierć, jego porażkę: różnica jest ulotna, chodzi o pewien odcień, który jest cieniem śmierci), wypełniająca wnętrze pokoju, stanowi tło dla stojącej obok łóżka nagiej kobiety, patrzącej przed siebie, trzymającej w ręku papierosa. Niewidoczne w malarskiej przestrzeni okno, przez które kobieta spogląda, zaznaczone zaledwie konturem zasłony, wpuszcza do wnętrza pokoju słoneczne światło. Światło to rozjaśnia jej nagie ciało i przewycięża mrok przepelniający przedmioty. Zewnętrzna jasność postaci zdaje się klócić z dojmującym wrażeniem osamotnienia. Skierowane ku oknu ciało, dążące ku czemuś w swej statyczności, nie może jednak przekroczyć wewnętrznej granicy przestrzeni. Światła jest tylko tyle, ile płynie go z zewnątrz, wewnątrz nie ma ono żadnego źródła. Pełne rezygnacji (?) oczekiwanie na zmianę, która ma pojawić się z zewnątrz, jest podstawowym sensem osamotnienia.

Kobieta Hoppera stoi w wyczekiwaniu, w perspektywie niespełnialnej nadziei. Istnieje taki egzystencjalny fenomen: nadzieja, która nie może się urzeczywistnić, bywa wyzwaniem uniemożliwiającym pogrążyć się w zupełnej rozpacz. Choć tak naprawdę wiadomo, że spełnić się nie może, nadzieja jawi się jako paradoksalne oczekiwanie na sens, który w ten sposób jest chroniony przed całkowitą zaturą. Spojrzenie przez okno w płynącą zeń jasność wyraża wewnętrzny brak, ale także „niemożliwą możliwość” zwrócenia się ku tej jasności; jest ciągłym – choć posiadającym swe minima i maksima – spodziewaniem się. Kres nadziei to koniec oczekiwania. Nadzieja jest rozpisana na pozbawiony kresu czas.

Filmowe uplastycznienie monologu Jandy okazuje się bardziej mroczne, bolesne. Osamotnienie wypływające z realnej śmierci jest przecież nieredukowalne – brak najbliższej osoby jest ostateczny, nigdy nie może być unieważniony w ramach doświadczalnej rzeczywistości. Przestrzeń, w której staje aktorka, jawi się jako ta najbardziej odległa i obca, choć potencjalnie bliska i przyjazna. Nicestwiąca siła śmierci, mimo że dotyka konkretnego człowieka, zdaje się po jego odejściu przeobrażać cały świat, także to, co w nim najbliższe

i najbardziej własne, niczego jednak nie zmieniając. Paradoks śmierci obejmuje przecież i przestrzeń, i czas: niby to samo miejsce, te same wypełniające je przedmioty, ten sam, zatrzymany czas – a jednak nic nie jest już takie samo. Píše o tym Barbara Skarga w pracy *Ślad i obecność*: „W ten mój czas i w moją przestrzeń, w których chroni się moja egzystencja, bo jest w nich już zadomowiona, bo je jakoś zagospodarowała i ułożyła, wkracza coś potwornego, coś, co mi zabiera ukochanego, tego, który w mej egzystencji ma miejsce szczególne, gdyż współorganizuje i przestrzeń, i czas. Nagle powstaje pustka tak ogromna i przytłaczająca, że wszystkie rytmy czasowe zostają rozbite, a układy przestrzenne zmieszane. W tej nagłej pustce gubię się, tracę kierunek, możliwość utrzymania równowagi. [...] Śmierć, która go zabiera, skazując mnie na samotność, coś we mnie niszczy, rani”<sup>10</sup>. Radykalna odmienność tego samego jest konsekwencją tej rany. Ta przestrzeń się zmieniła: była przepelniona obecnością osoby, po jej odejściu jest nieprzebrany zbiorem znaków jej nieobecności – jest przede wszystkim obecnością nieobecności.

### MONOLOG ŚMIERCI

Jandy monolog śmierci rozgrywa się w trzech odsłonach, umiejscowionych w takim samym, stworzonym na wzór obrazu Hoppera, pokoju. Trzy malarskie sceny wykazują zasadniczą wizualną dynamikę, celowość. Pierwsza część opowieści o umieraniu męża, która stanowi inicjalną scenę filmu, toczy się w miejscu tak samo oświetlonym, jak malarskie widzenie „kobiety w słońcu”. Aktorka, czy raczej grana przez nią postać, tuż po bolesnym przebudzeniu, ubrana w czerń spogląda przez okno, które – w przeciwieństwie do artystycznego pierwowzoru – jest widoczne, a nie jedynie znaczone obecnością światła. We wnętrzu – tak samo umiejscowione łóżko, podobnie niedbale odrzucona pościel. Istnieją tylko drobne różnice: u malarza pojawia się fragment drugiego obrazu nad łóżkiem, a pod nim leżą w nieładzie buty, u reżysera – krzesło pod obrazem, porzucona przy łóżku torebka, a pod nim, tuż obok siebie dwa telefony komórkowe (jego i jej?), natomiast przy oknie nierozpakowana walizka (motyw pojawiający się np. w obrazach *Hotelowy pokój* (1931) czy *Western Motel* (1957), sugerujący zasadniczą niemożność zadomowienia się). Istotna różnica dotyczy tego, co na zewnątrz: Hopper przedstawia zazielenione, pokryte trawą pagórki, Wajda krajobraz zdegradowany, brzydotę starych ceglanych domów, przytłaczających swą bliskością, która sprawia, że życie staje się jeszcze bardziej anonimowe i zagubione niż w świecie obrazów Hoppera. Ta egzystencjalna nadzieja, która spełnić się nie może, ale która

<sup>10</sup> B. Skarga, *Ślad*, w: *taż, Ślad i obecność*, PWN, Warszawa 2002, s. 89n.

mimo to wciąż się odradza i utrwała, jest właśnie znaczone przez Hoppera tym, co na zewnątrz. U Wajdy jest ona wykluczona: Janda nie spogląda w okno wyczekująco – kres już się ziścił. Do okna, z którego bije światło, podchodzi tylko po to, by zgasić papierosa w umieszczonej na parapecie popielniczce. Ten nieoczekiwany początek historii umierania człowieka zadziwiająco nałożył się na historię realizacji filmu o (zapowiedzianej literacką fikcją) śmierci.

W drugiej odsłonie układ przestrzenny pokoju poddany zostaje tylko drobnym zmianom: torba leży na łóżku, samotny telefon pod nim, krzesło, odwrócone oparciem w stronę widza, zajmuje pozycję centralną. Na krześle siada aktorka – najpierw tyłem, potem profilem w stronę kamery. Istotna różnica dotyczy światła. Okno, które było jego źródłem, teraz zasłoniła kotara. Półmrok, wypełniający wnętrze, staje się najbliższym świadkiem opowiadanej śmierci człowieka. Aktorka wciąż unika spojrzeń w obiektyw: tu nie ma dialogu, oczekiwania na rozumiejące spojrzenie. W tak zaaranżowanej scenie można być jedynie świadkiem, choć i to wydaje się zbyt trudne: asystencja wobec śmierci tak naprawdę nie jest możliwa. Człowiek zawsze umiera sam, nawet w obecności bliskich, nawet – a może jeszcze bardziej – gdy wokół jest tłum. Spotkanie ze śmiercią jest spotkaniem z nikiem innym, z samym sobą, a przede wszystkim: z sobą-samym.

Trzecia część monologu rozpoczyna się jako dźwięk zza kadru, towarzyszący autotematycznemu wątkowi filmu: Podczas kręcenia sceny utonięcia młodego chłopca w nurcie rzeki aktorka ucieka z planu filmowego. Tak się utwierdza zwielokrotniony wymiar nicestwiącej negatywności wewnątrz i wokół utworu – obrazu o fikcyjnej śmierci, który poddał się presji śmierci rzeczywistej. Potwierdzają to słowa wypowiedziane przez Jandę i w pierwszym fragmencie monologu: „Ten film mieliśmy robić w tamtym roku”, i w ostatnim: „Nie potrafię myśleć o *Tataraku* osobno od niego. Śmierć krąży nad tym tekstem, między innymi dlatego, że jego nie ma”<sup>11</sup>. Determinacja ta była tak silna, że spowodowała nawet zmianę konstrukcji fabularnej filmu (wybrany wcześniej scenariusz Olgi Tokarczuk, przedstawiający quasi-realny wątek miłosny, został zastąpiony monologiem śmierci<sup>12</sup>).

Scena, w której opowieść o umieraniu znajduje swój finał, transformuje plastyczny kształt obrazu Hoppera, wyraźnie go zawężając. Fragment przestrzeni pokoju został ograniczony przez pionowe osie symetrii okien: widać tylko ścianę pomiędzy nimi i zawieszony na niej obraz. W tak wyznaczoną plastyczną ramę wchodzi aktorka, która fotografowana jest w półzbliżeniach. Jej wzrok wciąż ucieka przed okiem kamery. I znów, tak jak w pierwszej części, istotne jest to, co na zewnątrz. Za oknami pada deszcz. To wizualna sugere-

<sup>11</sup> Fragmenty listy dialogowej.

<sup>12</sup> Por.: T. L u b e l s k i, *Iść za losem filmu. Wywiad z A. Wajdą*, „Kino” 2009, nr 4, s. 9n.



stia, że monolog śmierci osiąga etap naznaczony rysami żałoby. Ta zawsze wiąże się z pewnym niepokojem, swoistym poczuciem błędu, świadomością, że można było zrobić coś inaczej bądź czegoś nie robić („Jak ja mogłam zagrać tamtego wieczoru?”). Śmierć nie tylko pozostawia ranę, ale także zdaje się obarczać winą: jak można żyć dalej, gdy najbliższej osoby już nie ma? Ta „wina” i namacalna obecność nieobecności (wpisana w istotę kina) – to dwa ekstrema, pomiędzy którymi rozpościera się praca żałoby. Nie ma dla niej prostych rozwiązań, albowiem pustka spowodowana stratą nigdy nie zostanie całkowicie wypełniona. Śmierć, dokonując się w czasie, jest jego przekroczeniem, rozdziera jego ciągłość: kontinuum zostaje przecięte przez ten niewyobrażalny, choć widzialny moment. Od chwili śmierci nic nie jest już takie samo, to ona wyznacza nowy, naznaczony bólem czas. Jednak paradoksalność śmierci jest zaraźliwa: przenosi się także na czas, który podzieliła. Ukojenie bowiem może przyjść tylko w czasie, wraz z nim, w drobnych cząstkach nanizanych na jego powolnie napływające chwile.

W czwartej hopperowskiej scenie, finalnej dla całego filmu, monologu już nie ma. Pojawia się tylko pusty pokój – krzesło pod oknem, zaścielone łóżko, żadnego nieładu. Tak dopełnia się plastyczna kompozycja scen podzielonego na części monologu, którego treść i teleologia zamykają się w trzech aktach: 1. nagła świadomość tego, co wie się zawsze, ale nigdy wiedza ta nie zgadza się z terażniejszością, wiedza pewna, której się jednak nie daje wiary; 2. śmierć, to co niewyobrażalne stało się widzialne, słyszalne, zmysłowe w swej nieuchronnej faktyczności; 3. żałoba, nieusuwalne poczucie straty, świadomość ostateczności braku tego, co najbliższe. Dla każdej z tych części niezmiernie ważne było to, co na zewnątrz, co za oknem – w tej zredukowanej, ograniczonej światowości odbijało się wewnątrz zbolącej ludzkiej świadomości. W pierwszej: obcość, brzydota, nieprzychylność rzeczywistości, która skrywa i jednocześnie obnaża obecną w niej skończoność; w drugiej: mrok, ciemność, straszny chłód, nicość; w trzeciej: strumienie padającego deszczu, łez, które nie przynoszą ukojenia. Jednak w czwartej odsłonie, w stworzonym najpierw w malarskim obrazie pokoju, istotne zdaje się tylko jego wnętrze. A ono jest puste w swym sterylnym uporządkowaniu. To przestrzeń nieskończonego wyczekiwania na obecność. Obecność nieobecności.

#### TATARAK – KRES OBECNY W POCZĄTKU

W obrazie Andrzeja Wajdy każdy z poziomów niestandardowej struktury świata przedstawionego – fikcja ufundowana na literackim pierwowzorze, wątek autotematyczny, rzeczywistość przedstawiona w monologu – naznaczony jest tym nicestwiącym doświadczeniem ludzkiego kresu. Najbardziej paradok-

salne wydaje się to w odniesieniu do wymiaru autotematycznego, stanowiącego w reżyserskim zamyśle niezwykle limes pomiędzy fikcją a rzeczywistością; on standardowo powinien zamykać się w filmie o filmie. Samozwrotny poziom pośredni nie koncentruje się jednak na wątkach samej realizacji: stanowią one tło dla śmierci, której fikcyjna obecność warunkowana jest przez rzeczywistość. To, co znalazło się pomiędzy fikcją i rzeczywistością, jest próbą unaocznienia sensualności umierania. Przejście od pierwszego fragmentu monologu Krystyny Jandy nie prowadzi do fikcyjnego świata, pierwotnie wypowiedzianego w opowiadaniu Iwaszkiewicza, lecz do jego lektury. Ten kierunek wyznacza także poznawcze następstwo odbioru dzieła: rzeczywistość śmierci („nic”) warunkuje filmowy sposób jej przedstawienia („jak?”), by wreszcie to „nic” przedstawione zostało jako fikcyjne „coś”, które wkrótce ulegnie negującemu procesowi przechodzenia drugiego w pierwsze.

W filmowym obrazie aktorka wraz z reżyserem pochylają się nad tekstem, nad pierwszymi, inicjującymi opowiadanie (napisane w roku 1958) i główny trop myślowy słowami. Zdają się one mieć charakter konstytutywny dla przedstawianej koncepcji doświadczenia ludzkiego przechodzenia w nicość. Wajda otwiera gruby tom na tytułowej stronie opowiadania, na której widnieją napisana czerwonym długopisem data wskazująca początek wiosny, reżyserskie notatki (m.in.: „Autor – narratorem”) oraz podkreślenia i dokonane w tekście zmiany (bardzo uważny widz dostrzeże także na lewym marginesie czarną linię pisanych odręcznie, prostopadle względem wersów opowiadania słów). Janda czyta podkreślone w książce fragmenty, które minimalnie, acz znacząco różnią się od oryginału: „Tatarskie ziele ma dwa zapachy. Jeżeli się potrze w palcach zieloną jego wstążkę, miejscami przymarszczoną, poczuje się zapach, łagodną woń «wierzby ocienionej wody», jak mówi Słowacki. Ale kiedy się takie pasmo tataraku rozetrze, kiedy się włoży nos w bruzdę, wyłożoną jak gdyby watą, czuje się obok kadzidlanej woni zapach błotnistego łu, gnijących rybich łusek, błota, aromat śmierci”<sup>13</sup>. Tenże „aromat” zaczerpnięty został z ostatniego zdania oryginalnego tekstu, co zdaje się odzwierciedlać myśl Iwaszkiewicza wypowiedzianą we wstępie: „Koniec ma jakieś tajemnicze związki z początkiem”<sup>14</sup>. Oferuje ona różnorodność odczytań, także następujące: każdy rodzaj życia już u swego początku poddaje się determinacji umierania, kresu. Reżyser wacha roślinę, a potem podaje ją aktorce, która przykłada ją do nosa. Sensualność śmierci domaga się swoistych przybliżeń, to, co niewyobrażalne, osiąga poziom może niecodziennych, jednak zwyczajnych doświadczeń. Śmierć jest niewyobrażalna, w swej radykalnej obcości

<sup>13</sup> Fragment listy dialogowej – niedokładny cytat z opowiadania. Por.: I w a s z k i e w i c z, dz. cyt., s. 7.

<sup>14</sup> I w a s z k i e w i c z, dz. cyt., s. 7.

zdaje się być zupełnie nierzeczywista, wręcz niemożliwa, a jednak skrywa się w powszedniości zwyczajnego doświadczenia.

### NIEPRZEWIDYWALNOŚĆ – JEDEN Z ASPEKTÓW

Fikcyjna historia opowiedziana w filmie jest prosta i nieskomplikowana. Fabuła Iwaszkiewicza została tu wzbogacona o wątki noweli *Nagle wezwanie*<sup>15</sup> – jej autor, Sándor Márai, opisuje emocjonalną relację między zapracowanym lekarzem a jego chorą żoną. Analityczne, doświadczone medyczne oko męża, tak cenione przez jego licznych pacjentów, nie dostrzegło u niej początków utraty zdrowia. Ich uczucie mocno przygasło, lekarz zamknął się w świecie chorób swoich pacjentów. „«Roztrwonilem tę miłość» – myślał teraz, podczas gdy żona opowiadała cichym, poufałym szeptem, a on słuchał jej codziennych narzekań. «A mimo wszystko kocham ją, to ona była tą prawdziwą. Jak daleko jest już ode mnie!»”<sup>16</sup>. Andrzej Wajda tak jednoznacznie relacji pomiędzy doktorem (Jan Englert) a panią Martą nie przedstawił, ich uczucie zdaje się wciąż obecne, pomimo upływu lat, pomimo utraty dwóch synów podczas powstania warszawskiego. Wiernie natomiast przeniósł z tekstu węgierskiego prozaika klimat samego medycznego badania i mocną wolę lekarza, wykluczającą możliwość uświadomienia kobiecie faktycznego stanu jej zdrowia.

To właśnie wyznacza w filmie istotny trop – myślowe ujęcie fenomenu śmierci, koncentrujące się wokół jednego z trzech głównych jej aspektów. Marta Wajdy jest wyraźnie odróżniona od Marty Iwaszkiewicza: wydaje się nie w pełni świadoma swej choroby, chyba nie poddaje się z zupełną uległością „uczuciu zbędności istnienia”<sup>17</sup>, raczej obce byłoby jej również przekonanie o porażce małżeńskiego związku: „Wspólne ich pożycie od dawna nie miało już sensu”<sup>18</sup>. Inaczej została w filmie zbudowana relacja pomiędzy nią a dwudziestoletnim chłopcem, Bogusiem (Paweł Szajda), miejscowym wodniakiem. Kobieta z opowiadania była przerażona swym wyraźnym, narastającym uczuciem do młodego mężczyzny. W fabularnej konstrukcji Wajdy Marta jest raczej przelotnie zafascynowana jego młodością, silnym ciałem; może chodzi także o matczyną ciekawość – jej synowie osiągnęliby już podobny, męski wiek. Opis bardzo silnych emocji kobiety w opowiadaniu wydaje się zatem nie przystawać do jej filmowej metamorfozy: „«Jedno z nas musi umrzeć» –

<sup>15</sup> Zob. S. M á r a i, *Nagle wezwanie*, w: tenże, *Magia*, tłum. I. Makarewicz, Czytelnik, Warszawa 2008, s. 7-15.

<sup>16</sup> Tamże, s. 11.

<sup>17</sup> I w a s z k i e w i c z, dz. cyt., s. 8.

<sup>18</sup> Tamże, s. 15.

pomyślała. I wyobraziła sobie, jak nieskończoną ulgę uczułaby, gdyby tego chłopca nie było. Nie byłoby wtedy człowieka na ziemi, który by znał jej tajemnicę. Piekąca męka i piekący wstyd ustąpiłyby, nie istniałyby po prostu”<sup>19</sup>.

Te fabularne transformacje, a może filmowe miejsca niedookreślenia, prowadzą do zasadniczego celu, którym jest zobrazowanie jednego fundamentalnego aspektu doświadczenia śmierci: jego nieprzewidywalności. Marta może przeczuwa w sobie chorobę, odkrywa, że coś w jej ciele, które przecież stanowi to, co najbliższe, zdaje się być przeciwko niej. Ale nie wie i wiedzieć nie może, że to już na pewno kres. Ciało poddające się śmierci wkracza w sferę radykalnego zaskoczenia, nieprzewidywalności. Pojawia się trudna do jednoznacznego określenia obcość w tym, co z istoty najbardziej swoje. Moment ujawnienia się wrogości własnego ciała zawsze pozostaje wielką niewiadomą – choć można się go spodziewać, choć może czas zdrowia jest negatywnym na niego oczekiwaniem. „Życie łatwo przechodzi w śmierć”<sup>20</sup> – powiedział do Marty mąż, który wielokrotnie musiał tego doświadczać w swej intensywnej pracy zawodowej. Ta łatwość stanowi istotną składową nieprzewidywalności.

Świadomość śmierci zderza się z poczuciem nieśmiertelności: każdy przyjmuje konieczność absolutnego odejścia, ale nikt tego nie akceptuje. Dopóki istnieje myśl, dopóki trwa poczucie samego siebie, dopóty jest się nieśmiertelnym. Dlatego śmierć w swym podstawowym znaczeniu jest nieoczekiwaniem.

W filmie umieranie żony doktora, być może przeczuwane, poprzedziło spotkanie z tym, co absolutnie nieprzewidywalne, a co zdaje się składać na pustą, nieobecną istotę śmierci. Młody, silny, zdrowy chłopiec tonie w nurcie rzeki – niewyobrażalne objawiło się w swej porażającej, zmysłowej naoczności. Zupełnie nieoczekiwanie.

Podobnie dzieje się w opowiadaniu, choć Marta zdaje się oczekiwać na śmierć swoją czy Bogusia. Jednak quasi-realne urzeczywistnienie tego oczekiwania jest zaskoczeniem, wewnętrzną przemianą. Pomimo pierwotnej głębokiej niechęci i wewnętrznych napięć, kształtuje się ostateczny wybór kobiety – pragnienie życia: „«Dlaczego nie utopiłam się z nim razem? – myślała, pochylając się nad ciałem. Czy chciałam żyć? Żyć dalej – po co?» / I bez przerwy powracała w jej pamięci chwila, gdy jednym gwałtownym ugięciem wysłiznęła szyję z jego dławiących uścisków. / – Żyć? – powtarzała. – Żyć!”<sup>21</sup>. (Wiernie ten wewnętrzny wybór przedstawił w telewizyjnej adaptacji *Tatarku* z roku 1965 Andrzej Szafiański.) Śmierć to zawsze nieprzewidywalność.

<sup>19</sup> Tamże, s. 22.

<sup>20</sup> Fragment listy dialogowej.

<sup>21</sup> I w a s z k i e w i c z, dz. cyt., s. 24.

## TRYPTYK UMIERANIA

*Tatarak* Andrzeja Wajdy dopełnia jego filmowe zgłębianie opowiadań Iwaszkiewicza; powstaje swoisty tryptyk śmierci. Wydaje się, że jej doświadczenie opiera się na trzech podstawowych pojęciach, które determinują zasadnicze płaszczyzny sensu zrealizowanych adaptacji. *Pozbawiona istoty śmierć*, determinująca wszelkie ludzkie doświadczenia, sama doświadczeniem faktycznie nie będąc, poddaje się minimalnemu rozpoznaniu skrajnej nieprzewidywalności, osamotnienia i lęku. Każda śmierć stanowi jedność tych trzech najbardziej radykalnie w swej negatywności myślanych aspektów. Umieranie obrazowane w *Tataraku* na trzech poziomach strukturalnych świata przedstawionego: rzeczywistym (obecność nieobecności), autotematycznym (sensualność) i fikcyjnym (dialektyka śmierci i nieśmiertelności) zawsze stanowi jedność tych trzech nicestwiających elementów, choć w filmie najbardziej wyraziście ujawniła się nieprzewidywalność.

Wydaje się, że najbardziej otwarcie reżyser nawiązuje *Tatarakiem* do swej pierwszej adaptacji Iwaszkiewicza – *Brzeziny*. Warto przywołać choćby obecne w niej malarskie inspiracje twórczością Jacka Malczewskiego. Jednak plastyczne obrazowanie śmierci w obu tych ekranizacjach jest odmienne. Wzorowane jest na specyficznej kolorystyce Malczewskiego: śmierć jawi się jako nieuchronna siła natury, pełna niszczącej energii, ale także swoiście piękna, fascynująca. Jej atrakcyjność w filmowych scenach została spotęgowana poprzez przyciąganie barw, rozpromieniona zewnętrznym, płynącym od życia światłem przewyciężającej zimę wiosny. Jest to jednak atrakcyjność pozorowana, ponieważ śmierć jest nicością, z nieobecności czyni swoistą absolutność. Szczególnie widać to w scenie obmywania martwego ciała Stasia, który po kuracji w sanatorium przyjechał do swego brata, Bolesława, po to, by umrzeć. Osamotnienie zdaje się przepelniać wszystkie postaci obrazu i nikt osamotnienia tego nie umie przewyciężyć, otworzyć się na drugiego. Może się wydawać, że jedynie umierający młody mężczyzna potrafi z uśmiechem spojrzeć samotności w oczy, jednak wejście w śmierć jest zawsze spotkaniem z sobą samym: ona zrywa wszelkie więzy, radykalnie oddziela, stwarzając granicę nie do przekroczenia. Skrajne osamotnienie tak radykalne, że wyklucza samo bycie.

*Panny z Wilka* to film, który pozornie zdaje się abstrahować od problematyki śmierci, a jednak stanowi pełnoprawną część tryptyku umierania. Historia czterdziestoletniego Wiktora Rubena jest bowiem opowieścią o nieprzekraczalnym lęku; uległość wobec niego oznacza wycofanie się w śmierć za życia – w oczekiwaniu na tę prawdziwą. Pograżenie w lęku to nieustanne życie tym, co już było, czego ostatecznym wyrazem jest umieranie, które wszystko zamyka w tym, co się dokonało (Tunia pyta Wiktora: „Dlaczego ty ciągle wspo-

minasz?”<sup>22</sup>). Ostatecznie to lęk, determinujący życie do granic możliwości, sprawia, że ono już nie jest możliwe. Lęk wyklucza możliwość, jest pewnością, że niczego już się nie da zrobić (choć lato w pełni, Wiktor wypatruje już jego końca, jesiennego przesilenia). Jest więc lęk uobecnianiem śmierci za życia. Ona natomiast jest ostatecznym triumfem, absolutną maksymalizacją lęku, którego przeżyć nie można.

Śmierć znaczy trop filmowej lektury opowiadań Jarosława Iwaszkiewicza, którą podjął Andrzej Wajda w swych trzech adaptacjach. Każda z nich ujawnia trochę inny aspekt tego doświadczenia – paradoksu. Pozbawiona istoty śmierć, kres wyobrażenia, posiadający jednak zmysłową formę, którą przedstawiał w filmowych wizualizacjach reżyser, objawia swe rozpoznawalne ślady: absolutną nieprzewidywalność, zupełne osamotnienie i nieprzezwyćzalny lęk.

---

<sup>22</sup> Fragment listy dialogowej.