

Filmowy konterfekt Witkacego

KATARZYNA TARAS

Witkiewicz w dalekiej wsi wołyńskiej odebrał sobie życie 18 września 1939. Nazajutrz po wkroczeniu wojsk radzieckich na ziemie wschodnie Rzeczypospolitej międzywojennej. (...)

Kiedy zobaczył, że spełniają się dosłownie jego przewidzenia, że „niweliści” wracają do wielkiej gry jako przyszła jej siła decydująca, że etyka pożera znowu kawał metafizyki indywidualizmu – skończył ze sobą. Podobnie jak Atanazy Bazakbal w „Pożegnaniu jesieni”. Tyle, że Atanazego wykończyła straż graniczna, a Witkiewicz musiał ją wyręczyć sam, ponieważ 18 IX 1939 nie istniały już żadne straże graniczne¹.

Katastrofizm Witkacego, zjawisko, którego konsekwencją był czyn popełniony przez artystę 18 września 1939 r. (tak interesujący dziś filmowców), to summa atmosfery filozoficznej epoki, wychowania oraz petersburskich doświadczeń 1917 roku. Składały się na ten światopogląd przepowiednie przewrotu – i jednocześnie przestrogi, że rewolucja pożre swoje własne dzieci; prorocтва objęcia rządów przez tępą i nudną szarą masę²; ale najważniejszy składnik stanowią refleksje o narodzinach człowieka przyszłości, o *zbydłoceniu* – redukcji pragnień do sfery potrzeb cielesnych i o *mechanizacji* – ulegnięciu prawu wspólnej szczęśliwości. Człowiek przyszłości wedle Witkacego nie będzie potrzebował ani prawdy, ani piękna; będzie szczęśliwy, syty; nie będzie mieć czasu; nie będzie pamiętał o źródłach przeżyć metafizycznych: religii, filozofii, sztuce – bo nie będą mu one potrzebne.

W przepowiadanej przez S. I. Witkiewicza przyszłości wszystko będzie tak doskonale zorganizowane – na wzór społeczeństwa owadów, że ludzie nigdy nie będą samotni. Dla Witkacego samotność była ceną istnienia. Autor *Pożegnania jesieni* uznawał samotność za niezbędną dla powstania dzieł sztuki. Skoro w przyszłym społeczeństwie nie będzie istot samotnych, to nie będzie też rozwoju sztuki i kultury. Jego wizja człowieka „po katastrofie” pomimo pozorów stanu ogólnej szczęśliwości, likwidacji samotności, jest w istocie prorocstwem zagłady człowieczeństwa.

Monolityczny niemal kult indywidualium był, jak się zdaje, jednym ze składników Witkacowskiej mitologii, rzeczywistość bowiem okazuje się bardziej skomplikowana. W postawie S. I. Witkiewicza obserwujemy ewolucję, którą tu tylko można zaszyfrować.

Witkiewicz – autor *Nowych form w malarstwie...* – za człowieka uważał jedynie istotę mającą zdolność do przeżywania uczuć metafizycznych. Dla Wit-

kiewiczza – moralizatora z *Niemytych dusz* – człowiekiem jest ten, kto pracuje nad sobą. W *Nowych formach w malarstwie...* interesowało Witkiewicza *byłe indywiduum*, *Niemyte dusze* są propozycją ocalenia niedoskonałych. „Witkacy – piewca indywidualizmu” przeistoczył się w „Witkacego – obrońcę każdego, kto chce stać się lepszym”. Dandys nie tyle sięgnął bruku, ile spostrzegł tych, którzy po tym bruku chodzą.

Materiał, który posłużył do powstania poniższych rozważań, niejako z góry określił ujęcie problemu. Filmy o S. I. Witkiewiczu oraz adaptacje filmowe jego utworów odwołują się do dwóch spośród wyodrębnionych przez Kazimierza Wykę *legend Witkacego: legendy osobowości* i *legendy katastrofizmu*³. Trzecia z legend, o których pisał Wyka, *legenda filozoficzności* nie znalazła jak dotąd w filmie interesującego wyrazu.

Z *legendy osobowości* korzystają filmy biograficzne oraz adaptacje dramatów i powieści autora *Mątwy*; realizacje poświęcone „ostatniej drodze” *zielonookiego boga zakopiańskiego Olimpu*⁴ dookreślają *legendę katastrofizmu*⁵.

Legenda osobowości wzięła się z kontaktów S. I. Witkiewicza z ludźmi, *legenda katastrofizmu* to wynik samotniczych refleksji i doświadczeń.

Film Andrzeja Kotkowskiego *W starym dworku* w podtytule zawiera informację, że jest *dramatem nadrealistycznym na motywach twórczości S. I. Witkiewicza*. Jego realizacja to kolaż pozlepiany nie tylko z literatury Witkacego, ale także z jego malarstwa i fotografii. Reżyser i zarazem scenarzysta połączył w filmie wątki z takich dramatów, jak: *W małym dworku* (to baza utworu), *Kurka wodna*, *Szewcy*, *Matka*, *Wariat i zakonnica*, *Maciej Korbowa* i *Bellatrix*, *Mątwy*, *Niepodległość trójkątów* i *Bezimiennie dzieło*. Tak skonstruowaną całość reżyser, scenograf i operator skąpali w kolorystyce i świetle zainspirowanymi portretami Witkacego.

Z dramatu *W małym dworku* reżyser wziął niektóre najważniejsze wydarzenia: zabicie niewiernej żony⁶, samobójstwo córek właściciela majątku namówionych do tego przez własną matkę, zjawienie się w małym dworku kuzynki-nauczycielki, która ma zamiar zastąpić dziewczynkom matkę. Narodziny syna jednego z bohaterów, podczas gdy ten zabija jego matkę i objawienie się kochanka żony, opłacanego ze specjalnych funduszy stworzonych przez jej pierwszego męża, to motywy pochodzące z *Kurki wodnej*.

Bohaterów polepiono z kilku postaci pochodzących z obu tych dramatów: Anastazja (Beata Tyszkiewicz) łączy cechy Anastazji Nibek z *W małym dworku* i *Kurki wodnej*, Dyapanazy (Gustaw Holoubek) to połączenie Dyapanazego Nibka i Wojciecha Wałpóra, Jęzory (Jerzy Bończak) to Edgar z *Kurki wodnej* i tylko „śladowo” Jęzory, niewydarzony poeta ze sztuki *W małym dworku*, Aneta (Grażyna Szapołowska) mieści w sobie i Anetę ze strawestowanego w tytule filmu utworu, i Alicję Nevermore.

W usta bohaterów włożono kwestie pochodzące aż z siedmiu sztuk. Co ciekawe, te różnego pochodzenia kwestie pasują do siebie, doskonale się uzupełniają i stanowią dla siebie dość ciekawy kontekst. Są też swoistym potwierdzeniem tezy, że S. I. Witkiewicz przez całe życie pisał „jedną książkę”.

Jak się okazuje, konstrukcja postaci jest jeszcze bardziej skomplikowana, ponieważ bohaterowie filmu Kotkowskiego są nie tylko zlepkiem postaci z dramatów, ale również zawdzięczają wiele Witkacowskiej ikonografii: zdjęciom, portretom i autoportretom.

Jęzory przez cały film jest skutecznie „upodabniany” do znanego nam z fotografii i autoportretów S. I. Witkiewicza: raz przypomina Witkacego udającego w koszuli na głowie „ducha afrykańskiego”, za moment wygląda jak z autoportretu *Witkacy en beau dla Mamy* (9.04.1932), dywagacje na temat leczniczej roli bólu prowadzi upodobniony do Witkacego z fotografii *Autoportret wielokrotny w lustrach* (Petersburg, lata 1915-1916), a kończy żywot wystylizowany na S. I. Witkiewicza z autoportretu *Ostatni papieros skazańca* (1924).

Witkacowskiej stylizacji podlega nie tylko Jęzory, filmowe kobiety przypominają damy z portretów powstałych w ramach działalności Firmy Portretowej, przy czym Beata Tyszkiewicz przypomina raczej znaną z rysunków Witkiewicza Irenę Solską, a Grażyna Szapołowska modelki z lat dwudziestych i trzydziestych⁷.

Witkacowskie stylizacje, którym poddano występujące tu postaci, składają się na największy atut tej realizacji, na bardzo Witkacowską wizualność. Autorem zdjęć jest Witold Adamek⁸. Operator doskonale przeniósł na taśmę filmową kolorystykę obrazów S. I. Witkiewicza, a także sposób, w jaki malarz operował światłem.

W filmie Kotkowskiego nie ma wielu szczegółów biografii S. I. Witkiewicza. *Witkacy-Jęzory* z filmu Kotkowskiego jest bardzo bliski Witkacemu spacerującemu kiedyś po zakopiańskich Krupówkach⁹. Tak samo jak on porusza się między błżeństwem i profetyzmem.

Niepodważalnym elementem wiążącym postać filmowego Jęzorego z osobą S. I. Witkiewicza jest – oprócz upodabniających stylizacji – fakt popełnienia samobójstwa, w podobnych okolicznościach¹⁰ i w taki sam sposób – przez podejrzenie sobie gardła. Najbardziej oddalony od „literary Witkacego”, ale najbliższy jego obawom przed zalewem zbuntowanej szarej masy jest finał filmu: do dworku Nibków wdziera się chłopstwo, a Jęzory podrzyna sobie gardło. Wydarzenia te poprzedza również nie-witkacowska, ale mocno zakorzeniona w polskiej tradycji literackiej (wymieńmy choćby Mickiewicza i Wyspiańskiego) i filmowej (to jeden z ulubionych motywów Andrzeja Wajdy) kolejna polska rozruchunkowa (czasami weselna) noc. W filmie jest to wesele Anety i Jęzorego, moment-katalizator następującego zaraz potem buntu chłopstwa i marszu podkutych butów na salony.

W interpretacji Kotkowskiego katastrofizm Witkacego to nie tylko biografia, to przede wszystkim elementy zawarte w twórczości literackiej i malarskiej artysty: strach przed tłumem, obawy związane z końcem epoki i kresem człowieczeństwa.

Schodami w górę, schodami w dół... Andrzeja Domalika zawdzięcza powieści Michała Choromańskiego przede wszystkim klimat *ostatniego bolera*¹¹ w przedwojennym rozbawionym polskim kurorcie. W filmie znalazło się jedynie najważniejsze powieściowe zdarzenie: samobójstwo baronowej Szygielowej¹² (Anna Dymna); reszta wydarzeń to inwencja scenarzysty a zarazem reżysera. Andrzej Domalik zamiast zbudować „filmowy świat według Choromańskiego” skupił się na motywie charakterystycznym dla twórczości pisarza – inicjacji¹³ towarzyskiej i życiowej, jakiej zostaje poddany nie spodziewający się okropności świata młodzieniec „z zewnątrz”. Takim właśnie młodzieńcem jest Karol (Maciej Robakiewicz), który przyjeżdża do Zakopanego, aby po śmierci swojego wuja oddać rewolwer jego przyjacielowi z petersburskich czasów. Tym przyjacielem jest Malarz (Jan Nowicki), u którego Karol chce zacząć terminować.



Schodami w górę, schodami w dół, reż. Andrzej Domalik

Układ Malarz – Karol w niczym nie przypomina związku Witkacy – Choromański. Stanisław I. Witkiewicz opiekował się młodym przybyszem z Rosji, uczył go honoru, odpowiedzialności i... płacenia rachunków¹⁴. Malarz chce przede wszystkim psychicznie uodpornić Karola i dlatego przy pomocy doktora Łomiczkiego „straszy go” chorobą płuc i niedaleką śmiercią.

Filmowy Malarz jest bardziej witkacowski niż jego literacki pierwowzór, w powieści nie wymienia się żadnego dramatu S. I. Witkiewicza. W filmie Karol trafia na próby *Metafizyki dwugłowego cielęcia* i na skutek kłopotów z obsadą dostaje główną rolę – Karmazyniella.

Filmowi bohaterowie to, z wyjątkiem Malarza, jasnowiedza Lilpopowskiego (Jan Peszek) i jego żony, morfinistki Agnieszki (Maria Pakulnis), ludzie nie zdający sobie sprawy z nadciągającego koszmaru II wojny światowej. Jasnowiedz „wie”, bo na tym polega jego zawód, Agnieszka, bo miewa wizje, Malarz, bo jak sam mówi: *Ja to już gdzieś widziałem*.

Malarz różni się od tej całej, dość sympatycznej zresztą, bandy dekadentów – jest tym, kto wie więcej i właśnie ową wiedzę chce ukryć pod maską błazna: kąpielami w deszczówce, pijatykami, malowaniem pięknych kobiet, inscenizowaniem dwuznacznych sytuacji. Przeczują schyłek pewnej epoki. W scenie pogrzebu samobójczyni, baronowej Szttygielowej¹⁵, mówi nawet: *To jest pogrzeb epoki, ona umarła i nie będzie żadnego zmartwychwstania*.

Malarz Nowickiego wiele czerpie z dekadencckiej atmosfery Krakowa przełomu XIX i XX wieku: śpiewa znaną z repertuaru Zielonego Balonika piosenkę z tekstem Boya-Zeleńskiego *Wiatr za oknami śmieje się...* cytuje kwestię z *Wesela*: *Słowa, słowa, słowa...* przedkłada polską – jak nazywa to – *wódcę* nad ekstrawagancki peyotl, po zażyciu którego nic mu się nie objawia.

Nasycając postać Malarza wszelkimi „modernistycznymi smaczkami” Andrzej Domalik przypomina, że S. I. Witkiewicz dzięki swojemu poczuciu humoru, ironii, wreszcie dystansowi do epoki, w której przecież dorastał, strawestował funkcjonujące wówczas w kulturze motywy: *femme fatale*, Androgyne, aż do zaprezentowania ich *à rebours*. Decydując się na taki zabieg, reżyser wskazał, że Witkacy przyczynił się do „pogrzebania” Młodej Polski, niezmiernie twórczo wykorzystując jej estetykę.

Witkacy – choć zgodnie z intencjami i sugestiami twórców należy napisać raczej Malarz – w kreacji Jana Nowickiego jest najbardziej cynicznym ze wszystkich filmowych Witkacych. Wprawdzie jego postać naznacza już od początku filmu rys śmierci: przywieziony przez Karola do Zakopanego pistolet, który chłopak ma wręczyć przyjacielowi swojego zmarłego krewnego; obrzęd golenia, któremu towarzyszą śpiewy cerkiewne i który kończy się namalowaniem przez Malarza na swoim odbiciu w lustrze „krwawej” szramy na szyi – ale sam bohater nie chce umierać. Malarz zdaje sobie sprawę, że: *Albo jestem geniuszem, albo błaznem, błaznem czy geniuszem – muszę żyć!* Wyjeżdża z Zakopanego pociągiem, którym uciekają również inni letnicy.

Katastrofizm Malarza polega bowiem nie na samym akcie samobójstwa, ale na przecuciu końca pewnej pięknej epoki – *Ja już to gdzieś widziałem*; przy jednoczesnej świadomości przymusu istnienia, bo tak każe biologia, bo inne wyjście byłoby tchórzostwem, bo być może na przekór temu, że *umieranie jest wspaniałe*, jak napisał E. E. Cummings, po prostu chce się żyć.

Dramat Malarza-Witkacego polega również na jego samotności, na braku możliwości oparcia się o kogokolwiek i cokolwiek¹⁶. Malarz ratuje się, wyjeżdża i jest sam, w nic nie wierzy, nawet nie próbuje pozbawić się złudzeń, że nie do końca prawdziwe jest spostrzeżenie: *człowiek ma siebie samego dla siebie samego*¹⁷.

Jeśli się pamięta, że w systemie estetycznym S. I. Witkiewicza samotność stanowiła warunek powstawania dzieł sztuki, można się pokusić o stwierdzenie, że Malarz, wybierając samotność, wybiera sztukę właśnie. Pogłębia to jeszcze bardziej katastroficzny wymiar jego postaci, wszak na podstawie wcześniejszych doświadczeń – kwitowanych: *Ja to już gdzieś widziałem* – wie, że działalność artystyczna nie przeszkodzi ludzkiej katastrofie.

Witkacy ukryty w *Schodami w górę, schodami w dół* A. Domalika pod postacią Malarza zamiast samobójstwa wybiera piękny gest. Samobójstwo bywa przecież czasami dość nieestetyczne, a Malarz Jana Nowickiego jest esteta, funkcjonuje na zasadzie zakopiańskiego arbitra elegantiarium. Taki wybór jest zgodny z zasadą S. I. Witkiewicza, że *lepiej jednak skończyć nawet w pięknym szaleństwie niż w szarej banalności i marazmie*¹⁸.

Decyzja o pięknym – do końca – finale, jeszcze bardziej podkreśla powinowactwo zakamuflowanego w filmie Witkacego ze S. I. Witkiewiczem. Wszak jedyne uznane przez dekadentów formamy aktywności to poza i piękny gest. A autor *Pożegnania jesieni* stylizował się właśnie na dandysa, wskazują na to m.in. listy do przyjaciół – swoisty system luster, w których mógł i chciał się przeglądać; tak często przywdziewane maski: błazna, dekadenta, degenerata; tak lubiane zabawy w sobowótrowe *qui pro quo*.

Filmowy Witkacy, a zgodnie z intencją twórców Malarz, ma bardzo wiele z Witkacego autentycznego. Łączy ich nie tylko opisane wyżej piętno katastrofi-

zmu, lecz również „inność”. Malarz odstaje od pijanej czeredy marionetek chcących utopić w alkoholu i romansach swoje lęki i schyłkowe nastroje; jest od nich tak różny, jak różnił się od swojego otoczenia S. I. Witkiewicz, którego właśnie za tę różnicę nazywano „wariatem z Krupówek”.

Tak samo jak było w przypadku zdjęć do filmu *W małym dworku...* Kotkowskiego, również strona wizualna *Schodami w górę, schodami w dół* autorstwa Dariusza Kuca znakomicie nawiązuje do kolorystyki obrazów S. I. Witkiewicza. Podobnie rzecz ma się ze ścieżką dźwiękową realizacji, w filmie Kotkowskiego muzyka Zbigniewa Raja budowała atmosferę szaleństwa, w obrazie Andrzeja Domalika to zadanie doskonale spełniają kompozycje Jerzego Satanowskiego.

Mimo że atmosfera filmu jest przesiąknięta katastrofizmem, dzięki zdjęciom i muzyce jest on bliższy szalonym latom dwudziestym niż szaropopielatej tonacji malarstwa Witkacego z lat trzydziestych.

Z aurą lat trzydziestych, doskonale zresztą utrwaloną na dwóch autoportretach S. I. Witkiewicza¹⁹, koresponduje *Gwiazda Piotun* Henryka Kluby.

Tu postać S. I. Witkiewicza została ukryta pod uniwersalną figurą Mężczyzny, ukryta jednak niezbyt konsekwentnie, skoro aktor odtwarzający tę rolę (Tadeusz Huk) bardzo przypomina Witkacego z ostatnich lat życia: to starzejący się, schorowany, ale bardzo elegancki pan (Malarz z filmu Domalika był pozbawiony tego podobieństwa)²⁰. Mężczyzna z filmu Henryka Kluby jest najbardziej zdeterminowany ze wszystkich filmowych Witkacych, to również największy manipulator i eksperymentator igrający z najczulszą materią: z wrażliwością, emocjami i wreszcie życiem swojej partnerki (Katarzyna Bargielowska).

Realizatorzy *Gwiazdy Piotun* najostrej pokazali wrześnieową tułaczkę S. I. Witkiewicza, nie szczędząc informacji o stanie ciała i duszy artysty we wrześniu 1939 r. Dowiadujemy się o jego kłopotach z żołądkiem, o braku środków nasennych, o ciągle grożących ze strony ukraińskich chłopów napaściach w atmosferze chaosu wywołanego bitwami, nalotami i groteskowo równającą wszystkie stany ewakuacją. Pomimo tego Witkacy grany przez Huka nie budzi współczucia.

Witkacy-Malarz Nowickiego wybiera piękny gest, Witkacy-Mężczyzna Huka decyduje się na śmierć, bo ta śmierć jest w nim. Samo samobójstwo to po prostu wynik wewnętrznej samoświadomości, wewnętrznego bogactwa, które dalej rozwijać się nie może, bo żadnej kontynuacji nie będzie. Mężczyzna mógłby powiedzieć o sobie: *Jam Cesarstwo u schyłku wielkiego konania*²¹, a wtedy interpretacja jego samobójczej decyzji nie będzie niczym innym jak stwierdzeniem finału konsekwentnie realizowanego modelu życia.

Bohater filmu *Gwiazda Piotun* decyduje się na to jedyne wyjście, ponieważ wie, jak może wyglądać „nie-piękne i nie-wielkie konanie”, pamięta to z ogarniętego rewolucją Petersburga²²; chce skończyć sam ze sobą, chce ocalić tę odrobinę piękna i wolności decydowania o sobie, zanim i wolność, i piękno, i wszelka metafizyka ostatecznie umrą. Katastrofizm Witkacego – w interpretacji Kluby i Huka – jest w nim samym, a warunki zewnętrzne tylko katalizują, przyspieszają finał.

Katastrofizm Witkacego Huka jest jednak nie tylko sprawą ekscentrycznej, czy też nadwrażliwej jednostki, ale dzięki postaci Kobiety (Katarzyna Bargielowska) nabiera bardziej ludzkiego wymiaru.

W filmie Kluby bardzo wyraźnie zaakcentowano problem, o którym pisał cytowany na początku niniejszego rozdziału Kazimierz Wyka – samobójstwo popełniane w wyniku zmiany sytuacji politycznej należy już do przeszłości, ponieważ jest wynikiem dorastania w pewnej niepowtarzalnej i „niemodnej” formacji kulturowej. W *Gwieździe Piotun* samobójstwo popełnia wielki indywidualista, wysokie szarże wołą groteskową ewakuację, kosztem ludzi, których powinny przecież bronić, osłaniać, ale nie zostawiać. Samobójstwo popełnia wielki indywidualista, ale umiera człowiek, który być może w zupełnym oderwaniu od wszelkich naznaczonych tradycją literacką interpretacji wołał umrzeć z bezsilności spowodowanej niefrasobliwym zachowaniem elity wojskowej, niż nie móc ochronić bliskiej mu osoby przed gwałtem, poniżeniem i w konsekwencji powolną śmiercią²³.

Dotychczas prezentowane były filmy, w których do postaci S. I. Witkiewicza – bez różnicy czy była to adaptacja akurat jego utworu, czy też utworu jemu poświęconego – nawiązywano bezpośrednio i konsekwentnie przez całą realizację przez upodobnienie jednego z bohaterów do autora *Mątwy*, lub też przez odpowiednią stylizację scenografii i zdjęć, wreszcie przez nawiązanie do biografii animatora Firmy Portretowej.

Pożegnanie jesieni Mariusza Trelińskiego jest natomiast filmem, w którym do samej postaci autora adaptowanej powieści nawiązuje się w finale. Na ekranie widać utopione w jeziorze zwłoki zastrzelonego przed chwilą przez straż graniczną Atanazego Bazakbala (Jan Frycz), a głos lektora spoza kadru informuje o samobójczym czynie Witkacego z 18 września 1939 roku, po czym zaprezentowany zostaje autoportret S. I. Witkiewicza – *Ostatni papieros skazańca* (1924), a potem jego zdjęcie z lat 1937-1939²⁴.

Film Trelińskiego jest niezmiernie wierną adaptacją powieści Witkacego, wierną nie tylko pod względem tego, „co” opowiedziano, ale i „jak” opowiedziano²⁵.

Owej wierności nie przeszkadza nawet fakt drobnych zmian różniących scenariusz i powieść (w filmie Atanazy „przypadkiem”, podczas szarpaniny zabija Zosię /Grażyna Trela/, w powieści Zosia popełnia samobójstwo poruszona widokiem własnego męża kochającego się z Helą Bertz; u Trelińskiego Gina Beer jest sobowtórem Zosi – Grażyna Trela gra podwójną rolę i Atanazy poznaje ją dopiero po przewrocie Tempego, u Witkacego Gina to dawna kochanka Bazakbala, z którą ten odnawia romans po rewolucji). Wierność filmu w stosunku do powieści wynika z wydobycia z utworu literackiego jego całej strukturalnej „filmowości”. Wyznacznikiem owej filmowości jest specyficzna wizualność stworzona za pomocą światła oraz „dynamicznych szczegółów”, czyli literackich odpowiedników filmowych zbliżeń postaci i przedmiotów, a także gra z wzorami literatury popularnej, wreszcie symultanimizm zdarzeń oraz voyerystyczne upodobania bohaterów.

Reżyser zekranizował „powieść-worek” jako kolaż gatunków filmowych. W *Pożegnaniu jesieni* Trelińskiego znajduje się: film gangsterski (motyw Papy Bertza i jego interesów, a także doskonale przeprowadzonej ewakuacji podczas wesela córki), thriller (atmosfera w willi Bertzów w górach, gdzie pojawiają się duchy), bardzo śmiały melodramat (romans Heli i Atanazego), komedia (sytuacje związane z postacią Łohoyckiego²⁶).

Realizatorzy pamiętali także o obecnej w utworach S. I. Witkiewicza dekadencji. Tę dekadencją aurę budują w filmie zdjęcia Jarostawa Żamojdy, które przywodzą na myśl filmy „piewcy dekadencji” Luchino Viscontiego²⁷

czy dzieła Vittorio Storaro, który był operatorem w jednym z bardziej dekadencjonalnych filmów naszego wieku – *Konformiście* Bernardo Bertolucciego.

Również jazzowa muzyka Michała Urbaniaka doskonale współkreuje nastrój „pięknej śmierci”.

Skoro poruszono wyżej problem „wierności” strony wizualnej filmu, to wypada także wspomnieć o jeszcze jednym aspekcie „wierności” filmowego *Pożegnania jesieni*.

Otóż reżyser traktuje swoich bohaterów tak, jak Witkacy odnosił się do postaci ze swoich utworów. S. I. Witkiewicz kochał tę swoją – jak się wyraził – *bandę zdegenerowanych bytych ludzi*, w filmie tę pieśczęotę przekazuje właśnie kamera Jarosława Żamojdy i współpracującego z nim Grzegorza Kuczeriszki.

Film Trelińskiego jest prawdziwie „twórczą zdradą”. Reżyserowi udało się przekazać to, co Witkacowskie – a zatem i jego katastrofizm – bez cytowania samego autora. Uosobieniem – po części – katastrofizmu Witkacego jest Atanazy (Jan Frycz, którego nie ucharakteryzowano na obraz i podobieństwo S. I. Witkiewicza). Widać to w ostatniej, przywołanej wyżej, sekwencji filmu, jaką jest topienie zwłok Bazakbala. Atanazy zdecydował się na „odejście”, emigrację dokądkolwiek, byle dalej od zmechanizowanego świata Sajatana, żeby móc dalej istnieć i przeszkodziła mu w tym interwencja rosyjskojęzycznej straży granicznej. Zastrzelono go podczas recytowania wiersza Puszkina. Dopiero na końcu realizatorzy zdecydowali się na identyfikację postaci fikcyjnej – Bazakbala z postacią jego autentycznie kiedyś istniejącego kreatora – S. I. Witkiewicza²⁸. Zabieg ten dowodzi przewrotności reżysera: najpierw prezentuje się „zamkniętą” opowieść o pewnym pięknym świecie i kiedy widz już niczego więcej się nie spodziewa – wszak historia Bazakbala dobiegła końca, w powiązaniu z losami postaci – prezentuje mu się informacje dotyczące autora adaptowanej powieści. Taki finał²⁹ wywołuje powstanie nowej, bogatszej interpretacji: cała ta filmowa gra w Witkacego, ta piękna zabawa w pokazywanie śmierci pewnej pięknej epoki stanowi jedynie kontekst – fakt, że bardzo rozbudowany i bogaty – dla końcowej sekwencji filmu, a szerzej dla śmierci S. I. Witkiewicza. Śmierci pięknej, bo chodzi przecież o film fabularny, to dokumentaliści są obiektywni – dla nich śmierć jest po prostu śmiercią, kresem istnienia; a nie tylko – jak pokazują to autorzy filmów fabularnych – zmianą formy bytowania.

Trelińskiemu udało się rzecz wyjątkowa. Nie posługując się w ogóle biografią S. I. Witkiewicza, zrobił najbardziej Witkacowski film, realizację mówiącą najwięcej o katastrofizmie twórcy teorii Czystej Formy – Witkacy musiał odejść, bo odszedł jego *piękny świat*.

Katastrofizm według przesłania Trelińskiego to nie tylko przekonanie, przeczcucie odejścia piękna, wolności i tolerancji, samotność pojmowana jako źródło twórczości, ale coś znacznie boleśniejszego. To postawa polegająca na obserwowaniu, jak kończą się wartości, które stanowiły podstawy światopoglądu i Witkiewicza, i jego bohaterów.

Mariusz Treliński posłużył się w *Pożegnaniu jesieni* swego rodzaju paralelizmem, pokazał dwie śmierci: postaci filmowej i twórcy jej literackiego pierwowzoru; być może w taki właśnie sposób chciał zaakcentować, że Witkacy najlepiej czuł się w wymyślonej przez siebie Witkacji, a skoro i ona przestała istnieć, to gdzie miał się podziąć?



Pożegnanie jesieni, reż. Mariusz Trelński

Akcja omawianych dotychczas filmów fabularnych rozgrywała się w dwudziestoleciu międzywojennym, obraz Janusza Kijowskiego *Maskarada* (1986) dzieje się we współczesności.

Maskarada to historia dwóch aktorów. Stary aktor, Michał (Zbigniew Zapasiewicz), wybrał leśną samotnię i tam na wszelkie sposoby próbuje napisać sztukę pt. *Śmierć artysty w lesie*, której inspiracją była wędrówka i samobójstwo S. I. Witkiewicza, oraz *Pannę Tuli-Puli*. Jego protagonistą jest Jacek, aktor młodego pokolenia (Bogusław Linda), który zostaje wybrany Aktorem Roku, a w nagrodę za podpisanie „cyrografu” z władzą ma prowadzić Teatr Młodego Aktora. Jacek również przygotowuje *Pannę Tuli-Puli*. Pragnąc może „oczyszczenia”, może „osądzenia”, kilka razy trafia do samotni Michała, podczas ostatnich odwiedzin bierze udział w swoistej psychodramie, która między innymi polega na przeczucaniu się cytatami z dramatów Witkacego, oraz obejmuje rolę w *Śmierci artysty w lesie*. Następnego dnia partnerka Michała (Teresa Budzisz-Krzyżanowska) znajduje w lesie zwłoki Jacka, który sam sobie poderżnął gardło. Po tym zdarzeniu Michał wraca do życia publicznego i przejmuje teatr, którym miał kierować Jacek.

Jak widać, film Kijowskiego zawiera wykorzystany przez S. I. Witkiewicza w *Sonacie Belzebuba* motyw faustyczny³⁰, problem ceny kolaborowania z jakąkolwiek władzą, a szerzej problem wolności artysty, któremu przyszło tworzyć w dość skomplikowanych czasach.

Jednak powinowactwo filmu i osoby S. I. Witkiewicza sięga o wiele dalej, tkwi w głównym problemie *Maskarady*. *Maskarada* to przecież film o granicach życia i sztuki, które tak często interesowały S. I. Witkiewicza (i innych dandy-

sów, m.in. Oskara Wilde'a, który napisał nawet że, *życie bardziej naśladuje sztukę, niż sztuka życie*³¹), to film o niemożliwości przekraczania tych granic i niemożności takiego samego traktowania życia i sztuki.

Michał mówi o S. I. Witkiewiczu, nie wymieniając jego imienia: *To był stary cwaniak. On nigdy nie był sobą, a kiedy zjawia się u niego Jacek, stawia mu warunek: Jeżeli chcesz ze mną być, to musisz udawać*; ponieważ *Maskarada* to również film o aktorstwie i to nie tylko tym scenicznym czy filmowym, ale przede wszystkim życiowym – na taki trop wskazuje również tytuł filmu³².

Bo czymże innym jak nie „aktorstwem” były zabawy Witkacego w sobowótora, nadawanie sobie pseudonimów, stylizowanie się na władcę *metafizycznego haremu*? Gdyby nie fakt, że S. I. Witkiewicz inscenizował te wszystkie dziwności w odruchu obronnym przed niezrozumieniem i odrzuceniem – można by nazwać go najzwyczajszym kabotynem, bo przecież aktorstwo w życiu to właśnie kabotyństwo. Michał jest właśnie takim starym kabotynem, który nie zdaje sobie sprawy z odpowiedzialności eksperymentowania na tak czułym materiale jak osobowość młodego, wrażliwego człowieka, jakim był Jacek.

W swoim filmie bowiem Kijowski poruszył także problem odpowiedzialności za sprowokowanego do „niebezpiecznej gry” partnera. Podobną rzecz chciał przekazać widzom Henryk Kluba. *Mężczyzna w Gwieździe Piotun* prowadzi swoją przyjaciółkę na śmierć, choć w panującym wokół chaosie ta śmierć może być jedynym wybawieniem. Bohater grany przez Tadeusza Huka zastanawia się, czy ma prawo sugerować słabszej od siebie jednostce „jedyne wyjście”. Michał, prowokując młodego, ambitnego kolegę, nie ma tego rodzaju rozterek.

Choć, być może, w opowiadanej przez Kijowskiego kamerą Zdzisława Najdy historii chodzi o zupełnie coś innego, o to, aby bezgranicznie nie ulegać demonicznym osobowościom, a Jacek sam jest sobie winien, bo przecież – jak mówi Michał – *Dobry aktor może zagrać wszystko*. W ten sposób wracamy do zasygnalizowanego na początku omawiania *Maskarady* problemu faustycznego, ale również w tym wypadku objawi się ze swoją *Sonata Belzebuba* S. I. Witkiewicz.

Janusz Kijowski zrealizował film niejednoznaczny, w którym widać zauroczenie osobowością S. I. Witkiewicza³³, ale bez natrętnego akcentowania najbardziej znanych elementów biografii autora *Szewców*.

S. I. Witkiewicz potrafił zainspirować artystów zajmujących się tak niecenionym przez siebie medium, sprowokował ich usiłowania dotarcia do kolejnych poziomów mitologii Witkacego, bez względu na to, czy byli to wytrawni klasycy – Jan Lenica planujący swego czasu realizację adaptacji *Nienasyceńca*, Grzegorz Dubowski – autor *Tumora Witkacego* oraz *Litymbrjona*, czy też zauroczeni debiutanci – Jacek Schmidt (dyplomowa *Hamadria*, zrealizowany *Epilog*, do dziś leżący w archiwach łódzkiej szkoły filmowej scenariusz – adaptacja *622 upadków Bunga...*)³⁴.

Co ważniejsze, S. I. Witkiewicz inspiruje nadal.

Cztery lata temu Jerzy Domaradzki, polski reżyser ostatnio reżyserujący swoje filmy – m.in. *Lilian's Story* – w Australii, zapowiedział realizację filmu o australijskich przygodach S. I. Witkiewicza.

KATARZYNA TARAS

- ¹ K. Wyka, *Trzy legendy tzw. Witkacego*, „Twórczość” 10/1958.
- ² M. Szpakowska pisze: *We wrześniu 1939 roku perspektywa nadejścia „szarego” zmieniła się po prostu w rzeczywistość*. M. Szpakowska, *Światopogląd S. I. Witkiewicza*, Ossolineum 1976, s. 85.
- ³ K. Wyka, dz. cyt.
- ⁴ Tak określił S. I. Witkiewicza w swoich wspomnieniach – *Peppek świata. Wspomnienia o Zakopanem*, Rafał Malczewski.
- ⁵ Oczywiście dokonany wyżej podział nie jest niczym ostrym, często filmy biograficzne i adaptacje zawadzają o problematykę katastroficzną, a filmy o „ostatej drodze” korzystają ze wspomnień znajomych S. I. Witkiewicza.
- ⁶ Romansującej z pasierbem – i to już nie jest wątek wzięty z *W małym dworku*. Problem ten zostanie omówiony w dalszej części pracy.
- ⁷ Dokonane w ten sposób zróżnicowanie estetyczne znajduje uzasadnienie w fabule filmu grana przez Tyszkiewicz bohaterka pełni w życiu swoich filmowych partnerów podobną rolę, jaką w egzystencji Witkacego spełniła Solska – uczy ich całego bogactwa kobiecości.
- ⁸ Nie do przecenienia jest również scenografia Małgorzaty Zalewskiej, to przecież na niej Adamek „opiera światło”.
- ⁹ Pod względem podobieństwa do kogoś z galerii sklasyfikowanych i opisanych przez badaczy (wymieńmy choćby prace S. Szumana, K. Kłosowicza, A. Ważyka, J. Błońskiego, M. Masłowskiego J. Ziomka, D. Geroyulda) Witkacowskich postaci Jęzory jest najbliższy „małemu świadkowi”, który nie robi, a jedynie obserwuje. „Mał świadkowie” to m.in. Tadzio z *Kurki wodnej*, Dziunia z *Macieju Korbowsy i Bellatrix*, Swintusia z *Gyubala Wahuzara*.
- ¹⁰ Okoliczności samobójstwa Jęzorego są bardziej filmowe, widzowi towarzyszy napięcie – czy bohater zdąży skończyć ze sobą, zanim dopadną go rewolucjoniści? Realizatorzy doskonale skonstruowali obrazy wdzierającego się tłumu do tytułowego dworku i syna dziedzica żegnającego się z życiem. Jęzory popełnia samobójstwo jeszcze w otoczeniu „kultury”, S.I. Witkiewiczowi musiała starczyć polana na Polesiu.
- ¹¹ Tak zresztą brzmi tytuł kompozycji, organizującej muzyczną stronę filmu. Autorem muzyki do *Schodami w górę...* jest Jerzy Sztanowski.
- ¹² Nb. baronowa Szygielowa w interpretacji Domalika łączy cechy powieściowej baronowej i Draginy Łuckiej, podobnie filmowiec postąpił z doktorem Łomickim (Krzysztof Gosztyła) obdarzonym cechami laryngologa Kwacza. Powieściowy Bibek to filmowy Fotek. Inżyniera Ordęgę zmieniono w hipnotyzera o tym samym nazwisku i znacznie zubożono.
- ¹³ Zauważmy, że inicjacja jest również ulubionym motywem dramatów i powieści S. I. Witkiewicza.
- ¹⁴ M. Choromański, *Memuary*, Wydawnictwo Poznańskie, Poznań 1976; A. Sołtyś, *Świadomość to kamień*, Wydawnictwo Poznańskie, Poznań 1989.
- ¹⁵ Zrobienie z baronowej Szygielowej symbolu „pewnej epoki” to piękny zabieg filmowy, Anna Dymna z całą swoją bujnością i klasą jest świetną odwrotnością tej roli, podobnie zresztą jak grana przez nią postać – kontaminacja demonicznej Szygielowej i rozkapryszonej Łuckiej.
- ¹⁶ Dla postaci, które zdecydowały się zostać w Zakopanem, tj. dla Karola i Lilpopowskich, takim oparciem są przyroda i dziecko – Karol po bezskutecznych próbach terminowania u Mistrza maluje Tatry i zbliża się do małego chłopca góralskiego; oraz miłość – Agnieszka na pytanie Karola, co może zostać „po nich”, odpowiada: *Trzeba wierzyć w miłość*.
- ¹⁷ S. I. Witkiewicz, *622 upadki Bunga, czyli...* PIW, Warszawa 1992, s. 448.
- ¹⁸ S. I. Witkiewicz, *Bliższe wyjaśnienia w kwestii Czystej Formy na scenie, 1. Teoria Czystej Formy w poezji, w: Teatr i inne pisma o teatrze*, PIW, Warszawa 1995, s. 59.
- ¹⁹ Chodzi o tzw. *Autoportret z kominami* (24.06.1938) i ostatni autoportret (11.08.1939).
- ²⁰ Nb. Tadeusz Huk jest obdarzony takim samym typem urody jak S. I. Witkiewicz, filmowe zabiegi: charakteryzacja, kostium, jeszcze to podobieństwo uwydatniły. Z powyższej sytuacji skorzystali potem realizatorzy z Krakowskiego Ośrodka Telewizyjnego, obsadzający Tadeusza Huka w roli S. I. Witkiewicza w przeróżnych widowiskach TVP, m.in. w benefisie Beaty Fudalej.
- ²¹ P. Verlaine, *Decadence*, w: *Młoda Polska*, PWN, Warszawa 1991, s. 7.
- ²² Przy rewolucyjnych i szpitalnych retrospekcjach realizatorzy, m.in. reżyser Henryk Kluba i operator Jarosław Szoda, posłużyli się stylistyką „ziarna”, oznacza to, że sekwencjom wspomnieniowym towarzyszy na ekranie charakterystyczna „kasza”.

- ²³ Podobno tego najbardziej obawiał się S. I. Witkiewicz, taką relację ostatniej towarzyszyki życia, Czesławy Oknińskiej, zacytował przed pokazem swojego filmu Sławomir Smoczyński – autor omówionej już wyżej realizacji zatytułowanej *Ostatnia droga Witkacego*.
- ²⁴ W albumie Anny Micińskiej *Witkacy* (Wydawnictwo Interpress, Warszawa 1991) owa fotografia opatrzona numerem 153 znajduje się na stronie 156.
- ²⁵ Alicja Helman jako przykład adaptacji tego samego typu, gdzie: *Troską adaptatorów było zatem nie to, jak opowiedzieć pewną historię (ostatecznie kino nauczyło się tego bardzo dawno), lecz jak oddać na ekranie sposób jej opowiedzenia* – podaje film Karela Rejsza *Kochanica Francuza*, 1981). A. Helman, *Twórcza zdrada...*, dz. cyt., s. 101 oraz A. Helman, *Problemy adaptacji. Kochanica Francuza*, „Kino” 6/1992.
- ²⁶ Nawet śmierć Łohoyskiego jest komediowa, bohater umiera – a konkretnie nabija się na szlaban – ścigając pociąg, którym odjeżdża jego kochanek Atanazy Bazakbal w podróż poślubną.
- ²⁷ Tematem zasługującym na osobne studium jest swego rodzaju powinowactwo twórczości S. I. Witkiewicza i Luchino Viscontiego. Nb. Jarosław Kisieliński w pracy „*Mauka*” *Witkacego i mity tragiczne*, cz. II porównuje konflikt między Joanną Węgorzewską i Leonem Węgorzewskim do relacji bohaterów filmu Viscontiego *Zmierzch bogów* („Teatr” 12/1997).
- ²⁸ Nie wiadomo jednak, czy z takiego zabiegu byłby zadowolony sam S. I. Witkiewicz, który przecież w *Przedmowie do Pożegnania jesieni* napisał: *Babranie się w autorze à propos jego utworu jest niedyskretnie, nie stosowne, niedżentelmeńskie. Niestety, każdy może być narażony na tego rodzaju świństwo. Jest to bardzo nieprzyjemne*. S. I. Witkiewicz, *Pożegnanie jesieni*, PIW, Warszawa 1990, s. 8.
- ²⁹ Wagę i wymowę finału filmu podkreśla narastająca muzyka.
- ³⁰ Należy wspomnieć, że motyw faustyczny zainspirował powstanie dwóch najważniejszych dla Teatru Witkacego w Zakopanem przedstawień: *Doktora Faustiusa* (7.08.1986) oraz *Sonaty b.* (8.01.1987). Obie inscenizacje reżyserował animator Teatru Andrzej Dziuk.
- ³¹ O. Wilde, *Nie lubię zasąd, wołę przesady...* Wielkopolskie Wydawnictwo Literackie, Kalisz 1994, s. 50.
- ³² W finale realizacji pojawia się napis wyjaśniający, że *Muskarada* to pastel wykonany przez S. I. Witkiewicza w 1917 roku, a znajdujący się w posiadaniu Muzeum Okręgowego w Toruniu.
- ³³ Jacek może się trochę kojarzyć z młodym twórcą, wspomnianym w filmie Konrada Szotańskiego, który – jak mówi pracownica firmy „Charon” – po utracie weny twórczej popełnił samobójstwo na symbolicznym grobie S. I. Witkiewicza na Pękowym Brzyzku.
- ³⁴ Osobną sprawą stanowią „realizacyjne losy” projektów. Jednak już napisanie scenariusza świadczy o zainteresowaniu, o poddaniu się inspiracji intelektualnej i artystycznej.