

LEKTOR: Audycje Kulturalne – w dobrym tonie.

ALEKSANDRA GALANT: To są Audycje Kulturalne, podcast Narodowego Centrum Kultury. Przy mikrofonie Aleksandra Galant. Myślę, że nie pomylę się wiele, jeżeli powiem, że teksty pisane przez Jarosława Iwaszkiewicza, zarówno jego opowiadania, jak i dramaty są jednymi z najchętniej filmowanych tekstów w historii polskiego kina. To się oczywiście teraz zmienia za sprawą chociażby pojawiających się lawinowo kryminałów, ale nie ulega wątpliwości, że sięgając do klasyki polskiego kina, odnajdziemy tam wiele obrazów, których podstawą były właśnie teksty Jarosława Iwaszkiewicza. Sama zaczęłam zastanawiać się nad różnymi obrazami, filmami, które po prostu lubię, i okazało się, że wśród nich również te ekranizacje się znajdują. Jak się domyślacie, to przyniosło kolejne pytanie mianowicie, w czym tkwi fenomen tej literatury. Myślę, że jedną z możliwych odpowiedzi znalazłam w słowach Janusza Majewskiego, który powiedział, że chodzi o wyraziste ludzkie portrety psychologiczne, w które aktorzy chętnie by się wcielali. Ale czy to wszystko? Nie sądzę. Na szczęście pomoc w znalezieniu odpowiedzi na te pytania zadeklarowała pani dr Paulina Kwiatkowska. Historyczka i teoretyczka filmu z Instytutu Kultury Polskiej Uniwersytetu Warszawskiego, z którą właśnie na temat filmowych opowiadań Jarosława Iwaszkiewicza będę rozmawiała. Pani doktor, jest mi bardzo miło gościć panią w Audycjach Kulturalnych.

PAULINA KWIATKOWSKA: Mnie również jest bardzo miło. Bardzo dziękuję za zaproszenie.

ALEKSANDRA GALANT: Pytanie, od którego chciałabym zacząć, dotyczy takiej bardzo wyrazistej cechy pisarstwa, utworów Jarosława Iwaszkiewicza, którą ja sobie wyodrębniam, ale myślę, że robię to w ślad za wieloma teoretykami literatury i znawcami literatury. Mianowicie, że w tych tekstach bardzo ważną rolę odgrywa taka pewna ulotność, umowność, nieopisaność. Tu pojawia się pytanie, jak to wrażenie, ten efekt przeniesić na język filmu? Jak pokazać to, co trudno jest nawet opisać słowami?

PAULINA KWIATKOWSKA: Dotykamy takiego paradoksu, bo wydawałoby się, co też zresztą często powraca w takim porównywaniu prozy Iwaszkiewicza z prozom Prousta, niezależnie od pewnych takich objętościowych różnic. Jednak, kiedy mówimy o tekstach Iwaszkiewicza, adoptowanych na potrzeby filmu, mówimy przede wszystkim o nowelach i opowiadaniach, więc o tekstach zasadniczo dość zwężonych. W przypadku Prousta mówimy oczywiście o bardzo monumentalnym dziele, ale zwraca się uwagę na pewne podobieństwo, które miałyby polegać właśnie dokładnie m.in. na wspomnianej przez panią takiej impresyjności, zmysłowości, czymś, co w takim efekcie czytelniczym jest jakoś przez nas tak bardzo silnie odczuwane i co rzeczywiście możemy też określić właśnie tym mianem takiego zmysłowego kontaktu z tekstem. Natomiast faktycznie rodzi się takie pytanie, na ile jest to przekładalne na język filmu. Tutaj pojawia się trochę ten wspomniany paradoks. Ponieważ pamiętajmy, że właśnie choćby o prozie Prousta mówi się jako o takiej, która jest nieadaptowalna. Czego możemy się uchwycić, pytając o to, dlaczego proza Iwaszkiewicza tak mocno zrosła się z polskim kinem? Jedna rzecz wydaje się strasznie prosta i niejako przed chwilą już o niej powiedziałam. Te

opowiadania i teksty są zwarte, są bardzo skondensowane. Czyli nawet, jeżeli rzeczywiście rozpraszają się w tej zmysłowości, nawet jeżeli są często bardzo gęste od takich trudno uchwytnych nastrojów, często gdzieś przekierowują uwagę czytelnika czy czytelniczki w stronę właśnie tego, co w rzeczywistości może nie jest takie pierwszoplanowe, może nie jest przez nas widziane czy dostrzegane w takim pierwszym odruchu, tylko raczej budzi właśnie taką pracę skojarzeniową, odwołuje się do naszej wrażliwości. Jednocześnie same ramy narracyjne tych opowiadań są bardzo domknięte. Są bardzo precyzyjnie wyznaczone. Wydaje mi się, że na tym polega m.in. ten fenomen i ten sukces prozy Iwaszkiewicza. On właśnie łączy to, co bardzo ulotne i rozproszone, z czymś, co jest bardzo konkretne. Z czymś, co daje się bardzo dobrze uchwycić, czyli, żeby to odnieść właśnie do czegoś konkretniejszego. Jeśli choćby weźmiemy "Panny z Wilka", "Brzezinę" w reżyserii Andrzeja Wajdy, to tam doskonale widzimy właśnie ten mechanizm. To znaczy z jednej strony praca kamery, takie zainteresowanie kamery, kieruje się bardzo często w stronę tego, co jest gdzieś głębiej ukryte, tego, co jest gdzieś w głębi kadru, tego, co stanowi o takiej dynamice tła w tych adaptacjach. Takiego tła, które jest z jednej strony tłem natury, przyroda, las, pole, kwitnienie albo właśnie przeciwnie, pejzaże umierające. Z drugiej strony, taki detal trochę architektoniczny, przede wszystkim taki scenograficzny. Czyli te przestrzenie chociażby domów są też gęste od drobnych detali, które właśnie tę naszą uwagę jakoś rozpraszają, które odpowiadają za to przekonanie, że te filmy są rzeczywiście nasycone taką właśnie zmysłowością dokładnie. Z drugiej strony mamy cały czas na pierwszym planie precyzyjnie zarysowane postaci. Kilka postaci, nigdy niezbyt wiele właściwie. Mamy jakieś, nawet jeśli dla nas nie do końca oczywiste, ale jednak silnie budowane relacje. Nie mamy wątpliwości, że na pierwszym planie mamy relacje międzyludzkie. One mogą nie być, tak jak wspominałam przed chwilą, takie do jednoznacznego nazwania. Nie zawsze jesteśmy w stanie powiedzieć, co łączy albo co dzieli bohaterów i bohaterki tych filmów i tych opowiadań, ale nie mam wątpliwości, że to, co się dzieje na pierwszym planie, jest bardzo precyzyjnie rozrysowane.

ALEKSANDRA GALANT: Rzeczywiście, kiedy pani mówiła, miałam przed oczami "Panny z Wilka", bo to jest taki bardzo ważny dla mnie film. Film, który spotkał się z bardzo dużym uznaniem również poza granicami Polski. Jeżeli dobrze pamiętam, to był nawet Polski kandydat do Oscara. Jak sobie myślę o tej historii przede wszystkim, to tam aż kipi od emocji, mimo że ten wiejski spokój trochę to przykrywa. Może to jest tak wygładzone trochę konwenansem, tym wiejskim spokojem, ale te emocje, i to jest już chyba po stronie również aktorów, te emocje tam buzuja.

PAULINA KWIATKOWSKA: Pokazują taką cechę charakterystyczną prozy Iwaszkiewicza, czyli taką właśnie mocno zarysowaną relację człowiek-świat. To nie jest oczywiście nic nowego, żeby powiedzieć, że kino bardzo lubi takie teksty literackie, które są mocno antropocentryczne, czyli takie, które w środku, w centrum zainteresowania lokują człowieka, jego emocje, relacje, interakcje. Rzeczywiście tutaj Iwaszkiewicz jest takim mistrzem takich mocnych portretów, właśnie takich postaci, które często poznajemy, jak się wydaje, niekoniecznie w najbardziej przełomowych momentach ich życia, to nie fakty, nie to, co konkretnie im się przydarza, stanowi o ich wyjątkowości, tylko raczej właśnie ten pogłębiony wgląd, taki psychologiczny. Ci ludzie są dla nas interesujący nie dlatego, że aktywnie uczestniczą w jakiejś historii, tzw. wielkiej historii, dlatego że angażują się w coś obiektywnie bardzo ważnego, tylko dlatego, że

bardzo szybko orientujemy się, że skrywają w głębi może rodzaj jakiejś tajemnicy, może coś ukrywają przed samymi sobą. Na pewno z czymś się zmagają i to też wzmacnia bardzo to zainteresowanie, a jednocześnie Iwaszkiewicz, a zanim reżyserzy i reżyserki, choć ich było oczywiście o wiele mniej, potrafią to oczywiście świetnie też już w filmowych adaptacjach wykorzystać. Właśnie to rozegranie spojrzenia w głąb psychiki człowieka, jego emocji, jego wrażliwości, jest konfrontowane właśnie z tym spojrzeniem na zewnątrz. Spojrzeniem ku światu, w którym człowiek funkcjonuje. Rzeczywiście jest to bardzo często świat przyrody, świat natury, to jest często świat peryferyjny. Ja bym też powiedziała, że kino znów na prawach paradoksu lubi peryferia, lubi przyglądać się tym miejscom, które wydają się jeszcze jakoś tak przez kamerę może niespenetrowane do końca, które mają w sobie może jakiś taki naddatek emocji, i dobrze też współtworzą właśnie to, o czym powiedziałam przed chwilą, czyli to spojrzenie w głąb człowieka. Tutaj ewidentnie w tych adaptacjach, podobnie jak w samej prozie Iwaszkiewicza, widzimy takie ciągłe napięcie, między krajobrazami, przestrzeniami i tym światem natury a tym, co dzieje się w ludzkim wnętrzu, ludzkiej psychice, w tych stanach świadomości.

ALEKSANDRA GALANT: Wszystko drga. Nie wiem, czy tak można powiedzieć, ale takie wrażenie chyba można odnieść, oglądając te filmy. Gdy mówiła pani o napięciu, to pomyślałam sobie, że istnieje tam też taka biegunowość, tzn. Iwaszkiewicz łączy skrajności, i to chyba też jest osią tych opowiadań, tych tekstów. Mianowicie bliskość miłości i śmierci, młodości i starości, takie skrajności, które są od siebie tak odległe, że ich spotkanie, zbliżenie, musi powodować jakies spięcie czy jakies mocne wydarzenie.

PAULINA KWIATKOWSKA: Zwłaszcza pewnie na plan pierwszy wybija się to napięcie między miłością a śmiercią, które nie muszą być przecież sobie przeciwstawiane. To nie jest taka oczywista dychotomia. Bardziej oczywistą byłaby miłość i nienawiść albo życie i śmierć. Natomiast miłość i śmierć niekoniecznie musimy traktować tak biegunowo, ale faktycznie tak właśnie ta relacja jest rozpisywana przez Iwaszkiewicza. Bardzo często bliskość doświadczenia śmierci własnej albo cudzej zmusza czy skłania bohaterów, czy bohaterki do takiej podróży w głąb siebie albo też podróży ku przeszłości, właśnie tam, gdzie skrywa się ta najczęściej już stracona miłość. Choćby tutaj ujawnia się to napięcie. Ono oczywiście może też tłumaczyć właśnie ten fenomen popularności prozy Iwaszkiewicza w kinie, bo znów, kino bardzo lubi tę właśnie tematykę. Często oczywiście w taki sposób strasznie uproszczony, ale jednak niepozbawiony pewnego sensu. Mówi się o tym, że właściwie zdecydowana większość produkcji filmowej, niezależnie od tego, czy mówimy o kinie artystycznym, czy mówimy o kinie popularnym, boryka się właśnie z tymi 2 tematami: miłością i śmiercią. Nawet kino gatunkowe dałoby się tak rozpisać, pokazać te gatunki, które wyraźnie są bardzo zainteresowane miłością, te, które wyraźnie bardziej zainteresowane są śmiercią, w tym również przemocą, i te, które gdzieś łączą tę tematykę, jak chociażby tradycyjny melodramat. U Iwaszkiewicza oczywiście z takim klasycznym melodramatem nie mamy do czynienia, on wyraźnie wysubtelnia tę relację miłości i śmierci. Nie jest tak, że opowiada nam historię w taki właśnie typowo melodramatyczny sposób, miłości niemożliwej, która w związku z tym musi się skończyć śmiercią. Raczej pokazuje, że to są po prostu dwie bardzo intensywne siły, które rządzą ludzkim życiem, które bardzo często wyznaczają właśnie te momenty zwrotne w takich też intymnych biografiami. To jest to, wokół czego człowiek właściwie buduje swój krajobraz emocjonalny. To jest

doświadczenie miłości, różnych zresztą miłości, i doświadczenie śmierci, często też lęk przed śmiercią, próba pogodzenia się ze śmiercią.

ALEKSANDRA GALANT: Nie jestem zwolenniczką przesadnego freudyzowania, natomiast tutaj te skojarzenia z tym popędem miłości, popędem śmierci, nasuwają się same. Wymieniałyśmy do tej pory przede wszystkim przykłady adaptacji filmowych, które są dziełem Andrzeja Wajdy, i chyba, zwłaszcza w jego przypadku, mówi się o takim kinie intymnym. We wszystkich tych filmach, czy "Brzezina", "Panny z Wilka", czy "Tatarak", pojawiają się bardzo mocne, charakterystyczne, wyraziste portrety kobiet, będące też dużym polem do popisu dla aktorek, które się w te role u Wajdy wcielały, ale jeżeli mówimy o kobietach, no tutaj nie sposób wspomnieć z kolei o monumentalnym, mogę chyba użyć tego słowa, dziele Jerzego Kawalerowicza. Chodzi mi o "Matkę Joannę od Aniołów" z wielką rolą Lucyny Winnickiej. Tutaj mam wrażenie, że trudno jest mówić o tym, co omawiałyśmy do tej pory. O tej intymności, o spokoju, zawieszeniu, drganiu... Bo tutaj te emocje są wyrażone bardzo wprost.

PAULINA KWIATKOWSKA: Co więcej, powiedziałabym, że podobnie, czy w podobnym kluczu i przy użyciu podobnego języka, można byłoby scharakteryzować opowiadanie Iwaszkiewicza, ten pierwowzór literacki, czyli "Matka Joanna od Aniołów". To również jest rodzaj... Akurat przed naszą rozmową sobie przypominałam te najważniejsze opowiadania Iwaszkiewicza. Tutaj również właśnie zobaczyłam jednak jakąś wyraźną zmianę. Po pierwsze, to jest opowiadanie, które jest wyraźnie głębiej cofnięte historycznie, więc to już jest jakaś taka różnica. Zasadniczo ten świat iwaszkiewiczowski to jest taki świat przede wszystkim okresu międzywojennego, głównie w tych latach 20., 30. osadzone są główne jego fabuły. Natomiast tutaj mamy rzeczywiście to cofnięcie ku głębszej przeszłości. Mamy rzeczywiście inny krajobraz i on jest też zupełnie inaczej przez Iwaszkiewicza charakteryzowany, i później zupełnie inaczej będzie budowany przez Kawalerowicza albo w dużym stopniu też przez operatora tego filmu, czyli Jerzego Wójcika. To jest taki krajobraz, który jest bardzo ascetyczny. Jest właściwie budowany wokół dosłownie kilku elementów, opartych też na takich mocnych kontrastach. To jest taki film, który w pierwszym odruchu nie będzie nam się od razu iwaszkiewiczowsko kojarzył. To jest świat czarno-biały. To jest świat właśnie tych mocnych napięć. Też organizacja samej przestrzeni. Mamy gdzieś jakąś karczmę na dole i mamy gdzieś jakiś klasztor na wzgórzu. Mamy taką trochę ziemię niczyją, taką ziemię jałową pomiędzy. To jest taki bardzo prosty, hieratyczny... To się też przekłada na te relacje międzyludzkie, które są dużo bardziej właśnie wyostrzone. Też może dlatego, że nie dotyczą tylko tego, co dzieje się między ludźmi, ale też tego, co dzieje się w tej sferze metafizycznej. Czyli tutaj to starcie, czy ta relacja. To nie jest tylko relacja księdza i matki Joanny, to jest też starcie sił wyższych. Chciałoby się powiedzieć, też takich sił światła i sił ciemności. Jasności, bieli i takiej czerni, ciemności, więc te kontrasty pracują tutaj na każdym poziomie i rzeczywiście są tu też znakomicie zagrane przez Lucynę Winnicką. Przede wszystkim ja sobie też specjalnie, czytając teraz opowiadanie Iwaszkiewicza, wychyciłam czy wybrałam tę scenę bardzo długą. W filmie zresztą ona też jest rozbudowana. Główna scena, scena egzorcyzmów. Wbrew temu, co gdzieś tam miałam w pamięci, kiedy wydawało mi się, że jednak ta scena w filmie robi tak ogromne wrażenie właśnie dlatego, że Winnicka tak, a nie inaczej ją kreuje, że to jest takie bardzo gwałtowne, mocne, cielesne aktorstwo. Z niesamowitą też mimiką, z niesamowitą ekspresją, z manipulowaniem

głosem. Myślałam też, że innym elementem, który powoduje, że ta scena jest tak pełna napięcia, jest właśnie ten wymiar taki czysto filmowy, czyli przede wszystkim ta praca Jerzego Wójcika. To, w jaki sposób on pracuje z taką dynamiką kadrów chociażby, z montażem. Tymczasem, kiedy przeczytałam sobie tę samą scenę u Iwaszkiewicza, już tam wyczuwam bardzo podobną energię. Tam też te wszystkie mikroruchy, gesty, grymasy matki Joanny są opisywane właśnie tak bardzo celnie. Naprawdę możemy to zobaczyć. To był też ten moment, w którym dotarło do mnie, że może tym, co jest też charakterystyczne dla bardzo wielu, zwłaszcza dla tych najbardziej znanych, najbardziej cenionych adaptacji twórczości Iwaszkiewicza, jest to, że ich twórcy podążali za Iwaszkiewiczem. To znaczy, że oni go bardzo dobrze czytali. Bardzo wnikliwie czytali i nie tyle działali wbrew, nie tyle żerowali, co przecież często się zdarza, na takim pierwowzorze, tylko poszukiwali rzeczywiście takich filmowych ekwiwalentów dla różnego rodzaju zabiegów językowych, formalnych, narracyjnych, stosowanych przez Iwaszkiewicza.

ALEKSANDRA GALANT: Jeżeli sobie przypominam, Lucyna Winnicka w kilku wywiadach mówiła, że to była rola, która kosztowała ją nie tylko sporo takiej fizycznej pracy na planie, ale też wiązała się z jakimś okupieniem psychicznym. Z jakimś takim ciężarem, który ona wzięła na swoje ramiona i który potem bardzo, bardzo długo z niej schodził. To jest oczywiście historia na inną rozmowę, na temat tego zaangażowania aktora w rolę, ale myślę, że te postacie, które kreował, które tworzył Jarosław Iwaszkiewicz, właśnie tego od aktorów niejednokrotnie wymagały.

PAULINA KWIATKOWSKA: Ja bym dorzuciła jeszcze inny przykład, tym razem wracając do Wajdy, ale do filmu, o którym jeszcze nie mówiliśmy, czyli do "Tataraku". To również jest taki film, w którym ta główna rola Krystyny Jandy, nawet poniekąd też ze względu na sam charakter tej adaptacji, która jest taka bardzo wielowymiarowa, i z jednej strony pozostaje blisko tekstu Iwaszkiewicza, ale z drugiej strony zmierza w zupełnie gdzieś inne rejony i też aktualizuje tę historię iwaszkiewiczowską. Ta rola Krystyny Jandy już nie polega tylko na tym, żeby udźwignąć ten portret kobiety, czy żeby zbudować ten portret kobiety, zaplanowany przez Iwaszkiewicza, ale żeby też odegrać, jednocześnie zdając sobie sprawę z własnych emocji. Emocji aktorki Krystyny Jandy po śmierci jej męża Edwarda Kłosińskiego, operatora. Zresztą operatora "Panien z Wilka". To też pokazuje, że przynajmniej niektóre z tych filmów mogą być rozpatrywane nie tylko jako adaptacje, ale też właśnie jako rodzaj doświadczenia tego, co przechodziły w tym przypadku choćby te 2 aktorki.

ALEKSANDRA GALANT: "Tatarak" jest jednym z najbardziej osobistych filmów, jakie ja widziałam. To już był portret tak intymny, że ja miałam wrażenie, że widzę coś, co jest tak osobiste, że nie powinno być pokazywane, ale może na tym polega to wielkie aktorstwo. Rozmawiałyśmy już o różnych cechach tekstów Iwaszkiewicza, które były pociągające czy interesujące dla reżyserów, ale pomyślałam sobie, że one też mają jedną cechę: są bardzo wymagające. Okazuje się, że w historii byli reżyserzy, którzy trochę tego ciężaru nie udźwignęli, bo jednak nie wszystkie adaptacje spotkały się z entuzjazmem krytyki i uznaniem widzów. To są oczywiście takie mniej znane przykłady, ale "Tatarak" jest jednym z nich. "Tatarak" to jest też opowiadanie, które było ekranizowane kilkakrotnie. Konkretnie 2 razy. Np. wersja

Andrzeja Szafiańskiego z 1965 roku nie jest uznawana za arcydzieło. Podobnie z filmem "Dom na pustkowiu". W filmie niemalże zaraz powojennym, bo z 1949 roku. To jest film Jana Rybkowskiego, którego skądinąd kojarzymy jako bardzo dobrego reżysera. Reżysera filmów, które widownia uwielbiała.

PAULINA KWIATKOWSKA: Po pierwsze trudno zapewne, i to jest taka rzecz zupełnie banalna, ale trudno, żeby każdy z tekstów reinterpretowany przez tak wielu twórców, reżyserów, ale też właśnie scenarzystów, współscenarzystów, operatorów, właśnie aktorki i aktorów, żeby trzymał ten sam poziom. To jest po prostu zwyczajnie niemożliwe, ale są tutaj kwestie dużo bardziej konkretne. Po pierwsze, taka wczesna Szafiańskiego ekranizacja "Tataraku" z 1965 roku to jest film telewizyjny i to jest też film krótkometrażowy. To jest film trwający nieco ponad pół godziny, który rzeczywiście pozostaje bardzo bliski samego tekstu opowiadania, to opowiadanie Iwaszkiewicza jest też bardzo związane w gruncie rzeczy. W nim bardzo wiele... W samym tym opowiadaniu rozgrywa się nie tyle w tej niewielkiej fabule, która jest tam konstruowana, ile raczej w takiej pozycji, którą zajmuje narrator wobec tej historii. Tam mamy do czynienia z taką klamrą, w której narrator ujawnia, że jest pisarzem i że opowie nam historię, która sama w sobie być może wcale nie była aż tak interesująca i tak mocna, i że daje sobie takie prawo do nadinterpretowania tej historii. To jest od razu taka klamra, która być może właśnie, jeśli ktoś ją określi zbyt prosto, to dla kina nie będzie zbyt wdzięczne. Tutaj rzeczywiście jest ten gest, który wykonuje Wajda, który powoduje, że ten film się całkowicie zmienia, że właściwie to opowiadanie Iwaszkiewicza jest tylko pewnym pretekstem i stanowi tylko część tej tkanki filmu Wajdy. W sytuacji, w której Szafiański zdecydował się na zrealizowanie filmu krótkiego, i co więcej, będącego po prostu taką dość oczywistą, czytelną ekranizacją, to nie zadziałało aż tak dobrze. Natomiast przypadek filmu Jana Rybkowskiego jest o wiele bardziej symptomatyczny i tragiczny poniekąd. Tak naprawdę trudno powiedzieć, jaki ten film był, ponieważ ten film miał aż 3 różne swoje wersje. Stopniowo tracił, jak się wydaje, również taką swoją wartość artystyczną i być może też jakiś taki potencjał, który początkowo był, ponieważ był poddawany coraz mocniejszemu naciskom politycznym. Nie jest to przypadkowe. To jest rok 1949, czyli ten film w wersji, w której widział go i chciał zobaczyć Rybkowski, został najpierw poddany bardzo mocnym interwencjom cenzury i w takiej drugiej wersji, ocenzurowanej, pokazany na pamiętnym zresztą zjeździe filmowców w Wiśle, podczas którego to środowisko filmowców przyjęło doktrynę socrealizmu. Być może również na fali pewnych dyskusji, które się tam rozegrały w Wiśle, film został po raz kolejny ocenzurowany, raz jeszcze przerobiony, i ostatecznie w takiej wersji wykastrowanej poniekąd, w takiej wersji pozbawionej tego, co był zgodne z wyjściowymi założeniami, trafił do kin. Więc ta wersja, którą my dziś oglądamy, to jest właściwie ta 3 wersja. Trochę byłoby niesprawiedliwie na jej podstawie oceniać sam projekt Rybkowskiego.

ALEKSANDRA GALANT: **Na koniec, i mówię to z pewnym żalem, dlatego że wiem, że w trakcie jednej rozmowy nie da się wyczerpać tematu tych filmowych adaptacji opowiadań Iwaszkiewicza, chciałabym tak naprawdę zwrócić uwagę i poprosić panią o komentarz do takiej refleksji, takiej uwagi, takiego spostrzeżenia na temat ogromnego różnicowania stylów filmowych, jakie prezentują i prezentowali reżyserzy, którzy podejmowali się pracy z tymi tekstami. Edward Żebrowski, Barbara Sass, Agnieszka Holland, wspomniany Jan Rybkowski, Andrzej Wajda. To są nazwiska na tyle wielkie, co takie osobistości świata filmu, które zapisały się w**

jego historii, jako twórcy takich własnych, odrębnych stylów tworzenia.

PAULINA KWIATKOWSKA: Z jednej strony tak. I rzeczywiście to widzimy. Nawet porównanie tych filmów, o których dzisiaj była mowa, czyli choćby "Matki Joanny od Aniołów" i "Panien z Wilka", pokazuje, że mamy do czynienia z zupełnie różnymi estetykami, poetykami, z zupełnie różnym językiem filmu. Też w dużej mierze różnymi pomysłami w ogóle na to, jak ekranizować i jak traktować sam tekst, nie wspominając o "Tataraku", który jest w gruncie rzeczy tak naprawdę filmem dość eksperymentalnym, i może nawet jak na sam dorobek Wajdy jakoś zaskakujący. Oczywiście tak, każdy z tych reżyserów czy reżyserek odcisnął na pewno też takie wyraźne swoje piętno i operatorzy też. Ja bym bardzo mocno to podkreślała, bo akurat rzeczywiście te adaptacje iwaskiewiczowskie miały też ogromne szczęście do wybitnych operatorów. Począwszy od Stanisława Wohła, przez Mieczysława Jahodę, przez Jerzego Wójcika, przez wspomnianego już Edwarda Kłosińskiego, aż po Pawła Edelmana przy "Tataraku". Akurat w przypadku prozy, o której tak jak mówiłyśmy na początku, mamy ten silny, taki aspekt wizualny, ta strona wizualna jest tak istotna, to też ta ręka czy też bardziej to oko operatorskie staje się tutaj bardzo ważne. Na pewno mamy właśnie te różne odczytania, takie właśnie filmowe reinterpretacje, bo przecież każda ekranizacja jest swego rodzaju reinterpretacją tego tekstu wyjściowego, więc one z całą pewnością się różnią, ale to może jest też trochę dobre jako puenta, bo przy okazji jest kolejną taką tym razem bardzo, bym powiedziała, zdroworoządkową odpowiedzią na pytanie o to, dlaczego Iwaszkiewicz tak często jednak raczej był, niż jest, ekranizowany przez polskich reżyserów. Być może również dlatego, że mówimy tutaj o pewnej pokoleniowości. Zwróćmy uwagę na to, że te najważniejsze ekranizacje prozy Iwaszkiewicza są realizowane przez reżyserów albo wprost będących takim filarem polskiej szkoły filmowej, albo takich, którzy na tej polskiej szkole filmowej się wychowywali, która była dla nich takim naturalnym kontekstem, chociażby dla Sass. To, co wydaje mi się jeszcze ważniejsze, to znaczy to jest to pokolenie czy może 1,5 pokolenia, dla którego proza Jarosława Iwaszkiewicza jest też o tyle ważna, o ile stanowi taki rodzaj pomostu między rzeczywistością międzywojenną a rzeczywistością powojenną. To jest taki pomost, który był dla zachowania jakiejś takiej ciągłości tradycji kulturowej bardzo ważny. Ja bym tutaj w tym też upatrywała takiego fenomenu gdzieś tej prozy Iwaszkiewicza. A gdybym chciała jeszcze bardziej to jakoś zbanalizować, chociaż nie powinno się, ale niby dlaczego... Tak naprawdę z różnych bardzo perspektyw możemy na to spojrzeć. Może dlatego też w okresie PRL-u zwłaszcza powstawało tak dużo adaptacji, że były one stosunkowo bezpieczne. Właśnie dlatego, o czym była mowa wcześniej. Właśnie dlatego, że Iwaszkiewicz niekoniecznie osadzał swoją prozę w tej wielkiej historii i jego proza... Zwłaszcza mam na myśli właśnie te opowiadania, które były filmowane, nie dotyka takich najbardziej palących i najbardziej kontrowersyjnych kart polskiej historii chociażby. Przenosi ten ciężar dużo bardziej właśnie gdzieś do wnętrza. To z całą pewnością powodowało, że w realiach PRL sięganie po prozę Iwaszkiewicza było też o tyle bezpiecznym wyborem, tzn. to pozwalało na rozwijanie tej swojej interpretacji tekstu, na pracę z tą właśnie warstwą wizualną, z tą warstwą formalną. Bez ryzykowania nadmiernych interwencji cenzury. To rzeczywiście wydaje się strasznie prozaiczne, ale myślę, że miało swój sens. Też pamiętajmy, że pozycja Iwaszkiewicza w tych realiach PRL-u była znakomita. On był od właściwie początku lat 50. aż do swojej śmierci posłem na Sejm. Był redaktorem naczelnym "Twórczości", również przez kilka dekad był Prezesem Związku Literatów Polskich. Też bym tego tak zupełnie nie pomijała. Pamiętajmy o

tym, że produkcja filmowa to jest też umiejętność funkcjonowania w konkretnych warunkach politycznych, ekonomicznych, w konkretnym środowisku po prostu i może to też trochę odpowiadało. Np. choćby, jeżeli spojrzymy na to, jak często ta proza Iwaszkiewicza była nie tylko ekranizowana przez twórców filmów, które pojawiały się później w kinach, ale też właśnie jak często była adaptowana w telewizji i w teatrze telewizji. Wiadomo, tutaj by nam się pojawiło jeszcze kilkadziesiąt tak naprawdę innych tytułów.

ALEKSANDRA GALANT: Pewnie większość reżyserów, których wymieniłam w swoim ostatnim pytaniu, zmagala się z tym, że ich filmy były gdzieś zatrzymywane czy też kaleczone przez cenzurę, zatem wybór tekstu czy wybór autora, który był akceptowany przez władze cenzorskie, był na pewno wyborem bezpiecznym, który pozwalał mieć nadzieję, że ten film się pojawi na ekranach kin. Wydaje mi się, że najlepszym sposobem, żeby samodzielnie poszukać odpowiedzi na pytania o fenomen filmowych opowiadań Iwaszkiewicza jest po prostu sięgnięcie i po te filmy, i po te teksty, żeby zobaczyć, co one takiego w sobie mają i w czym tkwi siła. Ja tej odpowiedzi szukałam dzisiaj razem z dr Pauliną Kwiatkowską. Historyczką i teoretyczką filmu z Instytutu Kultury Polskiej Uniwersytetu Warszawskiego. Pani doktor, bardzo dziękuję za to spotkanie.

PAULINA KWIATKOWSKA: Również bardzo dziękuję.

LEKTOR: Audycje Kulturalne – w dobrym tonie.