

EROS I TANATOS¹ – RÓŻA JAROSŁAWA IWASZKIEWICZA I UBRANIE PRAWIE NOWE W REŻYSERII WŁODZIMIERZA HAUPEGO

KATARZYNA MAJCA-LIPA

Szkoła Doktorska
Uniwersytetu Komisji Edukacji Narodowej w Krakowie
Doctoral School of the University of the Commission of National
Education in Krakow
d751338@doktorant.uken.krakow.pl
ORCID 0000-0002-2640-4551

Opowiadanie *Róża Jarosława Iwaszkiewicza*, wydane co prawda już po II wojnie światowej – dopiero w roku 1946 – powstało dekadę wcześniej, w 1936 roku. Dla Eleutera dwudziestolecie międzywojenne to czas profuzji twórczości prozatorskiej i poetyckiej, przez Andrzeja Zawadę nazwany zresztą „apogeum prozatorskiej twórczości Iwaszkiewicza”². Adaptacja *Róży* – film *Ubranie prawie nowe*, za którego reżyserię i scenariusz odpowiada Włodzimierz Haupe – miała premierę w kwietniu 1963 roku. Muzykę do niej skomponował Krzysztof Komeda, a główną rolę zagrała Hanna Skarżanka. Pojęcie adaptacji³ wymaga wyjaśnienia. Posługując się cytatem z Alicji Helman, należy uwzględnić, że „adaptacja dzieła literackiego nie jest [...] rezultatem przekładu z języka werbalnego na język filmowy, języki te bowiem są niewspółmierne i nawzajem

¹ Tytuł artykułu jest nawiązaniem do tytułu książki Ryszarda Przybylskiego *Eros i Tanatos. Proza Jarosława Iwaszkiewicza 1916–1938*, który jako pierwszy wychwycił i opisał uniwersalność witalnego sprzężenia miłości i śmierci w prozie Jarosława Iwaszkiewicza.

² A. Zawada, *Jarosław Iwaszkiewicz*, Warszawa 1994, s. 126.

³ Konrad Chmielecki, zgadzając się z Alicją Helman i odnosząc do pojęcia adaptacji sformułowanego przez Marylę Hopfinger, ujmuje pojęcie adaptacji raczej jako zjawisko intermedialne niż intersemiotyczne: „o wiele zręczniejsze jest zaliczyć adaptacje filmowe do przejawów intertekstualności, niż do intersemiotyczności, ponieważ w tym ostatnim wypadku nie można mówić o pełnej przekładalności medium literackiego na filmowe. Wręcz przeciwnie, wprowadzenie pojęcia intersemiotyczności do problematyki adaptacji filmowych komplikuje uchwycenie ich istoty. Intersemiotyczność staje się bowiem bliska pojęciom stosowanym w poetyce, które ukształtowane zostały na bazie badań literaturoznawczych” (idem, *Estetyka intermedialności*, Kraków 2008, s. 101–102).

nieprzekładalne⁴. Co jest zatem najistotniejsze dla powstania twórczej korelacji literatury i filmu? Co jest wspólnym czynnikiem, który pozwala na stworzenie szczególnego układu zależności, którego elementem jest niewątpliwie adaptacja filmowa literatury? Czynność opowiadania. Opowiadania, które snuje historię, jednak ta ma już „charakter swoisty – inny dla powieści, inny dla filmu”⁵.

W ujęciu literaturoznawczym można powiedzieć, że mimo pewnych znamion twórczej zdrady⁶ *Ubranie prawie nowe* to film zasadniczo wierny swemu literackiemu pierwowzorowi. Stwierdzenie to niesie ze sobą jednak niebezpieczeństwo uznania, że funkcją adaptacji filmowej jest jak najdokładniejsza repetycja utworu, do którego się odnosi. Warto zatem zaznaczyć za Lindą Hutcheon, że:

adaptacja jest powtórzeniem, ale powtórzeniem bez replikacji. Za aktem adaptacji kryje się oczywiście wiele [...] intencji: pragnienie konsumowania i wymazywania pamięci dostosowanego tekstu lub kwestionowania go, prawdopodobna bywa też chęć złożenia hołdu poprzez kopiowanie⁷.

Z trzech zaproponowanych, prawdopodobnych dla Hutcheon motywacji przeważa w filmie Haupego zwłaszcza ostatnia, czyli hołd względem pisarstwa Iwaszkiewicza. Kinematograficzne modyfikacje literackiego oryginału nie są bowiem liczne i wydają się nie tylko działać w tym samym duchu co pierwowzór, ale również uzupełniać przesłanie opowiadania o konteksty powiązane z przestrzenią miejską. Film nie jest zatem repliką w rozumieniu repetycji, lecz swoistą odpowiedzią formułowaną w języku medium innego niż literackie. Warto odnotowania jest także spostrzeżenie, że Włodzimierzowi Haupemu nieobca jest autorska działalność prozatorska: opublikował on pod własnym nazwiskiem zbiór opowiadań, a pod pseudonimem Wawrzyniec Hauser powieść, potrafił zatem docenić literacki warsztat Iwaszkiewicza. Wróćmy jednak do samego opowiadania.

⁴ A. Helman, hasło *Adaptacja*, w: *Słownik filmu*, red. R. Syska, Kraków 2010, s. 267.

⁵ Ibidem.

⁶ Termin zapożyczony od Alicji Helman (eadem, *Twórcza zdrada. Filmowe adaptacje literatury*, Poznań 1998).

⁷ L. Hutcheon, cyt. za: A. Woroch, *Granica pomiędzy twórczą adaptacją a dziełem autorskim. Filmowe wizje literatury*, „Rejestry Kultury” 2019, s. 638.

Róża jest utworem odróżniającym się nieco od opowiadań, w których autor zaprezentował swoich bohaterów w sposób silnie charakterystyczny, jak choćby wspomnianej już *Brzeziny*, sprawia to jednak, że jest dziełem jeszcze bardziej w dorobku Iwaszkiewicza wyjątkowym, bliższym tematycznie opowiadaniu *Słońce w oknie*⁸. Wobec wyboru czasu, miejsca i kreacji bohaterów *Róży* nie bez znaczenia pozostaje fakt, że pisarz często był wtedy w Sandomierzu, co potwierdza Radosław Romaniuk w biografii *Inne życie*, pisząc: „w prozie Iwaszkiewicza z tego okresu pojawiły się postaci ze środowiska chłopskiego i małomiasteczkowego”⁹. Na inny powód uczynienia przez Iwaszkiewicza bohaterką służki wywodzącej się ze stanu chłopskiego zwrócił uwagę Jerzy Kwiatkowski. Podkreślił on panującą w środowisku literackim tendencję natury społeczno-obyczajowej:

dla wielu spośród mieszczańskich inteligentów, przeważających wówczas wśród pisarzy, służąca była jedyną bliżej znaną reprezentantką ludu, dla większości – wchodziła w skład utraconego raju ich dzieciństwa. Stąd jej znaczenie¹⁰.

Intrygująca jest już sama odmienność tytułu opowiadania oraz nazwy filmu. W prozie Iwaszkiewicza pojawia się imię głównej bohaterki Róży Genowefy Binkowskiej, chłopki, która po dwunastu latach powraca do rodzinnej wsi Zagródki, skąd „wyjechała za służbą do Warszawy”¹¹. W filmie ukonkretniono czas akcji, która rozgrywa się w roku 1928. Natomiast tytuł *Ubranie prawie nowe* odsyła do jednej z najważniejszych w opowiadaniu wypowiedzi Bonichy, „somsyadi” Róży, matki Ignaca i Jasia Bonów, która stwierdza, że „wydatki będą mniejsze, ubrania oba są i płaszcz, jak nowy”¹². Koszty, które kobieta ma na myśli, są jednym z najistotniejszych elementów zarówno opowiadania, jak i filmu – porządkują w jakiś sposób system

⁸ Pisze o tym Jerzy Kwiatkowski, stawiając *Różę* w jednym szeregu z *Adelą ze Sklepowych cynamonowych* Brunona Schulza, *Maryską z Łuku* Juliusza Kadena-Bandrowskiego czy *Sabiną z Calej* *życie Saby* Heleny Boguszewskiej (idem, *Dwudziestolecie międzywojenne*, Warszawa 2003, s. 263).

⁹ R. Romaniuk, *Inne życie. Biografia Jarosława Iwaszkiewicza*, t. 1, Warszawa 2012, s. 502.

¹⁰ J. Kwiatkowski, *Psychologiczny realizm klasycyzujący*, w: idem, *Dwudziestolecie międzywojenne*, Warszawa 2003, s. 265.

¹¹ J. Iwaszkiewicz, *Róża*, w: idem, *Brzezina i inne opowiadania ekranizowane*, Warszawa 1987, s. 98.

¹² Ibidem, s. 107.

aksjologiczny bohaterów, wyznaczają granice moralności. Użyty w tytule filmu leksem *ubranie* wywołuje wręcz skojarzenie z sokołem opowiadania¹³. Zwraca to także uwagę na scenograficzną, rekwizytorską i kostiumograficzną precyzję, która w filmie jest wielokrotnie widoczna – do tego przyjdzie jeszcze wrócić.

Tytuł opowiadania odsyła zatem do imienia głównej bohaterki, wpisującej się zresztą może w pewien Iwaszkiewiczowski ludowy klucz „imienniczy” postaci wywodzących się z warstw chłopskich (by wspomnieć tylko Malinę z *Brzeziny*¹⁴). Pośrednio jednak może być również nawiązaniem do tradycji i symboliki róży jako rośliny. W *Słowniku symboli* Władysława Kopalińskiego przeczytać można, że róża symbolizuje pojęcia takie jak: „miłość, wiosna, piękno, młodość”. Ponadto to także „atrybut bogiń miłości, płodności, poranka, wiosny”¹⁵. W połączeniu z zaawansowanym jak na realia dwudziestolecia międzywojennego wiekiem Iwaszkiewiczowskiej bohaterki, który jest jej wielokrotnie zresztą wypominany, symbolika ta wydaje się kuriozalna, wręcz ironiczna. „Matką by może nie mogła być – choć to i prawda – ale pamięta, jak się rodził”¹⁶ – tak o różnicy wieku między sobą a przyszłym mężem rozmyśla Róża. Przede wszystkim jednak w hasle słownikowym Kopalińskiego można odnaleźć notę: „róże symbolizowały niezmienną miłość i pamięć, dlatego zdobiono nimi nowo zaślubionych i ich łoża małżeńskie, a także zmarłych i ich groby”¹⁷.

W sekwencji filmowego pogrzebu Ignaca Hanna Skarżanka grająca Różę rzuca na świeżo usypaną mogiłę męża właśnie wiązanek róż – w rekwizycie tym skondensowana jest nadrzędna, esencjonalna problematyka utworu literackiego oraz filmu. Jest to antagonizm miłości i śmierci, witalności i słabości, zdrowia i choroby, młodości i starości, pamięci i zapomnienia, a główna żeńska bohaterka wydaje się te dychotomie uosabiać, reprezentować, a równocześnie

¹³ Przywołany motyw sokoła opowiadania charakterystyczny jest dla noweli, oczywiście pozostaje tutaj jedynie kontekstową analogią (zwłaszcza że jedna z najsłynniejszych polskich nowel – *Kamizelka* Bolesława Prusa – również wykorzystuje część ubioru jako motyw), opowiadanie Iwaszkiewicza z całą pewnością nowelą nie jest.

¹⁴ Malina to imię, które łatwo przywodzi na myśl krzew owocowy o tej samej nazwie – podkreśla to związek bohaterki z przestrzenią wiejską, z ziemią, przyrodą.

¹⁵ W. Kopaliński, hasło *Róża*, w: *Słownik symboli*, Warszawa 1990, s. 364.

¹⁶ J. Iwaszkiewicz, *Róża*, op. cit., s. 102.

¹⁷ W. Kopaliński, *Słownik...*, op. cit., s. 364.

stawać się ich ofiarą. W rozpaczy wykrzykuje nawet do bardzo chorego już Ignaca: „Stara jestem, a ty młody, umierasz nie w porę!”¹⁸. Jest zatem swoiście świadoma egzystencjalnego paradoksu, który stał się jej udziałem.

W filmie Haupego interesująco kontrast śmierci i życia podkreślają bariokowe, nasycone wyraźnym światłowieniem kadry, zwłaszcza gdy poszczególne sceny rozgrywają się nocą i ulokowane są we wnętrzach budynków. Szczególnie widoczne jest to w scenie rozmowy Ignaca z Różą w jej chacie. Ciemność za oknem i ostre, jaskrawe oświetlenie postaci siedzących przy stole pozwalają na zbudowanie atmosfery napięcia, niepokoju i fabularnej antycypacji – śmierci Ignacego.

Tytuł filmu *Ubranie prawie nowe* – za sprawą partykuły – aluzyjnie odnosi się do śmierci pierwszego męża Róży i zamiaru poślubienia jego młodszego brata Jasia. Wyraz *ubranie* subtelnie akcentuje napięcie pomiędzy wartościami materialnymi i transcendentnymi, wskazuje również na hierarchię wartości, którymi kierują się bohaterowie – począwszy od rodziny Bonów, przez Leona, syna wójta, skończywszy na samej Róży – szczególnie że nie jest tutaj mowa o ubraniu zwyczajnym. Bonicha ma na myśli suknię ślubną Róży i garnitur ślubny swojego syna, ubrania, które są również tradycyjną oznaką miłości, wierności, uczciwości i niewinności młodej pary. Zdaniem matki Jasia „[t]rzeba jakosik żyć na tym to świecie”¹⁹, a zatem wystarczy – parafrazując opowiadanie – uzyskać zapewnienie o przepisaniu ziemi, następnemu panu młodemu zakupić nowe buty oraz zegarek, odrobić znów dzięki ciężkiej pracy służącej to, co zostało wydane na potrzeby pierwszego, przedwcześnie zmarłego męża, i już można cieszyć się udanym życiem rodzinnym, a raczej mieć na nie nadzieję. bo – jak mówi filmowa Róża – „mam prawo do swojego chłopca jak każda i będę go miała”²⁰. Jeszcze raz warto w tym kontekście zaznaczyć, że teściową i synową dzieli niewielka różnica wieku, za to spora odmienność dotychczasowego doświadczenia życiowego. Jak można przeczytać: „Somsiaada była niewiele starsza od Róży, miała jednak dorosłych synów”²¹.

Bardzo wymownym komentarzem do sposobu realizacji przez główną bohaterkę pragnień dotyczących zamążpójścia jest zastosowany w filmie

¹⁸ J. Iwaszkiewicz, *Róża*, op. cit., s. 104.

¹⁹ Ibidem, 107.

²⁰ *Ubranie prawie nowe*, reż. W. Haupe, 1963.

²¹ J. Iwaszkiewicz, *Róża*, op. cit., s. 100.

lejtmotyw wciąż spadającej fotografii ślubnej. Zastosowane w tej scenie *mise en scène* połączone z odpowiednią głębią ostrości pozwala na stworzenie „dramatycznych interrelacji w obrębie kadru”²². Gest zrzucenia przez chorego Ignaca zdjęcia ślubnego ze ściany pokazuje jego stosunek do zawartego małżeństwa – ożenił się dla pieniędzy, nie dba o uczucia żony.

Tymczasem Róża z ogromną pieczołowitością tuż po ślubie umieściła fotografię nad łóżkiem, wypełniając pustą ramę, która może być metaforą jej niezaspokojonych pragnień. Było to znaczącym dla kobiety gestem, przypieczętowaniem tego, że Ignac jest „jej” mężem, niczym otoczona opieką własność. Nieważna wydaje się tu okoliczność, że w celu zawieszenia ramki na ścianie matka Róży na jej wyraźne polecenie musiała przyszłego pana młodego przywołać ze spotkania z kochanką Zofką. Posługując się konwencjonalną, lecz – jak się zdaje – relewantną metaforą, można powiedzieć, że chociaż bohaterka usilnie pragnęła być panną młodą „jak z obrazka”, pozostawała jej jedynie transakcja ślubna „w ramach” małżeństwa.

Kolejnym z rekwizytów, które w filmie wyrażają emocjonalność bohaterki, jest lustro. Po odkryciu, że Ignac wciąż spotyka się z Zofką, Róża wraca do domu i opanowując płacz, przegląda się w lustrze. Statyczne półzbliżenie, na którym pracuje kamera, pokazuje proces myślowy kobiety. Ma ona świadomość, że nie jest tak młoda, jak Zofka, lecz jej mimika, gestykulacja, gładzenie twarzy, włosów są próbą przekonania samej siebie, że może się jeszcze podołać. Grymas twarzy, przeciągłe westchnienie postaci i związaną wcześniej rozpuszczonych włosów, które to czynności kończą rytuał wpatrywania się w lustro, pokazują, że Róża mimo powierzchownej obojętności, beznamietności i determinacji w dążeniu do zamążpójścia jest kobietą świadomą własnego dramatu, emocjonalnie rozedrganą, desperacko pragnącą odwzajemnionego uczucia. Kolejna scena, w której bohaterka odkurza ramę na portret ślubny, mówiąc przy tym do siebie, że „będzie się bić”²³ o własne szczęście rodzinne, wydaje się stanowić odpowiedź na urażoną dumę Róży – zwycięża w niej upór i wytrwałość. Zranione uczucia kobieta racjonalizuje – widoczna jest jej nadrzędna motywacja: gwałtowny sprzeciw wobec własnej samotności.

²² J.D. Andrew, *Główne teorie filmu. Wprowadzenie*, Łódź 1995, s. 178.

²³ *Ubranie...*, op. cit.

Asertujący narrator referuje w zakończeniu opowiadania: „przy słowach »czekają na mnie« uśmiechnęła się błogo, nappełniała ją ciepła radość nadziei”²⁴. I z jednej strony można na tej podstawie sformułować wniosek wartościujący negatywnie światopogląd postaci, piętnujący materializm, interesowność Bonichy i jej syna, w końcu wykazujący naiwność, może nawet infantylnizm postępowania samej Róży. Gdyby włączyć jednak do rozważań perspektywę opartą na lekturze współczesnych publikacji traktujących o realiach życia chłopek, a często też rekrutujących się z nich służących, refleksja nad postawą życiową bohaterów może prowadzić do nieco innych rozpoznań. Kobiety wówczas musiały przetrwać w rzeczywistości, którą rządziły jeszcze bezwzględniejsze prawa. Współcześnie upominanie się Bonichy o kupno butów dla Jasia może wydawać się nieco dziwaczne i niezrozumiałe, jednak w książce Joanny Kuciel-Frydryszak *Chłopki. Opowieść o naszych babkach* odnaleźć można przekazy, które wyjaśniają ten motyw. Autorka przywołuje słowa Ryszarda Kapuścińskiego: „mocny but był symbolem prestiżu i władzy, symbolem panowania: lichy, podarty but był oznaką poniżenia [...]. Mieć mocne buty oznaczało być mocnym, a nawet po prostu być”²⁵, a także Andrzeja Stasiuka: „I matka, i ojciec opuścili swoje wsie [...]. Zostali wywiedzeni z domu niewoli. [...] Z chamskiej wsi do pańskiego miasta. Żeby zapomnieć o niewolniczym dziedzictwie i żeby nosić buty”²⁶.

W filmie kostium, w którym widzimy Hannę Skarżankę w roli Róży, gdy ta przyjeżdża z miasta – płaszcz, elegancka, czarna sukienka z białym kołnierzykiem i czarne, galowe buty na obcasie – silnie kontrastuje ze strojem jej matki Weroniki, granej przez Barbarę Ludwiżankę. Ma ona na sobie wiejską chustkę, ubogi kaftan, spódnice i fartuch. Wygląd Róży jest nie tylko oznaką dobrej sytuacji materialnej, zmienia się także status społeczny kobiety, słabnie przynależność do świata wsi, stojącego w silnej opozycji do miasta. Potwierdza to filmowa reakcja mieszkańców Zagródki – w jednej ze scen obserwujący jej przybycie młodzieńcy stwierdzają: „widać, że z daleka, z miasta”, „pewno, że z miasta”²⁷. W *Służących do wszystkiego* Kuciel-Frydryszak tak wyjaśnia

²⁴ J.D. Andrew, *Główne teorie...*, op. cit., s. 107.

²⁵ R. Kapuściński, cyt. za: J. Kuciel-Frydryszak, *Chłopki. Opowieść o naszych babkach*, Warszawa 2023, s. 299.

²⁶ A. Stasiuk, cyt. za: ibidem, s. 296–297.

²⁷ *Ubranie...*, op. cit.

ten mechanizm: „z czasem [służące – przyp. K.M.J.] się zmieniały. Zrzucały swoje ludowe suknie i chustki z głów. Przyglądały się paniom i chciały być takie jak one”²⁸. Dla wielu kobiet przyjeżdżających ze wsi obyczaj, ubiór, rozrywki mieszczanek stanowiły obiekt nieosiągalnych ambicji, które często przeradzały się w zawiść względem pozycji społecznej tych ostatnich. Jednakże warto zastanowić się, czy Róża należała właśnie do takich kobiet – marzących o awansie społecznym.

Niekoniecznie. W efekcie swoistej wieloletniej przemiany obyczajowej Binkowska przestaje przynależać do społeczności wiejskiej, ale nie identyfikuje się też w pełni jako „miastowa”, czerpie jedynie z tego statusu jako z wyjątkowej pozycji w przestrzeni wsi. Pragnie wrócić, znaleźć męża, zapewne prowadzić własne gospodarstwo. Paradoksalnie jej „macierzyński” uśmiech, którym w zakończeniu obdarza Jasia, sugeruje, że chce też zostać matką. Binkowska zakonserwowała w sobie pamięć o wsi i marzenie o „zdobyciu” i „posiadananiu” męża, które staje się jej *idée fixe* (co istotne, pragnienie to także w tekście opowiadania opisywane jest w kategoriach własności materialnej). Kadrowanie, w którym oczami Róży widzimy sędziwą, pochyloną, owdowiałą, patrzącą ze sceptycyzmem Weronikę w trzymanej przez córkę ramce, w której wcześniej znajdowała się fotografia ślubna Róży i Ignaca, wydaje się dokładnym obrazem tego, czego Róża obawia się najbardziej i czego pragnie uniknąć.

Iwaskiewiczowska bohaterka jest targana przez tęsknotę – nie tylko za rodzinną wsią, i Frankiem, najstarszym z braci Bonów (który, jak czytamy w opowiadaniu, „juści [...] był zdatniejszy, ale sobie, szelma, wziął tę Jadwigę, biedaczkę” i „to przez niego wszystko”²⁹), ale może przede wszystkim za utraconą młodością. Kobiętę bez wątpienia cechuje szczególny rys Iwaskiewiczowskich postaci – właściwie przyjeżdża na wieś „w poszukiwaniu straconego czasu”³⁰. Pociąg, którym zmierza do Lutomska, wydaje się pełnić w jej przekonaniu funkcję wehikułu czasu, który przywrócić ma moment, gdy

²⁸ J. Kuciel-Frydryszak, *Służące do wszystkiego*, Warszawa 2018, s. 304.

²⁹ J. Iwaskiewicz, *Róża*, op. cit., s. 105.

³⁰ Analogie do słynnej powieści Marcela Prousta szczególnie silnie wybrzmiewają w kontekście opowiadania *Panny z Wilka* i postaci Wiktora Rubena. Pisał o tym np. Mariusz Kowalski: „Spośród wielu kwestii podejmowanych w »Pannach z Wilka« najistotniejsza jest chyba kwestia czasu i przemijania, z którym człowiek próbuje się zmagać, a także problem zależności między wspomnieniami a życiem. Jarosław Iwaskiewicz tworzy własną koncepcję czasu, polemiczną wobec Proustowskiej koncepcji »czasu odnalezionego«” (idem,

była panną na wydaniu. Pociąg jednak, zajeżdżając na stację w wizualnym cytacie z braci Lumière³¹, może jedynie wysadzić ją w miejscu, w którym nieodwracalnie zda sobie sprawę z własnej przemijalności.

Róża, wróciwszy na wieś, staje się świadoma swojej dojrzałości, która okazuje się źródłem rozczarowań i upokorzeń. Do jej powrotu do Zagrodki przyczynia się jednak jeszcze coś, co daje jej nadzieję, a czego nie miała, będąc młodą dziewczyną – pieniądze, dwa tysiące, które stają się dla niej najważniejszym wyznacznikiem własnej atrakcyjności. Jakże ironicznie wybrzmiewa wtedy kupno w prezencie dla jej nowego, młodziutkiego męża Jasia akurat zegarka.

Warto skupić się na *mise en scène* wizualnej sekwencji filmu, w której Róża wysiada na stacji w Lutomsku. Za bohaterką zamyka się szlaban kolejowy, co można oczywiście uznać jedynie za sygnał zakończenia podróży oraz symbolicznego oddzielenia rzeczywistości miejskiej od wiejskiej. Ujęcie ustanawiające, w którym widzimy Różę po wyjściu z pociągu, można jednak zrozumieć jako metaforę – bohaterka nie chce już wracać do Warszawy, znów wkracza w świat wsi, jej zasad i obyczajów, równocześnie czując, że już zamknął się za nią pewien etap egzystencji, w którym stosowne było „uganianie się” za chłopcami, wyjście za mąż i rozpoczęcie życia rodzinnego. Przyjazd Róży wywołuje we wsi niemałe poruszenie, jednak jest niechciany, niezrozumiany, jednocześnie spóźniony i zbyt wczesny, tak jakby sprzeciwiał się naturalnemu biegowi spraw, porządkowi życia. Odkąd wyjechała, jej miejsce pozostawało z perspektywy wiejskiego świata na zewnątrz. Kobiecie jednak – pomimo tego, że zdaniem matki „postarzała się biedna [...] a jeszcze w panieństwie chodzi”³² – nie można odmówić witalności³³, niezaspokojonej

W poszukiwaniu straconej młodości. „Panny z Wilka” Jarosława Iwaszkiewicza w przekładzie Paula Cazina, „Pamiętnik Literacki” 2000 z. 1, s. 161.

³¹ Autorka dostrzega podobieństwo do kadru filmu braci Lumière z 1896 roku *Wjazd pociągu na stację w La Ciotat*, co może implikować kolejne sensory – w ten sposób ukazane może być zafascynowanie polskiej wsi wobec usprawnień technologicznych, które na początku XX wieku nadal mogły wywoływać wśród jej mieszkańców zdumienie i zachwyt oraz powiększać rozdział pomiędzy tradycyjną prowincją a nowoczesnym miastem – w tym wypadku Warszawą – przy jednoczesnym zaznaczeniu, że w porównaniu z aglomeracjami zachodnimi (np. we Francji) polskie miasta nadal pozostawały niedostatecznie rozwinięte i nie dość zindustrializowane.

³² J. Iwaszkiewicz, *Róża*, op. cit., s. 99.

³³ Współgra to z czerpaniem w latach 30. przez Iwaszkiewicza inspiracji z Nietzscheańskiej *Lebensphilosophie*. Jak pisze Aleksandra Giełdoń-Paszek: „Filozofia życia sprzyjała

namiętności, Bergsonowskiego *élan vital*³⁴. Zresztą Bergson, rozważając naturę czasu, pisał o czasach lokalnych, które niezależne są od trwania mierzonego w uniwersalnych jednostkach – dla Róży czas na jej własnych zasadach zatrzymał się i kobieta bardzo nie chce, by ruszył. Głównym wyznacznikiem ludzkiego losu w tym ujęciu jest trudna do pogodzenia dysharmonia między człowiekiem a otaczającym światem i przekonanie, że każda osoba jest bytem samoistnym.

Przyjazd Róży na stację nie jest jedynym ujęciem ustanawiającym, na którym bohaterowie przekraczają scenograficzną barierę. Kolejnym jest sekwencja wyjścia z kościoła młodej pary – Róży i Ignaca. Bohaterowie wychodzą z głębi kadru, przechodząc przez bramę w murku wokół kościoła. Ukazuje to kolejny „etap” zbliżania się Róży do realizacji własnych pragnień – najpierw postanowiła ona znaleźć się w miejscu, w którym wyobraża sobie małżeńskie życie i ma szansę na znalezienie męża (zamknięcie szlabanu na stacji), później, kiedy go znajduje, chce założenia rodziny, miłości, szczęścia (przekroczenie kościelnego muru).

Binkowska zatem nie chce mężczyzny, który jest w wieku zbliżonym do tego, w którym jest sama, gdy ponownie zjawia się w Zagródce, ale mającego tyle lat, ile miała, zanim wieś opuściła. Bohaterka, według powszechnie przyjętych przekonań, doskonale rozumie, że najwyższy czas wziąć ślub. Wyznaje: „w głowie mi się już od tej krwi mąci, muszę już iść za mąż”³⁵. Podaje zatem argument ściśle korespondujący z Bergsonowską filozofią. Imperatyw zawarty w czasowniku *muszę* wybrzmiewa nie tylko jako ogromna determinacja, lecz

formowaniu się toposu młodości. Była urzeczywistnieniem *élan vital*, jednoczącym zmysłowość z biologicznym instynktem samej natury. Pobrzmiewa w tym dionizyjsko-nietzscheańska koncepcja życia gloryfikująca witalność i instynkt” (eadem, *Obywatel Parnasu: sztuki piękne w życiu i twórczości Jarosława Iwaszkiewicza*, Katowice 2014, s. 75).

³⁴ Interesująco rozwija temat Bergsonowskiego pojęcia czasu Damian Leszczyński: „czas nie ma jednego głównego nurtu, który dałoby się przedstawić jako prostą, to jednak wszystko jego odnogi, a więc drobne i lokalne czasy, zharmonizowane są i zespolone w pewnym powszechnym rytmie, będącym funkcją siły *élan vital* oraz oporu stawianego przez materię. Można by, używając bergsonowskiej poetyki, powiedzieć, iż kosmiczny zegar, którego wskazówki w różnym rytmie odmierzają lata, godziny, minuty i sekundy (skoordynowana wielość trwał) nakręcony został raz, na początku świata, i odtąd rządzi nim jedynie prawo siły i oporu: siły rozprężającej się sprężyny oraz oporu stawianego wskazówkom przez powietrze” (idem, *Bachelard i Bergson. Spór o naturę czasu*, „Principia” 2003, nr 34, s. 61).

³⁵ J. Iwaszkiewicz, *Róża*, op. cit., s. 103.

jako obligacja, powinność względem siebie – konieczna w dopełnieniu nawet na przekór niesprzyjającej rzeczywistości. W kwestii filmowej wykrzyknętej przez Hannę Skarżankę jest to wyeksponowane jeszcze wyraźniej – Binkowska deklaruje wprost, że jest zdecydowana walczyć o to, co jej się od życia należy, czyli o męża i przyszłą rodzinę. Jak pisze Ryszard Przybylski:

w świecie Iwazskiewicza życie jest ważniejsze niż prawda. Toteż światopogląd jego bohaterów jest z reguły uzasadnieniem ich własnego życia, które zostało ukształtowane w sposób nieco tajemniczy, a nieco fatalistyczny przez charakter [...] [który – przyp. K.M.L.] określa sposób przeżywania świata. Suma tych przeżyć stanowi konkretną i niepowtarzalną, jednostkową prawdę o świecie³⁶.

Dążenia Róży w takim ujęciu pozostają zupełnie uzasadnione, jeśli dostrzec, że ufundowane są na paradygmacie tradycyjnego podziału ról płciowych – jest kobietą, pragnie być żoną, matką, gospodynią, a może nawet – od święta, w ubraniach przechowywanych na specjalne okazje – damą. Umiejętności sprawnej, zaradnej gospodyni niewątpliwie ma – wypracowała je w ramach trudnej pracy służącej. Rolę żony podpatrywała u państwa, u których służyła – czerpała w ten sposób wiedzę, lecz również wyrabiała sobie własną opinię na kwestię małżeństwa. Dzięki temu łatwiej jej później znieść myśl o niewiernym narzeczonym Ignacu – film dostarcza bowiem ważnego szczegółu fabularnego. Widzimy, że mąż pani, u której służy Róża, jest mężczyzną niekoniecznie żonie oddanym. Natomiast jako żona i matka Binkowska pozostaje niedoświadczona – pragnie jednej i drugiej społecznej roli, jednak zajęta pracą, która ma jej zapewnić majątek umożliwiający powrót do domu, nigdy ich nie odgrywała. Tradycyjny system wartości warunkuje także przeżywanie jej własnej kobiecości – doświadczenia seksualne są niezamężnej bohaterce niedostępne, znane jedynie z opowieści i własnych marzeń. a to potęguje tylko tęsknotę za wszystkim, co utożsamia ze spełnieniem – fizycznym i psychicznym. Niezaspokojenie bohaterki jest interesująco przedstawione w filmie – do pocałunku Róży z Ignacem dochodzi po scenie bójki z Leonem, pokazany jest na zbliżeniu, jednak widz ogląda jedynie profile bohaterów – bez zaakcentowanych emocji czy przeżyć pary. Nie jest to pocałunek, który można określić mianem świadectwa miłości – gwałtowny i przerwany przez kwestię Ignaca

³⁶ R. Przybylski, *Eros i Tanatos. Proza Jarosława Iwazskiewicza 1916–1938*, Warszawa 1970, s. 162–163.

„[a]le czarne ubranie kupisz mi do ślubu?”³⁷ stanowi niejako przypieczętowanie transakcji handlowej. Czarne ubranie, o którym wspomina mężczyzna, to także symbol dalszych losów przyszłego męża Róży. Późniejsza przebitka, na której obserwujemy wyjście bohaterów z kościoła, dodatkowo uwyrażnia instrumentalność związku Bony z Binkowską.

Światopogląd Róży organizowany jest przez Freudowski eros stanowiący jednocześnie o harmonii, porządku jej świata³⁸. Dotąd wiodła nad wyraz oszczędny, wręcz ascetyczny żywot, przecież „w Warszawie do Stowarzyszenia należała, do różańca u Świętego Aleksandra” i nawet w skrupulatnej ocenie ówczesnego autorytetu moralności, księdza proboszcza z Lutomska, nie była to „żadna lafirynda, tylko pracowita i uczciwa kobieta”³⁹. Róża, także we własnej ocenie, „zapracowała sobie” na szczęście, należało jej się ono sprawiedliwie od losu. Jej życie w mieście było jedynie namiastką egzystencji. Jak pisze Kuciel-Frydryszak, „jednym z poważniejszych problemów służących jest ich wyizolowanie. Nie mają środowiska, a w efekcie oparcia⁴⁰. Kobieta nie godziła się z upływem czasu, chciała się podobać mężczyznom, pragnęła żyć pełnią życia, a wyjazd z Zagródki oraz pobyt w Warszawie na służbie były jedynie czasem oczekiwania na prawdziwe życie, nie wyborem warunkującym jej dalszą egzystencję⁴¹. Kończące Iwaszkiewiczowski utwór pozdrowienie narratora „Szczęść Boże, Rózo!”⁴² wydaje się wspierać tę wewnętrzną, indywidualną prawdę, porządek moralny, który uosabia bohaterka.

Poprzez, nieobecne w tekście opowiadania, retrospekcje w dziele Haupego zarysowany jest portret małżeński dyrektorostwa z Warszawy, u których Róża pracowała. Jest to okazja do krytyki obyczajowej międzywojennego

³⁷ *Ubranie...*, op. cit.

³⁸ Por. R. Przybylski, *Eros...*, op. cit., s. 189–191.

³⁹ J. Iwaszkiewicz, *Róża*, op. cit., s. 102.

⁴⁰ J. Kuciel-Frydryszak, *Chłopki...*, op. cit., s. 307.

⁴¹ Widoczny jest tutaj nietzscheański rys bohaterki, która – świadoma tragizmu swoich życiowych wyborów – nie poddaje się rozpacz, lecz nosi w sobie chroniczne pragnienie życia, nadzieję na **prawdziwe** życie. Jak wyjaśnia to w kontekście *Brzeziny* Maciej Całbecki: „W historii kobiet do głosu dochodzi bowiem cała tajemnica dionizyjskiej prawdy o człowieku, prawdy bronionej tak przez Nietzschego. Jest to prawda o tragicznym losie człowieka, który jednak nie pogrąży się w rozpacz, lecz stara się tym głębiej doświadczyć, czym jest życie”. (idem, *Kurpiowskie Eleusis. O bohaterkach „Brzeziny” Jarosława Iwaszkiewicza*, „Pamiętnik Literacki” 2017, nr 4, s. 13).

⁴² J. Iwaszkiewicz, *Róża*, op. cit., s. 107.

mieszczństwa przy równoczesnym stworzeniu kontrastu między oczekiwaniami Binkowskiej a możliwą rzeczywistością małżeńskiego życia. Błyskotliwie dodano okoliczności, w których kobieta mogła usłyszeć słowa „Boże, jakie to szczęście jest kruche”⁴³, w opowiadaniu opatrzone jedynie krótkim komentarzem – jako zasłyszane w mieście. Warszawa pojawia się także w klamrze wieńczącej film – Róża wraca do pracy u dyrektorostwa i to tam, w kuchni w trakcie pełnionych obowiązków, po trzech miesiącach przyjmuje Bonichę wraz z synem Jasiem (w przeciwieństwie do opowiadania, w którym przychodzą oni do chaty Binkowskiej). Zmienia się zatem kontekst oferty matrymonialnej – w filmie kobieta musiała opuścić świat, w którym doznała jedynie cierpienia i straty, wrócić tam, gdzie ciężka praca dawała nadzieję na szczęście, dzięki czemu wyeksponowano emocje, pozytywne przewidywania bohaterki. Obraz kończy ujęcie jej twarzy, której ekspresja mimiczna wyraża zadowolenie.

Warto też słowem odnieść się do wykreowanej w opowiadaniu przyrody, tak bardzo istotnej zazwyczaj, wzorem młodopolskim, w budowaniu świata przedstawionego czy pejzażu wewnętrznego Iwaszkiewiczowskich postaci; odzwierciedlającą barwność widzenia, muzyczność, synestezyjność prozy. Czytając opowiadanie, trudno oprzeć się wrażeniu, że krajobrazy opisywane są w nim lakonicznie. Niekiedy nawet tylko markowane. Należy sądzić, że jest to zabieg świadomy, wyzwalający kreatywny potencjał czytelnika.

Postawy, umysłowość bohaterów, przestrzeń ich zinterioryzowanych zapatrywań i przekonań przejawiają się przeciwieństwem w sposobie widzenia świata. Widoczne jest to także w języku filmu: gdy umiera Ignac, Róża wychodzi na zewnątrz, poza chatę – w centrum kadru, na pierwszym planie, znajduje się wtedy studnia. Gdy kobieta wykrzykuje dramatyczne: „O Boże!”, potrąca wiadro – widz obserwuje kręcącą się korbę oraz odwijany łańcuch i słyszy dźwięk upadającego w wodę przedmiotu. Studnia staje się metaforą bezbrzeżnej rozpaczliwej bohaterki, która pogrąża się w smutku po śmierci męża i równocześnie boleje nad brakiem realizacji własnych pragnień, których spełnienia oczekiwała w małżeństwie. Jest to jednak metafora mająca drugie dno – tak jak wiadro można ze studni za pomocą korbki wyciągnąć, tak widz otrzymuje pewną wskazówkę co do losu bohaterki. Podźwignie się ona z własnego żalu i pozwoli sobie znów mieć nadzieję na szczęście.

⁴³ Ibidem, s. 104.

Postaci wykreowane w opowiadaniu są – bezpośrednio rzecz ujmując – ludźmi prostymi, niewykształconymi, trudniącymi się ciężką pracą i żyjącymi na międzywojennej wsi, która odizolowana jest od nowoczesnego pędu wielkiego miasta. Mieszkańcy Zagródki zwyczajnie nie mają czasu na subtelność wnikliwego oglądu świata – stanowi on dla nich niepoddawaną estetycznej refleksji pragmatyczną przestrzeń codzienności – odzwierciedlone jest także mimetycznie w scenografii filmowej. Natomiast klarowność przedstawienia w opowiadaniu może być również oznaką odejścia od młodopolskich tendencji opisu, co wiąże się z wkroczeniem przez Iwaszkiewicza w pewien nowy etap rozwoju twórczego, który German Ritz rozumie jako „[p]odjętą w latach trzydziestych próbę bezpośredniej tematykacji o charakterze oświeceniowym”⁴⁴. Z tych dwóch powodów wynika realizowana konsekwentnie przez Iwaszkiewicza technika opisu oraz styl filmowego opowiadania zastosowany przez Haupego – przyjęta perspektywa skraca dystans, koreluje z językiem, działaniami bohaterów, tak, by łatwiej było czytelnikowi zrozumieć dydaktyzm losów Róży.

Prostota opisu i korespondujące z nią nieskomplikowanie bohaterów nie oznaczają jednak prostactwa, lecz raczej konkretność i rzeczowość, jak ten związły, zamknięty w jednym zdaniu opis Jasia obrazujący i jego chłopczość oraz młodość, i nadzieję Róży na nowego męża: „Siedział młodziutki i zarumieniony, wiosenne niebo było poza nim”⁴⁵. W filmie prostotę przedstawienia podkreśla również muzyka Krzysztofa Komedy – nieskomplikowane, powolne, niskie, klarnetowe motywy zdają się ilustrować „zręczność” zalotów Ignacego Bony, przebrzmiałą młodość Róży i gorzkie zakończenie ich krótkiego małżeństwa.

Językowy obraz wsi z drugiej dekady XX wieku⁴⁶ kreowany jest w opowiadaniu, ale i w dialogach scenariusza filmowego (współtworzonych przez Iwaszkiewicza), za sprawą stylizacji gwarowej (*juści; moiściewy; somsiada;*

⁴⁴ G. Ritz, *Eros i sublimacja u Jarosława Iwaszkiewicza*, „Teksty Drugie” 1994, nr 1, s. 30.

⁴⁵ J. Iwaszkiewicz, *Róża*, op. cit., s. 107.

⁴⁶ Posługuję się doskonale utrwaloną już w polskich badaniach językoznawczych koncepcją językowego obrazu świata, którą Jerzy Bartmiński objaśniał w taki sposób: „[JOS – przyp. K.K.J.] jest zawartą w języku, różnie zwerbalizowaną interpretacją rzeczywistości dającą się ująć w postaci zespołu sądów o świecie. Mogą to być sądy »utrwalone« [...] w gramatyce, słownictwie, w kliszowych tekstach (np. przysłowia), ale także sądy presuponowane, tj. implikowane przez formy językowe, utrwalone na poziomie społecznej wiedzy, przekonania,

zdrobnienia imion bohaterów: *Ignac, Zofka*), ukształtowania struktur gramatycznych zdań („za wcześniej za nim latała. Tobie by się starszy zdał”), używanej leksyki oraz metaforyki animalnej („dziobata krowo”; „psi zapach z jego ust”; „Oganiał się od nich rękami jak od much”). Koloryt językowy dialogów filmowych warto zauważyć także w interakcjach Róży z dyrektorstwem, którzy posługują się polszczyzną ogólną. Podkreśla to „prostotę” życia na wsi i „wysublimowanie” życia w mieście. Kontrast ów dopełnia znakomita rola Lucyny Winnickiej (dyrektorka), aktorki mającej w swoim *emploi* role dystygnowanych arystokratek, księżnych, ale i tytułowej matki Joanny, postaci ze znanego opowiadania Iwaszkiewicza *Matka Joanna od Aniołów*, którego filmowej adaptacji podjął się Jerzy Kawalerowicz. Postać dyrektorki stanowi interesujący punkt odniesienia dla bohaterki granej przez Skarżankę: obie kobiety, choć inne pod względem statusu społecznego, manier, zachowania i ubioru, w zasadzie pragną tego samego – wiernego męża (zarówno dyrektor, jak i Ignac zdradzają) i szczęśliwego życia.

Stylizacja językowa dialogów w opowiadaniu i filmie pełni jednak jeszcze inną funkcję. Jak pisze Stanisław Burkot: „w *Róży* akcentuje Iwaszkiewicz nie egzotykę świata wewnętrznego ludowej bohaterki, jak to się działo najczęściej w powieści XIX wieku, lecz pewną tożsamość losu człowieka niezależnie od jego społecznej kondycji”⁴⁷. Dzięki temu z historią, doświadczeniami, dylematami bohaterki czytelnik może się utożsamić, a opowieść literacka i filmowa o przemijaniu, miłości i śmierci nabiera ponadczasowego charakteru.

Zarówno opowiadanie, jak i film wprowadzają interesujące spojrzenie na współcześnie podejmowane, ważne i obejmujące wiele dziedzin tematy, takie jak choćby rola i status kobiety, aksjologiczne fundamenty systemu społecznego, socjologia gospodarcza czy też zwrot ludowy w literaturze i kulturze w ogóle. Szczególnie że oba teksty kultury powstały w czasach znacznie poprzedzających współczesną refleksję nad wymienionymi wcześniej zagadnieniami – przynoszą zatem świeże spojrzenie, które umożliwia porównania oraz odznacza się potencjalnie znaczącym dystansem czasowym. *Róża i Ubranie prawie nowe* pomimo odmienności środków artystycznego wyrazu pozostają

mitów, rytuałów” (idem, *O pojęciu językowego obrazu świata*, w: idem, *Językowe podstawy obrazu świata*, Lublin 2006, s. 12).

⁴⁷ S. Burkot, *Między stylizacją a prostotą (o prozie Jarosława Iwaszkiewicza)*, „Rocznik Naukowo-Dydaktyczny WSP w Krakowie. Prace Historycznoliterackie” 1971, nr 5, s. 190.

spójne w – mimo wszystko – ponadjednostkowej, uniwersalnej opowieści o tajemniczym mechanizmie życia i śmierci, o tym, czy na miłość i szczęście można zapracować, czy można odzyskać lub kupić stracony czas i czy los na pewno jest sprawiedliwy.

Bibliografia

- Andrew James D., *Główne teorie filmu. Wprowadzenie*, Wydawnictwo PWSFTiT, Łódź 1995.
- Bartmiński Jerzy, *O pojęciu językowego obrazu świata*, w: idem, *Językowe podstawy obrazu świata*, Wydawnictwo UMCS, Lublin 2006.
- Burkot Stanisław, *Między stylizacją a prostotą (o prozie Jarosława Iwaszkiewicza)*, „Rocznik Naukowo-Dydaktyczny WSP w Krakowie. Prace Historycznoliterackie” 1971, nr 5.
- Całbecki Marcin, *Kurpiowskie Eleusis. O bohaterkach „Brzeziny” Jarosława Iwaszkiewicza*, „Pamiętnik Literacki” 2017, nr 4.
- Chmielecki Konrad, *Estetyka intermedialności*, Rabid, Kraków 2008.
- Chmielecki Konrad, *Estetyka mise-en-scene kontra estetyka mise-en-page albo o dwóch estetykach obrazu elektronicznego*, „Kwartalnik Filmowy” 2006, nr 54–55.
- Giełdoń-Paszek Aleksandra, *Obywatel Parnasu: sztuki piękne w życiu i twórczości Jarosława Iwaszkiewicza*, Wydawnictwo UŚ, Katowice 2014.
- Helman Alicja, *Dziesięć tez na temat adaptacji filmowych*, w: *Wokół adaptacji filmowej*, red. E. Nurczyńska-Fidelska, Z. Batko, Centralny Gabinet Edukacji Filmowej Dzieci i Młodzieży, Łódź 1997.
- Helman Alicja, Pitrus Andrzej, *Podstawy wiedzy o filmie*, Słowo/obraz terytoria, Gdańsk 2008.
- Hopfinger Maryla, *Adaptacje filmowe utworów literackich. Problemy teorii i interpretacji*, Ossolineum, Wrocław–Warszawa–Kraków–Gdańsk 1974.
- Iwaszkiewicz Jarosław, *Brzezina*, Biblioteka Narodowa, Warszawa 2021.
- Iwaszkiewicz Jarosław, *Panny z Wilka*, Biblioteka Narodowa, Warszawa 2020.
- Iwaszkiewicz Jarosław, *Róża*, w: idem, *Brzezina i inne opowiadania ekranizowane*, Czytelnik, Warszawa 1987.
- Kaczmarczyk Katarzyna, *Wprowadzenie*, w: *Narratologia transmedialna*, red. K. Kaczmarczyk, Universitas, Kraków 2017.
- Kopaliński Władysław, *Słownik symboli*, Wiedza Powszechna, Warszawa 1990.
- Kowalski Mariusz, *W poszukiwaniu straconej młodości. „Panny z Wilka” Jarosława Iwaszkiewicza w przekładzie Paula Cazina*, „Pamiętnik Literacki” 2000, nr 1.
- Kucharska Jolanta, *Dzieło literackie i jego filmowa adaptacja – problem narracji z zachowaniem tego samego punktu widzenia po zmianie medium*, w: *Punkt widzenia w literaturze, kulturze i języku*, red. E. Muskat-Tabakowska, G. Borowski, A. Cierpich, K. Wąsala, Wydawnictwo UJ, Kraków 2015.
- Kuciel-Frydryszak Joanna, *Chłopki. Opowieść o naszych babkach*, Marginesy, Warszawa 2023.
- Kuciel-Frydryszak Joanna, *Służące do wszystkiego*, Marginesy, Warszawa 2019.
- Kwiatkowski Jerzy, *Dwudziestolecie międzywojenne*, PWN, Warszawa 2008.
- Leszczyński Damian, *Bachelard i Bergson. Spór o naturę czasu*, „Principia” 2003, nr 24.

- Ogonowska Agnieszka, *Adaptacja filmowa jako przykład zjawiska intermedialności*, „Annales Universitatis Paedagogicae Cracoviensis. Studia de Cultura” 2013, nr 5.
- Przybylski Ryszard, *Eros i Tanatos. Proza Jarosława Iwaszkiewicza 1916–1938*, Czytelnik, Warszawa, 1970.
- Ritz German, Eros i sublimacja u Jarosława Iwaszkiewicza, „Teksty Drugie” 1994, nr 1.
- Romaniuk Radosław, *Inne życie. Biografia Jarosława Iwaszkiewicza*, t. 1, Iskry, Warszawa 2012.
- Syska Rafał (red.), *Słownik filmu*, Krakowskie Wydawnictwo Naukowe, Kraków 2010.
- Woroch Adrianna, *Granica pomiędzy twórczą adaptacją a dziełem autorskim. Filmowe wizje literatury*, w: *Rejestry Kultury*, red. K. Olkusz, Ośrodek Badawczy Facta Ficta, Wrocław 2019.
- Zawada Andrzej, *Jarosław Iwaszkiewicz*, Wiedza Powszechna, Warszawa 1994.
- Żelichowski, Filip, *Róża i jej egzystencja autentyczna i nieautentyczna a sytuacje graniczne. Heideggerowskie bycie i jego formy na przykładzie życia głównej bohaterki opowiadania „Róża” Jarosława Iwaszkiewicza*, w: *Kobieta w literaturze, sztuce i muzyce – ujęcie interdyscyplinarne*, red. E. Chodźko, J. Kozłowska, Wydawnictwo Naukowe Tygiel, Lublin 2023.

Eros and Thanatos – Jarosław Iwaszkiewicz’s *Róża (Rose)* and *Ubranie prawie nowe (Almost New Dress)* by Włodzimierz Haupe

The text is devoted to Jarosław Iwaszkiewicz’s story *Róża* (en. *The Rose*), with its film adaptation, *Ubrania prawie nowe* (en. *Almost Brand New Clothes*) directed by Włodzimierz Haupe. The analysis, prioritizing the primacy of literary material over its cinematic counterpart, is grounded in intermedial assessments (Chmielecki 2008), literary studies (Przybylski 1970, Giełdoń-Paszek 2014), philosophical perspectives (Leszczyński 2003), and linguistic considerations (Burkot 1970). Furthermore, the historical as well as social and cultural context of the narrative has been delineated (Kuciel-Frydryszak 2018; 2023). The article’s objective is to demonstrate that both the literary and cinematic texts remain remarkably pertinent, encompassing both thematic and existential dimensions.

Keywords: Iwaszkiewicz, adaptations, the ludic turn, interdisciplinarity, new humanities

Słowa kluczowe: Iwaszkiewicz, adaptacja, zwrot ludowy, interdyscyplinarność, nowa humanistyka

Data przesłania tekstu: 20.02.2024

Data zakończenia procesu recenzyjnego: 8.05.2024

Data przyjęcia tekstu do publikacji: 23.09.2024