

FILMOWE ADAPTACJE STRACONEJ NOCY JAROSŁAWA IWASZKIEWICZA – ANALIZA PORÓWNAWCZA

DOROTA DĄBROWSKA

Uniwersytet Kardynała Stefana Wyszyńskiego w Warszawie
Cardinal Stefan Wyszyński University in Warsaw
dk.dabrowska@gmail.com
ORCID 0000-0003-4410-1930

Stracona noc Jarosława Iwaszkiewicza – krótkie opowiadanie opublikowane pod koniec lat 40. w tomie *Nowele włoskie* – stało się w polskim kinie trzykrotnie podstawą scenariusza filmowego. W roku 1957 zostało włączone do scenariusza (czteronowelowego) filmu *Spotkania* w reżyserii Stanisława Lenartowicza, następnie w roku 1973 powstała adaptacja tekstu w reżyserii Janusza Majewskiego (tytuł oryginalny *Stracona noc*), a w roku 1992 opowiadanie stało się podstawą filmu *Nocne ptaki* w reżyserii Andrzeja Domalika. Jako że adaptacje te nie były przedmiotem szczegółowego oglądu badaczy¹, chciałabym podjąć próbę częściowego uzupełnienia tej luki (w istotnym obszarze naukowej recepcji licznych filmów stworzonych na podstawie utworów pisarza²) i zastanowić się nad tym, w jakim stopniu możemy uznać je za tek-

¹ Jedyną próbę porównania tych adaptacji podjął Sebastian Jagielski w pracy *Maskarady męskości. Pragnienie homospołeczne w polskim kinie fabularnym* (Kraków 2013, s. 212–220). Przeprowadzona przez badacza analiza skoncentrowana jest przede wszystkim na sposobach ekspozycji wątków homoseksualnych, dlatego też zasadne wydaje się rozbudowanie tej perspektywy o próbę szczegółowego oglądu innych motywów.

² Por. np.: S. Jagielski, *Gra w ciuciubabkę: Andrzej Wajdy adaptacja „Pani z Wilka” Jarosława Iwaszkiewicza*, w: *Od Mickiewicza do Masłowskiej: adaptacje filmowe literatury polskiej*, red. T. Lubelski, Kraków 2014, s. 154–175; B. Zielińska, *Filmowy „Tatarak” Wajdy jako adaptacyjny tryptyk*, „Zeszyty Naukowe Uniwersytetu Zielonogórskiego” 2006, t. 6, s. 65–80; B. Pawłowska-Jądrzyk, „Tatarak” i kwestia „drugiego dna”: o zapomnianej ekranizacji opowiadania Iwaszkiewicza, w: *Śmierć w wodzie i inne motywy akwaticzne w horyzoncie wyobraźni*, red. eadem, Warszawa 2018, s. 367–380; D. Pietraszek, *Filmowość prozy, prozaiczność filmu: o filmowej adaptacji powieści Jarosława Iwaszkiewicza „Sława i chwala”*, „Konteksty Kultury” 2015, nr 12, s. 125–143; A. Nadolny, *Przestrzeń architektoniczna w adaptacjach filmowych prozy*

sty o charakterze ekwiwalentyzującym, zmierzającym do odzwierciedlenia literackiego oryginału, w jakim zaś odbiorcy narzuca się przede wszystkim możliwość ich postrzegania jako dzieł autonomicznych.

Głównym bohaterem *Straconej nocy* jest pisarz Waław Kisielecki, fabuła opowiadania obejmuje zaledwie kilkanaście godzin, w czasie których staje się on – podczas powrotu samochodem z Włoch do Polski – gościem jednego z mijanych w podróży gospodarstw. Jak to zwykle bywa w utworach Iwaszkiewicza, tekst wypełniony jest dwuznacznością, panuje w nim żywioł ambiwalencji. Waław, znużony utrudnioną przez objazdy podróżą, a przede wszystkim z uwagi na drobną awarię samochodu, postanawia zatrzymać się (wraz z towarzyszącym mu szoferem) w dworku, znajdującym się nieopodal miejsca postoju. Osobliwy jest moment rozpoczęcia odwiedzin – bohater obserwuje mieszkańców domu przez okno, by następnie włączyć się w ich rozmowę w trybie pozbawionym konwencjonalnych form, mało dyskretnie odpowiadając na pytanie zadane jednemu z mieszkańców przez drugiego. Nieszablony sposób rozpoczęcia odwiedzin wprowadza do tekstu element niejednoznaczności, na drodze autotematycznej ekspozycji wskazuje na zakłócenie jako jeden z kluczowych motywów tekstu, antycypuje złożone sytuacje mające się rozegrać między bohaterami.

Akcja opowiadania obejmuje przede wszystkim nocną rozmowę dwóch mężczyzn – Waława i Janka – którym towarzyszy przez część wieczoru usługująca im Faustyna, młoda gospodyni. Jednym z głównych tematów konwersacji jest nie całkiem jawny afekt obu panów w stosunku do kobiety. W końcowej części wspólnej biesiady Janek w sposób na poły ironiczny, na poły prowokujący stara się namówić gościa do nawiedzenia pokoju kobiety,

Jarosława Iwaszkiewicza w drugiej połowie XX wieku, „Architecturae et Artibus” 2017, nr 4, s. 57–64; M. Musiał, „Matka Joanna od aniołów”: film a historia, w: *Film a historia: szkice z dziejów wizualnych*, Wrocław 2019, s. 135–155; T. Brzozowski, „Panny” okiem kamery rozembrane (o filmowym czytaniu literatury na przykładzie „Panien z Wilka”), „Polonistyka” 1996, nr 5, s. 283–288; E. Radion, *Nad percepcją piosenki „wchodzącej do pokoju Stasia” w trzech „Brzezinach”*: Jarosława Iwaszkiewicza, Zygumunta Mycielskiego i Andrzeja Wajdy, „Zeszyty Naukowe Uniwersytetu Rzeszowskiego” 2009, z. 4, s. 248–258; K. Szymańska, „Kochankowie z Marony”: studium somatyzacji tożsamości”, „Kwartalnik Filmowy” 2008, nr 62/63, s. 193–210; I. Janiec, *Miłość i śmierć, czyli walka Erosa z Tanatosem w filmowej adaptacji opowiadania „Brzezina” Jarosława Iwaszkiewicza*, w: *Sztuka, estetyka i kultura w perspektywie naukowej*, red. E. Chodźko, P. Pomajda, Rzeszów 2022, s. 305–314.

co można potraktować jako intencję przeniesienia na mężczyznę własnego pragnienia, którego bohater nie jest w stanie zrealizować³. Ostatecznie nie dochodzi jednak do ucieleśnienia tych zamierzeń, gdyż plany te przerywa informacja, że Faustynę odwiedził w jej pokoju Konstanty, szofer Waclawa – i został wygoniony przez męża kobiety⁴. Zakończenie to ma wydźwięk komiczny z dwóch względów – po pierwsze, rozmowa dwu panów okazuje się jałowa, a omawiane w jej obrębie cele i możliwości nieproporcjonalnie wzniosłe do prostoty realizacji widocznej w działaniu Konstantego. Po drugie, istotne jest również to, że realizacja celu upragnionego przez obu bohaterów przypada właśnie szoferowi, czyli reprezentantowi niższej warstwy społecznej.

Dwoistość tekstu wyraża się w zaburzeniach spodziewanych układów, łańcuchów – Janek jest gospodarzem dworu, a równocześnie podkreśla się jego młody wiek, Faustynka jest jego gospodynią, więc poniekąd służącą, ale równocześnie upragnioną panią. Kulminacyjną formą owego zaburzenia hierarchii staje się ostatecznie wspomniana przed chwilą okoliczność, a mianowicie to, że nocnym gościem Faustynki zostaje szofer Konstanty. Sygnał zaburzenia hierarchii jako istotnego tematu tekstu pojawia się również w scenie, w której Waclaw – przeświadczony o tym, że jest osobą znaną i cenioną – zderza się z nieznaną osobą swojego nazwiska przez Janka.

Tytuł opowiadania *Stracona noc* można interpretować w odniesieniu do faktu, że noc została spędzona beczynnym i minęła bez ruchu. Żaden z uczestników rozmowy nie podjął działania, które było – w mniejszym lub większym stopniu jawnie – ich celem. Noc stracona podwójnie, bo również z tego powodu, że w czasie ich beczynności ktoś inny – i to osoba niższa pod względem statusu społecznego – podjęła działanie, które nie stało się ich udziałem.

Istotny kontekst opowiadania stanowi również wątek podróży do Włoch i powrotu do Polski. Konstanty, który wyszedł naprzeciw pragnieniu seksualnego spełnienia z gospożą, zapytany o to, jak się miała realizacja jego pragnienia do prestiżu włoskich wojaży, odpowiada na – pytające *de facto* – stwierdzenie

³ Na temat niejednoznaczności motywacji bohatera por.: „Korzystając z obecności nieoczekiwanego gościa, mężczyzna podejmuje desperacką próbę uwolnienia się od miłości, która oładnęła nim bez reszty. Usiłuje obrzydzić sobie obiekt swych uczuć, zrzucić Faustynę z piedestału, na który sam ją wyniósł. Gorąco namawia Kisieleckiego, by zakradł się do jej pokoju” (*Stracona noc*, <https://www.filmipolski.pl/fp/index.php?film=124425> (dostęp 1.03.2024)).

⁴ Por. K. Kupisz, *Niespodziewane spotkanie Małgorzaty z Nawarry i Iwaskiewiczza*, „Prace Polonistyczne” 1991, nr 51, s. 130.

Wacława „No tak. Ale przecie z Włoch wracamy”: „Z Włoch, z Włoch! A co ja bym z taką Włoszką robił?”. Wyraz pozytywnego wartościowania tego, co polskie/swoje, wyraża się również w ucieście, z jaką konsumuje alkohol, którego nie było we Włoszech (nalewki) oraz mięsa i pierogi.

Dochodzi więc w tekście do przeciwstawienia dwóch afektów o odwrotnym nakierowaniu – Wacław, wjeżdżając do Polski, tęskni za Włochami, Konstanty zaś z lubością roztapia się w tym, co polskie, swoje. Wszystkich trzech bohaterów – Wacława, Janka i Konstantego – łączy zachwyty nad Faustynką i pragnienie bliskości z nią. Skoro ostatecznie realizacja tego pragnienia staje się udziałem Konstantego, to można dostrzec w tym pozytywne wartościowanie postawy pozbawionej kosmopolitycznych aspiracji, opartej na prostocie i afirmacji życia.

Ważny wątek tekstu stanowi połączenie sfery erotycznej z konsumpcją. Ten typowy psychoanalityczny motyw pojawiający się w badaniach na prozę Iwaszkiewicza (choćby w interpretacji *Panien z Wilka* poczynionej przez Barbarę Zielińską⁵) w *Straconej nocy* jest wyeksponowany w sposób trudny do pominięcia, mamy bowiem nieustannie do czynienia z przenikaniem się tych dwu sfer – pragnień erotycznych oraz jedzenia. Motyw ten został szczególnie wyraźnie wykorzystany i rozwinięty w adaptacji Majewskiego.

Przyjrzyjmy się adaptacjom opowiadania w kontekście ich relacji z literackim pierwowzorem. Pierwszy raz w historii polskiego kina *Stracona noc* Iwaszkiewicza pojawia się jako literacki pierwowzór w filmie *Spotkania* Lenartowicza, w którym scenariusz został stworzony z czterech epizodów, inspirowanych czterema nowelami – Marka Hłaski, Kornela Makuszyńskiego, Stanisława Dygata i Jarosława Iwaszkiewicza. *Stracona noc* zostaje tu potraktowana przez adaptatora Henryka Jakóbczyka oraz reżysera dość wiernie – na tle innych adaptacji, do których omówienia zaraz przejdę, szczególną uwagę zwraca wyeksponowanie powabu Faustyny, która – w przeciwieństwie do pozostałych adaptacji – jednoznacznie pełni tu funkcję służącej. Akcja filmu koncentruje się na jej uroku, któremu ulegają wyraźnie wszyscy trzej bohaterowie. Znaczenie wątku erotycznego podkreślają zarówno gra aktorska Barbary Modelskiej oraz jej skąpy ubiór, uwydatniający fizyczny wdzięk, jak i wzniosła, pełna emocji muzyka towarzysząca scenie, w której widz pierwszy

⁵ B. Zielińska, *Mroczne ścieżki pożądania. Interpretacja psychoanalityczna*, w: „*Panny z Wilka*” Jarosława Iwaszkiewicza, red. I. Iwasiów, J. Madejski, Szczecin 1996.

raz widzi kobietę. Dochodzi w filmie do neutralizacji powieściowych wątków, takich jak fascynacja Janka doświadczeniami Waclawa (i w ogóle jego osobą⁶) oraz moralne napięcie związane z faktem, że kobieta jest zamężna (w wersji Lenartowicza Stanisław jest jej ojcem, a nie mężem). Istotną zmianę w stosunku do oryginału stanowi również interpretacja postaci Faustynty jako żywo zainteresowanej Waclawem, o czym świadczy to, że rozstawszy się z biesiadującymi, kobieta udaje się do sypialni pisarza, gdzie z niezwykłą ciekawością przegląda jego książki oraz wtula się w jego rękawice. *Stracona noc* w interpretacji Lenartowicza ma wydźwięk porażki – niemocy Janka, zdradzonej miłości, zmarnowanego potencjału⁷.

Można jednak interpretować w ten sposób Lenartowiczową *Straconą noc*, gdy czyta się ją jako odrębny tekst kultury. Inną wymowę ma ta miniatura, gdy zobaczy się ją w kontekście całego filmu *Spotkania*, a zatem również pozostałych zawartych w nim adaptacji. Nie wdając się w szczegółowe rozważania na temat zastosowanych przez reżysera strategii adaptacyjnych, przyjrzyjmy się temu, w jaki sposób kompozycja dzieła wpływa na odbiór *Straconej nocy*. Poprzedzający ją epizod, będący adaptacją tekstu *Zuchwała panienska* Makuszyńskiego, dotyczy doświadczenia miłosego zawodu, ale zostaje ono w nim ujęte w sposób pozbawiony dramatyzmu, silnie nasycony elementami komediowymi. Komiczny charakter tego fragmentu niejako „nadaje ton” kolejnemu i sprawia, że jego potencjalnie melodramatyczny wydźwięk zostaje zneutralizowany, a miłosna wzniosłość staje się przedmiotem ironii (poprzez pokazanie wzniosłości jako wyrazu oderwania od rzeczywistości; dzieje się to również za sprawą podkreślenia analogii między bohaterami poetami – zarówno Jacek, protagonista pierwszej historii, jak i Janek wygłaszają poetyckie frazy, które zostają stylistycznie skontrastowane z trywialnością, prostotą rzeczywistości). Zabieg ten podkreśla też autotematyczny charakter filmu – poszczególne epizody zostają niejako „wzięte w nawias”, gdyż funkcjonują jako przekazy fikcjonalne – filmy oglądane przez pracowników filmoteki. Lekkość ujawniająca się w obu przywołanych epizodach najwyraźniej wyczuwalna

⁶ Por. N. Hurnik, *Intymność literatury a intymność ekranu. „Stracona noc” Jarosława Iwaszkiewicza a „Spotkania” Stanisława Lenartowicza*, w: *Intymność wyrażona*, red. A. Nęcka, M. Tramer, Katowice 2007, s. 257.

⁷ Adaptację Lenartowicza interpretowano również jako dzieło szczególnie eksponujące wątek walki klas, por. S. Jagielski, *Maskarady męskości...*, s. 212–213.

jest w ich kompozycji – zamknięciu opowiadanych historii zaskakującymi puentami.

W kontekście całego filmu Iwaszkiewiczowski epizod jawi się jednak jeszcze inaczej. Komizm, odczuwany w wyniku tonu narzuconego przez fabułę Makuszyńskiego, oraz zaskakujące fabularne rozwiązanie *Straconej nocy* ostatecznie niejako ustępują (w odbiorze całości) miejsca powadze i refleksji nad nieoczywistością ludzkich losów, wyeksponowanymi w dalszej części filmu. Dzieje się tak przede wszystkim za sprawą kolejnego epizodu, opartego na opowiadaniu *Lotnisko* Dygata. Fragment ten opowiada o krótkim spotkaniu pilota oraz radiotelegrafistki, którzy w ciągu 40 minut rozgrywiają wewnętrzną walkę, balansując na granicy uległości uczuciom i wierności rozsądkowi. Romans, który mógłby się między nimi nawiązać, obarczony jest niepewnością, perspektywą straty oraz – co ujawnia się pod koniec – również brzemieniem potencjalnej niewierności (kobieta okazuje się bowiem mężatką). Dominujący wątek krótkiej relacji między niedoszłymi kochankami stanowią jednak nie uczucia, a refleksje o czasie – wyraża je przede wszystkim załęczniona, refleksyjna Jane, która mówi o perspektywie utraty piękna i niezwykłości na rzecz szarości i pospolitości oraz zwierza się z nadziei na to, że wojna oczyści jej przeszłość z popełnionych przez nią błędów. Kompozycyjną klamrę filmu stanowi powściągliwie naszkicowany wątek Hłaskowskiej pary – Mai i Wiktora – kłócących się o losy poczętego dziecka. W ostatniej scenie filmu dziewczyna uderzona przez chłopaka upada, a taśmy filmowe rozsypują się na podłogę i rozwijają.

Przedstawione w filmie epizody silnie eksponują zagadnienie czasu – w pierwszym obserwujemy zaskoczenie Irminy, która chwilę się spóźniła ze swoją gotowością wybaczenia Jackowi, w drugim – opieszałość Janka, który tak długo zbiera się do ucieleśnienia swoich afektów, że zostaje wyprzedzony przez szofera, w trzecim – czas jest ciężarem, skazuje na pospolitość i szarość, czwarty, „ramowy” (który nazywany bywa w źródłach internetowych pierwszym, jako że umieszczony jest fabularnie na początku) – staje się dowodem nieuchronności upływu czasu, jego rzeczywistego charakteru („nie na wszystko trzeba się zgadzać” – krzyczy Wiktor; Maja, odnosząc się do planowanej aborcji, mówi, że „to i tak jest już za późno”). *Stracona noc* w tej złożonej kompozycji może być postrzegana jako wypowiedź wskazująca na ciężar ludzkich decyzji oraz kruchość uczuć.

W filmie w reżyserii Majewskiego można zaobserwować kilka istotnych przesunięć w stosunku do opowiadania Iwaszkiewicza. Znaczącemu dookreśleniu ulega psychologia postaci – Janek jest niepewny, strachliwy, niedojrzały, pozbawiony nonszalancji, złąkniony informacji, ciekawy świata, naiwny. Waław z kolei jest od niego wyraźnie starszy – różnica ta została wyeksponowana poprzez powierzenie tej roli siwiejącemu Jerzemu Łapińskiemu. Między bohaterami filmowymi pojawia się dość wyraźny wątek homoerotyczny⁸, w tekście Iwaszkiewicza uchwytany właściwie jedynie na początku tekstu. U Majewskiego Waław zastaje Janka grającego nago na pianinie⁹. Homoerotyczną fascynację bohaterów wyrażają przeciągłe, wyzywające, władcze spojrzenia Waława oraz koncentracja Janka na jego gościu i jego „świątowości” – społecznym prestiżu, doświadczeniu związanym z zagranicznymi podróżami. W sferze niewerbalnej – spojrzeniach, drobnych gestach – rozgrywa się pełna napięcia, rodząca się relacja. Jaką funkcję spełnia w tak zarysowanym świecie przedstawionym wątek wyeksponowanego u Iwaszkiewicza powabu gospodyni? Niewątpliwie Faustynka również u Majewskiego zwraca uwagę bohaterów – przede wszystkim swoim odsłoniętym w skąpej sukni biustem, równocześnie jednak nie staje się ona przedmiotem rzeczywistej rywalizacji Waława i Janka, można odnieść wrażenie, że poprzez pozorną rywalizację o jej względy starają się oni rozegrać coś między sobą¹⁰. Czytając film Majewskiego w tym kluczu, można uznać, że wpisuje się on w ścieżkę interpretacji twórczości Iwaszkiewicza jako tekstów o niewypowiadalnym pożądanu, reprezentowaną przez Germana Ritza¹¹.

Ostatecznie Waław i Konstanty odjeżdżają z dworku jako wygrani – zamieniają się rolami, bo kierowcą zostaje Waław, Konstanty zaś w poczuciu triumfu doprowadza się do ładu na tylnym siedzeniu. Co jest źródłem ich satysfakcji? Do dość oczywistego wątku triumfowania osoby „przyprawiającej rogi”, którą stał się Konstanty, dodać można również uciechę chłodnego

⁸ Por. ibidem, s. 213.

⁹ Na temat sposobu filmowej interpretacji momentu spotkania bohaterów por. wywiad z Olgierdem Łukaszewiczem (R. Dajbor, *Świadomość ciała i rozkoszy* [wywiad z O. Łukaszewiczem], dostęp 1.03.2024).

¹⁰ Por. S. Jagielski, *Maskarady...*, op. cit., s. 214–215.

¹¹ G. Ritz, *Eros i sublimacja u Jarosława Iwaszkiewicza*, „Teksty Drugie” 1994, nr 1, s. 29–48, G. Ritz, *Niewypowiadalne pożądanie a poetyka narracji*, „Teksty Drugie” 1997, nr 3, s. 43–60. Por. J. Stockinger, *Homotekstualność: propozycja*, „Teksty Drugie” 2022, nr 2, s. 213–234.

obserwatora, jakim jawi się pod koniec filmu Waclaw. Widz patrzy na scenę walki między pijanym, zazdrosnym mężem Stanisławem a szoferem Konstantym¹², równocześnie widząc Waclawa – milczącego, palącego w spokoju papierosa. Bohater przypatruje się dramatycznym zajściom, nie ingerując w ich przebieg, jest w jego postawie beznamietność twórcy powieści kryminalnych, dla którego obserwowana bezpośrednio śmierć mogłaby się stać materiałem literackiej kreacji. Brak zaangażowania w obserwowaną sytuację skojarzyć można z zachowaniem cynicznym, opartym na tendencji do postrzegania rzeczywistości przez pryzmat sztuki.

Trzeci film, który chciałabym uczynić przedmiotem uwagi, to *Nocne ptaki* w reżyserii Domalika. W przeciwieństwie do *Straconej nocy* Majewskiego, którą potraktować można niewątpliwie jako adaptację opowiadania Iwaszkiewicza, *Nocne ptaki* zostały przez twórców określone jako utwór oparty na motywach tego tekstu. Wyraża się to przede wszystkim w rozbudowaniu scenariusza o liczne kwestie niemające swoich ekwiwalentów w Iwaszkiewiczowskim oryginale. Jednak pierwsza znacząca różnica między dwoma analizowanymi filmami przykuwająca uwagę odbiorcy dotyczy nastroju dominującego w tych tekstach kultury, a zatem użytego repertuaru środków niewerbalnych, wywołujących skojarzenia z określonymi konwencjami artystycznymi. Film Majewskiego, kładący nacisk na wątki erotyczne, operuje poetyką komizmu i lekkości, napięcie między bohaterami dotyczy przede wszystkim pragnień seksualnych, które nie mają tu charakteru sił determinujących ich doświadczenia. Nocne psychologiczne rozgrywki między bohaterami zostają zwieńczone rodzajem dowcipnej puenty, która rodzi skojarzenia z farsą – można by, parafrazując polskie przysłowie, ująć istotę tego zakończenia następująco: gdzie dwóch dywaguje, tam trzeci korzysta. U Majewskiego puenta ta nie wiąże się jednak z bolesnymi doświadczeniami bohaterów, a przynajmniej Waclawa, który sprawia wrażenie obserwatora, a nie zaangażowanego uczestnika zdarzeń.

Z innym sposobem interpretacji tego wątku mamy do czynienia w dziele Domalika, które – zarówno ze względu na wytworzoną w nim emocjonalną aurę, jak i wyeksponowane wątki – postrzegać można jako wypowiedź

¹² Por. J. Sławiński, 7 słynnych adaptacji prozy Jarosława Iwaszkiewicza, <https://booklips.pl/zestawienia/7-slynnnych-filmowych-adaptacji-prozy-jaroslaw-a-iwaszkiewicz/a/> (dostęp 1.03.2024).

psychologiczno-filozoficzną, przekaz gęsty i niejednoznaczny. Kolejne nocne sceny wielowątkowych, poważnych rozmów rozgrywają się w ciemności, towarzyszy im dramatyczna, natarczywa muzyka (autorstwa Jerzego Satanowskiego). Nie ma w nich miejsca na atmosferę biesiady, świętowania, zatacania się w przywilejach nocnej gawędy. Aurę niepokoju i grozy podkreślają motyw wróżenia z kart przez Faustynę oraz jej złowrogo brzmiąca zapowiedź „złych zamiarów”, sformułowana przed przyjazdem gości. Dialogi snują się leniwie, słowom towarzyszy poczucie obciążenia, niemocy, twarze/miny bohaterów wyrażają poczucie zniewolenia i beznadziei. Olgierd Łukaszewicz, grający tym razem podróżnika (który tu nazywa się nie Waław, a Julian), prowadzi rolę w sposób wyciszony, powściągliwy, korespondujący z panującą w dworku aurą prowincjonalności, bycia „poza światem”. Przeciągłe spojrzenia Janka w kierunku Faustyny oraz jego burzliwe reakcje na sygnały erotycznego zainteresowania innych jej wdziękami można traktować jako dowody prawdziwości wyrażonej przez niego miłosnej deklaracji. Zasygnalizowany w tekście Iwaszkiewicza homoerotyczny afekt towarzyszący bohaterom ulega tu całkowitej redukcji¹³ – słowa dotyczące fascynacji Włochami i byciem człowiekiem „światowym” zostają u Domalika włożone w usta Faustyny, która jako jedyna bohaterka może zostać uznana za osobę wpatrzoną w pisarza.

Nocne ptaki zaznaczają swoją zależność od utworu Iwaszkiewicza oraz równocześnie dystans wobec niego na drodze autotematycznej sugestii – gdy Julian przyjeżdża do dworku, gospodarz wita go u wrót słowami „nie wynurzył się pan z nicości”, sugerując kontekst literackiego pierwowzoru i sceny podglądania przez Waławę domowników przez okno.

Choć Domalik nie rezygnuje z ujęcia w swoim dziele historii miłosnego cztero- lub nawet pięciokąta – jak można by określić skomplikowane relacje między bohaterami – wątek ten zdaje się schodzić na drugi plan w stosunku do płaszczyzny pogłębionych refleksji nad życiem, czasem, lękiem, ucieczką, a przede wszystkim kondycją człowieka. Dodane do Iwaszkiewiczowskiego oryginału dialogi dotyczą abstrakcyjnych zagadnień, takich jak przemijanie, ograniczone ludzkie możliwości, poczucie bezradności i zniewolenia. Obaj bohaterowie – Julian i Janek – okazują się postaciami tragicznymi, niezdolnymi do podjęcia działania, pierwszy – w sferze pisania, drugi – w relacji z upragnioną kobietą. Odwiedziny Konstantego u Faustyny nie mają tu wydzźwięku

¹³ Por. S. Jagielski, *Maskarady...*, op. cit., s. 219.

choćby częściowo humorystycznego, jak u Majewskiego, wybrzmiewają jako podkreślenie niemocy i beznadziei nocnych rozmówców. Dramatyczny jest też los Faustyny, która – zgodnie z tym, jak opowiada o niej Janek – sprawia wrażenie osoby cierpiącej, przytłoczonej, przyjmującej los w pokorze, ale i w udręczeniu. Nieszczęśliwy jest również jej mąż, który będąc świadkiem jej zdrady, nie zrywa się – jak u Majewskiego – do walki, ale siada w milczeniu, skulony i zmarznięty, koło jej łóżka. W obrazie Domalika dominuje więc aura beznadziei, niemożności przekroczenia własnych słabości.

Istotny, szczególnie z uwagi na czas powstania filmu, jest również wątek stosunku bohaterów do Polski, do tego, co narodowe, i tego, co obce. W porównaniu do filmu Majewskiego Domalik kładzie zdecydowanie wyraźniejszy akcent na tę problematykę, zadaną przez samego Iwaszkiewicza. Julian jest postacią jednoznacznie kosmopolityczną, wprost wypowiadającą się na temat swojej niechęci wobec Polski z wyraźnym poczuciem, że właściwym punktem odniesienia dla niego jest Europa. Jego proeuropejski rys – doświadczenie zagranicznych podróży, opowieści o urokach życia włoskiego – w połączeniu z prestiżem jego statusu społecznego związanego ze sztuką stają się elementami uwodzącymi Faustynę. Janek jest świadkiem sceny, w której kobieta ulega zalotom mężczyzny – właśnie w kontekście opowieści o Włoszech i o pisaniu. Iwaszkiewiczowskie słowa „lepsze niż to włoskie wińsko” wygłaszane w opowiadaniu przez Wacława tu przypisane zostają Jankowi, który w ironicznej, wykrzyżanej wypowiedzi chce zwrócić uwagę podróżnego na kontrowersyjny charakter jego kosmopolitycznych afektów. Możliwe też, że – w większym jeszcze stopniu – słowa te wyrażają niezgodę na to, by fascynacja tym, co obce, rodziła rodzaj ślepoty na to, co znane. We wpisanej w film ludzkiej konfiguracji to Janek jest wszak tym, co znane (tym znanym), i to on zostaje niejako odrzucony przez Faustynę w geście jej otwartości na zaloty gościa.

Przedmiotem krytycznego dystansu Juliana jest nie tylko sama polskość, ale związany z nią romantyzm, rozumiany jako poczucie misji, wzniosłość, dążenie do ideałów. Mimo deklaratywnego odcięcia się od budowanej przez te wartości tradycji bohater zostaje jednak jej wyrazicielem, co widać zarówno w tendencji do melancholii, snucia jałowych niekiedy rozważań, jak i w skłonności do doświadczeń z pogranicza rzeczywistości i fikcji, które stają się jego udziałem w konsekwencji zażycia narkotyku. Początek lat 90. w Polsce postrzegać można, zgodnie z nieco przedwczesną diagnozą Marii

Janion¹⁴, jako czas żegnania się z romantycznymi mitami, ale również jako czas zanurzenia w narodowym etosie przez te mity ufundowanym – etosie, który nie tak łatwo przezwyciężyć.

Reasumując – *Stracona noc* funkcjonuje u Lenartowicza jako epizod o charakterze melodramatycznym, film Majewskiego, pozostając w literalnej bliskości z tekstem Iwaszkiewicza, dookreśla znaczenia, przede wszystkim w sferze niewerbalnej, interpretując opowiadanie jako wypowiedź na temat niewyraźnego/zakazanego homoerotycznego afektu, *Nocne ptaki* Domalika traktują zaś utwór Iwaszkiewicza jako punkt wyjścia do rozprawy z intelektualno-duchowymi dylematami czasów transformacyjnych.

Przeanalizowane przykłady filmów nawiązujących do opowiadania Iwaszkiewicza można potraktować jako interesujący przykład bogatego potencjału znaczeniowego wpisanego w tekst literacki – jest to w tym wypadku szczególnie klarowne z uwagi na wyraziste zróżnicowanie komunikatów zainspirowanych tym samym dziełem. Nie sposób powiedzieć, że którakolwiek z adaptacji korzystała z opowiadania jedynie pretekstowo lub też zmierzając do dekonstrukcji tego tekstu – złożoność znaczeniowa utworów Iwaszkiewicza sprawia, że rozmaite interpretacyjne pomysły reżyserów mieszczą się, mimo ich znacznego wewnętrznego zróżnicowania, w paradygmacie adaptacji.

Bibliografia

- Brzozowski Tadeusz, „Panny” okiem kamery rozebrane (o filmowym czytaniu literatury na przykładzie „Panien z Wilka”), „Polonistyka” 1996, nr 5.
- Hurnik Natalia, *Intymność literatury a intymność ekranu. „Stracona noc” Jarosława Iwaszkiewicza a „Spotkania” Stanisława Lenartowicza*, w: *Intymność wyrażona*, red. A. Nęcka, M. Tramer, Wydawnictwo UŚ, Katowice 2007.
- Jagielski Sebastian, *Gra w ciuciubabkę: Andrzej Wajdy adaptacja „Panien z Wilka” Jarosława Iwaszkiewicza*, w: *Od Mickiewicza do Masłowskiej: adaptacje filmowe literatury polskiej*, red. T. Lubelski, Universitas, Kraków 2014.
- Jagielski Sebastian, *Maskarady męskości. Pragnienie homospołeczne w polskim kinie fabularnym*, Universitas, Kraków 2013.
- Janiec Izabela, *Miłość i śmierć, czyli walka Erosa z Tanatosem w filmowej adaptacji opowiadania „Brzezina” Jarosława Iwaszkiewicza*, w: *Sztuka, estetyka i kultura w perspektywie naukowej*, red. E. Chodźko, P. Pomajda, Wydawnictwo Naukowe Tygiel, Rzeszów 2022.

¹⁴ M. Janion, *Zmierzch paradygmatu*, w: eadem, *Czy będziesz wiedział, co przeżyłeś?*, Warszawa 1996, s. 5–23. Por. T. Walas, *Zmierzch paradygmatu – i co dalej?*, „Dekada Literacka” 2001, nr 5/6, s. 50–73.

- Janion Maria, *Zmierzch paradygmatu*, w: eadem, *Czy będziesz wiedział, co przeżyłeś?*, Sic!, Warszawa 1996.
- Kupisz Kazimierz, *Niespodziewane spotkanie Małgorzaty z Nawarry i Iwaszkiewicza*, „Prace Polonistyczne” 1991, nr 51.
- Musiał Marcin, „*Matka Joanna od aniołów*”: film a historia, w: *Film a historia. Szkice z dziejów wizualnych*, red. M.E. Kowalczyk, J. Szymala, Księgarnia Akademicka, Wrocław 2019.
- Nadolny Adam, *Przestrzeń architektoniczna w adaptacjach filmowych prozy Jarosława Iwaszkiewicza w drugiej połowie XX wieku*, „Architecturae et Artibus” 2017, nr 4.
- Pawłowska-Jądrzyk Brygida, „*Tatarak*” i kwestia „drugiego dna”: o zapomnianej ekranizacji opowiadania Iwaszkiewicza, w: *Śmierć w wodzie i inne motywy akwaticzne w horyzoncie wyobraźni*, red. eadem, Wydawnictwo Naukowe UKSW, Warszawa 2018.
- Pietraszek Dominika, *Filmowość prozy, prozaiczność filmu: o filmowej adaptacji powieści Jarosława Iwaszkiewicza „Sława i chwała”*, „Konteksty Kultury” 2015, nr 12.
- Radion Ewelina, *Nad percepcją piosenki „wchodzącej do pokoju Stasia” w trzech „Brzezinach”: Jarosława Iwaszkiewicza, Zygumunta Mycielskiego i Andrzeja Wajdy*, „Zeszyty Naukowe Uniwersytetu Rzeszowskiego” 2009, z. 4.
- Ritz German, *Eros i sublimacja u Jarosława Iwaszkiewicza*, przeł. A. Kopacki, „Teksty Drugie” 1994, nr 1.
- Ritz German, *Niewypowiadalne pożądanie a poetyka narracji*, przeł. A. Kopacki, „Teksty Drugie” 1997, nr 3.
- Stockinger Jacob, *Homotekstualność: propozycja*, przeł. G. Piotrowski, K. Szymański, „Teksty Drugie” 2022, nr 2.
- Szymańska Karolina, „*Kochankowie z Marony*”: studium somatyzacji tożsamości”, „Kwartalnik Filmowy” 2008, nr 62/63.
- Walas Teresa, *Zmierzch paradygmatu – i co dalej?*, „Dekada Literacka” 2001, nr 5/6.
- Zielińska Barbara, *Filmowy „Tatarak” Wajdy jako adaptacyjny tryptyk*, „Zeszyty Naukowe Uniwersytetu Zielonogórskiego” 2006, t. 6.
- Zielińska Barbara, *Mroczne ścieżki pożądanego. Interpretacja psychoanalityczna*, w: „*Panny z Wilka*” Jarosława Iwaszkiewicza, red. I. Iwasiów, J. Madejski, Wydawnictwo USz, Szczecin 1996.

Źródła internetowe

- Dajbor Rafał, *Świadomość ciała i rozkoszy* [wywiad z O. Łukaszewiczem], <https://replika-online.pl/swiadomosc-ciala-i-rozkoszy/> (dostęp 1.03.2024).
- Sławiński Jan, *7 słynnych adaptacji prozy Jarosława Iwaszkiewicza*, <https://booklips.pl/zestawienia/7-slynnnych-filmowych-adaptacji-prozy-jaroslaw-a-iwaszkiewicza> (dostęp 1.03.2024).
- Stracona noc*, <https://www.filmpolski.pl/fp/index.php?film=124425> (dostęp 1.03.2024).

Film Adaptations of Iwaszkiewicz's *Stracona noc* – a Comparative Analysis

The aim of this article is a comparative analysis of three film adaptations of Jarosław Iwaszkiewicz's short story *Stracona noc* (en. *Lost Night*) – a fragment of the film *Spotkania* (en. *Meetings*) by Stanisław Lenartowicz (1957), *Stracona noc* by Janusz Majewski (1973) and *Nocne ptaki* (en. *Night Birds*) by Andrzej Domalik (1992). Focusing on the perspective of reflection on the ways in which the motifs contained in the original text are equivalent, I aim to demonstrate the significant differentiation between the meanings conveyed by the analyzed films.

Keywords: *Lost Night*, Iwaszkiewicz, adaptation, Polish, affect

Słowa kluczowe: *Stracona noc*, Iwaszkiewicz, adaptacja, polski, afekt

Data przesłania tekstu: 18.03.2024

Data zakończenia procesu recenzyjnego: 24.04.2024

Data przyjęcia tekstu do publikacji: 25.08.2024