

SÉRÉNITÉ ALINY SKIBY JAKO ADAPTACJA OPOWIADAŃ JAROSŁAWA IWASZKIEWICZA

KATARZYNA GOŁOS-DĄBROWSKA

Uniwersytet Kardynała Stefana Wyszyńskiego w Warszawie
Cardinal Stefan Wyszyński University in Warsaw
k.golos-dabrowska@uksw.edu.pl
ORCID 0000-0003-0908-7352

Sérénité Aliny Skiby¹ z 1988 roku to film opowiadający o spotkaniu po latach dwóch przyjaciół – Witolda (Mieczysław Voit) i Stanisława (Henryk Bista). Spotkanie owo staje się dla Witka (z którego perspektywy śledzimy fabułę filmu) pretekstem do wspomnień z dzieciństwa i młodości oraz do wewnętrznego rozliczenia się z przeszłością. Każdy z tych powrotów do minionych lat związany jest ściśle z Agatą Adrianna Biedrzyńska) – kuzynką i przyjaciółką mężczyzn z okresu młodości. Zasadniczą większość opowieści filmowej stanowi swoisty kolaż ze wspomnień Witolda, obejmujący ostatnie dni panieństwa dwudziestoletniej Agaty, zaręczony z dziesięć lat starszym Karolem (Grzegorz Heromiński). Szesnastoletni Witek (Wojciech Malajkat), Staś (Andrzej Mastalerz) i Agata spędzają wiosenne dni we dworze zarządzanym przez ciotkę Amelię (Antonina Gordon-Górecka). Młoda narzeczona uwikłana jest w wewnętrzny konflikt. Odczuwa fascynację młodszymi kuzynami, pozostaje zauroczona młodą i atrakcyjną, prywatną nauczycielką gry na fortepianie (Maria Pakulnis), a jednocześnie nie próbuje uciec przed małżeństwem z „przeznaczonym” jej Karolem. W stanie rozdarcia jest również Witold – oddany przyjaciel Agaty, który przeżywa romans ze służącą Marysią (Agnieszka Wagner), wplątując się równocześnie w złożoną relację ze swoim przyjacielem – gruzlikiem Stasiem. Ten z kolei pozostaje szaleńczo zakochany w Agacie. Chłopiec najdramatyczniej przeżywa zamażpójście kuzynki, a jego stan psychiczny przekłada się na znaczne pogorszenie zdrowia fizycznego. Dodatkowym elementem wikłającym relacje pomiędzy bohaterami jest zły

¹ Reżyserka stworzyła również scenariusz adaptacji.

stan psychiczny Agaty. Dziewczyna w dzieciństwie przeżyła traumę. W scenie retrospektywnej widzimy, jak jej ojciec (w tej roli również Heromiński) na oczach dziewczynki morduje jej matkę (w tej roli również Biedrzyńska) w akcie zemsty za zdradę. Przestraszone dziecko wypuszcza na ojca swoje dwa ogromne psy, które rzucają się na mężczyznę i rozszarpują mu gardło. Od tej pory przez całe życie Agatę nawiedzają koszmary (obrastający ją bluszcz, atakujące motyle). Miewa również omamy, przede wszystkim w postaci dwóch czarnych psów przygotowanych do ataku na nią. Pewnego dnia (jak dowiadujemy się z narracji z tzw. offu), podczas wizyty na strychu dziewczyna zaczyna widzieć zjawy w odbijającej światło, wielkiej wazie na poncz. Jak sama wspomina, jest wtedy bliska śmierci. Ratuje ją Witek, strącając szklaną wazę i wybijając niejako kuzynkę z transu.

Ponadto w miarę upływu czasu dziewczyna zaczyna utożsamiać się z niezyską matką, upodabniać do niej. W tym celu nie tylko ubiera się jak ona, ale nawet przypina sobie pukle włosów zmarłej. Obsesja ta osiąga apogeum w momencie, kiedy dziewczyna na chwilę przed ceremonią zaślubin wchodzi na strych i przebiera się w suknię ślubną matki. Przyłapuje ją na tym Witold, co stanowi pewnego rodzaju powtórzenie spotkania na poddaszu z dzieciństwa. Dziewczyna – przekonana, że chłopak ją podglądał – zaczyna go uwodzić, oplata Witka welonem matki niczym kokonem (il. 1). Kiedy chłopak odpycha kuzynkę, ta rzuca się na niego z nożyczkami, chcąc przebić mu tętnicę. Witold, usiłując się obronić, spycha Agatę ze schodów. Dziewczyna traci przytomność, a stan jej zdrowia gwałtownie się pogarsza. Ostatecznie Agata trafia na stałe do szpitala psychiatrycznego.

Powroty do niespokojnej młodości przeplatane są sielskimi „migawkami” z dzieciństwa. Każde ze wspomnień, nawet pozornie błahe, naznaczone jest wydarzeniem, które pozostawiło skazę na psychice któregoś z głównych bohaterów. Widzimy sceny dziecięcego *garden party*, odbywającego się z okazji urodzin małej Agaty, podczas którego Witek zostaje niesłusznie ukarany za to, że nie podarował kuzynce prezentu. Sceny te wypełnione są dwuznaczną atmosferą. Z jednej strony, ujęcia nawiązują stylistycznie do malarstwa impresjonistycznego, przenika je światło letniego słońca, z drugiej zaś, dziecięca beztroska zabawa to również bal przebierańców, podczas którego dzieci zakładają maski przypominające zwierzęce pyski (il. 2) i straszą się wzajemnie – atmosfera beztroski zostaje w ten sposób przełamana, pojawia się obcy element, niepasujący do sielskiego nastroju. Można wnioskować,



Il. 1. Agata (Adrianna Biedrzyńska) usiłuje uwieść Witolda (Wojciech Malajkat). Gdy ten ją odrzuca, kobieta nastaje na jego życie. *Sérénité* (1988), reż. Alina Skiba

że ta chwilowa przemiana atmosfery będzie korespondować z przyszłymi, mrocznymi wydarzeniami. Maską bowiem nie tylko konstruuje sens sama w sobie, lecz istnieje w kontekście tego, co zasłania². Owa „zwierzęca twarz” zakrywająca twarz małej dziewczynki może być (zgodnie z wyobrazeniami bliskimi grotesce modernistycznej) znakiem przyszłego obłędu Agaty – sygnałem występowania pierwiastka obcego, szalonego³.

Sérénité jako adaptacja

Film Aliny Skiby jest rodzajem opowieści retrospektywnej, jednak opartej w dużej mierze na kolażu z urywków wspomnień, w mniejszym stopniu zaś na linearnej opowieści o przeszłości. Witek, z którego perspektywy zapoznajemy się ze światem przedstawionym, prowadzi widza poprzez swoje wspomnienia skojarzeniowo. Asocjacja jest motorem napędowym opowieści

² Por. C. Lévi-Strauss, *Maska nie istnieje sama w sobie*, przeł. A. Tatarkiewicz, w: *Maski*, t. 1, red. M. Janion, S. Rosiek, Gdańsk 1986, s.72.

³ Por. W. Kayser, *Próba określenia istoty groteskowości*, przeł. R. Handke, w: *Groteska*, red. M. Głowiński, Gdańsk 2003, s. 23.



Il. 2. Bal maskowy podczas dziecięcego *garden party*. *Sérénité* (1988), reż. Alina Skiba

filmowej zapożyczonym z opowiadania *Sny*⁴ Jarosława Iwaszkiewicza. Mamy do czynienia z anachronizmem, przypominającym *flashbulb*⁵. Punktowe „rozbłyski pamięci” starego Witolda przenoszą nas naprzemiennie do różnych punktów jego dzieciństwa i młodości. Dopiero zespojenie wszystkich tych migawkowych reminiscencji pozwala zrekonstruować historię Witka i Agaty, ale również odsłania motywacje bohaterów, umożliwia odtworzenie pełniejszego obrazu relacji pomiędzy bohaterami. Alina Skiba dokonała adaptacji, która z jednej strony nieco oddala się od dosłownej wymowy opowiadań

⁴ Asocjacja jest zarówno sposobem opowiadania, jak i tematem utworu, co narrator zaznacza od pierwszych akapitów: „Od dawna wszystkim piszącym wiadomo, że istnieją pewne słowa-klucze. Przeczytanie ich czy posłyszenie otwiera całą kaskadę przeżyć. Kto wie, czy to smak owego ciastka zwanego *madeleine* otworzył przed Proustem gigantyczną przepaść czasu. Mnie się zdaje, że to raczej słowo samo »madeleine«, wypowiedziane w tamtej chwili, przełamało tamę wspomnień. Niedawno przeżyłem dziwną przygodę. Przeczytałem słowo »sny« w dziwnej konfiguracji. »Liliowe sny w małych dzbanuszkach stojące na oknie«. Był to błąd tłumacza. Po rosyjsku słowo »son« oznacza sasankę, liliowy kwiat, obrośnięty futerkiem, który w wielkiej obfitości zarastał w czasach mojej młodości, tak samo jak w czasach Wiktora Niekrasowa, podkijowskie lasy, i zapewne do dziś dnia zakwita tam na wiosnę” (J. Iwaszkiewicz, *Sny*, w: idem, *Ogrody*, Warszawa 1977, s. 7).

⁵ Termin ten przywołuje – jako uzupełnienie teorii narracji filmowej – Małgorzata Jakubowska (eadem, *Ukryte, jawne, zaszyfrowane... Retrospekcje w filmie na tle teorii narracji Mieke Bal. Opowieść a retrospekcja*, „Kwartalnik Filmowy” 2011, nr 117, s. 100).

Iwaszkiewicza, z drugiej zaś stanowi twórczą kompilację motywów charakterystycznych dla jego pisarstwa (Eros i Tanatos, trauma po śmierci bliskiej osoby, negacja mitu powrotu do dzieciństwa, a także motywy akwaticzne czy szeroko u pisarza występująca symbolika roślinna), a także typów postaci i relacji międzyludzkich charakterystycznych dla twórczości autora *Sławy i chwały* (bohater w procesie inicjacyjnym, literacki sobowtór autora, figura szaleńca, konstruowanie relacji mistrz–uczeń). Reżyserka tworzy więc adaptację nie do końca wierną wymowie ekranizowanych opowiadań (bo jedynie inspirowaną fabułami Iwaszkiewicza), ale głęboko osadzoną w jego twórczości.

Ekranizacja Aliny Skiby w warstwie fabularnej jest swobodnym połączeniem dwóch opowiadań Iwaszkiewicza: *Snów* i *Sérénité* – rozliczeniowego „opowiadania w listach”. Filmowy Stanisław jest kontaminacją Stasia (siedemnastoletniego suchotnika ze *Snów*, który wraz z przyjaciółmi spędza wiosnę i wakacje we dworze w ukraińskiej Wodicy), chorowitego Witka z *Sérénité* oraz (w okresie dojrzałości) profesora sztuki z tegoż opowiadania, u którego narrator spędza ostatnie dni życia. Witold z kolei stanowi kontaminację narratora-nadawcy z opowiadania epistolarnego oraz narratora ze *Snów*. Z tego samego utworu zapożyczony został główny wątek fabularny – historia młodej dziewczyny Lizy, która lada moment ma wyjść za mąż za starszego od siebie mężczyznę – Kazimierza. To z owego opowiadania „przeniesiona” została również panna Stawro, nauczycielka śpiewu Lizy – przywiązana do dziewczyny i pokładająca nadzieję w jej głosie.

Scenarzystka zapożycza z *Sérénité* przede wszystkim schematy relacji pomiędzy bohaterami oraz kluczowe sceny, których zadaniem jest zobrazowanie owych złożonych relacji pomiędzy dojrzewającymi bohaterami. Przykładem może być scena kąpeli, która najsilniej obrazuje słabość filmowego Stasia. Załamany faktem zamążpójścia Agaty chłopiec idzie zażyć kąpeli. Okazuje się jednak, że w domu zabrakło ciepłej wody. Stanisław sztywnieje z zimna na środku ogromnej łazienki, przerobionej z pokoju: „Łazienka była pełna słońca i całe ciało Stasia świeciło jak gdyby własnym światłem. Było bursztynowe i trochę przezroczyste. [...] Był dość mizernie zbudowany, chudy i wiotki”⁶. W filmie chłopca wybawia z tarapatów Witek. Moment ten nie tylko obnaża słabość Stasia (fizyczną i psychiczną – chłopiec w ramionach przyjaciela łka z bólu po stracie Agaty), ale również subtelnie sugeruje, że chłopcy wciąż są

⁶ J. Iwaszkiewicz, *Sny*, op. cit., s. 16.

w trakcie procesu poszukiwania swojej tożsamości seksualnej. Filmowa Agata z kolei stanowi połączenie wychodzącej za mąż Lizy ze *Snów*, przeddzień wesela której przywołuje narrator opowiadania, oraz Agaty z *Sérénité* – adresatki „spóźnionych” listów, które śle do dawnej miłości narrator-nadawca z opowiadania epistolarnego.

Ze *Snów* adaptatorka zapożycza pewne wydarzenia pełniące funkcje metafor dramatycznych⁷ lub wizualnych. Przykładem może być scena wyjęta z opowiadania, w której Kazimierz, narzeczony Lizy, ma przyjechać do dworu. Nagle zrywa się burza. Podobnie jest w ekranizacji, kiedy Karol wchodzi do dworu, a filmowy Staś rzuca znamienne: „Będzie burza, Karol przyjechał”. Bohater informuje o przyjeździe narzeczonego dziewczyny oraz o gwałtownej zmianie pogody. Biorąc pod uwagę przeszłe wydarzenia, odbiorcy (zarówno opowiadania, jak i filmu) interpretują zdanie jako wynikowe. Stwierdzenie dwóch niezależnych od siebie faktów staje się w połączeniu złowrogą prefirguracją nadchodzących zdarzeń.

Poza konkretnymi motywami, zdarzeniami i postaciami adaptatorka zapożycza z *Sérénité* pewnego rodzaju naprzemienność atmosfery obecnej w opowiadaniu. Niepokój, strach przed śmiercią, demoniczna aura pogrążonej w szaleństwie Agaty, aż w końcu nagłe zmiany pogody, stanowią przeciwwagę dla (współistniejącego z atmosferą grozy w *Sérénité*) stanu ukojenia, pogodzenia się ze światem. Atmosfera wytchnienia budowana jest m.in. za pomocą czarownych obrazów letniej przyrody, dziecięcych zabaw i rozkoszy płynącej z zajadania się słodyczami i świeżymi owocami. Ta konstrukcja oparta na przeplataniu się tak zróżnicowanych wątków została zapożyczona właśnie z opowiadania epistolarnego Iwaszkiewicza. Jak zaznacza Józef Majewski, zostało ono oparte na konstrukcji barokowej sonaty – utworu składającego się z części kontrastujących ze sobą: „Iwaszkiewicz rozważaniom w *Sérénité* nadaje formę [...] barokowej sonaty kościelnej, zbudowanej na napięciach: wolny, szybki, pochmurny, pogodny, minorowy, majorowy, smutek, radość, szczęście, nieszczęście, nadzieje i rozpacz, rozkosz i cierpienie, rozkwit i umieranie życie i śmierć, pełnia i pustka, bycie i nicość...”⁸.

⁷ J. Płażewski, *Metafora*, w: idem, *Język filmu*, Warszawa 1982, s. 267.

⁸ J. Majewski, *Sonata śmierci. Słowo o muzyczności Sérénité Jarosława Iwaszkiewicza*, „Twórczość” 2013, nr 2, s. 47.

Opowiadanie *Sérénité* składa się z czterech listów do Agaty, w których nadawca snuje wspomnienia, rozlicza się z przeszłością, zadaje pytania o śmierć i jednocześnie (bojąc się umierania) czeka na ukojenie, które ze sobą niesie schyłek życia. To ścieranie się różnego typu sprzeczności realizuje się w tekście literackim przede wszystkim na poziomie odmienności owych listów, pełniących funkcję podobną do kontrastujących ze sobą części sonaty. Film Skiby zachowuje tę zasadę – na przemian oglądamy sceny z życia starego, godzącego się ze śmiercią Witka oraz retrospektywne fragmenty, stanowiące wspomnienia burzliwej młodości i pozornie sielskiego dzieciństwa. Najistotniejszymi napięciami, które przybliżają film do dychotomicznej struktury sonaty, jest wewnętrzne rozbitcie części, stylistyczne zróżnicowanie sąsiadujących ze sobą fragmentów dzieła. Ów chwyt wzmacniany jest poprzez konstruowanie silnych kontrastów w obrębie świata przedstawionego w poszczególnych elementach składowych filmu Skiby.

Chore – zdrowe

Pierwszą z opozycji, najsilniej eksponowaną w dziele Skiby, jest skonstrastowanie ze sobą tego, co „zdrowe” i „chore”. Najważniejszą z figur jest w tym wypadku Agata – młodziutka kobieta, często pokładająca się ze znużenia, błada, bez chęci do życia. Dziewczyna dopina sobie ciemne, kontrastujące z cerą włosy, chce, by były tak bujne jak u matki. Scena ta następuje bezpośrednio po ujęciu, w którym służąca Marysia – zrugana przez ciotkę – zaplata bujny warkocz jasnych włosów (il. 3a i 3b). Montaż zestawieniowy nie jest przypadkowy. Włosy bowiem funkcjonują jako symbol energii, płodności, siły witalnej i radości życia⁹. Jak zaznacza autor *Słownika symboli*, bardzo ważne symboliczne skojarzenia przywołuje również kolor włosów. Kasztanowe lub czarne sygnalizują energię mroczną, ziemską, złociste zaś są utożsamiane z energią słoneczną. Z kolei utrata włosów niesie za sobą symbolikę klęski i ubóstwa – kojarzy się z jałowością¹⁰. Kontrast pomiędzy pogrążoną w szaleństwie, chorą Agatą a pełną życia Marysią wzmaga fakt, że służącą widzimy w otoczeniu płodów ziemi, w kuchni – miejscu domu, które wiąże się z symboliką kobiecości, płodności. Oświetlona ciepłym światłem, rumiana Maria kontrastuje z bladą Agatą, przebywającą zazwyczaj w chłodnym salonie, osaczoną myślami

⁹ J.E. Cirlot, hasło *Włosy*, w: idem, *Słownik symboli*, przeł. I. Kania, Kraków 2006, s. 455.

¹⁰ Ibidem.



Il. 3a-3b. Panna Stawro przypina Agacie włosy zmarłej matki. Marysia plecie warkocz; montaż zestawieniowy. *Sérénité* (1988), reż. Alina Skiba

o śmierci swojej matki. Chwilami to natężone wspomnianie zmarłej sprawia, że zachowanie Agaty przypomina reakcje małej dziewczynki, które jednak w zestawieniu z jej wiekiem i stanem psychicznym nie niosą ze sobą uroku, a budzą raczej niepokój.

Trauma, jaką była śmierć matki, nie pozwala Agacie wyjść poza świat wspomnień i fantazji. Reżyserka tworzy postać pokrewną Beckettowskim bohaterom funkcjonującym poza życiem, zamkniętych jak May z *Kroków* Becketta. Dojrzała kobieta, tkwiąca w młodzieńczych latach, od dzieciństwa niemal stale stoi pod drzwiami pokoju, w którym niegdyś leżała jej chora matka¹¹. Podobnie postać z dramatu Becketta nie może pogodzić się ze stratą, tkwi w mglistych wspomnieniach, funkcjonuje na pograniczu życia i śmierci.

W filmie Skiby znakiem tego balansowania pomiędzy światem żywych i umarłych są wspomniane czarne psy, które niekiedy widuje w swoich wizjach Agata. Obrazom tym towarzyszy niepokojący, wysoki (wręcz piskliwy) dźwięk. W takim kontekście jawiące się dziewczynie zwierzęta z jednej strony są powracającym obrazem upiornej nocy, podczas której tragicznie zginęli rodzice dziewczyny, z drugiej zaś mogą stanowić ich swoiste wyobrazeniowe wcielenie (w tradycji ludowej pies może być interpretowany jako towarzysz zmarłego w zaświatach¹²). Za tego typu odczytaniem przemawia ponadto fakt, że mamy do czynienia nie z psem po prostu, ale ze sznaucerem – zwierzęciem

¹¹ S. Beckett, *Kroki*, w: idem, *Utwory wybrane*, przeł. A. Libera, Warszawa 2017, s. 286–297; A. Libera, *Teatr minimalny*, w: S. Beckett, *Dramaty*, przeł. A. Libera, Wrocław 1999, s. CXV.

¹² J.E. Cirlot, hasło *Pies*, w: idem, *Słownik symboli*, op. cit., s. 315.

o bujnej kędzierzawej sierści, zbliżonej wyglądem do włosów nieżyjącej matki, co sugeruje, że może być on metonimią zmarłej.

Kolejną, zbliżoną opozycję bohaterów stanowią Stanisław (drobny, słabowity i blade chłopiec, gruźlik) i Witek (silny, energiczny, o nieco bardziej śniadej cerze). Ich przeciwstawienie zostaje wyeksponowane poprzez zestawienie obrazów ich ciał. Widzimy półnagię Witka w sypialni, który po porannych ablucjach przegląda się w lustrze, prężąc z dumą mięśnie ramion i klatki piersiowej. Ciało Stasia postrzegamy jako wątłe i schorowane, gdy kontakt z zimną wodą powoduje jego chwilowy paraliż. Z pomocą przyjdzie mu – zdrowy, silny i nieco bardziej śniady – Witek.

Młode – stare

Co ciekawe, w scenach „współczesnych”, kiedy Stanisław i Witek są w podeszłym wieku – antytetyczne zestawienie ulega odwróceniu. To Witek jest schorowany (w chodzeniu pomaga mu laska), zaś Stanisław na starość tryska energią. Gości Witka w swoim nowoczesnym domu pełnym dzieł sztuki współczesnej ubrany w sportowy dres i także buty. Starość, choć staje się okresem rozliczeniowym, przede wszystkim jest czasem doznawania *sérénité* – ulgi i spokoju – etapem życia, w którym nie dręczą już młodzieńcze zawiedzione ambicje, znikają kompleksy, a sprawy, które kiedyś wydawały się fundamentalne (zauroczenie, zwycięstwo w chłopięcej rywalizacji), przestają mieć istotne znaczenie. Stanisław pozbył się dolegliwości zdrowotnych, a kompleksy związane z fizycznością zrekompensował dobrami materialnymi (wystawny dom, liczne dzieła sztuki). Witek – choć poznajemy go w momencie niedyspozycji zdrowotnej – jest w fazie swojego życia, w której rozlicza się z przeszłością. Powraca do wspomnień z dzieciństwa i młodości, które, jedynie pozornie są sielskie (dziecięce *garden party*, beztroski wiosenno-letni pobyt we dworze, pierwsze zauroczenia bohaterów). Jednocześnie są to doświadczenia, które przyniosły wiele cierpienia (rozczarowanie, niespełnioną miłość, upokorzenia znoszone w okresie dzieciństwa), a wręcz odcisnęły swoje niezbywalne piętno na życiu bohaterów (morderstwo dokonane przez ojca Agaty na jej matce, śmierć Leopolda zagryzionego przez psy, napaść Agaty na Witka). Jesień życia oraz dystans kilkudziesięciu lat, który dzieli Witolda od minionych wydarzeń, pozwalają na uczuciową rezerwę, redukcję emocji, związanych z trudnymi doświadczeniami z przeszłości.

Reżyserka poprzez rozbudowanie wątków związanych z rozczarowaniem młodością realizuje Iwaszkiewiczowski zamysł obalania mitu powrotu do młodości, obecny najsilniej w *Pannach z Wilka*¹³. Powrót do przeszłości nie jest możliwy, a dodatkowo zetknięcie z niepozabawioną skaz młodością bywa niezwykle bolesne. Starość ukazana w filmie Skiby daje ukojenie, pozwala zrzucić ciężar doświadczeń, umożliwia zdystansowanie się od burzliwej przeszłości, ale i dopuszcza uczciwą jej ocenę. Stąd, jak można sądzić, zapożyczenie tytułu filmu z opowiadania epistolarnego. Choć przecież proporcjonalnie adaptatorka w mniejszej mierze korzysta z materiału literackiego *Sérénité* to jednak ideę towarzyszącą ramie fabularnej filmu przenosi właśnie z tego opowiadania.

Co znamienne, film kończy scena, której celem jest złagodzenie dwuznacznego charakteru fragmentów stanowiących wspomnienia z wczesnego dzieciństwa. Widzimy małego Witka, który podczas przyjęcia urodzinowego nagle wchodzi pod stół. Za nim podąża Agatka, wnosząc chłopcu talerzyk z kawałkiem tortu, który zabroniła mu jeść ciotka Amelia za karę. Po chwili – sama z siebie – pęka waza z ponczem (il. 4). To ogromne szklane naczynie, które – zgodnie z opowieścią Agaty – stłukło się w innych okolicznościach:

Kiedyś wybrałam się wieczorem na strych. Stała tam ta wielka szklana waza. W niej odbijało się światło księżycowe. Te niesamowite refleksy światła podziały na mnie tak, że nie mogłam oderwać od nich oczu. Przypomniała mi się moja matka. To odbijające się światło jak jakieś macki wczepiło się w moją głowę. Byłam odrętwiała, zahipnotyzowana nieznaną siłą, która chciała mi coś wydrzeć. Poczułam się jak kokon, który zamotał się w pajęczę nitki. Kokon, który mnie oblepił, omotał i słyszałam takie wibrujące dźwięki. Wydawało mi się, że moje ciało wydyma się, zniekształca jak w jakimś kokonie. Wydawało mi się, że się przepoczwarzam. Wyrastało ze mnie coś koszmarnego. To ty mnie wtedy uratowałeś. Uderzyłeś czymś w tę wazę. Rozległ się dźwięk jakby nagłe uderzenie dzwonu. Byłabym wtedy umarła¹⁴.

¹³ O motywie mitu powrotu do dzieciństwa w twórczości Iwaszkiewicza pisała szeroko Eugenia Łoch (eadem, *Faust a demaskacja mitów*, w: eadem, *Pierwiastki mityczne w opowiadaniach Jarosława Iwaszkiewicza. Geneza i funkcja*, Rzeszów 1978, s. 174–176).

¹⁴ *Sérénité*, reż. A. Skiba, 1988.



Il. 4. Poncz rozlewa się, dziecięce śmiechy redukują napięcie. *Sérénité* (1988), reż. Alina Skiba

Ze zbitej podczas balu wazy poncz wylewa się na dzieci siedzące pod stołem. Działwa wybucha perlistym śmiechem, rozlegają się dziecięce piski. Budowany wcześniej niepokój znika, pojawia się radość. Biorąc pod uwagę swego rodzaju odwrócenie porządków – jedzenie przez dzieci tortu pod stołem w ramach zabawy – można finał tej sytuacji uznać za bachtinowski śmiech rozładowujący pewne napięcie. Wydaje się, że scena ta to jak gdyby marzenie o alternatywnej wersji wydarzeń. Dzięki takiemu wypadkowi mogłoby nie dojść do dramatycznych wydarzeń na strychu. Jak gdyby to waza była bezpośrednim bodźcem szaleństwa Agaty. W końcu to w tym naczyniu widziała osaczającą ją wizję. Gdyby waza stłukła się podczas uroczystości, nie przstraszyłaby w przyszłości dziewczyny, nie byłaby przyczyną jej trudnych doświadczeń. Scena oczywiście jest swego rodzaju fantazją, snem na temat alternatywnego biegu wydarzeń. Niemniej jednak przynosi pewnego rodzaju ulgę, zarówno bohaterce, jak i widzowi.

Sen – jawa

Motyw snu i oniryzm w ostatnich opowiadaniach Iwaszkiewicza mają szczególną i – znów przewrotną – symbolikę. Z jednej strony sen jest kwintesencją odpoczynku, wytchnienia, regeneracji, z drugiej zaś jest stanem jak gdyby poprzedzającym śmierć, w którym można łatwo pomylić rzeczywistość

z omamem. Doskonałym przykładem jest fragment *Sérénité*, w którym to narrator, budząc się ze śpiączki w szpitalu, myli Diega (młodego opiekuna profesora) ze zjawą. Z kolei w *Snach* z uwagi na dwuznaczne funkcjonowanie rzeczownika (*sen* – czynność regeneracyjna i *son* – ros. sasanka), *sen* związany jest silniej z symboliką snu-marzenia.

Reżyserka prowadzi swoistą grę z owym arsenalem symbolicznym. Sam tytuł opowiadania definiuje narrator jako „łagodną pogodę, zewnętrzne i wewnętrzne rozjaśnienie, uspokojenie”¹⁵. Wizualną reprezentacją tego stanu jest dla Iwaszkiewicza obraz Henriego Martina:

Otóż ów malarz Henri Martin miał obraz nazwany przez niego *Sérénité*. Oryginału chyba nie widziałem, ale może i był w Luksemburgu. Pamiętam dobrze reprodukcję, ściśle biorąc – pocztówki, które mnie zachwyciły. *Sérénité* przede wszystkim frapowało kolorem, intensywną zielenią. W tym intensywnym zielonym lesie unosiły się lecące osoby. Wszystkie leciały z lewa na prawo, w górę. Niektóre były nagie, inne w powłóczystych szatach podobnych do obłoków. Niektóre niosły liry, wszystkie odlatywały spokojnym ruchem z zielonej ziemi do świetlistego nieba. [...] O tym obrazie Henri Martina, choć wiem dobrze, że jest on strasznym kiczem, myślę teraz bez przerwy, od kiedy znalazłem się nad brzegiem jeziora, w starym parku¹⁶.

W przypadku ekranizacji wizualizacją *sérénité* jest obrazek wykonany akwarelami przez Agatę, nawiązujący do obrazu Martina (il. 5a). Upominek ów dziewczyna ofiarowuje Stanisławowi, ten zaś przekazuje go przed śmiercią Witkowi (il. 5b).

Skrzydlate kobiety korespondują nie tylko z przedstawieniem impresjonisty, ale również z pojawiającymi się w filmie motylami. Uskrzydłone postaci – w dodatku towarzyszące onirycznej atmosferze filmu – odwoływać się mogą do opisanej przez Bachelarda metafory pozornego uwznioślenia. Motyl bowiem (w przeciwieństwie do ptaka) „pojawia się w marzeniach błahych, w poezji, która w naturze szuka malowniczości. W prawdziwym świecie snów, gdzie lot to ruch ciągły, miarowy, motyl jest tylko zabawnym trafem: motyl

¹⁵ J. Iwaszkiewicz, *Sérénité*, w: idem, *Ogrody*, op. cit., s. 82.

¹⁶ *Sérénité*, op. cit.



Il. 5a, po lewej: Henri Marin, *Sérénité* (1899); 5b, po prawej: Akwarela autorstwa Agaty, którą ofiarowała Stasiowi, pt. *Sérénité. Sérénité* (1988), reż. Alina Skiba

nie lata, tylko polatuje. Jego skrzydła są zbyt piękne, zbyt duże, nie pozwalają mu latać naprawdę¹⁷.

Warto zwrócić uwagę na to, że w ekranizacji Skiby został wprowadzony element dający przeciwagę „powietrznej” symbolice związanej z postacią Agaty, kobiety znajdującej się „poza rzeczywistością”. W jednej z ostatnich scen, stanowiących retrospekcję z wczesnego dzieciństwa, Witek ofiarowuje dziewczynie nietypowy prezent urodzinowy – sadzonkę dębu. Z jednej strony, rzecz jasna, to symbol męskiej siły, trwałości a nawet wieczności¹⁸, z drugiej zaś jest wróżbą harmonii i pełni – dąb bowiem w symbolice ludowej stanowi połączenie pomiędzy ziemią a niebem¹⁹.

Witalne – martwe

W *Sérénité* nie brak również mniej bezpośrednich odniesień do twórczości Iwaszkiewicza, związanych z symboliką zarówno witalności, jak i śmierci. Drewniany dwór ciotki Amelii znajduje się w brzeziniowym lesie. Po nim spacerują panna Stawro i Agata, rozmawiając o zmarłej matce dziewczyny. Brzozy, z których pobierany jest sok, z jednej strony stanowią naturalną scenografię

¹⁷ G. Bachelard, *Poetyka skrzydeł*, w: idem, *Wyobrażenia poetycka*, przeł. H. Chudak, A. Tatarkiewicz, Warszawa 1975.

¹⁸ Dąb jest symbolem wieczności również w kontekście wiecznej pamięci o zmarłym – drzewo sadzone na mogiłach (por. hasło *Dąb*, w: *Słownik stereotypów i symboli ludowych*, red. J. Bartmiński, Lublin 2021).

¹⁹ G. Bachelard, *Metaforyka twardości*, w: idem, *Wyobrażenia...*, op. cit., s. 227, por. J.E. Cirlot, *Słownik...*, op. cit., s. 108.

dla wydarzeń dziejących się wiosną, z drugiej zaś stają się bezpośrednim nawiązaniem do fabuły *Brzeziny*, w której drzewa niosą ze sobą ambiwalentną symbolikę²⁰. Zarówno jest ona związana z kobiecą energią (w przypadku *Sérénité* Agaty i eterycznej panny Stawro) jak i odwołuje się do rytmu wegetacji, cyklu przemijania. Dodatkowo tę dychotomię znaczeń wzmacnia fakt, że panna Stawro przechadza się po brzezynie z toporkiem, a w pewnej chwili wbija go z impetem w drzewo. Mała siekierka, którą sprawnie operuje nauczycielka, nasuwa skojarzenia z siekierą wbijaną w drzewo przez księdza Suryna w opowiadaniu Iwaskiewicza *Matka Joanna od aniołów*. Właśnie z tym narzędziem siostra Małgorzata przyłapuje księdza zbryzganego krwią²¹. Jest to jednak odniesienie niepełne – Stawro bowiem nie zasadza się na niczyje życie, choć złości się zarówno na Agatę, jak i na ciotkę Amelię, która chce dziewczynę wydać za mąż (a co za tym idzie – pogrzebać jej artystyczną przyszłość).

Na zbrodniczy (choć ostatecznie nieskuteczny) gest zdobędzie się natomiast Agata odrzucona przez Witka; w akcie złości będzie chciała wbić mu nożyce krawieckie w tętnicę. Chłopak jednak powstrzyma jej cios. Swoistą prefiguracją tego ataku, a zarazem sygnałem agresji drzemiącej w dziewczynie, jest scena, w której Agata łapie motyla (wydaje się jej, że jest przez owada atakowana) i tnie jego skrzydła nożyczkami. Akt ten przeraża Stasia obserwującego dziewczynę. Ta, kpiąc z chłopaka, porównuje go do delikatnego motyla. Kuzyn w popłochu ucieka z pokoju. Porównanie to przywodzi na myśl – nie tylko widzowi, lecz także Stanisławowi – akt kastracji.

Z kolei symbolika związana z życiem i witalnością jest ukryta w owocach i słodkich potrawach, przedstawianych w warstwie wizualnej filmu. Jeśli traktować symbolicznie ciasta i placki, którymi zajadają się bohaterowie, kryją się w nich nie tylko te znaczenia, które są związane z owocami; pojawia się tu dodatkowa symbolika ciasta jako materii (stanowiącego połączenie prochu mąki i wody) – wzmacniająca symbolikę płodności i życia²². Ważnym motywem opowieści filmowej stają się słodkie potrawy i owoce, które powszechnie kojarzone są z wiosną i wczesnym latem (sok z brzozy, zbierane przez

²⁰ Szeroko tę symbolikę w *Brzezynie* omawia Marcin Całbecki (idem, *Kurpiowskie Eleusis. O bohaterkach „Brzeziny” Jarosława Iwaskiewicza*, „Pamiętnik Literacki” 2017, nr 4, s. 11).

²¹ Jak zaznacza Alicja Helman, wizualny motyw siekiery był jednym z istotniejszych, które zostały umieszczone przez Kawalerowicza w adaptacji opowiadania (eadem, *Matka Joanna od Aniołów – przesłanie, którego nie ma w opowiadaniu*, „Kino” 1986, nr 4).

²² J.E. Cirlot, hasło *Ciasto*, w: idem, *Słownik...*, op. cit., s. 97.



Il. 6. Zakrwawione zdjęcie przedstawiające rodziców Agaty wraz z psami, które zagryzą jej ojca. *Sérénité* (1988), reż. Alina Skiba

domowników borówki i porzeczki, z których to przyrządza się konfitury). W filmie przysmaki te niosą ze sobą konotacje zarówno witalne, jak i erotyczne.

Ciotka Amelia jest mistrzynią wypieków – widzimy ją często w kuchni lub podczas przyrządzania jedzenia. W tym wypadku wykorzystana zostaje symbolika owoców jako źródła życia, początku, ale też zmysłowych pragnień²³. Jedno z pierwszych wspomnień Witka dotyczących Amelii to właśnie przyjęcie urodzinowe Agaty, na którym kobieta podaje przystrojony kwiatami tort bezowy. Amelia odmawia kawałka ciasta małemu Witkowi w ramach kary za to, że rzekomo zapomniał ofiarować prezent swojej przyjaciółce. Jak się okazuje, nie przez przypadek Amelia jest mistrzynią słodkiej kuchni:

STAŚ: Cioteczko, zupa [wiśniowa – przyp. K.G.D.] jest wspaniała.

AMELIA: No, to trzeba zrobić zapasy. Jak pomożecie nabierać, to w przyszłym tygodniu zrobię pierogi z wiśniami.

[...]

STAWRO: Tak, tak, oczywiście bez tego się nie obejdzie. Tylko po co?

AGATA: Jak to – po co? A kto przepada za plackiem z owocami, ciastem z mi-rabelkami? Za tortem bezowym?

STAŚ: Ja nie lubię tortu bezowego, jest za słodki.

AGATA: Może by ciocia zrobiła tort bezowy? Dawno go nie było?

²³ J.E. Cirlot, hasło *Owoc*, w: *Słownik...*, op. cit., s. 298.

STAWRO: Tak, tak. Pani Amelio, powinna pani wreszcie komuś zdradzić te swoje sekrety. Nikt nie piecze takich tortów jak pani. Nawet Leopold za nimi przepadał.

AGATA: Mój ojciec?

STAWRO: Tak, Agato, każdy był kiedyś młody. A młodzi mężczyźni uwielbiają słodczyce.

STAS: No to jest okazja! Pan Karol, ten, co tak ostatnio często do nas przyjeżdża, z pewnością uwielbia przede wszystkim tort bezowy. Sam widziałem, jak wyjadał po omacku ze spiżarni! Elegancki mężczyzna, widziałem, jak wyjadał tort! Palcami!²⁴.

Jak się dowiadujemy, ciotka w przeszłości była obiektem westchnień młodych mężczyzn, pięknnością, która – jak sugeruje panna Stawro – uwiodła również Leopolda, ojca Agaty. Amelia, wytwarzając słodczyce oparte w dużej mierze na świeżych, soczystych owocach, mimo dojrzałego wieku wciąż pozostaje więc kusicielką, rozdaje rozkosze w postaci swoich wypieków. Umieszczenie Amelii skoncentrowanej na cukiernictwie w przestrzeni kuchennej staje się swoistą metonimią jej młodzieńczego, bujnego życia. Znamienna pozostaje również scena odegrana przez Stasia podczas obiadu. Chłopiec wyśmiewający zachłanność, z jaką trzydziestoletni narzeczony Agaty wyjadał ze spiżarni tort rękami (dokładnie wylizując przy tym palce), wywołuje skojarzenia z miłością zmysłową.

Cytowana scena pozostaje istotna również z uwagi na symbolikę wiśni, z których sporządzona jest letnia zupa. Owoce te powszechnie – ze względu na swój kolor i kształt – kojarzone są z kobiecością, dojrzałością fizyczną dziewcząt i zmysłowością²⁵, a zgodnie z tradycją ludową „najmniej szkodzą człowiekowi wiśnie, czereśnie i wszelkie czerwone jagody, ponieważ najszybciej przechodzą w krew”²⁶. Odwołanie do skojarzeń związanych z symboliką erotyczną i witalną dowodzi również emocjonalnego napięcia pomiędzy Witkiem i Marysią podczas obiadu (co śledzi kamera). Witek skupia wzrok na dziewczynie, bacznie obserwuje jej młode ciało.

²⁴ *Sérénité*, op. cit.

²⁵ Hasło *Wiśnia*, w: *Słownik stereotypów i symboli ludowych*, cz. 2: *Rośliny*, t. 7, red. J. Bartmiński, Lublin 2020, s. 186–187.

²⁶ *Ibidem*, s. 193.

Ambiwalentna symbolika w ekranizacji związana jest z motywami akwaticznymi. Tego typu wyobrażenia są niewątpliwie jednym z najpopularniejszych motywów w twórczości (zarówno prozatorskiej, jak i poetyckiej) Iwaszkiewicza. Pisarz wykorzystuje dychotomię znaczeniową, którą niesie ze sobą symbolika żywiołu. Woda w pisarstwie autora *Sławy i chwały* wiąże się zarówno z witalnością (*Brzezina*, *Stara cegielnia*, *Wzlot*), jak i z symboliką tanatyczną (*Tatarak*²⁷, *Kochankowie z Marony*, *Ikar*, *Młyn nad Lutynią*). Reżyserka wykorzystuje ten trop w swojej adaptacji, jednak nieco przewrotnie. Motyw wody jako nośnika skojarzeń erotycznych pojawia się w retrospektywnej scenie schadzki Witka i Agaty. Para umawia się na polanie nad jeziorem, w ferworze radosnych igraszek oboje wpadają do wody. Wyławiają z niej jabłka, które opadły z rosnącej nieopodal jabłoni (motyw dojrzałych owoców wyjadanych z wody wzmacnia jeszcze erotyczną wymowę sceny, il. 7b). Ta, co warto zaznaczyć, funkcjonuje nie tylko jako stereotypowa metonimia grzechu pierwszych ludzi²⁸, ale również jako symbol młodości, witalności, kobiecości i płodności²⁹. Z kolei wspólne jedzenie jabłka w tradycji ludowej było nieodłącznym elementem obrzędów weselnych³⁰. Scena, o której mowa, rozgrywa się w nocy, przy świetle księżyca, jednak jej romantyczny charakter zostaje zmaćniony poprzez atmosferę niepokoju. Ubrana w jasną sukienkę Agata chwilami przypomina zjawę, a atmosfera nocy pozwala przywołać skojarzenia z rusałką, która uwodzi Witka. W tym wypadku woda przynosi skojarzenia również z kobiecością mroczną, wiodąca na pokuszenie, zdradliwą.

Przewrotna symbolika wody pojawia się również w scenach „współczesnych”. Stary, schorowany Witek, wspominając młodość, płynie łódką przez rzekę (il. 7a). Wydaje się pełen spokoju, zaznaje wytchnienia, *sérénité* właśnie. Podróż przez rzekę z jednej strony przywodzi na myśl Charona

²⁷ O symbolice akwaticznej w ekranizacji *Tataraku* (reż. A. Szarfanski, 1965) pisze Brygida Pawłowska-Jądrzyk (eadem, *Tatarak i kwestia „drugiego dna”*. O zapomnianej ekranizacji Jarosława Iwaszkiewicza, w: *Śmierć w wodzie i inne motywy akwaticzne w horyzoncie wyobraźni*, red. eadem, Warszawa 2018).

²⁸ Księga Rodzaju mówi o owocu z drzewa poznania dobra i zła. W dużej mierze zarówno tradycja chrześcijańska, jak i malarstwo europejskie ugruntowały jego wizerunek jako jabłka, m.in. *Upadek człowieka* Rubensa.

²⁹ Por. hasło *Jabłko*, w: *Słownik stereotypów...*, op. cit., s. 37.

³⁰ Por. hasło *Jabłko*, w: *ibidem*, s. 69.



Il. 7a-7b. Pograżony w refleksji Witold na wyprawie łódką. Nocne spotkanie z Agatą. *Sérénité* (1988), reż. Alina Skiba

przemierzającego Styks jako symbol rozpacz, ludzkiej niedoli i nieuchronnego końca³¹, z drugiej natomiast pełni funkcję katartyczną. Witek płynie w ciepłe letnie popołudnie, słońce wręcz go nieco razi. Rzeka jawi się jako droga ku jasności, co stanowi swoistą antynomię w stosunku do mrocznych, „akwaticznych” wspomnień z młodości.

Reżyserka wykorzystuje i powiela schematy relacji pomiędzy bohaterami oparte na micie sobowtóra, wykorzystywanym przez Iwaszkiewicza na szeroką skalę³². Witek nie tylko jest literackim sobowtórem pisarza, ale również – a może przede wszystkim – chorowitego, delikatnego Stasia. Agata jest odbiciem zarówno nieżyjącej matki, nosicielką jej traumy, jak i przeciwieństwem Marysi. Ciotka Amelia, jedyna opiekunka Agaty i zarazem kochanka Leopolda, stanowi „rewers” biologicznej matki dziewczyny. Z kolei Karol stanowi swoiste odbicie postaci Leopolda (obie role odgrywane są przez Grzegorza Heromińskiego), co – jak możemy się domyślać – jest zwiastunem tego, że narzeczeni mogą powtórzyć tragiczny los rodziców Agaty.

³¹ Szeroko o symbolice Charona pisze Jan Nowakowski (*Persefona i Charon, w: Młodopolskich świat wyobraźni. Studia i eseje*, red. M. Podraza-Kwiatkowska, Kraków 1977).

³² Por. m.in. M. Czermińska, *Portret sobowtóra z czasów młodości (Jarosław Iwaszkiewicz)*, w: eadem, *Autobiografia i powieść, czyli pisarz i jego postacie*, Gdańsk 1987.

* * *

Film Aliny Skiby jest rodzajem poliadaptacji – medialnego przetworzenia więcej niż jednego dzieła literackiego w jeden, nowy autorski tekst³³. Reżyserka rezygnuje z konwencji na rzecz inwencji, realizuje koncepcję adaptacji, która z jednej strony wykorzystuje wiele – mówiąc ogólnie – Iwazskiewiczowskich tropów i motywów literackich, natomiast z drugiej stanowi zupełnie autonomiczne dzieło, odzwierciedlające atmosferę pogodnego godzenia się ze starością, obecną w ostatnim tomie opowiadań Iwazskiewicza.

Bibliografia

- Bachelard Gaston, *Wyobraźnia poetycka*, przeł. H. Chudak, A. Tatarkiewicz, PIW, Warszawa 1975.
- Bartmiński Jerzy (red.), *Słownik stereotypów i symboli ludowych*, Wydawnictwo UMCS, Lublin 2021.
- Beckett Samuel, *Utwory wybrane*, przeł. A. Libera, PIW, Warszawa 2017.
- Całbecki Marcin, *Kurpiowskie Eleisis. O bohaterkach „Brzeziny” Jarosława Iwazskiewicza*, „Pamiętnik Literacki” 2017, nr 4.
- Cirlot Juan-Eduardo, *Słownik symboli*, przeł. I. Kania, Znak, Kraków 2006.
- Czermińska Maria, *Autobiografia i powieść, czyli pisarz i jego postacie*, Wydawnictwo Morskie, Gdańsk 1987.
- Helman Alicja, Matka Joanna od Aniołów – przesłanie, którego nie ma w opowiadaniu, „Kino” 1986, nr 4.
- Iwazskiewicz Jarosław, *Ogrody*, Czytelnik, Warszawa 1977.
- Jakubowska Małgorzata, *Ukryte, jawne, zaszyfrowane... Retrospekcje w filmie na tle teorii narracji Mieke Bal. Opowieść a retrospekcja*, „Kwartalnik Filmowy” 2011, nr 117.
- Kayser Wolfgang, *Próba określenia istoty groteskowości*, przeł. R. Handke, w: *Groteska*, red. M. Głowiński, Słowo/obraz terytoria, Gdańsk 2003.
- Lévi-Strauss Claude, *Maska nie istnieje sama w sobie*, przeł. A. Tatarkiewicz, w: *Maski*, t. 1, red. M. Janion, S. Rosiek, Wydawnictwo Morskie, Gdańsk 1986.
- Loch Eugenia, *Pierwiastki mityczne w opowiadaniach Jarosława Iwazskiewicza. Geneza i funkcja*, Towarzystwo Naukowe, Rzeszów 1978.
- Majewski Józef, *Sonata śmierci. Słowo o muzyczności Sérénité Jarosława Iwazskiewicza*, „Twórczość” 2013, nr 2.
- Nowakowski Jan, *Persefona i Charon*, w: *Młodopolskich świat wyobraźni. Studia i eseje*, red. M. Podraza-Kwiatkowska, Kraków 1977.
- Pawłowska-Jądrzyk Brygida, *Tatarak i kwestia „drugiego dna”. O zapomnianej ekranizacji Jarosława Iwazskiewicza*, w: *Śmierć w wodzie i inne motywy akwaticzne w horyzoncie*

³³ M. Hendrykowski, *Poliadaptacja i multiadaptacja*, w: idem, *Współczesna adaptacja filmowa*, Poznań 2014.

wyobraźni, red. B. Pawłowska-Jądrzyk, Wydawnictwo Naukowe UKSW, Warszawa 2018.

Plaźewski Jerzy, *Język filmu*, Wydawnictwa Artystyczne i Filmowe, Warszawa 1982.

Alina Skiba's *Sérénité* as an Adaptation of Jarosław Iwaszkiewicz's Short Stories

The article presents an analysis of Alina Skiba's 1988 film *Sérénité* as a screen adaptation of Jarosław Iwaszkiewicz's short stories (*Dreams* and *Sérénité*). The director's film version is a kind of poly-adaptation – a media transformation of more than one literary work into a new authorial text. The article reveals Skiba's adaptation strategy. The director does not so much as create a film that is close to the pretexts, but realizes in it numerous Iwaszkiewicz's tropes and literary motifs. In doing so, she creates a completely autonomous work reflecting the atmosphere of serene reconciliation with old age present in Iwaszkiewicz's last volume of short stories.

Keywords: *Sérénité*, *Dreams*, Jarosław Iwaszkiewicz, adaptation, poly-adaptation, Alina Skiba

Słowa kluczowe: *Sérénité*, *Sny*, Jarosław Iwaszkiewicz, adaptacja, poliadaptacja, Alina Skiba

Data przesłania tekstu: 30.07.2024

Data zakończenia procesu recenzyjnego: 18.08.2024

Data przyjęcia tekstu do publikacji: 1.09.2024