

Kochankowie z Marony

Studium somatyzacji tożsamości

KAROLINA SZYMAŃSKA

Istnieją światy, które spełniają się w wyobraźni i nie można ich dotknąć. Nie o nich będzie mowa. Pozostaniemy w sferze przyziemnej. Tu, gdzie wszystko jest namacalne, choć bywa niewidzialne¹.

Jolanta Brach-Czaina

Jarosław Iwaszkiewicz miał szczęście do udanych adaptacji – *Matkę Joannę od Aniołów* (1961) wyreżyserował Jerzy Kawalerowicz, *Brzezinę* (1970) oraz *Panny z Wilka* (1979, nominacja do Oscara za najlepszy film nieanglojęzyczny) – Andrzej Wajda, *Zygfryda* (1986) i *Nocne ptaki* (1992) – Andrzej Domalik, *Sławę i chwałę* (1997) – Kazimierz Kutz. Łącznie powstało ponad dwadzieścia (mniej lub bardziej udanych) adaptacji jego prozy². Twórcy filmowi za źródło fenomenu niezwykle popularności dzieł Iwaszkiewicza uznają przede wszystkim znakomite poprowadzoną narrację, precyzyjną kreację świata przedstawionego oraz – jak przysługuje wielu znawców jego prozy – niezwykle atrakcyjne dla kina współwystępowanie miłości i śmierci, Erosa i Tanatosa, w losach postaci. Praca ta będzie poświęcona dwóm próbom przeniesienia na ekran tego fenomenu: odległym od siebie o 40 lat adaptacjom opowiadania *Kochankowie z Marony*.

Pierwsza z nich (z 1966 roku, pod tym samym tytułem), w reżyserii Jerzego Zarzyckiego, to zachowująca wierność opowiadaniu (według terminologii modelu adaptacji M. Kleina i G. Parker³) transpozycja (G. Wagner⁴), a zarazem proste krzyżowanie (D. Andrew⁵) – tekst oryginału został zachowany niemalże bez zmian; posługując się podziałem Barthes'a-McFarlane'a⁶, można ją nazwać adaptacją właściwą: wszystko to, co należy do opowiadania i co łączy się z jego systemem semiologicznym, zostało przeniesione na ekran⁷.

W 2005 roku do tekstu Iwaszkiewicza postanowiła sięgnąć Izabella Cywińska. Reżyserka zdekonstruowała i zinterpretowała tekst *Kochanków*, zachowując jednak podstawowy szkielet opowiadania (M. Klein i G. Parker). W rezultacie powstał komentarz do utworu (G. Wagner), wykorzystujące pewne elementy oryginału zapożyczenie (D. Andrew) czy też transfer (McFarlane).

W niniejszym tekście chciałabym zająć się przede wszystkim filmem Cywińskiej. Film Zarzyckiego (autorem scenariusza był sam Iwaszkiewicz) to adaptacja „ugrzeczniiona”, która nie wnosi nowego ładunku emocjonalnego. Jest to proste przeniesienie pierwowzoru na ekran. Współczesny widz odczuwa anachroniczność zastosowanych w nim rozwiązań formalnych – poprawności politycznej,

usunięcia elementów „ideologicznie podejrzanych”. Barbara Horawianka, grająca Olę w adaptacji Zarzyckiego, powiedziała, że nikomu wówczas nie przyszłoby do głowy, aby próbować przenieść wysublimowaną problematykę homoseksualną na ekran⁸. W rezultacie film Zarzyckiego to poprawnie skonstruowane, pozbawione niedopowiedzeń dzieło filmowe. Chwalono go za świetne dialogi, sprytnie poprowadzoną intrygę, a także za znakomite zdjęcia Wiesława Rutowicza nad Jeziorem Rożnowskim. Jednakże, jak pisali krytycy, w *konfrontacji z prozą Iwaszkiewicza film Zarzyckiego wprowadzie broni się, ale czyni to z pewnym wysiłkiem*⁹. Przedstawiając losy Oli, Janka i Arka, Zarzycki odwołał się tylko do powierzchni tekstu; do struktury głębokiej dzieła wnikać nie zdołał.

Laboratorium miłości i śmierci

Opowiadanie Iwaszkiewicza zaczyna się od opisu przestrzeni, w jakiej będzie się działa historia miłosnego trójkąta: *Wieś Marona (Gulbińska mówiła: wieś nazywa się Aleksin, ale wołają na nią Marona) położona jest w pobliżu Białego Jeziora, na północ od Płońska. Właśnie w pobliżu jeziora, nie nad jeziorem*¹⁰.

Zarzycki rozpoczął swoją adaptację tym właśnie cytatem (prezentowanym z offu). Cywińska, proponując jako jedno z pierwszych ujęć zbliżenie na twarz Oli, pokazała, jak dziewczyna dyktuje uczniom fragment znanego opowiadania Iwaszkiewicza pt. *Ikar* (zabieg ten wyraźnie sytuuje bohaterkę w tradycji literackiego egzystencjalizmu; ma też za zadanie określić jej przynależność duchową: upadek Ikara jako metafora życia Oli – osamotnienie). Zarzycki położył akcent na otoczenie (podobnie jak Iwaszkiewicz), podczas gdy Cywińska zaczęła od prezentacji postaci, już od pierwszej sceny wprowadzając do narracji wyraźne modyfikacje.

We wszystkich trzech tekstach mamy tych samych bohaterów: Olę (u Cywińskiej Karolina Gruszka), wiejską nauczycielkę (*Nauczycielką była tu panna Aleksandra Czekaj, pochodząca podobno spod Pleszewa czy Leszna*¹¹), Janka (Krzysztof Zawadzki), chorego na gruźlicę kuracjusza sanatorium – Arka (Łukasz Simlat), tajemniczego przyjaciela Janka, Hornową (Danuta Stenka) – żonę dyrektora szkoły, Horna (Janusz Michałowski) – dyrektora szkoły, Eufrozyne (Ewa Kasprzyk) – pielęgniarkę sanatorium, opiekunkę i kochankę Janka, Gulbińską (Jadwiga Jankowska-Cieślak) – właścicielkę domu, w którym Janek i Arek, a potem Ola i Janek wynajmują pokój, oraz małego Józia (Łukasz Sikora) – miejscowego chłopca zakochanego w swojej „pani nauczycielce”. Podobne we wszystkich trzech tekstach jest również otoczenie: symboliczne Iwaszkiewiczowskie jezioro (czy w ogóle woda)¹², sanatorium (miejsce wyłączone – heterotopia Foucaulta – szerzej o tym w dalszej części niniejszej pracy), dom – prywatne universum bohaterów. Składniki świata przedstawionego w tekstach filmowych są te same (czas i miejsce akcji, bohaterowie), jednak ich konkretyzacje – różne.

Jak zauważyła Alicja Helman¹³, w analizie sposobów przenoszenia dzieła literackiego na ekran należy brać pod uwagę historyczną zmienność sposobów adaptacji. Adaptacje stają się wtedy świadectwem wirtualnego typu lektury określonej zbiorowości w określonym miejscu i czasie. Taka perspektywa badawcza znakomicie tłumaczy współwystępowanie dwóch sposobów werbalizacji opowiadania Iwaszkiewicza.



Kochankowie z Marony, reż. Jerzy Zarzycki (1966)

W latach 60., kiedy powstała adaptacja Zarzyckiego, społeczeństwo polskie wprawdzie nie pozostawało w tyle za Zachodem, jeśli chodzi o wyzwolenie erotyczne ¹⁴, ale tym, co wyróżniało Polskę na tle innych krajów europejskich, była hipokryzja i obyczajowa pruderia. Ponadto w polskiej kulturze masowej nie zaistniały powszechne na Zachodzie dążenia emancypacyjne ¹⁵.

W kinie ¹⁶ polska szkoła filmowa ustępowała wtedy miejsca (po pamiętnej tajnej Uchwale Sekretariatu KC PZPR w sprawie kinematografii z 6 stycznia 1960 roku) usilnie forsowanej propagandowo-heroicznej (seriale *Stawka większa niż życie*, *Cztery pancerni i pies*) bądź komediowej (*Sami swoi* Chęcińskiego) wizji historii Polski. Dokument uciekł w poszukiwania rozwiązań estetycznych (przede wszystkim szkoła Karabasza), powstawały „supergiganty historyczne” (*Rękopis znaleziony w Saragossie* Hasa, 1964; *Faraon* Kawalerowicza, 1965). Oczywiście było też kilka wyjątków: wariant osobistego „nowego kina” w filmach Jerzego Skolimowskiego (*Rysopis*, 1964), balladowe „trzecie kino” Witolda Leszczyńskiego (*Żywoł Mateusza*, 1967) i Henryka Kluby (*Słońce wschodzi raz na dzień*, 1967), jednak i te próby ożywienia polskiego kina lat 60. zostały po części udaremnione przez ingerencje cenzury. Prawdziwy przełom rozpoczął się dopiero dwa lata po *Kochankach z Marony*, w 1968 roku, wraz z wystąpieniem Młodej Kultury (twórczość Zanussiego – *Struktura kryształu*, 1969; Żebrowskiego – *Ocalenie*, 1972; Piwowskiego – *Rejs*, 1970; „nowa zmiana” w kinie dokumentalnym – Kosiński, Kieślowski, Łoziński; kino kreacyjne Królikiewicza – *Na wylot*, 1972).

Wcześniejszy dorobek Jerzego Zarzyckiego ¹⁷ także nie wskazywał na to, że powstałaby przełamująca schematy, odważna adaptacja *Kochanków z Marony*. Najwybitniejszym utworem reżysera były *Zagubione uczucia* – czarny dramat społeczny z 1957 roku pokazujący realny, odkłamywany obraz Nowej Huty. Była to historia opuszczonej przez męża, wychowującej czworo dzieci kobiety, która przy pomocy najstarszego syna stara się podołać obowiązkom matki i kobiety pracującej. Film, nagrodzony Syreną Warszawską, został przez władze zdjęty z ekranów po kilku dniach rozpowszechniania. Porównując sposób narracji i poetykę zastosowaną w *Zagubionych uczuciach* z adaptacją *Kochanków z Marony*, można zaryzykować stwierdzenie, że warsztat filmowy Zarzyckiego nie zmienił się w sposób znaczący. W połowie lat 60. w reżyserii twórcy o takim właśnie sposobie opowiadania mogła powstać tylko surowa, pozbawiona szerszych odniesień kulturowych adaptacja opowiadania Iwaszkiewicza.

A może na inny sposób odczytania dzieła Iwaszkiewicza było za wcześnie? Może to fakt, że Iwaszkiewicz brał udział w pracy nad scenariuszem, był decydujący? Sam autor mógł wpływać (i z pewnością to robił) na rodzaj i wagę przekazywanego komunikatu. W 1966 roku Iwaszkiewicz nie publikował swoich prywatnych zapisków, nie tworzył osobnej, osobistej narracji w celu interpretacji tego, co napisał. W pewien sposób wybierał to, co ma usłyszeć szersza publiczność. Jednak po prawie czterdziestu latach, w 2005 roku, perspektywa interpretacji miała szansę się zmienić, były już bowiem opublikowane fragmenty *Dzienników*.

Przenosząc na ekran *Kochanków z Marony*, Izabella Cywińska była w lepszej sytuacji niż wcześniejsi adaptatorzy, którzy zmagali się z dziełami Iwaszkiewicza. W 2001 roku opublikowano fragmenty *Dzienników* autora, w których Iwaszkiewicz skrupulatnie notował każdy pomysł na utwór, ale również prowadził szcze-

głowe zapiski ze swojego życia. Cywińska mogła uwzględnić fragment *Dzienników* opisujący miłość Iwaszkiewicza do Jerzego Błęszyńskiego, fragment, który stał się podstawą konstrukcji pełniejszej postaci Janka oraz bardziej złożonych relacji między wszystkimi bohaterami *Kochanków z Marony*.

Autobiografia jako tworzenie/odtworzenie życia, czyli jak stajemy się autobiograficzną narracją

Oczywiście nasuwa się pytanie o to, w jakim stopniu cielesność Janka, Arka i Oli można czytać przez odniesienia biograficzne czy nawet autobiograficzne (*Dzienniki*). Można przyjąć za Ingardenem, że funkcją zdań jednostkowych w dziele literackim jest budowanie *quasi-rzeczywistości* świata przedstawionego¹⁸. Quasi-sądzenie rodzi się na tle aktów wytwórczych, których zadaniem jest wyjście poza świat zastany.

Kolejną wskazówkę do interpretacji *Kochanków...* Cywińskiej przynosi Paul de Man. Uważa on, że w procesie czytania metonimiczność i metaforyczność (język poznawczy, język performatywny) nakładają się na siebie – nie można przyjmować za oczywistość możliwości odczytania danego dzieła. Szczególny proces czytania ma miejsce w przypadku autobiografii (a za taką można uważać *Dzienniki*, mimo że autobiografią *sensu stricto* nie są – nawet jeśli Iwaszkiewicz opisuje tylko niektóre fragmenty swojego życia, są one traktowane jako wydarzenia wybrane na użytek roli pełnionej w narracji). W jednym z tekstów¹⁹ Paul de Man traktuje autobiografię jako odtwarzanie (ang. *defacement*) – z jednej strony chodzi o uszkodzanie, utracanie fragmentów (jak np. z posągu), z drugiej natomiast strony mamy do czynienia z zatarciem, wymazywaniem (np. pisma). Autobiografia będzie więc przywracaniem twarzy, zamazywaniem, a zarazem odkrywaniem prawdziwego oblicza. Jaki zatem status mają *Dzienniki* Iwaszkiewicza? Jak należy traktować postaci (realnych, żyjących ludzi) w nich wymieniane? Skoro – jak chce de Man – język jest tropologiczny, czyli pozbawia głosu i przywraca głos, więc jest także retoryczny, to jak należy traktować interpretację Cywińskiej?

Następna wskazówka: tekst de Mana był wymierzony przede wszystkim w założenia *Paktu autobiograficznego* Philippe’a Lejeune’a²⁰. Według tego drugiego badacza w autobiografii zachodzi pewna umowa między autorem i czytelnikiem. „Pakt autobiograficzny” polega na utożsamieniu trzech wpisanych w każdą narrację postaci: autora, narratora i bohatera. Nadawca (autor) zawiera z odbiorcą umowę, w której gwarantuje swoją tożsamość, podpisując tekst własnym nazwiskiem. Dochodzi do połączenia poziomu wypowiedzi z sytuacją wypowiedzenia, tzn. planu wewnątrztekstowego i tego, co pozatekstowe.

De Man nie zgadza się na taką interpretację. Uważa, że w autobiografii wkraczamy w obszar performatywów, a więc takich zdań, co do których – aby mogły „się stać” – muszą zaistnieć pewne warunki fortunności. Powstaje wyjątkowo skomplikowana gra lektury: czytelnik staje się sędzią – musi konfrontować warunki fortunności z zewnątrz, wychodzić poza tekst²¹. Odbiorca może więc zapytać, czy Błęszyński był rzeczywiście kochankiem Iwaszkiewicza? (Kto to potwierdzi? Kto zaprzeczy?)

W przypadku *Dzienników* Iwaszkiewicza istnieje jeszcze jedna ciekawa analogia z „autobiografią” de Mana, rozumianą jako epitafium (*Stań, przechodniu! Do ciebie mówię!*). Skoro autobiografię pisze się z przyszłości, w pewnym sensie

trzeba przeżyć własną śmierć, wyobrazić sobie fikcyjny moment, miejsce, z którego się pisze. Trzeba uchwycić czas teraźniejszy, w którym nie będzie rozdziwienku między czasem akcji a czasem narracji. Jak wynika z *Dzienników*, Iwaszkiewicz niejednokrotnie pisał z perspektywy wieczności: *Ostatecznie trzeba jeszcze i to powiedzieć, że nie prędko będzie się ktoś interesował moją biografią, tak jak się Francuzi interesują biografią Gide'a. Jeżeli dotychczas nie mamy biografii Sienkiewicza, czy Orzeszkowej, nie znamy dobrej książki o Żeromskim, to co tam jest martwić się o to, że do mojej biografii mało będzie materiałów*²². *Jaki świat jest dziwny i nieobliczalny. Przecież gdyby to komuś powiedzieć, to by nie uwierzył. Jarosław – samotny, Jarosław – opuszczony. Ach, Boże, żeby i to się już skończyło. Wyobrażam sobie opuszczanie mojego grobu!*²³

Perspektywa śmierci nakłada na piszącego szczególne wymagania. Tak jak Boy-Żeleński rozróżnił szczerość i prawdomówność w *Wyznaniach* Rousseau (jest on szczery, ale nie prawdomówny; w jakiś sposób finguje szczerość), analizując dzienniki Iwaszkiewicza można zaryzykować stwierdzenie, że proces lektury nie powinien przebiegać referencyjnie, w kategorii prawdy i fałszu, lecz w kategoriach aktów illokucyjnych – intencji nadawcy wpisanych w akt mowy²⁴. Na autobiografię Iwaszkiewicza należy patrzeć jak na zestaw procedur tworzenia życia – autor staje się autobiograficzną narracją, przez którą „opowiada o” swoim życiu.

Iwaszkiewiczowskie teksty – w tym również *Kochankowie z Marony* – są ponadto obciążone wysublimowanym homotekstem, funkcjonują na innych zasadach. Cywińska jako pierwsza tak wyraźnie zaznaczyła przesunięcie roli płciowej Janka i Arka, bohaterów *Kochanków z Marony*.

Ciało naznaczone pożądaniem

Jak twierdzi German Ritz – szwajcarski krytyk, znawca literatury polskiej – historia wysublimowanego homotekstu (tożsamości homoseksualnej ukrytej w tekście) posługuje się w stosunku do męskiego ciała jednym ze swoich najbardziej rozpoznawalnych znaków: *W pożądaniu homoseksualnym mężczyzna otrzymuje ciało, które nie jest jednak plastycznym przedstawieniem dawnej „virtus” lub innej funkcji społecznej mężczyzny, lecz jest ciałem seksualnym. Ciało otrzymuje jednak tylko pożądany, podczas gdy pożądający staje się całkowicie spojrzeniem – zewnętrznym okiem voyeura. Zewnętrzność ta potęguje się w spojrzeniu narratora, które często pokrywa się ze spojrzeniem pożądającego lub do niego zbliża. (...) Równie typowa jak morfologia tego, co pożądane, jest jego funkcja w toku narracji epickiej. Pożądany jest oglądany, ale nie stanowi elementu interakcji, ponieważ pożądanie nie może się spełnić*²⁵.

Jak wynika z badań Ritza, narracyjną praformę tego opowiadanego innego pożądania znalazł właśnie Jarosław Iwaszkiewicz. W jego opowiadaniach pojawia się sylwetka pięknego nagiego mężczyzny wychodzącego z wody (Cywińska wprowadziła ten obraz do swojego filmu: po nieudanej wycieczce trójki bohaterów łódką na środek jeziora, Arek, wyskoczywszy wcześniej z łódki, wychodzi z jeziora nagi – dzieje się to nagle, ku zaskoczeniu reszty bohaterów. *Erotyczna immanencja (nagość) łączy się tu z mitycznością (wynurzanie się z wody), a w oglądającym równowagę się pożądanie i spojrzenie estetyczne. (...) Homoseksualny obraz ciała ma charakter epifanii*²⁶.



Kochankowie z Marony, reż. Jerzy Zarzycki (1966)



W swoim filmowym komentarzu do *Kochanków z Marony* Cywińska wydo-
 była jeszcze jeden ważny element pisarstwa Iwaszkiewicza – przedstawiła opo-
 wiadanie jako należące do literatury pogranicza²⁷. Liminalność wyczuwa się tutaj
 przede wszystkim w sferze estetycznej, ale także w sferze cielesnej: rozchwiania
 tożsamości seksualnej bohaterów.

Przez całe życie Iwaszkiewicz podtrzymuje w polskiej literaturze wywodzącą
 się z Młodej Polski pamięć o estetyzmie. Jego przekonaniom o sztuce od począt-
 ku patronowały wielkie teorie modernistyczne: estetyzm Waltera Patera i Oscara
 Wilde’a, poglądy Nietzschego i Wagnera oraz francuskich dekadentów. Cywińska
 w swym filmie znakomicie podkreśliła te wyróżniki twórczości pisarza.

Po pierwsze, stylistyka *Kochanków...* zupełnie nie przystaje do poetyki współ-
 czesnego kina – zdjęcia autorstwa Marcina Koszałki są niezwykle dopracowane,
 przypominają malarstwo młodopolskie. Nasuwa się intertekstualne odniesienie do
 aury obrazów modernistycznych – brak oddechu, świeżego powietrza, nieustanne
 przetrzymywanie tego, co było, przy jednoczesnym oczekiwaniu na to, co przycho-
 dzi; przecucie, że zbliża się koniec pewnej epoki czy określonego etapu w życiu
 bohaterów (Ola, mimo że po „przygodzie” z Jankiem wróci do szkoły, do swojego
 dawnego życia, nie będzie już taka jak dawniej; Janek czeka na śmierć; Arek
 i Eufrozyna próbują pogodzić się ze stratą kochanka). Zdjęcia Koszałki znakomi-
 cie wyrażają ten duszny nastrój fin de siècle’u, ale również utopię zamknięcia
 w jednym kadrze symboliki życia bohaterów.

Zasada świata jest zasadą muzyczną²⁸

Muzyka, skomponowana przez Jerzego Satanowskiego, rzeczywiście może
 razić patetycznością, wydaje się jednak niezbędna – właśnie w takim kształcie –
 w osobiwie zbudowanym obrazie Cywińskiej. Satanowski nawiązuje bezpośred-
 nio do neoklasycyzmu (tradycyjna faktura homofoniczna, akordy chórálne przy-
 wodzące na myśl *Requiem* Mozarta). Jego muzyka charakteryzuje się jednak
 dwudziestowiecznymi rozwiązaniami formalnymi – „wykrzywione” harmonie,
 chóry niczym z utworów Henryka Mikołaja Góreckiego lub Arvo Pärta, wybit-
 nych współczesnych neoklasyków z zacięciem awangardowym. Przez odniesie-
 nia do biografii Iwaszkiewicza²⁹ nasuwa się proste skojarzenie z muzyką Karola
 Szymanowskiego. Jednak trop dotyczący Szymanowskiego może zwodzić. Mu-
 zyka impresjonistyczna (od 1914 roku Szymanowski był pod jej wpływem) z sa-
 mej swej definicji jest podobna do muzyki filmowej – jej główny cel to oddanie
 pewnej aury, przejściowego odczucia; stanowi tło do wydarzeń, subtelny bodziec
 do samodzielnego psychicznego przepracowania przez odbiorcę. Skomponowana
 przez Satanowskiego muzyka do filmu Cywińskiej ma w gruncie rzeczy cechy
 impresjonistycznej faktury muzycznej jako takiej.

Forma muzyki filmowej jest ograniczona przez jej służebną rolę wobec obrazu
 – charakteryzuje się małymi różnicami fakturalnymi, nie wysuwa się na pierwszy
 plan przedstawienia. Wobec muzyki klasycznej zawsze będzie stała na przegranej
 pozycji – ze względu na funkcję w dziele filmowym nie jest w stanie rozwinąć
 w pełni możliwości kanonicznych środków artystycznych. Nie mogę się jednak
 oprzeć wrażeniu, że pisząc muzykę do *Kochanków*, Satanowski zasugerował się
 wskazaniem reżyserki czy też przesłaniem scenariusza – muzyka od początku

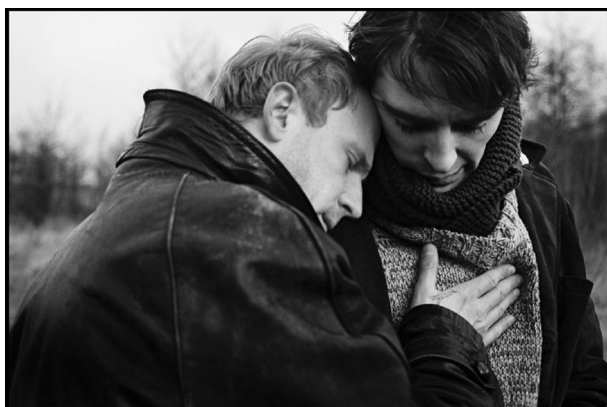
zbyt otwarcie sugeruje widzowi, że historia, którą śledzi, nie może skończyć się dobrze. Dynamika jest budowana nie na zasadzie kontrastów (jak to się dzieje w kinie gatunków – na przykład w filmie gangsterskim), a na zasadzie monotonii – pierwszoplanowa „snująca się” wokaliza przywodzi na myśl tragiczne losy niespełnionej miłości z poezji modernistycznej (złowrogie fatum, atmosfera tajemniczości³⁰). Dzięki takim rozwiązaniom estetycznym Cywińska od pierwszej sceny swojego filmu określiła sposób odbioru bohaterów. Nawiązała także bezpośrednio do poglądów Iwaszkiewicza na temat roli muzyki w sztuce. Iwaszkiewicz uważał, że *muzyka jest odbiciem stanów duszy i ducha, ilustracją namiętności, a więc jej autonomia (jako sztuki) jest w znacznym stopniu ograniczona*³¹. Dlatego jego poezja i proza próbują adaptować pewne formy muzyczności – poeta dąży do uniezależnienia się od jednego rodzaju sztuki, tworzy literaturę pogrnicza.

Graniczność Iwaszkiewicza jako twórcy znajduje wyraz również w określonej sytuacji autobiograficznej – w szczególnym sposobie literackiego wyrażania jego tożsamości seksualnej: *Prawie nigdy nie funkcjonuje ona [homoseksualność – dop. K. S.] u Iwaszkiewicza w charakterze wypowiedzi emancypacyjnej, prawie zawsze – w formie sublimacji, która przez swą „nieobecną” obecność podminowuje powierzchnię tekstu i staje się semantycznym nośnikiem dekonstrukcji. Homoseksualność w tej ważnej funkcji tekstualnej przewija się – silniej lub słabiej – przez całe dzieło Iwaszkiewicza*³².

Iwaszkiewicz włącza problematykę seksualności (w szczególności homoseksualnej) człowieka do głównego nurtu swojego pisarstwa. Idąc dalej tropem podanym przez Ritza, u pisarza można wyróżnić trzy fazy wysublimowanego homotekstu: pierwsza faza z silną tendencją do estetyzacji i sublimacji; druga faza przypadająca na okres lat 30. (oświeceniowa próba tematyzacji); trzecia faza nowej sublimacji i estetyzacji w utworach późnego okresu. Pierwsza faza przenosi homoseksualny tekst do kryptotekstu, w drugiej sama staje się tematem; trzecia faza (do niej należą *Kochankowie z Marony*, 1960) w skomplikowany sposób nawiązuje do pierwszej³³.

W ujęciu Cywińskiej tożsamość seksualna postaci funkcjonuje w ramach specyficznych kryptotekstualnych odniesień. Nie jest to tożsamość ukształtowana, ale – mówiąc językiem psychologicznym – tożsamość nadana. James E. Marcia, formułując psychospołeczną teorię tożsamości, definiuje tożsamość jednostki jako *wewnętrzną, skonstruowaną przez samego siebie, dynamiczną organizację popędów, zdolności, przekonań i historii życia jednostki*³⁴. Odwołuje się przy tym do dwóch pojęć: kryzysu i zaangażowania, wyróżniając według tych wymiarów cztery statusy tożsamości: osiągniętą, nadaną, rozproszoną lub matoryjną.

Przechodząc na płaszczyznę socjologiczną, warto odnotować, że rzeczywistość ponowoczesna utraciła spójną tożsamość. Dziś wskazuje się raczej na jej dynamiczny charakter. W pofragmentowanym świecie można dostrzec tylko pierwszy krok w próbach osiągnięcia przez jednostkę statusu tożsamości wyróżnionego przez Jamesa E. Marcie – jest to niekończąca się eksploracja. Bohaterowie ponowocześni, jakimi są u Cywińskiej przede wszystkim Janek i Arek (ale także Ola), aktywnie poszukują, testują siebie, swoje możliwości oraz relacje z innymi, nie przyjmują jednak na siebie odpowiedzialności za konsekwencje swoich działań, nie podejmują zobowiązań. Odczuwają ze strony otoczenia wyraźne naciski na



Kochankowie z Marony, reż. Izabella Cywińska (2005)



Kochankowie z Marony, reż. Izabella Cywińska (2005)

podjęcie zobowiązania w jakiejś dziedzinie (przede wszystkim Ola jako nauczycielka w zamkniętej wiejskiej społeczności – nauczanie, ale także Janek jako pacjent sanatorium – leczenie). Takie połączenie braku przyzwolenia na eksperymentowanie (Ola nie powinna mieć „przyjaciół”, Janek nie powinien wychodzić poza bramy sanatorium) z jednocześnie wyraźnie formułowanymi wymaganiami dotyczącymi automatyzacji i stagnacji prowadzi do kształtowania się tożsamości nadanej (inaczej: lustrzanej). Ludzi tego typu charakteryzuje silna identyfikacja z osobami będącymi dla nich autorytetami, co owocuje tym, że podlegają ich „formującym” naciskom³⁵. Tożsamość taka może zwodzić obserwatora, ponieważ jest podobna do dojrzałej tożsamości, osiągniętej, samodzielnie wypracowanej. Bohaterowie w niezwykle sposób rozwiązyali swój kryzys tożsamości – przejęli tożsamość od otoczenia, co w efekcie dało im pozorne poczucie bezpieczeństwa i umożliwiło szczelne odgródkowanie się od otaczającego świata.

Suchotnicy i heterotopie

Iwaszkiewicz ciekawie połączył wątek homoerotyczny Janka i Arka z przyporządkowaniem jednego z nich (Janka) do szczególnej przestrzeni, z naznaczeniem go określoną, mającą długą tradycję w historii literatury i filmu chorobą, jaką jest gruźlica. Janek jest kuracjuszem w sanatorium dla osób chorych na gruźlicę. Miejsce to należy do szczególnych przestrzeni w sferze kultury człowieka, które Michel Foucault określa mianem heterotopii: *...przestrzenie te mają niezwykle właściwość znajdowania się w relacji z wszystkimi innymi miejscami, ale w taki sposób, że wstrzymują, neutralizują bądź odwracają one całość relacji, które desygnują, odbijają lub odzwierciedlają. Przestrzenie te (...) znajdują się w związku ze wszystkimi innymi, a które jednak kształtują się w opozycji do wszystkich innych miejsc (...)*³⁶.

Heterotopie występują w kulturze pod dwiema postaciami: jako utopie (są przestrzenią nierzeczywistą, społeczeństwem w formie doskonałej lub jego odwróconą analogią) oraz jako miejsca rzeczywiste, przeciw-miejsca (rodzaj wcielonych w życie utopii, w których wszystkie miejsca znajdujące się w kulturze są jednocześnie reprezentowane, kontestowane i odwracane). Sanatorium (obok zakładu dla psychicznie chorych, więzienia, domu starców) jest heterotopią kryzysu – miejscem, którego zadaniem jest odseparowanie jednostek „chorych”, znajdujących się (z punktu widzenia większości) w stanie kryzysu, od „zdrowej” części społeczeństwa. Miejsca heterotopie opierają się zawsze na systemie otwartości i zamknięcia, który je jednocześnie izoluje i czyni dostępnymi (Janek ciągle „urywa się z sanatorium” po to tylko, by po kilku godzinach do niego wrócić). Niezwykle interesująca jest funkcja, jaką przestrzenie te pełnią w stosunku do innych miejsc: *Z jednej strony, rolą heterotopii jest tworzenie przestrzeni iluzji zdradzającej jeszcze większą iluzoryczność każdej innej rzeczywistej przestrzeni, wszystkich miejsc, na które podzielone jest ludzkie życie. Z drugiej strony, ich rolą jest tworzenie innej przestrzeni rzeczywistej, równie doskonałej, równie drobiazgowej, uporządkowanej w tym stopniu, w jakim nasza jest nieporządkna, źle skonstruowana i chaotyczna*³⁷.

Janek, znajdując się w tej szczególnej przestrzeni, wypełnia schemat mitologizacji i estetyzacji gruźlicy, czyniący z niej chorobę romantyczną³⁸. W pamięci

każdego czytelnika pozostały opisy fascynujących suchotnic i suchotników: Małgorzaty z *Damy Kameliowej* Aleksandra Dumasa – syna, Fantyny z *Nędzników* Victora Hugo, Edit z *Wózka widmo* Selmy Lagerlöf czy Michela z *Immoralisty* André Gide’a. Również w filmie nie zabrakło przedstawień różnych odmian tej choroby³⁹: gruźlicy melancholijnej (Zosia Szymbartówna z filmu Kazimierza Tarnasa *Szaleństwo panny Ewy* /1984/ według powieści Kornela Makuszyńskiego; Alfred Kiekeritz w *Lekcji martwego języka* /1979/ Janusza Majewskiego – adaptacji powieści Andrzeja Kuśniewicza); gruźlicy ideowej (kapitan Piotr Olbromski z *Popiołów* /1965/ Andrzeja Wajdy; *W biały dzień* /1981/ Edwarda Żebrowskiego); gruźlicy mistycznej (*Faustyna* /1994/ Jerzego Łukaszewicza); suchot artystycznych (Lucjan Salis z filmu *Wspólny pokój* /1959/ Wojciecha Jerzego Hasa według powieści Zbigniewa Uniłowskiego; najslawniejszy polski artysta-suchotnik Fryderyk Chopin – *Młodość Chopina* /1951/ Aleksandra Forda, *Błękitna nuta* /1990/ Andrzeja Żuławskiego, *Chopin – pragnienie miłości* /2002/ Jerzego Antczaka) czy wreszcie gruźlicy romansowej (*Dama Kameliowa* – we wszystkich adaptacjach prozy Dumasa Małgorzatę grały najpiękniejsze gwiazdy kina⁴⁰).

Heterotopia sanatorium (scenografia wewnątrz budynku i konstrukcja przestrzeni przed nim są swoistym nawiązaniem do *Sanatorium pod klepsydrą* Hasa – podobna atmosfera niepewności, tajemniczości, obłąkania pacjentów) wpływa na otoczenie, w którym się znajduje. Sanatorium – dzisiaj powiedzielibyśmy raczej „hospicjum” – jest miejscem, które wiąże się ze specyficznymi wycinkami czasu. Otwierają się one na coś, co Foucault określa mianem heterochronii. Dla pełnego funkcjonowania heterotopii konieczne jest absolutne zerwanie z tradycyjnym czasem ludzi, który jest zamknięty na odczuwanie czasu metafizycznego. Cywińska subtelnie rozwinęła zaproponowaną przez Iwaszkiewicza wizję sanatorium jako czasu przejściowego – czegoś pomiędzy życiem a śmiercią – który nie jest już ani jednym, ani drugim. W takim świecie tożsamość cielesna nie istnieje, ciało człowieka zostało zanegowane, zdegradowane do płuc, w których rozwija się choroba – do guzków, nacieków, ognisk martwiczych, jam, krwotoków i końcowego rozpadu. Ludzie przebywający w sanatorium to ciała w Husserlowskim rozumieniu *Körper* – materialne fantomiczne bryły, przerażający swoją przemijającą fizycznością starcy, którzy umierając, czują, co zaskakujące, zapach konwalii (*Panie Janku! Czuje pan? Konwalie!... Czuje konwalie... Jak w Ostrołęce. Pojedzie pan tam? Nigdzie tak nie pachną jak w Ostrołęce.. Czuje pan?...⁴¹*). W sanatorium zogniskowała się jak w soczewce pogarda dla ciała jako zmienności, strachu przed umieraniem: *Przed wszystkim: ciało się zmienia, „ciało” – to nazwa na ludzką zmienność. A zmiana postrzegana jest jako zagrożenie – jeśli się ją rozumie jako degenerację, rozpad, przemijanie. O tyle, o ile ulega tak pojmowanej zmianie, ciało jest widowym świadectwem skorumpowania ludzkiej egzystencji, przemijalności ludzkich spraw, w końcu śmiertelności człowieka⁴²*.

Janek, najmłodszy pacjent sanatorium, chce się wyłamać z tego schematu. Uporczywie szuka miłości, akceptacji, chwytając Oli jak ostatniej deski ratunku. Ludzi się iluzorycznością łatwej ucieczki od wygonu dla *półtrupów*⁴³. Świadomość, że jest otoczony przez kochające go osoby (Arek, Eufrozyna, Ola), pozwala mu łudzić się nadzieją na ucieczkę przed chorobą. Bez skrupułów wykorzystuje uczucia wymienionych osób: Eufrozyna zajmuje się potrzebami ciała (podaje mu leki, dba o jego dietę, uwalnia od napięć seksualnych – znakomicie rozebrana

krótka scena w mieszkaniu Gulbińskiej), Arek opiekuje się jego żoną i synkiem, Ola wypełnia potrzebę bezpieczeństwa.

Każda z postaci na swój sposób darzy Janka uczuciem (w filmie jest to bardziej czytelne, ponieważ Cywińska znacznie poszerzyła perspektywę narracyjną – u Iwaszkiewicza postacią, dzięki której poznajemy świat przedstawiony, jest Ola). Eufrozyna kocha go jednocześnie jak matka i kochanka⁴⁴. Akceptuje i rozumie chorobę mężczyzny, zgadza się na każdy jego kaprys, każdą zachciankę. Zrozumie też miłość Oli – dlatego nie będzie o niego walczyć, z miłości „odda” go dziewczynie, wiedząc, że w ostatniej chwili Janek będzie potrzebował pielęgniarki, a nie kochanki.

Arek wydaje się najbardziej złożoną postacią w całym filmie. Funkcjonuje trochę na opak, niczym trickster⁴⁵ – jest postacią ambiwalentną, jednocześnie głupcem i mędrce; nie szanuje praw społeczności, zasad *fair play*. W mitologiach rolą trickstera jest dbanie o ciągłość cyklu tworzenia i niszczenia. Kiedy jego postępowaniem kierują egoistyczne pobudki, nieświadomie może ludziom pomóc; gdy jest altruistą, może przynieść zniszczenie. Arek zaciera granice między pojęciami opozycyjnymi – dobrem i złem, głupotą i mądrością, pychą i pokorą. Swoim zachowaniem wnosi do świata Janka, Oli, a także Hornowej (kobiety szukającej miłości) śmiech i zabawę (por. piosenkę *Z Cyganami, z łachmanami...* która tak bardzo podobała się Hornowej). Pozwala zapomnieć o ograniczeniach (zbliżająca się śmierć Janka, nieudane małżeństwo Hornowej) w bezpieczny, krótkotrwały sposób. Trickster jest też zwykle samotnikiem – Arek wyraźnie stoi na uboczu, nie przestrzega reguł, z własnej woli sytuuje się daleko od centrum, na obrzeżach społeczeństwa. Jest, jak większość bohaterów Iwaszkiewicza, na pograniczu. Nie należy do żadnego ze światów – wysyła sprzeczne sygnały zarówno co do miejsca zamieszkania, uczucia do Janka, jak i co do swojej orientacji seksualnej. Pożąda Janka, pragnie również Oli – miota się pomiędzy dwiema drogami wyrażenia swojej seksualności (światne, kręcone z lotu ptaka zdjęcia walki dwóch mężczyzn nad jeziorem). Pojawia się nagle i równie szybko znika. Paradoksalnie to właśnie Arek najdłużej będzie nosił żałobę po Janku.

**Bowiem miłość boli. Ból, którego nie da się oddzielić od miłosnej ekstazy...
ból złączenia i ból rozstania, ból odejścia ze świata,
ból wejścia do niego z powrotem...**⁴⁶

Cywińska czyta miłość Oli do Janka przez pryzmat transformacji tożsamości, przemiany z dziewczyny w dojrzałą kobietę, przez pryzmat dojścia do granicy, gdzie człowiek dopiero się zaczyna (lub może gdzie się kończy?). Dzięki Oli Janek na chwilę ucieka od śmierci, dziewczyna staje się dla niego rodzajem przystani „tuż przed”. Jest też coś nienazwanego w ich miłości: ona się rozwija, staje się jakby na oczach widza, ale nie do końca, nie jak nakazywałyby tak zwany rozsądek. Może to zasługa zastosowanej stylistyki pograniczności, może wynika to z samej konstrukcji postaci.

Ola realizuje schemat obrzędów przejścia – *rites de passage* opisanych przez Arnolda van Gennepa⁴⁷. Gdy przechodzi z jednego statusu społecznego do innego, doświadcza uniwersalnego dla wszystkich kultur rytu przejścia, w którym badacz wyróżnia kilka faz.



Kochankowie z Marony, reż. Izabella Cywińska (2005)

Kiedy Ola decyduje się na związek z Jankiem, wchodzi w przestrzeń liminalną. Stąd już tylko krok do pierwszej fazy: oddzielenia bohaterki od dotychczasowej społeczności i roli, jaką w niej pełniła. Kolejną fazą jest faza marginalna (liminalna) – opisuje sytuację „bycia poza”. Ola przebywa poza zwyczajowym przyporządkowaniem, mieszka z Jankiem, „przeżywa” nową sytuację, jaką jest miłość. Ostatnia faza według van Gennepa to faza włączenia na nowo – powrót do społeczności: gdy Janek umiera i kończy się etap „wyłomu” w życiu Oli, za namową Hornowej dziewczyna wraca do szkoły, rytuał się zamyka.

Pojęcie *rites de passage* rozwinął Victor Turner⁴⁸, który na podstawie badań nad cyklem kryzysu i konfliktu w małych społecznościach zmodyfikował nieco schemat obrzędów przejścia van Gennepa. Wprowadził cztery fazy: naruszenia ładu, kryzysu, działań wyrównujących (inaczej: „zadośćuczyniających”; te dwie ostatnie są rozwinięciem środkowej, liminalnej fazy van Gennepa) oraz reintegracji. Ola znajduje się w stanie, który w języku angielskim nosi nazwę *betwixt and between* – czegoś pomiędzy, nie wiadomo gdzie, na jakich zasadach. Jest zawieszona pomiędzy, nie zna nowej siebie, nie ma żadnych punktów oparcia, ale niejako z konieczności jest otwarta na to, czego nie zna. Jest otwarta na Nowe.

Dla Oli nie ma znaczenia, jaki Janek jest naprawdę, co o niej myśli, czy ją kocha: *Jest dla mnie zupełnie obojętne, jaki on jest. Nie ma to dla mnie żadnego znaczenia. I nie chcę wiedzieć, co ja dla niego znaczę*⁴⁹. Wydaje się, że miłość, jaka spotyka Ołę, dzieje się trochę przez przypadek, że równie dobrze mogłaby się jej nie przytrafić. Ale jest też coś, co świadczyłoby o zupełnie przeciwnym

odczytaniu – miłość do Janka jest dla Oli sferą kreacji, w pewien sposób spektaklem miłości – takiej, która od samego początku jest naznaczona śmiercią. Jednak podobnie jak Adela H. u Truffauta Ola nie kreuje powierzchownego mitu o sobie samej. Ona inscenizuje rytuał (symboliczna zabawa zniszczonym, brudnym białym prześcieradłem, które stanowi zarazem namiastkę ślubnego welonu, jak i całunu śmierci) – nie po to, by zagrać przed sobą, lecz po to, by przez stworzenie owego rytuału zrealizować siebie właśnie w miłości. Walczy o siebie, o swoją egzystencję. Jest w niej świeżość, autentyczność, ale również jakaś tajemnica, niebываła odwaga poszukiwania nowej tożsamości, wyzbywania się dotychczasowej roli społecznej (protest przeciwko byciu „panią nauczycielką”), odzyskiwanie utraconej autonomii. Przypadek Oli pokazuje, że są takie momenty w życiu, których nie da się ująć w narracyjną, treściową całość; że w pewnym miejscu dotykamy już innej sfery – nieopisywalnej i niepoznawalnej. Cywińska przedstawia (szukając inspiracji w eseju Michalskiego), że człowiek doświadcza w swoim życiu dwóch takich momentów: są nimi miłość oraz konfrontacja ze śmiercią. W obliczu śmierci jakiegokolwiek rozumowe działania tracą sens. Miłość natomiast może zniszczyć dotychczasowe misternie budowane systemy pojęć, unieważnia to, co było wczoraj, i przekreśla plany na przyszłość.

Bohaterowie *Kochanków z Marony* w różny sposób doświadczają miłości, w różny sposób reagują na śmierć Janka. Sposób filmowania podąża za zachowaniem bohaterów – w scenach zbliżeń fizycznych kamera prowadzona jest z ręki, ujęcia są „szarpane”, urywane, niespokojne, jak niespokojna i niepewna jest miłość bohaterów; natomiast sekwencje przedstawiające jezioro (Łebsko w Słowińskim Parku Narodowym) są filmowane długimi ujęciami, w planie pełnym.

Seksualność bohaterów w ujęciu Cywińskiej nie została zredukowana tylko do wymiaru cielesnego, jak o tym świadczy prezentacja homoerotycznego związku Arka i Janka. Łukasz Simlat występujący w roli Arka nie odwołał się do stereotypowych wizerunków geja. Stworzył przekonującą postać zakochanego młodzieńca, który z miłości jest gotów zrobić niemal wszystko.

Ciało Janka, mimo że naznaczone chorobą, zyskuje szansę, by stać się ciałem kochanka, pierwszego mężczyzny w życiu Oli. Cielesne piękno bohaterów, ich miłość, emanująca z dotyku czułość i erotyzm, przygotowują ich na Ostateczne, Niepoznawalne: *Dotyk miłości każe mi wyjść poza siebie, porzucić, kim byłem, złożyć w ofierze. Tym samym rozdziera tkanę mojej i Twojej rzeczywistości. Więc boli. Ta rana pozwala zobaczyć niebo, znaleźć się w niebie: w chwili zbyt krótkiej, by zmieściło się w niej jeszcze coś więcej, niż Ty i ja. Znaleźć się w wieczności. Wieczność tak rozumiana jest (też) ciężarem, jest przekleństwem. To wulkan, zagrożający wszelkim zobowiązaniom, instytucjom, związkom; miłość, wieczna miłość jest z istoty subwersywna. Podważa, co jest. „(...) Miłość – napisze Octavio Paz – miesza ziemię z niebem. To właśnie jest wielka subwersja”*⁵⁰.

Cywińska znakomicie pokazała tę tragiczną paradoksalność miłości. Dokonała wspomnianej przez Michalskiego subwersji – zacytowała język wbrew jego pierwotnej intencji⁵¹, użyła rekwizytów kojarzących się z zapowiedzią szczęścia (na przykład białego prześcieradła jako welonu) tylko po to, aby odwrócić porządek rzeczy (welon staje się całunem pogrzebowym). Reżyserka rozszerzyła heterotopiczne właściwości sanatorium na całą przestrzeń Marony. Wieś stała się akumulacją czasu. Jako pojedyncze rzeczywiste miejsce na jedną chwilę zostały zestawione ze sobą różne prze-

strzenie, których normalnie nie da się pogodzić. Porządek czasu dopasował się do rytmu Iwaszkiewiczowskiego *pięknego umierania* – pozwolił bohaterom dojrzeć.

Końcówka filmu (Ola domyka swoje rytmy przejścia: bogatsza o doświadczenie miłości, wraca do rzeczywistości) diametralnie zmienia wymowę sceny otwierającej, w której panna Aleksandra dyktuje dzieciom wiersz Iwaszkiewicza. Tytułowy Ikar nie jest już metaforą wyobcowania dziewczyny. Teraz charakteryzuje jej zmianę, gotowość do wzlotu i upadku, do przeżycia miłości: *Charakterystyka miłości: zrywanie się do lotu, do wieczności – i ciężar, co ciągnie do gniazda, upadek w czas – to, zarazem, charakterystyka natury ludzkiej. „Miłość jest rozpoznaniem – w ukochanej osobie – zdolności do wzlotu, jaka cechuje wszystkich ludzi. Tajemnica natury ludzkiej leży w wolności: ta wolność to upadek i lot. Tu kryje się też ta niesamowita fascynacja, z jaką oddziałuje na nas miłość”* (Paz)⁵².

KAROLINA SZYMAŃSKA

¹ J. Brach-Czaina, *Błony umysłu, Sic!*, Warszawa 2003, s. 57.

² *Kochankowie z Marony* w reżyserii Izabelli Cywińskiej są 22. adaptacją dzieł Jarosława Iwaszkiewicza. Autorzy innych adaptacji to m.in.: Edward Żebrowski (*Dzień listopadowy*, 1970), Barbara Sass (*Dziewczyna i gołębie*, 1973), Janusz Majewski (*Stracona noc*, 1973), Agnieszka Holland (*Wieczór u Abdona*, 1975), Jerzy Domaradzki (tryptyk *Trzy młyny*, 1984), Stanisław Różewicz (*Ryś*, 1982).

³ M. Klein, G. Parker (wyd.), *The English Novel and the Movies*, Frederic Ungar Publishing, New York 1981.

⁴ G. Wagner, *The Novel and the Cinema*, Ferleigh Dickinson University Press, Rutheford, New York 1975.

⁵ D. Andrew, *Concepts in Film Theory*, Oxford University Press, Oxford 1984.

⁶ B. Mc Farlane, *Novel to Film. An Introduction to the Theory of Adaptation*, Clarendon Press, Oxford 1996.

⁷ Cyt. za A. Helman, *Twórcza zdrada. Filmowe adaptacje literatury*, Ars Nova, Poznań 1998, s. 7-18.

⁸ Por. wywiad z Izabellą Cywińską zamieszczony w „Wysokich Obcasach”, w którym mówi ona: *Iwaszkiewicz wyczyścił dokładnie scenariusz ze wszystkich, nawet najmniejszych aluzji do gejostwa, które przecież w opowiadaniu jest wyraźne. Widocznie nie chciał, żeby w filmie adresowanym do innej, szerszej publiczności, znalazła się tego rodzaju drastyczna tematyka. Pytałam o to Barbarę Horawiankę, aktorkę grającą rolę Oli – im nawet do głowy coś podobnego nie przychodziło*

(<http://kobieta.gazeta.pl/wysokie-obcasy/1,53662,3436649.html?as=1&ias=4&startsz=x> /dostęp: 23.06.2006/).

⁹ Por. www.film Polski.pl.

¹⁰ J. Iwaszkiewicz, *Kochankowie z Marony*, w: *Opowiadania wybrane*, Czytelnik, Warszawa 1964, s. 375.

¹¹ Tamże.

¹² Por.: G. Ritz, *Miedzy histerią a masochizmem: utopijne koncepcje ciała męzczyzny*, tłum. K. Krzemieniowa, w: *Codienne, przedmiotowe, cielesne. Języki nowej wrażliwości w literaturze polskiej XX wieku*, red. H. Gosk, Świat Literacki, Izabelin 2002, s. 147-156.

¹³ A. Helman, dz. cyt., s. 10-11.

¹⁴ Por. badania Hanny Malewskiej: *Kulturowe i psychospołeczne determinanty życia seksualnego*, PWN, Warszawa 1967.

¹⁵ Por. T. Drewnowski, *Literatura polska 1944-1989. Próba scalenia*, Universitas, Kraków 2004, s. 398.

¹⁶ Por. hasło *Polskie kino* autorstwa Tadeusza Lubelskiego i Romana Włodka, w: *Encyklopedia kina*, red. T. Lubelski, Biały Kruk, Kraków 2003, s. 754.

¹⁷ Inne filmy reżysera to m.in.: *Impresje jesienne* (1932), *Ludzie Wisły* (1936), *Żołnierz Królowej Madagaskaru* (1940), *Warszawa walczy* (1944), *Ziemia* (1956), *Klub kawalerów* (1962), *Licząc na wasze grzechy* (1963), *Pogoń za Adamem* (1971).

¹⁸ Zob. R. Ingarden, *O tak zwanej „prawdzie” w literaturze*, w: tegoż, *Studia z estetyki*, t. 1, PWN, Warszawa 1957.

¹⁹ P. de Man, *Autobiografia jako odtwarzanie*, „Teksty Drugie” 1999, nr 10-11.

- ²⁰ P. Lejeune, *Pakt autobiograficzny*, tłum. A. Labuda, w: tegoż, *Wariacje na temat pewnego paktu*, Universitas, Kraków 2001.
- ²¹ Trzeba się zatem zastanowić, jaki status mają na przykład przypisy do *Pamiętników* Jana Chryzostoma Paska – tu o warunkach fortuności nie może być mowy, trzeba uwierzyć tekstowi; podobnie z *Kalendarzem i klepsydrami* Tadeusza Konwickiego – sam autor nazywał je przecież „łże-dziennikami”.
- ²² Cyt. za: *Nieznanne dzienniki Iwaszkiewicza. Gdybym był szczęśliwy*, dz. cyt. (z 27 lutego 1958 r.).
- ²³ Tamże (z 28 marca 1958 r.).
- ²⁴ Por. teorię ilokucji Johna Austina: *Jak działać słowami*, w: tegoż, *Mówienie i poznawanie. Rozprawy i wykłady filozoficzne*, tłum. B. Chwedeńczuk, PWN, Warszawa 1993.
- ²⁵ G. Ritz, *Miedzy histerią a masochizmem: utopijne koncepcje ciała mężczyzny*, dz. cyt., s. 151-152.
- ²⁶ Tamże.
- ²⁷ Por. G. Ritz, *Jarosław Iwaszkiewicz. Pogranicza nowoczesności*, tłum. A. Kopacki, Universitas, Kraków 1999.
- ²⁸ Cyt. za: P. Mitzner, *Na progu. Doświadczenia religijne w tekstach Jarosława Iwaszkiewicza*, Wydawnictwo UKSW, Warszawa 2003, s. 255. Mitzner cytuje za Przybylskim słowa Schopenhauera, których wymowa pokrywa się z poglądami Iwaszkiewicza na muzykę; także: R. Przybylski, *Eros i Tanatos. Proza Jarosława Iwaszkiewicza*, Czytelnik, Warszawa 1970.
- ²⁹ Iwaszkiewicz pisał libretta do oper i pieśni Szymanowskiego, m. in. do *Pieśni Muezzi-na Szalonego, Króla Rogera, Chłopskiego Requiem*; znana jest również dość zażyła relacja (o podłożu erotycznym) łącząca Iwaszkiewicza z Szymanowskim.
- ³⁰ Por. związek dwóch poetów francuskich, Paula Verlaine’a i Arthura Rimbauda, w filmie Agnieszki Holland *Calkowite zaćmienie* (1995), analogiczny do związku Arka i Janka.
- ³¹ Cyt. za: P. Mitzner, dz. cyt.
- ³² Zob. G. Ritz, *Jarosław Iwaszkiewicz. Pogranicza nowoczesności*, dz. cyt. s. 12.
- ³³ Tamże, s. 98-99.
- ³⁴ Cyt. za: A. Brzezińska, *Spoleczna psychologia rozwoju*, Scholar, Warszawa 2005, s. 242.
- ³⁵ Por. tamże, s. 245.
- ³⁶ M. Foucault, *O innych przestrzeniach. Heterotopie*, tłum. M. Żakowski, „Kultura Popularna” 2006, nr 2 (16), s. 7-13.
- ³⁷ Tamże.
- ³⁸ Por. G. Stachówna, *Miłość, sztuka i tuberkuloza – mit gruźlicy w powojennym filmie polskim*, w: *Kino polskie wobec umierania i śmierci*, red. P. Zwierzchowski, D. Mazur, Wydawnictwo Uniwersytetu Kazimierza Wielkiego, Bydgoszcz 2005, s. 51 i nast.
- ³⁹ Podział zaproponowany przez Grażynę Stachówną, por. tamże.
- ⁴⁰ Na przykład Theda Bara w 1917 roku u J. Gordona Edwardsa, Ałła Nazimowa w 1921 u Raya C. Smallwooda i Nataszy Rambovej, Greta Garbo w 1936 u George’a Cukora, Micheline Presle w 1953 u Raymonda Bernarda, Isabelle Hupert w 1980 u Mauro Bologninię; więcej na temat adaptacji *Damy Kameliowej* pod adresem: http://www.dumaspere.com/pages/oeuvre/filmo_fils.pdf (dostęp: 13.06.2008).
- ⁴¹ Cytat ze ścieżki dialogowej filmu Izabelli Cywińskiej *Kochankowie z Marony*.
- ⁴² Por. K. Michalski, *Wieczna Miłość*, <http://tygodnik.onet.pl/1548,1192003,dzial.html> (dostęp: 13.06.2008); esej ten został włączony do zbioru esejów Krzysztofa Michalskiego pt. *Plomienie wieczności. Eseje o myślach Fryderyka Nietzschego*, Wydawnictwo ZNAK, Warszawa 2007; Izabella Cywińska powołuje się na ten esej jako na źródło inspiracji przy realizacji *Kochanków z Marony*.
- ⁴³ J. Iwaszkiewicz, dz. cyt., s. 383.
- ⁴⁴ Por. analizę *Kochanków z Marony* autorstwa Katarzyny Taras, „Kino” 2006, nr 6, s. 68-69.
- ⁴⁵ Por. J. G. Frazer, *Złota gałąź*, tłum. H. Krzeczowski, PIW, Warszawa 1962, s. 184-231; E. Mieleński, *Semantyka mitologicznej fabuły i systemu*, w: *Poetyka mitu*, tłum. J. Dan-cygier, PIW, Warszawa 1981, s. 286-323.
- ⁴⁶ Cyt. za: K. Michalski, *Wieczna Miłość*, dz. cyt.
- ⁴⁷ Por. A. van Gennep, *Obrzędy przejścia. Systematyczne studium ceremonii*, tłum. B. Biały, PIW, Warszawa 2006.
- ⁴⁸ Por. V. Turner, *Gry społeczne, pola i metafory. Symboliczne działanie w społeczeństwie*, tłum. W. Usakiewicz, Wydawnictwo Uniwersytetu Jagiellońskiego, Kraków 2005; oraz tegoż: *Od rytuału do teatru*, Oficyna Wydawnicza Volumen, Warszawa 2006.
- ⁴⁹ J. Iwaszkiewicz, dz. cyt., s. 440.
- ⁵⁰ K. Michalski, dz. cyt.
- ⁵¹ Więcej na temat subwersyjności: J. Butler, *Gender Trouble. Feminism and Subversion of Identity*, Routledge, New York 1990.
- ⁵² K. Michalski, dz. cyt.