

Małgorzata Okupnik

Akademia Muzyczna im. Ignacego Jana Paderewskiego w Poznaniu,  
Wydział Dyrygentury Chóralnej, Edukacji Muzycznej i Muzyki Kościelnej

## Filmowe studium samotności. O „Tataraku” Andrzeja Wajdy

**ABSTRAKT:** Andrzej Wajda często podejmował w swoich filmach temat samotności. W ekranizacji *Tataraku* (2009) pokazał samotność małżonków w obliczu choroby i śmierci. Reżyser wykorzystał dwa opowiadania: *Tatarak* Jarosława Iwaszkiewicza i *Nagle wezwanie* Sándora Máraiego. Najważniejszy wątek filmowy stanowi prywatne wyznanie aktorki Krystyny Jandy, która niedawno straciła męża. W analizie filmu Wajdy można posłużyć się pojęciem *mimesis*. Paul Ricoeur w „Czasie i opowieści” przekonuje, że *mimesis* nie jest kategorią jednorodną, wyróżnia jej trzy odmiany. W trzech *mimesis* *Tataraku* kryją się różne znaczenia samotności. W *mimesis III* krzyżują się dwa światy: świat twórcy i świat odbiorcy. Narracja Jandy prowadzi do czynnego rozumienia, czym jest doświadczenie utraty i samotności, jest jego konkretyzacją. Opowiadanie o utracie i samotności jest dla niej także formą terapii.

**SŁOWA KLUCZOWE:** Andrzej Wajda, fenomen utraty, Krystyna Janda, narracja autobiograficzna, *Tatarak*.

Kontakt:	Małgorzata Okupnik m.okupnik@onet.eu
Jak cytować:	Okupnik, M. (2014). Filmowe studium samotności. O „Tataraku” Andrzeja Wajdy. <i>Forum Oświatowe</i> , 1(51), 61-77. Pobrano z: <a href="http://forumoswiatowe.pl/index.php/czasopismo/article/view/47">http://forumoswiatowe.pl/index.php/czasopismo/article/view/47</a>
How to cite:	Okupnik, M. (2014). Filmowe studium samotności. O „Tataraku” Andrzeja Wajdy. <i>Forum Oświatowe</i> , 1(51), 61-77. Retrieved from <a href="http://forumoswiatowe.pl/index.php/czasopismo/article/view/47">http://forumoswiatowe.pl/index.php/czasopismo/article/view/47</a>

Temat samotności po utracie współmałżonka był nie raz podejmowany w kinematografii i literaturze (por. Baker, 2010; Berman, 2010). *Tatarak* w reżyserii Andrzeja Wajdy wymyka się jednoznacznym klasyfikacjom gatunkowym, ma strukturę kolażowo-patchworkową, z wieloma mniej lub bardziej czytelnymi nawiązaniem do jego wcześniejszych filmów (m.in. *Wszystko na sprzedaż*, poświęconego pamięci czy też legendzie, ale przede wszystkim nieobecności tragicznie zmarłego aktora Zbyszka Cybulskiego, i „trylogii” Iwaszkiewiczowskiej z *Brzezina*, *Pannami z Wilka*, *Nocą czerwcową*) i dzieł innych mistrzów. To z jednej strony próba ekranizacji opowiadania Iwaszkiewicza, z drugiej – pokazanie widzom tego, co zazwyczaj niewidoczne: warsztatu filmowego, planu i ekipy technicznej, zaplecza. Najbardziej zwięzłe i trafne streszczenie filmu daje sam Wajda, mówiąc, że *Tatarak* jest „opowieścią, o tym, jak spotyka się dojrzałość z młodością, jak się z nią mija” (Wajda, 2009a, s. 18).

Film nie jest wierną ekranizacją opowiadania Jarosława Iwaszkiewicza. Wajda inaczej rozkłada akcenty w *Tataraku*, rozwija ledwo zasygnalizowany wątek choroby pani Marty. Ważną część filmu stanowi epizod inspirowany opowiadaniem Sándora Máraiego *Nagle wezwanie*, o szanowanym prowincjonalnym lekarzu, który rozpoznaje u swojej żony, przez długi czas zaniedbywanej, śmiertelną chorobę. Część trzecia, najistotniejsza w sensie kompozycyjnym i emocjonalnym, należy do Krystyny Jandy, osoby prywatnej, a nie aktorki, która przed kamerą opowiada o swoich przeżyciach związanych ze śmiercią męża, znanego operatora filmowego, Edwarda Kłosińskiego<sup>1</sup>. Wajda wspomina, w jakich okolicznościach narodziła się ta część:

Gdy kończyliśmy zdjęcia o ostatniej miłości pani doktorowej Marty do przypadkowo spotkanego Bogusia, któregoś dnia po powrocie z planu Krystyna dała mi kilka napisanych przez siebie kartek maszynopisu. Ze zdumieniem przeczytałem, że jest to opis ostatnich dni życia mojego przyjaciela, Edwarda Kłosińskiego.

-- Czy dajesz to tylko mnie, czy chcesz powiedzieć to do kamery?

Kiedy wyznała, że opowie to też innym, pomyślałem, że ona z tymi myślami wraca każdego dnia do hotelu, gdzie w samotności wspomina tamte chwile. Natychmiast stanęły mi przed oczami obrazy samotnych kobiet w hotelowych pokojach namalowanych przez Hoppera. Tu przyszedł mi z pomocą autor

zdjęć Tataraku Paweł Edelman, który uznał, że tylko całkowicie nieruchoma kamera może ukazać to, czego spodziewamy się po tych scenach w naszym filmie (Wajda, 2009a, s. 3–4).

Widocznym efektem tego sposobu kręcenia jest wyciszenie, skupienie na głównej bohaterce dramatu, przy jednoczesnym zachowaniu umiaru i taktu. Gerald S. Sittser (2005) we wspomnieniach pisanych po tragicznej śmierci żony, córki i matki zauważył:

Na film składa się wiele klatek, z których każda różni się nieco od poprzedniej i następnej. Na ekranie wyświetlane są jedna po drugiej tak szybko, że różnicy nie da się uchwycić. Widz postrzega jedynie ruch, a nie pojedyncze obrazy – chyba że, chcąc śledzić poszczególne klatki, spowolnimy projektor. Możemy też zatrzymać go całkowicie i skupić się na jednej tylko klatce, lecz wówczas akcja staje w miejscu, a z filmu robi się zdjęcie. Życie podobne jest do fotografii. Strata zamienia w film naszego życia fotografię. Ruch zamiera; wszystko zastyga. Oglądamy albumy rodzinne, aby przypomnieć sobie fabułę, która już nigdy się nie powtórzy (s. 81).

Sittser odnosi się tu do fizjologii żałoby, spowolnienia ruchów, apatii, płaczliwości, wszechogarniającej ciemności, poczucia, że wszelki „ruch zamiera” (Pucki, 2011; Lewis, 2009)<sup>2</sup>. Takie emocje oddać może jedynie „nieruchoma kamera”. Krystyna Janda nie patrzy wprost do kamery, stoi lub siedzi odwrócona tyłem do widza, przechadza się powoli po pokoju. Operator nigdy nie pokazuje jej twarzy w zbliżeniu, a jeśli nawet jest bliskie ujęcie, to zawsze w półmroku, żeby uszanować żałobę Jandy, nie wystawiać „wszystkiego na sprzedaż”.

Krystyna Janda opowiada o chorobie i umieraniu męża w pomieszczeniu stylizowanym na zimny, odpychający pokój hotelowy: ciemne, zielonkawe, chciałoby się powiedzieć „tatarakowe” ściany z jednym bliżej nieokreślonym obrazem, dwa „martwe” okna z widokiem na stare, odrapane kamienice, okolone jasnobrązowymi zasłonami, łóżko nakryte czarną narzutą i czarne krzesło. Atmosferę chłodu, wrażenie tymczasowości potęguje walizka stojąca przy ścianie.

Film otwiera scena w pokoju hotelowym, gdy Krystyna Janda budzi się przerażona, jakby dręczyły ją koszmary sennie. Wstaje pospiesznie, wkłada czarne pantofle na wysokim obcasie, zapala papierosa i zaczyna monolog. Przypomina samotne kobiety patrzące gdzieś w dal albo odwrócone plecami do widza z Hopperowskich płócien, np. *Kobieta w słońcu* (1961), *Poranne słońce* (1952). Mówi o filmie, który zespolił się z jej życiem, w które nagle wkradła się śmierć.

Ten film mieliśmy robić w tamtym roku. Gdzieś w Polsce, gdzie rzeka, most i przystań. Pamiętam, jak poszłam do Andrzeja powiedzieć, że nie mogę, że muszę zostać w Warszawie. Co prawda, wydawało mi się wtedy jeszcze, że udałoby się zrobić gdzie niedaleko. Nie wiedziałam, co nas czeka. Pamiętam

skurcz na twarzy Andrzeja, kiedy powiedziałam, że Edward zaczął brać chemię, że nie mogę od niego odjechać, że jest chory. Powiedział, że dobrze, że rozumie, że się dostosuje, że będą szukać pleneru gdzieś bliżej (Wajda, 2009b; por. Janda, 2012).

Życie zweryfikowało te plany. Janda wyznała, że w tamtym czasie praca nad filmem była po prostu niemożliwa. Przyznała, że zaskoczyło ją tempo, w jakim postępowała choroba nowotworowa jej męża. Jej życie zdominowane przez pasje zawodowe w pewnym sensie przypominało film. Przeczucie utraty kazało jej fotografować każdy moment i spowalniać film, jakim jest życie. Janda mówi:

Cały czas robiłam zdjęcia. Tak na wszelki wypadek. Pozwalał. Nawet był zadowolony. Pomyślałam, jaki wpływ na myślenie człowieka ma zawód: operator. Wiedział, jaką wartość ma zatrzymanie wyrazu twarzy, obrazu, momentu. Często fotografowałam go, jak spał. Zawsze po jakimś czasie budził się i uśmiechał ironicznie. Nie wiem, co wtedy czułam. Nie miałam w sobie paniki. Spokój (Wajda, 2009b).

Dalej dodaje: „Teraz bez przerwy przeglądam te zdjęcia. Zostało mi to jak skarb” (Wajda, 2009b). O fotografiach mówi się, że są protezami pamięci. Sam film odbywa się jednak bez prywatnych zdjęć Kłosińskiego<sup>3</sup> (tak jak traktat Susan Sontag *O fotografii*, w której programowo fotografii brakuje, mimo że to one są przedmiotem jej refleksji). Dostęp do nich ma tylko żona i najbliższa rodzina, są bardzo prywatne i intymne, widzowi dana jest tylko (i aż tylko) narracja (zwraca na to uwagę Kramek-Klicka, 2009; por. Michałowska, 2007).

Zdecydowanie więcej uwagi Janda poświęca innego rodzaju zdjęciom – medycznej diagnostyce obrazowej, dzięki której wykryta została choroba jej męża. W pierwszej „odślonie” mówi o tomografii komputerowej, o trzech niepowiększających się zmianach w mózgu, które usypiają jej czujność. Opowiadanie kończy siedząc na skraju łóżka, zmęczona wyznaniem. Kamera wycofuje się z pokoju hotelowego.

W drugim ujęciu widz ogląda najważniejszą atrakcję miasteczka z opowiadania Iwaszkiewicza – przystań, na której co tydzień odbywają się potańcówki. Na tym tle Janda-aktorka w asyście Wajdy-reżysera czyta na głos inicjalny fragment *Tataraku* – fragment najważniejszy i najpiękniejszy, bo bardzo poetycki.

Tatarskie ziele ma dwa zapachy. Jeżeli się potrze w palcach zieloną jego wstążkę, miejscami przymarszczoną, poczuje się zapach, łagodną woń „wierzby ocienionej wody”, jak mówi Słowacki, trochę tylko zatracającą wschodnim nardem. Ale kiedy się takie pasmo tataraku rozetrze, kiedy się włoży nos w brudę wyłożoną jak gdyby watą, czuje się obok kadzidlanej woni zapach błotnistego łu, gnijących rybich łusek, po prostu błota (Iwaszkiewicz, 1993b, s. 446).

Zapach tataraku jest specyficzny, to „aromat śmierci”, jak dopowiada w filmie Janda. W wywiadzie aktorka wyznała, że uderzyło ją słowo „błoto” (kojarzące się z brudem, zgnilizną, zepsuciem, uprawniające skojarzenia kancerogenne) oraz opisy pięknej, acz niepokojącej przyrody.

Te czarne kałuże z bąbelkami i zapachem zgnilizny, błota i tataraku przywołują najbardziej ciemne pomysły i czarne myśli. Prawdziwą samotność i rozpacz. Śmierć. Za każdym razem myślałam, że to w tym opowiadaniu robi na mnie największe wrażenie. To wspaniale napisane, opisane. Ale jak to wyrazić w filmie? [...] Ta historia śmiertelnej choroby bohaterki wiele mi wyjaśniła (Janda, 2009b, s. 32).

Jarosław Iwaszkiewicz poprzestaje na zdaniu: „skonstatowano u niej objawy chronicznej a nieuleczalnej choroby” (Iwaszkiewicz, 1993b, s. 448). Na dobrą sprawę nie trzeba jej podawać, sugeruje ją już tytuł opowiadania *Tatarak*, zawierający słowo „rak”. W filmie choroba ta zostaje konkretnie nazwana: nowotwór płuc (ma to oczywiście związek z chorobą Edwarda Kłosińskiego). Rozwinięcie wątku medycznego było inspirowane opowiadaniem Sándora Máraiego *Nagle wezwanie. Z Tatarakiem* łączy je osoba głównej bohaterki, która, podobnie jak pani Marta, też jest żoną lekarza.

Akcja filmu (i opowiadania) toczy się w bliżej nieokreślonym miasteczku Z., o którym wiadomo jedynie, że leży nad wielką rzeką. Pierwszą scenę w dworku, do którego Marta wprowadza swoją przyjaciółkę z Warszawy, poprzedza rozmowa Andrzeja Wajdy z Janem Englertem, który w obecności reżysera i jego asystentki czyta krótką charakterystykę Marty, swojej filmowej żony. Wspomina o śmierci jej synów w Powstaniu Warszawskim, osamotnieniu, poczuciu pustki oraz domowej krzątaninie pani Marty, która „stara się, aby zziąjany doktor przychodząc do domu zastawał ład, spokój i zewnętrzny wygląd mieszkania doprowadzony do najwyższego porządku” (Iwaszkiewicz, 1993b, s. 447). Doktorostwo mieszkają w staroświeckim dworku, w którym oprócz części mieszkalnej znajduje się gabinet jej męża, wziętego lekarza. W ekranizacji Wajda już w pierwszej scenie wykorzystuje fabułę Máraiego. Mąż, zauważając któregoś dnia bladość żony, jej zmęczenie i to, jak bardzo się ostatnio postarzała, postanawia poddać ją badaniu. Głucha acz niepokojąca jest jej skarga: „Ja się źle czuję”, którą doświadczony lekarz wiąże od razu z chorobą nowotworową, ujawniającą się osłabieniem organizmu, permanentnym zmęczeniem, utratą wagi. W filmie ważną sceną jest prześwietlenie promieniami rentgena Marty w przydomowym gabinecie, wpatrywanie się męża lekarza w „sekretną jaźń kobiety” (Márai, 2008, s. 13), w płuca, na których widać poważne zmiany. Zgrubienia na szyi potwierdzają tylko diagnozę. Lekarz mówi przyjaciółce, że boi się, że żona nie przeżyje lata, ale sam nie chce jej powiedzieć o śmiertelnej chorobie. Małżonkowie w samotności zmagają się z cierpieniem – ona – z własną, wyniszczającą, nieuleczalną chorobą, właściwie jej przecuciem, on – z wizją utraty żony. Atmosfera w domu jest ibsenowska – małżonkowie od dawna nie żyją razem, ale obok siebie, zajęci swoimi sprawami, grzecznie obojętni. Tak też traktują swojego gościa, przyjaciółkę Marty z Warszawy. Kobiety

łączyły niegdyś wspomnienia młodości i tragiczna śmierć synów Marty, którzy pojechali w lecie 1944 roku do Warszawy i wzięli udział w Powstaniu Warszawskim. Obaj zginęli. Iwaszkiewicz tłumaczy, że Marta nie lubiła wspomnień, bo „Postarzały ją one – i mówiły o wszystkim, co się obróciło w proch” (Iwaszkiewicz, 1993b, s. 449). Według Iwaszkiewicza Marta żyła nadzieją niejasną i niewypowiedzianą. Kobieta zaprowadziła przyjaciółkę na przystań, będącą główną atrakcją sennego miasteczka. Usiadły przy stoliku, Marta poszła do baru kupić sok, lokalny przysmak. Gdy wracała, jeden z młodzieńców, ubrany w czerwoną koszulę, uderzając kartą o stół, trącił ręką butelkę niesioną przez kobietę. Marta nie upuściła napoju. Wróciła do stolika i próbowała rozmawiać z przyjaciółką, przyglądając się tańczącym parom oraz temu młodemu mężczyźnie grającemu w karty, który po chwili oddalił się od grupy z atrakcyjną dziewczyną. Czerwona koszula nie pojawia się w opowiadaniu przypadkiem, ma związek z doświadczeniem autobiograficznym Jarosława Iwaszkiewicza (por. Iwaszkiewicz-Wojdowska, 2009, s. 109; Iwaszkiewicz, 2009)<sup>4</sup>. Autor *Tataraku* pisze, że Boguś nie odznaczał się wyjątkową urodą, miał doskonałe, proporcjonalne ciało, ale twarz „pergamońskiego barbarzyńcy” (Iwaszkiewicz, 1993b, s. 460). Wkrótce po zniknięciu tego intrygującego młodego mężczyzny Marta i jej przyjaciółka także opuściły przystań. Następnego dnia mąż w skupieniu jeszcze raz ogląda kliszę rentgenowską Marty, w geście rozpaczy zasłania rękoma twarz. W innej scenie w mroku siada na schodach, w taki sposób okazuje bezradność wobec choroby żony. Jego małżonka nie godzi się z inną utratą. Upomina pokojówkę, żeby nie ważyła się wchodzić do pokoju chłopców. To domowe sanktuarium, do którego wstęp mają tylko rodzice zmarłych. Filmowa Marta cały czas nosi żałobne stroje – gustowne, czarne klasyczne kostiumy i bluzki; to jest znak, że nie pogodziła się z utratą dzieci. Być może spotkany podczas spaceru nad brzegiem rzeki Boguś (chłopak z przystani) przypominał jej synów, którzy byliby teraz w podobnym wieku. Wieczorem, po kolacji Marta ku zdumieniu męża otwiera drzwi i wchodzi do pokoju chłopców. „Pokój był martwy i pusty i mało w nim zostało z dawnej atmosfery” – zaznacza Iwaszkiewicz (1993b, s. 455). Przy półokrągłym oknie znajdowały się niemal muzealne rekwizyty: portrety chłopców w mundurach powstańczych, hełm, inne relikwie i symbole Polski Walczącej. Marta wypomina mężowi: „Czy ty nie masz uczucia wstydu [...] czy ty nie wstydzisz się, że żyjesz? [...] bo mnie jest wstyd mojego życia wobec wszystkich zmarłych [...], a cóż dopiero wobec naszych...” (Iwaszkiewicz, 1993b, s. 455–456). Doktor uświadamia Marcie, że ich synowie nie byliby już tacy młodzi, najprawdopodobniej mieliby już żony. Marta mówi mu, że zawstydzą ją młode życie, „bo młodość jest bezwstydna” (Iwaszkiewicz, 1993b, s. 456). Doktor zaprzecza jej: „Zapominasz o jednej rzeczy – powiedział – że życie tak łatwo może stać się śmiercią” (Iwaszkiewicz, 1993b, s. 456).

Słowa te odnoszą się do niej, ale Marta, nieświadoma swojej choroby, nie rozumie tej aluzji. Tej nocy małżonkowie nie spędzają jak zwykle osobno. Marta zaprasza męża do swojej sypialni. Widz patrzy na zamykające się drzwi. W przebitce ogląda inne wnętrza – Hopperowski pokój hotelowy. Na łóżku nakrytym czarnym pledem, niczym kirem żałobnym, siedzi Krystyna Janda i opowiada o sygnowanym wcześniej „przechodzeniu z życia w śmierć”. Zaczyna od wyznania, że do końca nie wierzyła, że

Edward umrze. Mimo upływu siedmiu miesięcy od jego śmierci, nadal nie wierzy, nie jest z jego odejściem pogodzona (przypomina o tym w *Roku magicznego myślenia*, Didion, 2007). Uznaje za stosowne opowiedzieć, w jakich okolicznościach dowiedziała się, że mąż jest śmiertelnie chory. Edward wspominał jej o chorobie w przelocie, w ich własnym domu, mijając ją rano na schodach. Wpadła w histerię, Edward kazał się jej uspokoić, żeby nie obudziła dzieci. Janda zwróciła wcześniej uwagę na pokąsanie męża. Twierdził, że to uczulenie na pył, który wdychał w budowanym od dwóch lat teatrze. 10 czerwca zrobił badanie. Janda chciała odebrać wynik tomografii komputerowej, ale badanie nie było jeszcze opisane. Laborant, który ją rozpoznał, powiedział jej tylko, że jest bardzo źle. Kłosiński miał później pretensje (uzasadnione), że medycy nie dochowali tajemnicy lekarskiej i udzielili żonie informacji na temat jego stanu zdrowia. Zrobili to, bo Janda jest powszechnie znaną osobą. W tym miejscu fikcja literacka splotła się z rzeczywistością. W *Tataraku, Nagłym wezwaniu* i opowiadaniu Jandy składa się tak, że to współmałżonek wcześniej niż chory poznaje diagnozę i oswaja się z myślą o utracie najbliższej osoby. Janda wspomina, że gdy odbierała wynik, nikt nie pytał jej o nazwisko, wydano jej od razu kopertę. Diagnoza brzmiała jak wyrok: „Guz 8 na 10 cm w lewym płucu, w prawym pięć cieni”. Zaprzyjaźniona lekarka objaśniła jej, że cienie to przerzuty: „Oba płuca są zajęte. Teraz się trzymaj”. Po usłyszeniu tego Janda płakała, krzyczała, nie mogła się uspokoić. Twierdzi, że tak zareagowała jeden jedyny raz w czasie choroby męża. Z mężem spotkała się później w teatrze, skąd razem pojechali do lekarza. Przez całą drogę prowadziła rozmowę telefoniczną z Andrzejem Wajdą o *Tataraku*. Mąż nie zapytał jej w ogóle o wynik. W gabinecie Edward usiadł tyłem do ekranu, w który lekarz wpiął kliszę. Janda widziała zdjęcie. Lekarz spojrzął na nią i zorientował się, że ona już wie wszystko. Edwardowi przeczytał opis. „Wolał przeczytać, co miał powiedzieć” (Wajda, 2009b) – skomentowała Janda. Lekarz doradzał leczenie. Choroba postępowała bardzo szybko. Kłosiński zmarł w sobotę, 5 stycznia 2008 r. Janda do końca troskliwie się nim zajmowała. Poiła go łyżką, bo kroplówki nie można było podać, gdyż chory miał zniszczone żyły. Salon stał się pokojem szpitalnym z specjalnym łóżkiem i aparatem tlenowym. Aktorka wspomina, że nie wychodziła z tego pokoju od 31 grudnia, kiedy przywiozła Edwarda do domu. Cały czas czuwała przy mężu. Widzom powiedziała: „Nigdy nie zapomnę tych pięciu nocy. To były moje noce” (Wajda, 2009b). Nikt, poza nią, nie ma dostępu do jej przeżyć.

Podobnie było z nocą filmowej Marty. Po prywatnym monologu Jandy następuje przebitka na staroświecką sypialnię Marty. Kobieta leży na łóżku w ubraniu, po ocknięciu pyta pochylonego nad nią męża: „Co się stało?” (Wajda, 2009b). On ją uspokaja, że nic, choć widać, że stanem żony jest strapiony. Mimo osłabienia, Marta znajduje jednak siły, żeby porozmawiać z Bogusiem, który przychodzi do niej do domu po obiecaną książkę. Marta wypytuje go o jego literackie upodobania i gusta. Okazuje się, że Boguś nie lubi opisów, zwłaszcza opisów przyrody. Jest przekonany, że wszystko da się wypowiedzieć w rozmowie. Marta, jako osoba bardziej doświadczona, nie podziela tego poglądu. Poleca mu *Popiół i diament* Jerzego Andrzejewskiego (aluzja do dorobku filmowego Wajdy). Chłopak nie jest do książki przekonany i ostatecznie

jej nie zabiera. Marta próbuje z nim rozmawiać. Boguś jest onieśmielony, odpowiada niechętnie. Ożywia się jedynie wtedy, gdy rozmowa dotyczy jego pasji – żywienia wodnego (jest z zawodu „mierniczym wodnym”). W kontekście tragicznego zakończenia filmu (i opowiadania) złowieszco brzmią wypowiedziane przez niego słowa: „Humorów wody nie da się przewidzieć” (Wajda, 2009b). Pani Marta umawia się z nim nad rzeką, żeby razem popływać. Następnego dnia staje przed lustrem i ciężko oddycha, jakby brakowało jej tchu. Iwaskiewicz (1993b, s. 459, 461) pisał o przeżywanych przez nią dylematach i dramatycznym rozważaniu samobójstwa<sup>5</sup>. Doktorowa odbiera od posłańca list, w którym Boguś przeprosza ją za zmianę godziny spotkania, bo z emocji zapomniał, że w samo południe pracuje. Marta wychodzi z domu dopiero po południu. Ujrawszy na moście Bogusia w towarzystwie atrakcyjnej dziewczyny, chce uciec znad rzeki (Iwaskiewicz, 1993b, s. 461). Boguś przychodzi jednak do niej sam. Proponuje, że narwie jej tataraku, którym w ludowej tradycji „majono” domy w Zielone Świątki. Marta mówi mu, że to wyjątkowe święto – „święto życia”, koniec wiosny, początek lata. Już niebawem przekona się, że tego lata to święto nabierze innego, tanatycznego charakteru. W filmie jest scena, kiedy Marta ze łzami w oczach kurczowo przytrzymuje Bogusia, nie chce, żeby wypływał po kolejne naręczta tataraku. Chłopak wyrwa się i płynie – ku śmierci. Marta spieszy mu na ratunek. Nagle, wycofuje się i ucieka z planu filmowego. Wajda, śledzący ujęcia w kabinie reżyserskiej, jest zdezorientowany, ekipa próbuje ją zatrzymać. Aktorka biegnie w strugach deszczu. Dociera do mostu, gdzie usiłuje zatrzymać jakiś samochód. Wsiada do starego mercedesa. Kierowca rozpoznaje ją i prosi, żeby nakryła się jego płaszczem. Janda zdejmuje perukę i kładzie się na tylnym siedzeniu, szczerkając z zimna zębami. W tym samochodzie, w pozycji leżącej z zamkniętymi powiekami toczy trzecią część swojego monologu. Cały czas pada deszcz, wycieraczki ledwo nadążają zbierać wodę. Jedyną atrakcją krajobrazu stanowią przesuwane się przęsła mostu, przypominające Hopperowskie „martwe” pejzaże (zob. *Most Queensborough*, 1913 i *Blackwell Island*, 1911). Janda mówi widzom:

Od dwunastego czerwca wiedzieliśmy, że jest chory. Był po drugiej chemii. Znosił to nieźle. Obudziłam się w nocy. Nie spał. „Krysiu, a może byśmy jednak pojechali do Włoch. Nie miałaś wakacji”. Zrozumiałam, że nie chce, że bym robiła film, że chce być cały czas ze mną. Rozpłakałam się. Spojrzał tylko na mnie i powiedział: „Andrzej na ciebie poczeka, nie martw się”. Nie potrafię myśleć o Tataraku osobno od niego. Śmierć krąży nad tym tekstem, między innymi dlatego, że jego nie ma (Wajda, 2009b).

Z planu filmowego, pośpiesznie zabezpieczanego przed deszczem, dobiega głos: „Co, nie ma jej?” Widz przenosi się do Hopperowskiego pokoju z widokiem na dwie stare odrapane kamienice, tym razem w strugach deszczu. Ucieczka z planu (kontrolowana, rzecz jasna) koresponduje z dalszą, ostatnią już częścią monologu Jandy. „Kocham go. Kochałam go na śmierć i życie od momentu, kiedy zrozumiałam kim jest i jaki jest” (Wajda, 2009b) – wyznała. Mówiła o wzajemnym zaufaniu i wsparciu.



Nie rozumie, jak w dniu śmierci męża mogła zagrać w spektaklu komediowym *Boska*. Uderza jej szczerze wyznanie: „Wiedział, że po długiej przerwie mam duży blok grania, że wszystkie bilety są sprzedane. Umarł tak, żebym zdążyła na spektakl. Tak jak robił całe nasze wspólne życie” (Wajda, 2009b).

Janda wspomina ostatnie godziny życia męża. Edward nie chciał, żeby odwoziła go do szpitala, chciał być w domu. „Potem nagle powiedział: »Czy ja już mogę się pożegnać i sobie pójść?« Uznałam, że to żart. Zawsze się tak zachowywałam. Gdy nie chciałam, żeby coś istniało, to udawałam, że tego nie ma. Zbywałam to” (Wajda, 2009b)<sup>6</sup>. Potem opisuje ostatnie chwile życia Edwarda:

W sobotę siedziałam przy nim, ucieszona, że wszyscy sobie poszli. Między jedną łyżką a drugą otworzył oczy. Były niewidzące. Potem westchnął. Jakby z ulgą. Zamknął oczy. Kasia, jego siostra, powiedziała: „Krysiu, powiedz mi, czy on umarł?”. Powiedziałam: „Nie wiem”, nic nie rozumiejąc. Pocałowałam go i poczułam na wargach, że stygnie. Jak ja mogłam zagrać tamtego wieczora? Zupełnie tego nie rozumiem (Wajda, 2009b).

Film kończy scena z *Tataraku* – scena śmierci Bogusia, który tonie w szmaragdowej, mętnej wodzie. Marta próbuje go ratować, ale bezskutecznie. Przerażona wychodzi z wody woła o pomoc. Dwaj młodzi mężczyźni, koledzy Bogusia, wyławiają ciało martwego chłopaka, reanimują go, po chwili poddają się i biegną po innych ludzi. W finalnej scenie Marta niczym Pieta tuli ciało Bogusia, całuje go, kołysze. Widać, że krzyczy, ale widz nie słyszy jej głosu. Zamiast krzyków wybrzmiewa funeralna, niepokojąca muzyka skomponowana przez Pawła Mykietyna. Muzyka jest ważnym elementem filmu, od początku nadaje klimat obrazowi Wajdy. Film otwiera scena z widokiem na zieloną wodę, słychać przejmujący śpiew sopranistki Anny Karasińskiej, wykonującej *Sonet II* Pawła Mykietyna (2003, s.16)<sup>7</sup>. Kompozytor napisał muzykę do sonetu Szekspira:

Why didst thou promise such a beauteous day

And make me travel forth without my cloak,

To let base clouds oertake me in my way,

Hiding thy bravery in their rotten smoke?

(Shakespeare, 1993, s. 61; por. Shakespeare, 1964, s. 105)<sup>8</sup>.

Tematem filmu od początku do końca jest śmierć. Krzysztof Biedrzycki w recenzji *Tataraku* zgłosił kilka wątpliwości.

Śmierć jest szczególnym wyzwaniem dla artysty. Przecież on ją przetwarza w sztukę. A to oznacza ogromne ryzyko... Doświadczenie najboleńsze – utrata – staje się czymś „na sprzedaż”. Zarazem staje się: piękne. Sztuka jest domeną piękna czy choćby estetyki (nawet gdy jest to estetyka brzydoty). Uwodzi „posępny patos” żałoby. To, co najdotkliwiej prawdziwe, staje się „sztuczne”, czyli artystyczne. Dla twórcy zmaganie się ze śmiercią jako tworzywem jest może rodzajem upublicznionej autoterapii, pracy żałoby. Albo najbardziej pierwotnym gestem rytualnego zaklęcia okrutnej rzeczywistości. Tak czy inaczej rodzi się jakaś niestosowność. Lecz jak je ominąć? Rezygnując ze sztuki? Cenzurując siebie jako twórcę? Uciekając przed tym, co boli? (Biedrzycki, 2009, s. 154).

Wajdzie udaje się uniknąć wspomnianej wyżej „niestosowności” poprzez szereg zapośredniczeń. Śmierć z fikcyjnego opowiadania (Iwaszkiewicz, 1993b, s. 448)<sup>9</sup> przenosi się do realnego życia, prawdziwej historii. W analizie filmu Wajdy można posłużyć się pojęciem *mimesis*, którego za Arystotelesem w *Czasie i opowieści* używa Paul Ricoeur (por. Mecke 2009, s. 13-25) Oznacza ono sposób rozumienia zdarzeń. Nie można rozłączyć pojęcia *mythos* (fabuła) od *mimesis*. Każda opowieść jest bowiem próbą zrozumienia losu człowieka. Ważną rolę odgrywa w nim czas – narracyjnie wyartykułowany. Ricoeur w swojej rozbudowanej teorii w *Czasie i opowieści* przekonuje, że *mimesis* nie jest kategorią jednorodną, można wyróżnić jej trzy znaczenia, które nie występują rozłącznie, bo występują między nimi konstrukcje zapośredniczenia (między czasem a opowieścią). Ricoeur pisze o trzech odmianach *mimesis*: *mimesis I*, *mimesis II*, *mimesis III* (por. Grzegorzczak, 2002, s. 304; Wolicka 2010, s. 64-71). Trzonem analizy jest *mimesis II*, która ze względu na jej „funkcje cięcia” otwiera świat kompozycji poetyckiej, ustanawia „literackość” dzieła. Jej siła tkwi w zapośredniczeniu, konfigurowaniu tekstu. Paul Ricoeur podaje, że „kompozycja intrygi jest zakorzeniona w przedrozumieniu świata akcji: jego rozumnych struktur, jego symbolicznych źródeł i jego czasowego charakteru” (Ricoeur, 2008, s. 86). Cechy te są przedmiotem opisu. Dla *mimesis I* ważne jest rozpoznanie „symbolicznego zapośredniczenia”. W filmie *Tatarak* najważniejszym symbolem (Oesterreicher-Mollwo, 1992, s. 162)<sup>10</sup> staje się tytułowy „tatarak”, „tatarskie ziele”, oznaczające nagłą śmierć (por. Iwaszkiewicz, 1993b, s. 446)<sup>11</sup>. Iwaszkiewicz odwołuje się do mitu o Kalamosie i Karposie (Grimal, 1987, s. 174)<sup>12</sup>. Symbolikę tataraku wzbogaca o znaczenia ludowe. Ten symbol i jego „symboliczne zapośredniczenie” wskazują na ustrukturyzowany charakter całości – całości symbolicznej. Sens *mimesis I* jest bogaty, naśladowanie lub przedstawianie działania prowadzi do „przedrozumienia” tego, co jest w nim ludzkie: jego semantyki, symboliki, czasowości. Na tym właśnie „przedrozumieniu” wznoszą się kolejne fundamenty dzieła, także dzieła filmowego. *Mimesis II* w *Tataraku* stanowić będzie opowiadanie Iwaszkiewicza. W szczegółowej interpretacji pokazałam, że Wajda uzupełnił je inną fabułą – nowelą Máraiego *Nagłe wezwanie*. W kole Ricoeura oba opowiadania zostałyby ujęte jako *mimesis II* z jej funkcją zapośredniczenia (zaznaczyć trzeba, że ważnym łącznikiem między nimi jest choroba – rak płuc). Intryga, czyli choroba,

nazwana tu *expressis verbis*, pełni funkcję scalającą wszystkie elementy opowiadania filmowego, przede wszystkim „powoduje zapośredniczenie między jednostkowymi zdarzeniami lub wypadkami a historią pojmowaną jako całość” (Ricoeur, 2008, s. 99), zestawia niejednorodne elementy w taki sposób, że powstaje „synteza niejednorodnego” (Ricoeur, 2008, s. 100). Rolą *mimesis II* jest przygotowanie do zrozumienia historii, a dokładnie jej zakończenia, którego nie można było przewidzieć, a które musi przystawać do wcześniej przedstawionych epizodów, okoliczności, przemian losu czy charakterów postaci (Ricoeur, 2008, s. 103). Jej funkcję można opisać krótko jako „nawarstwianie” lub „literacko ustrukturyowaną metaforę rozwiniętą ludzkiej praxis” (Wolicka, 1995, s. 70). Ricoeur wspomina także o deformacji, odstępstwie od tradycyjnej opowieści, którym nie należy przypisywać negatywnych konotacji. W ujęciu Ricoeura jest ono bowiem wzbogacające. To wzbogacenie polega na powiększeniu się stosunku opowieści do czasu (Ricoeur, 2008, s. 106). Takim oddaleniem jest zapewne włączenie fabuły Máraiego i sensowne dopowiedzenie losów pani Marty.

Ostatni poziom, *mimesis III*, oznacza „przecięcie świata tekstu i świata słuchacza lub czytelnika” (Ricoeur, 2008, s. 106) (jest sprawą oczywistą, że w przypadku *Tataraku* dotyczy to także widza). Przecięcie świata fikcji ze światem rzeczywistym i jego szczególną czasowością w innym miejscu nazwane jest „stapianiem się horyzontu” (Ricoeur, 2008, s. 114). Ricoeur zauważył:

Pełne zdarzenie polega nie tylko na tym, że ktoś zabiera głos i zwraca się do rozmówcy, lecz także na tym, że zamierza wnieść do języka i dzielić z innymi nowe doświadczenie. Właśnie owo doświadczenie ma z kolei świat jako horyzont (Ricoeur, 2008, s. 114–115).

W filmie *Tatarak* rolę *mimesis III* przejmuje narracja Krystyny Jandy, zwracającej się wprost do widza, dzielącej się z nim traumatycznym doświadczeniem utraty męża. Jej doświadczenie ujęte jest w szerszym kontekście, pokazane jako wyjątkowe, ale zarazem jako powszechne, bo podzielane przez wiele innych osób. Walorem filmu jest to, że daje niebywałą możliwość „ikonicznego powiększenia” (Ricoeur, 2008, s. 119), czyli zwiększenia czytelności wcześniej przedstawionych działań czy historii.

Fenomen *mimesis III* ująć można jako przekształcenie toposów znanych z literatury (konkretnie Iwaszkiewicza i Máraiego) w kategorii z doświadczenia odbiorcy, w które jest on uwikłany (Ricoeur, 2008, s. 111). Tym wspólnym doświadczeniem jest m.in. doświadczenie utraty. To uwikłanie zostaje pokazane w filmie przez opowiedzenie pewnej „prehistorii” – dziejów pani Marty i jej tragicznych przeżyć. W *mimesis III* krzyżują się dwa światy: świat twórcy i świat odbiorcy, co świadczy o metamorficznych możliwościach narracji, jej sile. Narracja Jandy prowadzi do czynnego rozumienia, czym jest doświadczenie utraty. Fikcyjne losy bohaterów z *Tataraku* i *Naglego wezwania* stają się pewną „prehistorią” (opowiedzianej historii) wybranej przez reżysera-narratora. Ricoeur (2008) zauważa:

Jeżeli nie ma ludzkiego doświadczenia, które nie byłoby już zapośredniczone przez symboliczne systemy, a wśród nich przez opowieści, próżne wydaje się mówienie, jak to uczyniliśmy, że działanie poszukuje opowieści. Jak w istocie moglibyśmy mówić o ludzkim życiu jako rodzącej się historii, skoro nie mamy dostępu do czasowych dramatów istnienia poza historiami opowiedzianymi na ich temat przez innych albo przez nas samych? (s. 110).

Regułę tę potwierdza filmowa narracja w *Tataraku. Mimesis I i mimesis II* znajdują „ujście” w doświadczeniu odbiorczym adresata (*mimesis III*) – Krystyny Jandy i widza filmu. Narracja aktorki prowadzi do czynnego rozumienia, czym jest doświadczenie utraty i samotności, jest jego konkretyzacją.

Sztuka, także filmowa, rodzi się z potrzeby podzielenia się z innymi własnym doświadczeniem, bólem i cierpieniem. Janda wyraziła przekonanie, że jej udział w *Tataraku* był czymś więcej niż tylko grą aktorską. Film był dla niej ważny z powodów osobistych. Mówiła o tym w wywiadzie:

Po prostu chciałam zbudować pamięć o moim mężu. Zostały filmy, do których robił wspaniałe zdjęcia. Ale nikt nie wie, jakim był człowiekiem. Więc opowiedziałam o wspaniałym człowieku. Chciałam to dla niego zrobić. Niedawno wmurowałam tablicę, odkryłam jego gwiazdę w Łodzi. Ale kiedy zadzwonił Andrzej Wajda, prosząc mnie o napisanie monologu, pomyślałam, że dostaję od losu niezwykle prezent. Przygotowywaliśmy *Tatarak* od jakiegoś czasu. Ekranizacja opowiadania Iwaszkiewicza od początku miała być „filmem w filmie”. Mieliśmy grać w nim oboje. Krystyna Janda i Andrzej Wajda. Ale wciąż czuliśmy, że obok filmu jest coś, co ma dla nas znaczenie, co rymuje się z tematem Iwaszkiewicza. Coś, o czym cały czas rozmawiamy, co nas samych dotyczy i boli. Obudziliśmy się pewnego dnia, oboje: „Dlaczego błądzimy, skoro ta historia jest obok nas. W nas. Codziennie obecna. Bliska (Janda, 2009a).

Aktorka nie bała się zarzutu, że bierze udział w remake’u *Wszystko na sprzedaż*.

Nie miałam żadnych wątpliwości. Uczciłam pamięć mojego męża tak, jak umiałam. Poeta napisałby wiersz, muzyk skomponował utwór. Ja jestem aktorką, więc zagrałam. Kompletnie nie rozumiem pytań o ekshibicjonizm. Podobnie jak podziwiania mnie za odwagę (Janda, 2009a).

Dla kultury współczesnej znamieną jest wielość narracji powstałych po śmierci osób bliskich. „Patronami” tego nurtu są Sándor Márai i Joan Didion (w Polsce Agata Tuszyńska). Poprzez snucie narracji autobiograficznej (tradycyjnej – pisanej i filmowej – mówionej) osoby owdowiałe dokonują procesu „przepracowania żałoby”. Anthony Storr podkreśla, że „Pisanie i inne czynności o charakterze twórczym mogą stanowić sposób uporania się ze stratą w sposób aktywny” (Storr, 2010, s. 194). Opowiadanie o utracie i samotności może być formą terapii. Warto odnieść się w tym

miejscu do konstatacji Romana Ingardena. W rozprawie *U podstaw teorii poznania* pisze o formie pierwszoosobowej, która implikuje „konieczność istnienia czystego Ja przy dokonaniu się każdego przeżycia” (Ingarden, 1971, s. 231). Ingarden zauważa dalej: „W szczególności poznawanie jest zawsze przeprowadzane przez kogoś i przez kogoś jest też uzyskiwane wszelkie poznanie, jest ono wreszcie zawsze uzyskiwane dla kogoś, dla tego, kto poznaje, i ewentualnie dla innych” (Ingarden, 1971, s. 231). W ten właśnie sposób spełniony zostaje u tych osób warunek solidaryzacji egotycznej: dopełnienie procesu poznania i świadomość poznania prawdy o tym, czym jest utrata i co ona faktycznie oznacza. Ta prawda może być trudna do zaakceptowania, gdy człowiek znajduje się w sytuacji kryzysu czy rozdarcia. Józef Tischner zauważa, że istotą mechanizmu solidaryzacji jest świadomość „odnalezienia siebie w czymś”, będąca przeciwieństwem „utruty siebie”, „zagubienia siebie”, „aksjologicznego sponiewierania” (Tischner, 2006, s. 325). W *Dzienniku dla Andrzeja Wajdy*, wykorzystanym w filmie *Tatarak*, Krystyna Janda wyznała:

To zdumiewające, jak odszedł, byłem pusta, nie miałam nic. Teraz jestem bez Niego, mam coś, jakiś skarb. I z każdym dniem, im dłużej Go nie ma, im bardziej Go nie ma, mam to coś większe. Tego czegoś więcej. Nie wiem, co to jest. Jestem inna. Mogę być sama. Lubię być sama. Osobna. Jestem wciąż z nim (Janda, 2012).

W perspektywie Ricoeurowskiej istotne jest pytanie o status narracyjnej jedności życia. Nieodzowne jest przy tym badanie relacji pomiędzy autorem, narratorem i postacią. Wyraźnie zaznacza się także różnica między fikcją a opowieścią autobiograficzną. W *O sobie samym jako innym* Ricoeur pisze, że z powodu nieuchwytności rzeczywistego życia pojawia się potrzeba zastosowania schematów narracyjnych zapożyczanych z fikcji lub historii. To właśnie literatura pomaga rozpocząć i zakończyć własną opowieść, dostarcza odpowiednich wzorów. Ricoeur (2005) zwraca uwagę na przydatność schematów narracyjnych do opisu śmierci.

Co do śmierci: czyż opowieści, jakie tworzy o niej literatura, nie mają tej zalety, że stępują ostrze niepokoju w obliczu nieznanego nicości, nadając jej w wyobraźni zarys takiej lub innej śmierci godnej naśladowania z tego czy innego względu? Tak więc fikcja może pomagać w uczeniu się tego, jak umierać. [...] Tu może powstać owocna wymiana między literaturą a byciem-dla- (lub ku-) -śmierci (s. 269).

Fikcja może pomóc nie tylko w oswojeniu ze śmiercią (własną), ale także utratą kogoś bliskiego. Doświadczenie myślowe zawdzięczane fikcji wpływa na samorozumienie, wzbogaca doświadczenie, poszerza horyzonty egzystencjalne. Ricoeur przekonuje, że opowieści literackie i historie życia nie wykluczają się, ale dopełniają (Ricoeur, 2005, s. 270). Fikcja ośmiela, w pewnym sensie przywraca osobie cierpiącej zdolność mówienia. Utrata kogoś bliskiego oznacza cierpienie, w nim właśnie, jak

pisze Lévinas, „odnajdujemy w stanie czystym to, co nieodwracalne, a co stanowi o tragedii samotności” (Lévinas, 1999, s. 67). Cierpienie oznacza ogołocenie, pozbawienie schronienia, także w języku. Cierpienie jest bezsłowne, język nie jest w stanie go ani przekazać, ani unaoaczyć. To nagle „wygnanie z języka” jest dokuczliwe, jego konsekwencją jest odcięcie dróg łączących cierpiącego, przeżywającego żalobę z innymi, skazanie na „ekskomunikę”, bycie niewidocznym w życiu wspólnoty. Żalobnicy nie są pożądanymi w towarzystwie, nie istnieje „solidarność wstrząśniętych”, o którą upominał się Jan Patočka. We współczesnej kulturze nie ma miejsca na *lacrimoso* i współczucie. Wajda i Janda inicjują dyskusję, ważką także dla pedagogów, na temat (nie)stosowności i formy narracji o utracie kogoś bliskiego. Przypominają, że śmierć i utrata są wpisane w człowieczy los i nie ma od tego odwrotu. Udowadniają, że łyż można zamienić w perły.

#### BIBLIOGRAFIA

- Baker, T. C. (2010). *The Art of Losing: the Place of Death in Writers' Memoirs*. W: R. Bradford (red.), *Life Writing. Essays on Autobiography, Biography and Literature* (s. 219–232). New York, NY: Palgrave Macmillans.
- Berman, J. (2010). *Companionship in Grief: Love and Loss in the Memoirs of C.S. Lewis, John Beyley, Donald Hall, Joan Didion and Calvin Trillin*. Amherst, MA: University of Massachusetts Press.
- Biedrzycki, K. (2009). Rana. *Znak*, 12, 150–155.
- Didion, J. (2007). *Rok magicznego myślenia* (H. Pasierska, Tłum.). Warszawa: Prószyński i S-ka.
- Grimal, P. (1987). *Słownik mitologii greckiej i rzymskiej* (M. Bronarska i in., Tłum.). Wrocław: Zakład Narodowy im. Ossolińskich.
- Ingarden, R. (1971). *U podstaw teorii poznania*. Warszawa: Państwowe Wydawnictwo Naukowe.
- Iwaszkiewicz, J. (1993a). Panny z Wilka. W: J. Iwaszkiewicz, *Najpiękniejsze opowiadania* (s. 45–98). Londyn: Puls.
- Iwaszkiewicz, J. (1993b). Tatarak. W: J. Iwaszkiewicz, *Najpiękniejsze opowiadania* (s. 446–465). Londyn: Puls.
- Iwaszkiewicz, J. (2010). *Dzienniki 1965–1963*. Warszawa: Czytelnik.
- Iwaszkiewicz, M. (2009, maj). *Czerwona koszula*. Pobrano 16 sierpnia 2012, z: <http://www.dwutygodnik.com/artukul/104-czerwona-koszula.html>
- Iwaszkiewicz-Wojdowska, M. (2009). O ojcu i jego twórczości. W: K. Szajowska (red.), *Tatarak: pożegnanie miłości* (s. 106–116). Warszawa: Prószyński i S-ka.
- Janda, K. (2009a, 10 października). Nie zrobię już ważniejszego filmu. *Rzeczpospolita*. Pobrano 16 sierpnia 2012, z: <http://www.krystynajanda.pl/prasa/2220>
- Janda, K. (2009b). Nikt inny nie zrobiłby takiego filmu. W: K. Szajowska (red.), *Tatarak: pożegnanie miłości* (s. 27–49). Warszawa: Prószyński i S-ka.
- Janda, K. (2012). *Dziennik dla Andrzeja Wajdy: napisany dla filmu „Tatarak”*. Pobrano z: <http://www.krystynajanda.pl/edward-klosinski/2837>

- Kott, J. (2000). *Lustro: o ludziach i teatrze*. Warszawa: Czytelnik.
- Kramek-Klicka, A. (2009). Ktoś komuś coś opowiada... *Tatarak. Respublica Nowa*, 6, 11–14.
- Lewis, C. S. (2009). *Smutek* (J. Olędzka, Tłum.). Kraków: Esprit.
- Lévinas, E. (1999). *Czas i to, co inne* (J. Margański, Tłum.). Warszawa: Wydawnictwo KR.
- Márai, S. (2008). Nagłe wezwanie. W: S. Márai, *Magia* (I. Makarewicz, Tłum., s. 7–15). Warszawa: Czytelnik.
- Mecke, J. (2009). Die Mimesis der Zeit. W: J. Türschmann, W. Aichinger (red.), *Das Ricoeur-Experiment: Mimesis der Zeit in Literatur und Film* (s. 13–27). Tübingen: Bunter Narr.
- Michałowska, M. (2007). *Obraz utajony: szkice o fotografii i pamięci*. Kraków: Galeria f5 & Księgarnia Fotograficzna.
- Mykietyn, P. (2003). Patrę w głąb swojej duszy. *Muzyka21*, 5, 16.
- Oesterreicher-Mollwo, M. (1992). *Leksykon symboli*. Warszawa: ROK.
- Pucki, Z. (2011). *Zrozumieć utratę: Magna quaestio w obliczu żałoby*. Kraków: Wydawnictwo Uniwersytetu Jagiellońskiego.
- Ricoeur, P. (2005). *O sobie samym jako innym* (B. Chełstowski, Tłum.). Warszawa: Wydawnictwo Naukowe PWN.
- Ricoeur, P. (2008). *Czas i opowieść: intryga i historyczna opowieść* (Tom 1, M. Frankiewicz, Tłum.). Kraków: Wydawnictwo Uniwersytetu Jagiellońskiego.
- Shakespeare, W. (1964). *Sonety*. Warszawa: Państwowy Instytut Wydawniczy.
- Shakespeare, W. (1993). *Sonety* (S. Barańczak, Tłum.). Poznań: Wydawnictwo a5.
- Sittser, G. S. (2005). *Łaska ukryta: strata, która umacnia* (M. Wilkosz, Tłum.). Katowice: Wydawnictwo Credo.
- Storr, A. (2010). *Samotność: powrót do jaźni* (J. Prokopiuk, P. J. Sieradzan, Tłum.). Warszawa: Wydawnictwo W.A.B.
- Tischner, J. (2006). *Studia z filozofii świadomości*. Kraków: Instytut Myśli Józefa Tischnera.
- Wajda, A. (2009a). Jak spotyka się dojrzałość z młodością, jak się z nią mija. W: K. Szajowska (red.), *Tatarak: pożegnanie miłości* (s. 3–18). Warszawa: Prószyński i S-ka.
- Wajda, A. (Reżyser). (2009b). *Tatarak* [Film]. Polska: Agencja Media Plus.
- Wolicka, E. (1995). Filozofia a nauka o literaturze: Paula Ricoeura próba nowej interpretacji kategorii mimesis. *Teksty Drugie*, 5, 70.
- Wolicka, E. (2010). *Narracja i egzystencja. „Droga okrężna” Paula Ricoeura od hermeneutyki do ontoantropologii*. Lublin: Wydawnictwo Naukowe KUL.

#### A FILM STUDY OF LONELINESS. ABOUT “TATARAK” BY ANDRZEJ WAJDA

**ABSTRACT:** Andrzej Wajda has often taken up the topic of loneliness. In the screen adaptation of “Tatarak” (2009) he showed the loneliness of a married couple in the face of death and serious illness. The director used two stories: “Tatarak” by J. Iwaszkiewicz

and "The sudden call" by S. Marai. The most important plot of the film is the private confession of the actress Krystyna Janda, who had recently lost her husband.

In the analysis of the film by Wajda the philosophical concept of *mimesis* may be used. Paul Ricoeur in "Time and Narration" claims that *mimesis* is not a homogeneous category and distinguishes three variations of it. Behind the three types of *mimesis* of "Tatarak," lie different meanings of loneliness. In *mimesis III* two worlds overlap: the world of the artist and the world of the audience. Janda's narration leads to an active understanding of what the experience of loss and loneliness is and crystallizes it. The story about loss and loneliness is also a form of therapy for her.

**KEYWORDS:** *Tatarak*, *Sweet Rush*, Andrzej Wajda, Krystyna Janda, phenomenon of loss, autobiographical narration.



- 
1. E. Kłosiński był autorem zdjęć do wielu filmów fabularnych, m.in. filmów Andrzeja Wajdy (*Człowiek z marmuru*, *Panny z Wilka*, *Człowiek z żelaza*), Krzysztofa Zanussiego (*Iluminacja*, *Barwy ochronne*) czy Feliksa Falka (*Wodzirej*). Jest również autorem zdjęć do seriali telewizyjnych (m.in. *Ziemia obiecana*, *Polskie drogi*, *Z biegiem lat*, *z biegiem dni*, *Modrzejewska*).
  2. Pucki dokonuje ciekawej i kompetentnej analizy książki C. S. Lewisa *Smutek* (w oryginale *A Grief Observed*), będącej zapisem jego przeżyć po śmierci żony, Joy Davidman. Lewis pisał o negacji prawdy, niemożności pogodzenia się z faktem śmierci żony, lęku, niemocy wyrażania na zewnątrz „wewnętrzno-łkania” (czyli pewnej blokady), uczuciu niepewności, wrażeniu wyczerpania energii i spowolnienia tempa wpływającego czasu, zamknięciu w granicach ciasnej czasoprzestrzeni, myślach, które stały się monotematyczne, pozbawione bogactwa wątków i kolorytu, poczuciu utraty kontroli nad uczuciami i bezradności wobec smutku, doznaniu dotkliwej samotności, przejawiającej się w kilku wymiarach jednocześnie: ontycznym, moralnym, społecznym i metafizycznym, płynącej z poczucia opuszczenia przez Boga. Swoją smutek Lewis porównał do „długiej, krętej doliny, gdzie za każdym zakrętem może się ukazać zupełnie inny krajobraz” - s. 97. Na podstawie tej książki powstał film *Cienista dolina* (*Shadowlands*), reż. R. Attenborough (1993), z Anthonym Hopkinsem i Debrą Winger, do którego nawiązuje Wajda w *Tataraku*.
  3. Niektóre są bardzo prywatne, robione podczas wykonywania czynności fizjologicznych. Janda wspomina, że gdy wiozła męża po sesji chemioterapii, musiała się dziesięć razy zatrzymać, żeby Edward mógł oddać mocz. Ona śmiejąc się, fotografowała go z okien samochodu. Prywatne zdjęcia Kłosińskiego można obejrzeć na stronie: <http://www.krystynajanda.pl/edward-klosinski/2973>
  4. Boguś jest, zdaniem M. Iwaszkiewicz-Wojdowskiej, córki pisarza, postacią autentyczną. Wzmianki o nim pojawiają się również w dziennikach pisarza, który nazywa go „czerwoną koszulą” (w takim stroju przychodził bowiem na przystań). *Tatarak* można nazwać *requiem* na cześć zmarłego Jerzego Błęszyńskiego, wielkiej namiętności Iwaszkiewicza. Błęszyński zmarł w wieku 25 lat na gruźlicę.



---

*Tatarak* jest poświęcony miłości homoerotycznej (świadczą o tym opisy ciała Bogusia). Warto zauważyć, że wątek homoerotyczny, mniej zauważalny w *Tataraku*, pojawia się w *Pannach z Wilka*, opowiadaniu o nieoczekiwanym spotkaniu mężczyzny, niegdyś korepetytora w Wilku, z kobietami, które 15 lat wcześniej były jego uczennicami.

5. Iwaszkiewicz pisał: „Gotowa była przeklinać Bogusia. Chociaż z drugiej strony powtarzała sobie: a co on winien. [...] I po tym trzeba będzie jeszcze żyć? – myślała. – to straszne, lepiej umrzeć od razu” (s. 459). Później, gdy Boguś popłynął po tatarak, rozpaczła: „Właściwie, tak przynajmniej myślała, nie zostało jej nic innego, jak popełnić samobójstwo. Wszystko przepadło” (s. 461).
6. Z fragmentem tym, szczytanym z listy dialogowej filmu, jest pewien problem interpretacyjny. Nie wiadomo, czy jest tu mowa niezależna czy zależna. Zdanie to może odnieść się do Krystyny Jandy, którą o wyjście z pokoju prosi mąż. W mowie niezależnej byłyby to słowa Kłosińskiego, który żegna się z żoną przed śmiercią. Skłaniam się ku tej właśnie interpretacji, ponieważ w monologu Jandy przytoczenia wypowiedzi jej i innych osób są na ogół w mowie niezależnej.
7. Co ciekawe, Mykietyn dokonał tu pewnej zmiany. W nagraniu z 2009 r. sonety były wykonywane na fortepian i unikalny sopran męski (Jacek Laszczkowski). Mykietyn wybór ten uzasadniał nieokreśloną płcią (androgyniczną) podmiotu *Sonetów* Szekspira i maestrią wykonawczą śpiewaka obdarzonego wyjątkowym głosem.
8. S. Barańczak tłumaczy ten fragment: „Czemuż mnie upewniałeś, że dzień piękny będzie // I że się bez okrycia w podróż wybrać mogę - // Gdy tymczasem chmur siność i zgniłe mgły wszędzie // Przesłaniają mi w drodze twych blasków pożogę”. Muzyka z *Sonetu II* wybrzmiewa na końcu filmu, w scenie po śmierci Bogusia. Mykietyn w adaptacji *Tataraku* zrezygnował z dramatycznych, wykrzyczanych partii sonetu, dostosowując muzykę do charakteru filmu Wajdy – wyciszzonego, wolnego od skrajnych emocji.
9. W *Tataraku* Iwaszkiewicz dokonuje zastrzeżenia: „Oczywiście, spisałem to wszystko jak literat, uzupełniając, dodając to, co sobie wyobrażałem – i nawet czasami, prawem od bardzo dawna uświęconym, a w gruncie rzeczy nie umotywowanym, zaglądając do wnętrza działających osób. Być może potraktowałem całą sprawę zbyt dramatycznie, jak gdyby było tu coś wyjątkowego. A przecież to historia codzienna, jakich tysiące zdarzają się po naszych miastach i miasteczkach”.
10. W *Leksykonie symboli* tatarak zostaje zdefiniowany jako „roślina z rodziny obrazkowatych w Azji i Europie rosnąca nad brzegiem wód; była składnikiem krzyżma i środków leczniczych, dlatego w średniowieczu spotykana niekiedy jako roślina maryjna”.
11. Iwaszkiewicz pisze: „Zapach ten na początku mojego życia skojarzył się z obrazem gwałtownej śmierci. [...] przypomina mi on zawsze śmierć mojego pierwszego przyjaciela, [...]”.
12. Kalamos (Κάλαμος) – syn boga-rzeki Meandra we Frygii. Imię jego znaczy ‘trzcina’. Łączyła go miłość z drugim młodzieńcem wielkiej urody, zwanym Arpos, który był synem boga Zefira i jednej z Hor. Pewnego dnia kapali się obaj w Meandrze i Kalamos usiłował prześcignąć przyjaciela w przepłynięciu wpław. Ale Karpos w czasie tego wyścigu utonął. Z rozpacy Kalamos usechł do tego stopnia, że zamienił się w trzinę, rosnącą na brzegu rzeki. Karpos (którego imię znaczy ‘owoc’) został ‘owocem pół’, co roku umierającym i odradzającym się”.