

PRZESTRZEŃ ARCHITEKTONICZNA W ADAPTACJACH FILMOWYCH PROZY JAROSŁAWA IWASZKIEWICZA W DRUGIEJ POŁOWIE XX WIEKU

Adam Nadolny

Politechnika Poznańska, Wydział Architektury, ul. Nieszawska 13A, 61-021 Poznań
E-mail: adam.nadolny@put.poznan.pl

ARCHITECTURAL SPACE IN FILM ADAPTATIONS OF JAROSŁAW IWASZKIEWICZ LITERARY WORKS IN THE POLISH
FEATURE FILMS OF THE SECOND HALF OF THE 20th CENTURY

Abstract

In this article I would like to focus on the interrelations between a literary work and a description of architecture included therein, which is then presented in a film image. The studies over the issue shall be based on two films that are the adaptations of the literary works of Jarosław Iwaszkiewicz, namely *Matka Joanna od Aniołów* (*Mother Joan of the Angels*, 1961) and *Panny z Wilka* (*The Maids of Wilko*, 1979). Each of the aforementioned films has become an unattainable ideal for any attempted film adaptations of literary works. At the same time, I would like to point out to the fact that the manner the architecture is shown in the film frequently diverges a lot from the manner it is presented in the literary work the film is based on. The research material presented in the text was collected in the course of literary enquires and archive enquiries filed with the National Film Archive in Warsaw. The studies presented in the article confirm that architecture and the film image have a number of aspects in common, which is disclosed in the scientific discourse of the article.

Streszczenie

W przypadku niniejszego tekstu skupiono się na relacjach zachodzących pomiędzy dziełem literackim a zawartym w nim opisie architektury, ukazanym następnie w obrazie filmowym. Rozważania będą prowadzone w odniesieniu do dwóch filmów ekranizujących prozę Jarosława Iwaszkiewicza, *Matki Joanny od aniołów* (1961) oraz *Panien z Wilka* (1979). Każdy z tych obrazów stał się na przestrzeni lat niedoścignionym wzorcem adaptacyjnym transpozycji literatury na obraz filmowy. Jednocześnie zwrócono uwagę na sposób przedstawiana architektury w filmie, nieczęsto bardzo odbiegający od literackiego pierwowzoru. Materiał badawczy przedstawiony w tekście został uzyskany w wyniku, kwerendy literaturowej oraz kwerendy materiałów archiwalnych w FilMOTECE Narodowej w Warszawie. Przedstawione w teście badania wskazują na fakt, iż architektura i obraz filmowy mają ze sobą wiele wspólnych punktów, które zostały ukazane w przedstawionym dyskursie naukowym.

Keywords: architecture; motion picture; adaptation

Słowa kluczowe: architektura; obraz filmowy; adaptacja

1. ARCHITEKTURA I LITERATURA W FILMIE. ROZWAŻANIA FORMALNE

Obraz filmowy na przestrzeni dziesięcioleci stał się medium, w którym koegzystowała w wielu wypadkach na równych prawach literatura i architektura. Zainteresowanie dziełami literackimi ze strony filmowców sięga już okresu przedwojennego. Pojawiały się

w tym czasie adaptacje polskiej prozy narodowej, m.in. *Pana Tadeusza*¹. W okresie powojennym lat czterdziestych i pięćdziesiątych XX wieku, oprócz oryginalnych scenariuszy dokumentujących rzeczywistość czy też rozliczających okres minionej wojny, pojawiały się ada-

ptacje utworów literackich, których fabuła oparta była na dziełach takich twórców, jak chociażby Kazimierz Brandys (1916-2000), Jerzy Andrzejewski (1910-1983) czy Jarosław Iwaszkiewicz (1894-1980). W roku 1966 na łamach czasopisma „Kino” Bolesław Michałek w swoim artykule zaznaczył, iż „(...) obok literatury film [polski] nie miał żadnych innych poważnych impulsów twórczych” [B. Michałek 1966, s. 3].

Lata sześćdziesiąte XX wieku to czas, w którym do głosu dochodzą reżyserzy, tacy chociażby jak Andrzej Wajda (1926-2016) czy Jerzy Kawalerowicz (1922-2007), dla których literatura stała się doskonałym materiałem na scenariusz filmowy. Z punktu widzenia polskiej historii taki stan rzeczy był podyktowany niewątpliwie zmianami politycznymi jak i światopoglądowymi, które miały miejsce w kraju po roku 1956 (tzw. mała stabilizacja)². Okres ten w polskiej kinematografii bardzo trafnie zdiagnozował w roku 1969 Stanisław Pietraszko „Film polski (...) przez całe dwudziestolecie korzystał zawsze i przede wszystkim - w każdym razie w tym, co było wartościowe i trwałe - z innych źródeł inspiracji. Nie zatrzymywał wzroku na tym, co działo się przed jego oczyma, tylko na obrazie, który pojawiał się w lustrze tej rzeczywistości - w literaturze” [S. Pietraszko 1969, s. 27].

Architektura jako element scenografii towarzyszyła filmowi od zawsze. Niemniej jednak w wielu przypadkach stała na drugim planie, stawiała się tłem dla rozgrywających się historii. Z punktu widzenia historii architektury cenny stał się zapis przestrzeni tworzony przez reżysera w oparciu o opis konkretnej przestrzeni, którą skomponował w swojej prozie pisarz. Ten pewnego rodzaju dysonans, jaki ma miejsce pomiędzy tekstem literackim a obrazem filmowym, będzie głównym tematem rozważań w niniejszym tekście.

2. MATKA JOANNA OD ANIOŁÓW ZAPIS PRZESTRZENI ARCHITEKTONICZNEJ, KTÓRA NIE ISTNIEJE

Maria Kornatowska w roku 1978 w następujący sposób wyraziła się o twórczości filmowej Jerzego Kawalerowicza: „Kawalerowicz stanowi zjawisko osobne i osobliwe w naszym Kinie. Studia w Akademii Sztuk Pięknych rozbudziły w nim wrażliwość wizualną. Ale też nigdy nie ulegał pokusie – tak częstej u wielu wy-

chowanków Akademii – uprawiania malarstwa filmowego, naśladowania mistrzów pędzla lub popularnych szkół artystycznych. Chronił go przyrodzony instynkt filmowca” [M. Kornatowska 1978, s. 20]. Przestrzeń architektoniczna stworzona przez reżysera w filmie jest całkowitym przeciwieństwem opisu, jaki zawarł w swoim opowiadaniu Jarosław Iwaszkiewicz. Jako przykład można przytoczyć opis klasztoru, do którego przybywa główny bohater opowiadania: „Księdza Suryna oblało białe światło klasztoru. Bielone ściany, czyste i pachnące podłogi tworzyły przejrzyste i wonne powietrze, w którym unosiły się mnisze zapachy. (...) Na jasnych oknach stały gdzieśgdzieś doniczki kwiatów” [J. Iwaszkiewicz 2008, s. 192].

W obrazie architektonicznym stworzonym przez Kawalerowicza klasztor jest miejscem raczej posępnym, jego architektura nosząca znamiona stylu romańskiego nie ma swojego odpowiednika w tekście opowiadania. Przywołane we wcześniejszym cytacie bielone ściany oraz zieleń we wnętrzu nie występują. Budynek klasztoru w filmie został ukazany jako masywna kamienna budowla, o monumentalnym układzie wnętrza. Budynek samego klasztoru może przywołać na myśl chociażby architekturę kolegiaty w Łęczycy³. Niemniej jednak skojarzenia ze wspomnianą kolegiatą należy w tych rozważaniach traktować jedynie jako pewnego rodzaju figurę retoryczną. W celu ukazania surowości architektury klasztoru model romański został uchwycony w celny sposób.

W odmiennym niż w opowiadaniu świetle zostało ukazane otoczenie klasztoru. Literacki pierwowzór nie opisuje tej przestrzeni w jednoznaczny sposób, chociaż wrażenie czytelnika może być raczej negatywne. Pojawiające się u Iwaszkiewicza nieliczne opisy sugerują, iż otoczenie miejsca nawiedzonego jest smutne i ciemne. Reżyser postanowił zastosować całkowicie inny kostium wizualny dla przestrzeni niż zamieszczony w opowiadaniu: „Wszyscy krytycy dostrzegali, iż ‘Matka Joanna od Aniołów’ rozgrywa się w pustym, ‘księżycowym’ krajobrazie, a kompozycja kadru jest nadzwyczaj ascetyczna. (...) poszczególne kadry tego filmu są piękne jak obrazy, a układy ruchowe mają precyzję i rytm baletu. Pierwszym wrażeniem, jakiego doznaje odbiorca, jest wizualne piękno” [A. Helman 1986, s. 3].

Stworzenie takiej oprawy wizualnej dla filmu, którego akcja toczy się w dwóch miejscach, karczmie

¹ Film niemy zrealizowany na podstawie książki *Pan Tadeusz* w roku 1928, reżyseria Ryszard Ordyński.

² Nazwa tego okresu w historii powojennej Polski pochodzi od tytułu sztuki Tadeusza Różewicza *Świadkowie albo nasza mała stabilizacja* (1964), sztukę można scharakteryzować jako minimalizm wymagań i bierność w działaniu. Różewicz mówi w niej o sytuacji historycznej i kulturowej lat 60. XX wieku. Bohaterowie sztuki dostrzegają liczne niedoskonałości otaczającej ich rzeczywistości, nie chcą jej jednak zmieniać, bo boją się utraty przede wszystkim zdobytych wartości materialnych.

³ Kolegiata w Tarnobrzegu pod Łęczycą została wybudowana w stylu romańskim. Jej budowa rozpoczęła się prawdopodobnie ok. roku 1149. Konsekracja kościoła miała miejsce w roku 1161.

i klasztorze, było zabiegiem celowym. Reżyser chciał skupić się w swojej interpretacji prozy Iwaszkiewicza na wątkach psychologicznych bohaterów oraz relacji księdza Suryma i matki Joanny. Z punktu widzenia historii architektury film jest ciekawą próbą odtworzenia klimatu i charakteru epoki, w której rozgrywa się jego akcja. Zastanawiające jest to, iż budynek klasztoru został przedstawiony jako obiekt romański, a nie gotycki czy też renesansowy. Możliwą interpretacją takiego wyboru jest fakt, iż architektura romańska ze swoją wizualną ascetycznością oraz addycyjnością brył kompozycji architektonicznej doskonale sprawdzała się w konwencji stylistycznej, którą zaproponował Kawalerowicz, mimo, że wszystko to, co widzimy w filmie, jest jedynie dekoracją. Masywne kamienne mury mogą przywołać na myśl przestrzeń pierwszych chrześcijańskich świątyń, których struktura oprócz kontaktów z Bogiem miała także pełnić funkcję ochronną przed niebezpieczeństwami świata zewnętrznego.

Architektura romańska może być także interpretowana jako przestrzeń ascetyczna, pozbawiona tak charakterystycznych dla epok późniejszych dekoracji i zdobień, które w pewnym sensie rozpraszały wiernych w obcowaniu z Bogiem. Jako podsumowanie tej części rozważań należałoby przywołać słowa Alicji Helman: "(...) dzisiaj film Kawalerowicza nie jest już odbierany tylko jako kameralny dramat psychologiczny z życia wyimaginowanej postaci, lecz jako film quasi-histeryczny, który proponuje jedną z możliwych wersji autentycznej historii prawdziwych bohaterów" [A. Helman, op. cit., s. 3].

3. IWASZKIEWICZ NIEZAINTERESOWANY ARCHITEKTURĄ. KOMENTARZE O FILMIE *MATKA JOANNA OD ANIOŁÓW* W KORESPONDENCJI PISARZA Z PRZYJACIÓŁMI

Wydawać by się mogło, iż Jarosław Iwaszkiewicz powinien z racji swojej drobiazgowości i skrupulatności odnotować fakt pojawienia się filmu na kanwie swojego opowiadania w *Dzienniku*, który prowadził przez całe zawodowe życie. Niestety tak się nie stało – odmiennie niż w przypadku filmu *Panny z Wilka*, komentarz taki się nie pojawił. Niemniej jednak w korespondencji pisarza z Teresą Jeleńską⁴ zachowały się fragmenty, w których pojawiają się krótkie wzmianki o recepcji filmu za granicą, w tym przypadku we Włoszech. Pierwszy cytat, który chciałbym przytoczyć, pochodzi z listu Teresy Jeleńskiej do Jarosława Iwaszkiewicza z dnia 12.05.1961 roku: „*Jak Ci pisałam w poprzednim liście, ks. Okroy*⁵,

⁴ Teresa Jeleńska (1897-1969), matka Konstantego Jeleńskiego.



Ryc. 1. Widok planu filmowego *Matki Joanny od Aniołów* (1961), w perspektywie dekoracja budynku klasztoru – sygnatura fotografii 1-F-443-218; publikacja zdjęcia za zgodą Filmoteki Narodowej w Warszawie

Fig. 1. A view of decoration of the building of the monastery. The photograph published under the permission of the National Film Archives in Warsaw, photo no. 1-F-443-218



Ryc. 2. „Księżycowy krajobraz”, fragment ascetycznego kadru filmu *Matka Joanna od Aniołów* (1961) – sygnatura fotografii 1-F-443-125; publikacja zdjęcia za zgodą Filmoteki Narodowej w Warszawie

Fig. 2. The view of the „lunar landscape”. The photograph published under the permission of the National Film Archives in Warsaw, photo no 1-F-443-125



Ryc. 3. Fragment konstrukcji ukazującej dekorację do filmu *Matka Joanna od Aniołów*, 1961 - sygnatura fotografii 1-F-443-437.
Publikacja zdjęcia za zgodą Filмотeki Narodowej w Warszawie.

Fig. 3. The view of the film decoration. The photograph published under the permission of the National Film Archives in Warsaw, photo no 1-F-443-437

tak dobrze rok temu do Ciebie usposobiony, żył się bardzo z powodu Twojego filmu (Matka Joanna od Aniołów)" [J. Iwaszkiewicz, T. Jeleńska, K.A. Jeleński 2008, s. 308].

Film stał się w krótkim czasie po premierze szeroko dyskutowanym przez krytyków obrazem. W kręgach kościelnych budził mieszane uczucia, co niewątpliwie było związane ze współpracą pisarza z władzami PRL. We wspomnianym już liście pojawia się kolejny fragment, w którym Teresa Jeleńska zdaje

pisarzowi relację z pobytu w Rzymie na jej zaproszenie prof. Jana Parandowskiego (1895-1978) z rodziną „*Dziś rozmawiałam z księdzem Okroy'em z powodu biletów na uroczystości wielkanocne dla Parandowskich. Teraz z goryczą mówi o Jarosławie z powodu filmu: 'Na peryferiach to dają teraz – ludzie bojkotują ten film'. Na to – po tym – Piotruś⁶ [Parandowski]: 'Wcale nieprawda – wszyscy na to chodzą'.* [J. Iwaszkiewicz, T. Jeleńska, K.A. Jeleński, op. cit., s. 302].

Relacja zdana przez Jeleńską Iwaszkiewiczowi w roku 1961 miała uświadomić pisarzowi fakt, iż jego proza w bardzo dobry sposób nadaje się do ekranizacji, z drugiej zaś strony budzi liczne kontrowersje w kręgach związanych z kościołem katolickim. W pozostawionej przez pisarza korespondencji z okresu premiery filmu nie pojawiają się żadne odniesienia do architektury ukazanej w obrazie Kawalerowicza. Ciekawym aspektem badawczym są zapatrywania pisarza na architekturę. Z lektury *Dzienników* Iwaszkiewicza wylania się jednoznaczny obraz, iż pisarz nie przywiązywał wagi do tej sfery twórczości. Liczne opisy spotkań w znanych miejscach architektonicznych, jak chociażby Pałac Kultury i Nauki w Warszawie, pozbawione są odautorskich komentarzy dotyczących przestrzeni, diarysta skupiał się wyłącznie na relacjach międzyludzkich i własnych przemyśleniach czy też wspomnieniach. Architektura czy przestrzeń pojawiają się w prozie Iwaszkiewicza, jednak jego osobisty stosunek do przestrzeni architektonicznej jest raczej obojętny.

4. PANNY Z WILKA – ZAPIS PRZESTRZENI ARCHITEKTONICZNEJ I KRAJOBRAZOWEJ

„*Panny z Wilka*’ są opowiadaniem o mechanizmach pamięci. O naszym mijaniu i rozmijaniu się w czasie. O spustoszeniach, jakich czas w nas dokonuje” [B. Mruklik 1979, s. 18]. Cytat ten w jednoznaczny sposób opisuje naturę opowiadania, ale elementem dodatkowym jego recepcji są także opisy architektury i krajobrazu. W wielu swoich opowiadaniach Jarosław Iwaszkiewicz porusza zagadnienie natury ludzkiej i wszystkich jej barw i odcieni. Ten „dramat ludzkiego” życia nie może się obyć bez umiejscowienia go w konkretnej przestrzeni, zarówno w kontekście architektonicznym, jak i urbanistycznym. Podobnie jak ma to miejsce w poprzednim filmie, opisów przestrzeni i architektury nie jest zbyt wiele, ale są one na tyle wystarczające, aby poddać je analizie i komentarzowi. Pierwszy z motywów, który pojawia się w opowiadaniu, to opis dworu w Wilku.

„*W niedużej kotlinie, daleko, ale jak na dłoni, stały dwie wielkie stodoły, na krzyż do siebie zwrócone. Między nimi wielkie, niepotrzebnie wielkie, zielone podwórze, topole dwie stare, dalej dwór, dawniej kryty blachą, która stąd błyszczała, teraz czerwoną dachówką. To ładniej, pomyślał Wiktor i ucieszył się, jak gdyby to, kto jego dwór pokrył nowym dachem. Za dworem gęszcz drzew, to sad, a potem znowu parę sosen bar-*

dzo wysokich, bo na wzgórzu stoją, a dalej las i łączka i znowu biała szosa, tamtędy się idzie do wujostwa, a na przeciwnej stronie kotlinki, na horyzoncie powinien być las. Ale nie ma, wycięli. Tylko jedno wielkie drzewo stoi, tamtędy teraz przejdzie, minąwszy drogę do Wilka” [J. Iwaszkiewicz op. cit., s. 7]. Opowiadanie to jest pochwałą polskiego dworu, dużego, wielopokoleniowego, pamiętającego różne historie. Ten w pewnym sensie efemeryczny zapis przestrzeni posłużył Wajdzie do stworzenia filmu, w którym korelacja pomiędzy architekturą a krajobrazem jest zjawiskiem silnie oddziałującym na wyobraźnię widza. Filmowy dwór jest inny niż moglibyśmy sobie to wyobrazić, nie jest biały z klasycznym portykiem kolumnowym na froncie, tylko drewniany z gankiem. „*Okragłym łukiem podjazdu Wiktor Ruben wszedł przed ganek, przez ganek przeszedł: w przedpokoju owionął go zapach tego domu. Było tak, jakby się weszło do bufetu w stołowym pokoju: pachniało suchą herbatą, metalem - jak z puszek - trochę, sosnowym drzewem (...)*” [J. Iwaszkiewicz op. cit., s. 9].



Ryc. 4. Widok dworu w Wilku od strony ogrodu, na pierwszym planie główny bohater opowiadania Wiktor Ruben (Daniel Olbrychski), *Panny z Wilka* (1979), sygnatura fotografii 1-F-411-32; publikacja zdjęcia za zgodą Filmoteki Narodowej w Warszawie
Fig. 4. Manor house in Wilko. The photograph published under the permission of the National Film Archives in Warsaw, photo no 1-F-411-32

⁵ Franciszek Okoy (1914-2006) – duchowny, zakonnik Towarzystwa Chrystusowego w Rzymie, w latach 1948-1970 wikariusz kościoła św. Stanisława w Rzymie.

⁶ Piotr Parandowski (1944-2012), archeolog, filmowiec, syn Jana Parandowskiego.



Ryc. 5. Widok wnętrza pokoju stołowego dworu w Wilku, *Panny z Wilka* (1979) – sygnatura fotografii 1-F-411-75; publikacja zdjęcia za zgodą Filмотeki Narodowej w Warszawie

Fig.5. Manor house in Wilko, the view of the dining room. The photograph published under the permission of the National Film Archives in Warsaw, photo no 1-F-411-75

Podobnie jak w ludzkiej pamięci obraz, a także pamięć architektoniczna odnosi się do zjawiska przemijania. Z biegiem czasu staje się ona pewnego rodzaju zapisem przeszłości widzianej oczami teraźniejszości. W architekturze pamięci staramy się z jednej strony uchwycić czas przeszły dokonany w postaci gotowego dzieła, z drugiej staramy się prześledzić, zdiagnozować, a w niektórych przypadkach odkryć przesłanki, jakie przyświecały twórcom. „*Poruszanie zagadnienia pamięci nie jest wytworem postmodernistycznego dyskursu. Już w starożytności używano formy architektonicznej jako materiału obrazującego mentalne przemiany ludzkiego umysłu. Pamięć architektoniczną można podzielić na trzy podstawowe części. Do pierwszej grupy możemy zaliczyć pamięć architektoniczną XVIII wieku, która była silnie wkomponowana w naukowe poszukiwanie świata. (...) Drugą grupę stanowią poszukiwania prowadzone w wieku XIX, gdzie kształtowanie się tradycji kultywowania przeszłości miało miejsce poprzez sztukę ogrodową, zainteresowanie historią i ruinami (...). Pamięć archi-*

tektoniczna reprezentowana przez XVIII i XIX wiek była pewnego rodzaju dysonansem pomiędzy rzeczywistą grą elementów architektonicznych tworzących przestrzeń a mentalnym światem pamięci. Marcel Proust uważał, że bez zapominania nie ma pamięci. Wartość pamięci odbiera się poprzez dialog z zapominaniem [A. Nadolny 2011, s. 289].

Niezależnie od kostiumu architektonicznego, w tym przypadku klasycznego, staramy się uchwycić klimat epoki. W przypadku filmu Andrzeja Wajdy klimat miejsca został oddany w czytelny sposób. W wywiadzie, jakiego udzielił reżyser Wandzie Wertenstein w roku 1979, czytamy: „*W naszych filmach, kiedy coś się dzieje dawniej i w wiejskim dworze, zaraz muszą być białe ściany i meble z Desy. Wiedzieliśmy, że tak być nie może. (...) jeżeli chcemy mieć prawdziwy dom, musimy znaleźć taki, który jest do tej pory zamieszka-
ny (...). Szukaliśmy, więc zamieszkanego domu i znaleźliśmy taki 50 km od Warszawy. Oczywiście trochę tam dodaliśmy, doprowadziliśmy do porządku ogród, zrobiliśmy klomb, posadziliśmy kwiaty. Bo w tym jest*

zamożność domu. Ludzie sobie wyobrażają, że zamożność jest w meblach, Nieprawda. Jest właśnie w tym, co jest dokoła domu w przyrodzie, w tym, że kogoś stać na klomby, że rosną wspaniale. A dom jest taki, jaki jest - skromny. Bo tutaj żyją ludzie skromni i pracowici [W. Wertenstein 1979, s. 14].

Architektura polskiego dworu pokazuje, w jakim kierunku podążały koncepcje twórcze reżysera. Mamy w tej przestrzeni nagromadzenie przedmiotów, mebli, obrazów, porcelany, oraz zapach przestrzeni, który udało się Wajdzie doskonale odtworzyć. Elementem zasługującym na podkreślenie jest także krajobraz. W przypadku *Panien z Wilka* natura, drzewa, wiatr są nieodłącznym elementem fabuły. Powiązania krajobrazowe zostały w tekście tak skomponowane, że można je w łatwy sposób odczytać na taśmie filmowej. Ukazanie przestrzeni dworu z licznymi pomieszczeniami, będącymi pewnego rodzaju labiryntem, przywodzi na myśl pewnego rodzaju podróż. Tak jak w przypadku rzeczywistego dzieła architektonicznego odbiorca przemierza jego przestrzeń, tak w omawianym filmie bohaterowie czynią to w podobny sposób. Dzieło architektoniczne jako kompozycja płaszczyzn linii i punktów zostaje przetransponowane na formę obrazu. Tak poetycka jedność architektury i obrazu, w tym przypadku filmowego, jest jednoznacznie definiowalna. Trafnie aspekt wizualności filmu podsumowała Anna Iwaszkiewicz w liście do Wandy Wertenstein z dnia 21 lipca 1978 roku:

„(...) z entuzjazmem odnosisz się do ekranizacji *'Panien Wilka'*, co ja przyjął jako dotkliwy cios w coś, co bardzo kocham i cenię na równi z takimi rzeczami jak *'Serenite'* i *'Ogrody'*. Czy ty wyobrażasz sobie tę przedelikatną prześwieconą materię, z jakiej całe opowiadanie jest zrobione (...). Mnie dreszcz przenika na samą tę myśl i z początku, kiedy Wajda przyjechał z tą propozycją, miałam nadzieję, że Jarosław się nie zgodzi, ale on godzi się zawsze na wszystko, co z jego utworami ktoś chce zrobić (...). Czy ty pamiętasz dobrze salę impresjonistów w Orangerie? Pamiętasz *'Les coquelicots'*⁷ Moneta – po prześwieconej słońcem łące idzie, schodzi właściwie zboczem kobieta w białej sukni z parasolką i ta jej suknia tak samo jak cała taka z kwiatami jest tak przeświecona, że wydaje się prawie nierealna (mimo realizmu). To jest właśnie to, czym są *'Panny z Wilka'*” [W. Wertenstein op. cit., s. 12].

5. PANNY Z WILKA. KOMENTARZE PISARZA O FILMIE I PONOWNIE NIC O ARCHITEKTURZE

Podobnie jak w odniesieniu do poprzedniego filmu należy przytoczyć kilka cytatów, które ukazują, w jakim świetle ekranizacja opowiadania została skomentowana przez samego Jarosława Iwaszkiewicza i jego żonę Annę Iwaszkiewicz. Odmienne niż w przypadku *Matki Joanny od Aniołów* pisarz pozwala sobie na odautorski komentarz na kartach swojego *Dziennika*. „Wczoraj byliśmy na pokazie *'Panien z Wilka'* Wajdy. Film mi się nie podobał – ale od czasu, gdy go zobaczyłem, ciągle o nim myślę. Przypuszczam, że jest wspaniałe – i że nie mogę go tak od razu przyjąć, objąć. Taki szalenie polski – z tym cudownym widokiem na zakończenie i taki jak u mnie: tysiąc drobiazgów codziennych, charakterystycznych, psy, kury wążące do pokoju, konie, zaprzęgi, taki wiejski cmentarz, a poza tym czai się coś takiego wielkiego, nieobjętego (...) jak cała perspektywa zakończenia tego filmu. Myślę w końcu, że wyszła rzecz mocna, (choć może niepopularna), ze wspaniałymi kobietami – zaczynając od Jaroszewskiej⁸, która jest taką prawdziwą moją ciocią, a kończąc na tej fantastycznej Francuzeczce⁹. Niby dobra wróżba na nowy rok kulturalny, ale nasze wyczyny kulturalne dobrych wróżb nie potrzebują. Inne sprawy przedstawiają się znacznie gorzej. Pomyśleć sobie, że *'Panny z Wilka'* napisałem czterdzieści siedem lat temu!” [J. Iwaszkiewicz 2011, s. 556].

Mimo pozytywnego odbioru ekranizacji swojego opowiadania Iwaszkiewicz pesymistycznie patrzy na czas, który minął od chwili publikacji tego utworu. Podobnie jak we wcześniejszych materiałach źródłowych wątek architektoniczny nie został przez diarystę w żaden sposób skomentowany czy też oceniony. Skupia się on, jak miało to miejsce w wielu fragmentach jego *Dziennika*, na aspekcie ludzkim, a nie przestrzennym.

Inaczej do ekranizacji prozy męża, pomimo wcześniejszych obiekcji i komentarzy, odnosi się Anna Iwaszkiewicz. W liście do Wandy Wertenstein z dnia 2 stycznia 1979 roku skomentowała ją w następujący sposób: „(...) byłam na pokazie *'Panien z Wilka'* i jestem tym filmem zachwycona; oczywiście to jest co innego w wielu rzeczach, ale jest bardzo piękne (...). Rzecz zasadnicza: przepiękne plenery, przyroda cała, no i wewnątrz tego skromnego, jednak jak widać za-

⁷ Obraz C. Moneta z roku 1878, przedstawiający kobietę i dziewczynkę na łące pełnej czerwonych maków. W chwili obecnej obraz znajduje się w kolekcji Musée d'Orsay.

⁸ Zofia Jaroszeńska (1902-1985) – polska aktorka teatralna i filmowa związana ze scenami krakowskimi. W filmie *Panny z Wilka* zagrała rolę ciotki głównego bohatera Wiktora Rubena (Daniel Olbrychski).

⁹ Christine Pascal (1953-1996) – francuska odtwórczyni roli Tuni w *Pannach z Wilka*.

żywnego 'miłego dworu'. (...) Powtarzam, że film, jest bardzo piękny" [W. Wertenstein op. cit., s. 12]. Można pokusić się o pewnego rodzaju stwierdzenie, iż ekranizacja *Panien z Wilka* była dla małżonków bliższa zarówno mentalnie, jak i emocjonalnie. Wajda w filmie plastycznie oddał czas ich młodości, z perspektywy bogatego życia zawodowego i uczuciowego była to pewnego rodzaju klamra dopinająca i podsumowująca ich czas.

PODSUMOWANIE

Jak wspomniano we wcześniejszych rozważaniach literatura i architektura mają w obrazie filmowym ze sobą dużo wspólnego. Wzajemnie się przenikają, tworząc końcowy efekt, jakim jest film. Można pokusić się o stwierdzenie, że bez wszystkich tych elementów nie istniałaby możliwość kreowania rzeczywistości przestrzennej, która jest dla dzieła filmowego tak ważna. W niniejszych rozważaniach starano się przedstawić, w jaki sposób ekranizacja literatury może stać się przyczynkiem do dyskusji nad wzajemnym przenikaniem się tych dwóch dziedzin. W pewnym sensie współczesny film polski nie istniałby bez architektury. Bez wątków architektonicznych opisywany obraz oraz historia nie byłyby pełne i zdefiniowane.

Z punktu widzenia badacza architektury film może być traktowany jako cenne źródło ikonograficzne, które jednocześnie staje się uzupełnieniem materiałów archiwalnych i fotograficznych. Naturalną cechą dzieła architektonicznego jest z jednej strony stabilność w przestrzeni, z drugiej zaś towarzyszy mu naturalne zjawisko – „ruch”. Zwykle nie bierzemy pod uwagę faktu, iż każde dzieło architektoniczne jest odbierane przez obserwatora poprzez przemieszczanie się, zwiedzanie, spacerowanie. Statyczny obraz architektury, zamknięty na fotografii, rysunku czy też planie, nie zawsze jest w stanie oddać wszystkie walory obiektu, które udało się utrwalić na taśmie filmowej.

LITERATURA

1. **Habdas M. (2013)**, *Przestrzeń jako film – architektura w perspektywie badań nad audiowizualnością*, „Przegląd-Kulturoznawczy” nr 3.
2. **Helman A. (1986)**, *Matka Joanna od Aniołów. Przesłanie, którego nie ma w opowiadaniu*, „Kino” nr 228, rok XX, kwiecień, s. 3.
3. **Iwaszkiewicz J., Jeleńska T., Jeleński K. A. (2008)**, *Korespondencja*, red. R. Romaniuk, Warszawa, s.302, 308.
4. **Iwaszkiewicz J. (2011)**, *Dziennik 1964-1980*, Warszawa, s. 556.
5. **Iwaszkiewicz J. (2008)**, *Opowiadania*, s. 192.
6. **Kornatowska M. (1978)**, *Jerzy Kawalerowicz, czyli miłość do geometrii*, „Kino” nr 2, s. 20.
7. **Michalek B. (1966)**, *Film i literatura, filmowcy i pisarze*, „Kino” nr 3 s. 3.
8. **Monestiroli A. (2009)**, *Tryglif i metopa. Dziewięć wykładów o architekturze*, Kraków, Wyd. Politechniki Krakowskiej.
9. **Mruklik B. (1979)**, *Po tamtej stronie lustra*, „Kino” nr 6, s.18.
10. **Nadolny A. (2011)**, *Architektura pamięci w interpretacji Zvi Heckera*, „Czasopismo Techniczne” z 4-A/2, s. 289.
11. **Nadolny A. (2014)**, *Changeability or stability: reflections on the issue of the modern city as shown by the polish film picture after the mid-20th century*, „Czasopismo Techniczne”, 1-A s. 127-141.
12. **Nadolny A. (2017)**, *Modern architecture of the 1960's of the xx century recorded in a movie as an element of heritage protection*, „Czasopismo Techniczne”, 11/2017 s. 1-6.
13. **Pietraszko S. (1969)**, *Tam, gdzie spotykają się film i literatura polska*, „Kino” 4, s. 27.
14. **Vilder A. (2008)**, *Histories of the immediate present*, MIT.
15. **Wertenstein W. (1979)**, *Dlaczego „Panny z Wilka”?* *Rozmowa z Andrzejem Wajdą*, „Kino” nr 2, s. 12.

Niniejszy tekst jest częścią badań prowadzonych w ramach projektu badawczego pt. „Architektura i miasto w polskim filmie fabularnym lat 60., 70. i 80. XX wieku, etap IV, finansowanego ze środków na działalność statutową MNiSW w roku 2017 na Wydziale Architektury Politechniki Poznańskiej.