

Pismo Kolegium Nauczycielskiego
w Bielsku-Białej, 2015/12, z. 1, s. 125–143
doi: 10.4467/23531991KK.15.009.3705
http://www.ejournals.eu/Konteksty_Kultury/

Dominika Pietraszek
Uniwersytet Kard. S. Wyszyńskiego
dominika.pietraszek@gmail.com

Filmowość prozy, prozaiczność filmu. O filmowej adaptacji powieści Jarosława Iwaszkiewicza *Sława i chwala*

Abstract: *Sława i chwala* [*Fame and Glory*] by Jarosław Iwaszkiewicz has been named as the author's masterpiece. The work contains autobiographical elements and constitutes a summary of the writer's ethical experiences, a historiosophical and philosophical synthesis. Only a few reviews have been published concerning the TV series adaptation, directed by Kazimierz Kutz under the auspices of the Polish Television in 1997. The first part of the article (*Sensuality recoded*) examines the specificity of the imagery of Iwaszkiewicz and Kutz, i.e. the translation of the sensuality of this prose to the language of cinema. Points 2–4 (*Antiheroism, "Fame and Glory" as a social panorama, Dilemmas of a 20th-century artist*) focus on the reading of the sense of the novel and the way the director relays it on the screen. The final considerations (*Infamy*) examine the causes of the commercial failure of the adaptation and make an attempt to evaluate the series. It turns out that, despite a modest budget and limited airtime, Kutz has preserved much of the spirit of the original work – it is still the same story about the end of a certain world.

Keywords: *Sława i chwala*, Jarosław Iwaszkiewicz, Kazimierz Kutz, film adaptation, television series, motif of an artist, social panorama, antiheroism

Streszczenie: *Sława i chwala* Jarosława Iwaszkiewicza doczekała się miana *opus vitae* pisarza. Utwór zawiera elementy autobiograficzne oraz stanowi sumę etycznych doświadczeń literata, syntezę historiozoficzną i filozoficzną. Na temat serialowej adaptacji, którą Kazimierz Kutz wyreżyserował pod pieczę Telewizji Polskiej w roku 1997, opublikowano zaledwie kilka recenzji. Pierwsza część artykułu (*Sensualizm przekodowany*) poświęcona została specyfice obrazowania Iwaszkiewicza i Kutza, a więc translacji zmysłowości tej prozy na język filmu. Kolejne fragmenty (*Antyheroizm, „Sława i chwala” jako panorama społeczna, Dylematy XX-wiecznego artysty*) koncentrują się na odczytaniu sensu powieści oraz sposobie, w jaki reżyser oddaje go na ekranie. Końcowe rozważania (*Niesława*) dotyczą przyczyn komercyjnej porażki ekranizacji, są także próbą oceny serialu. Okazuje się, że mimo skromnego budżetu i ograniczonego czasu antenowego Kutz zachował wiele z ducha oryginału – to wciąż ta sama historia o końcu pewnego świata.

Słowa kluczowe: *Sława i chwala*, Jarosław Iwaszkiewicz, Kazimierz Kutz, adaptacja filmowa, serial, motyw artysty, panorama społeczna, antyheroizm

Choć utwory Jarosława Iwaszkiewicza zazwyczaj szybko doczekały się druku, droga *Sławy i chwały* do rąk czytelnika była wyjątkowo długa. Pomysł powieści zrodził się w czasie podróży pisarza do Włoch w roku 1938, lecz druga wojna światowa zakłóciła tok pracy nad tekstem. Rękopis gotów

był dopiero w roku 1949, ale i wtedy utwór nie doczekał się szybkiej publikacji, gdyż sposób przedstawienia rewolucji bolszewickiej budził zastrzeżenia cenzury¹. Dopiero odwilż w roku 1956 pozwoliła na to, by pierwszy tom trafił na półki księgarń; kolejne dwa ukazały się w latach 1958 i 1962. Zaledwie rok później Andrzej Szafiański wyreżyserował na podstawie tej prozy spektakl telewizyjny. Taką samą formę nadała *Ślawie i chwale* również Lidia Zamkow w roku 1974. W latach osiemdziesiątych kolejnej ekranizacji chciał dokonać Jerzy Hoffman, jednak nie zdołał wcielić swych pomysłów w życie. Kilka lat później Krzysztof Teodor Toeplitz przygotował scenariusz serialu, który uzyskał przychylną opinię Kazimierza Kutza oraz – nie bez trudu – Telewizji Polskiej. W roku 1997 ukończono produkcję, a 10 kwietnia 1998 roku premierę miał pierwszy z siedmiu niespełna godzinnych odcinków. Droga *Ślawy i chwały* do współczesnego kinomana została otwarta.

O ile książkowa wersja *Ślawy i chwały* doczekała się setek stron komentarzy, o tyle ekranizacja niemal całkiem umknęła uwadze krytyków i badaczy. Pozostał po niej jedynie ślad w postaci kilku recenzji w prasie. Tym spolaryzowanym, ale też zdawkowym tekstom towarzyszyła tylko jedna bardziej szczegółowa analiza, której dokonała Elżbieta Baniewicz. Choć autorka narzeka na zubożenie powieści, nie może się pogodzić z tym, jak małą siłą oddziaływania miał serial. Winą za taki stan rzeczy obarcza media, które „zepchnęły Iwaszkiewicza do czyśćca” i zastąpiły refleksję o jego twórczości dysputami o jego konformizmie. Według niej nieczyste sumienie powinno mieć także kierownictwo TVP, które do pomysłu ekranizacji *Ślawy i chwały* odniosło się w sposób lekceważący. Środki finansowe były niedostateczne, warunki realizacyjne skandaliczne (zdezelowane kamery, brak możliwości przeglądania nakręconego materiału, archaiczny montaż), a władze telewizji niekompetentne. Podobno Kazimierz Kutz przygotował nie siedem, lecz dwanaście godzin materiału, jednak gdy poprosił o dodatkowy czas antenowy, usłyszał: „cóż pan chce, to tylko Iwaszkiewicz!”². Wszystkie te przeciwności złożyły się nie tylko na słabszy efekt artystyczny serialu, ale także na zepchnięcie go do rangi drugorzędnej, niebudzącej emocji (a jeśli już, to z niewłaściwych pobudek) produkcji. Mam wrażenie, że choć od kilkunastu lat mówi się o „odczarowywaniu” twórcy *Panien z Wilka*, to na mapie iwaszkiewiczologii wciąż widnieją białe plamy.

¹ Por. A. Zawada, *Jarosław Iwaszkiewicz*, Warszawa 1994, s. 291–292.

² Por. E. Baniewicz, *Kazimierz Kutz*, Warszawa 1999, s. 76.

Sensualizm przekodowany

Jarosław Iwaszkiewicz zapisał się w historii literatury jako „niezmordowany piewca świata”³, mistrz plastycznego opisu. Niektórzy badacze sądzą, że jego utwory zawdzięczają zawrotną karierę w świecie kina właśnie sensualizmowi. Autor *Sławy i chwały* doczekał się aż dwudziestu jeden filmowych interpretacji swojej twórczości⁴, co Piotr Marecki w *Encyklopedii kina* komentuje tak: „Jego proza (zwłaszcza opowiadania) ze względu na precyzyjną narrację, charakterystykę postaci i obrazowość języka uważana jest za idealną do przenoszenia na ekran”⁵. Katarzyna Taras zwraca także uwagę na kształt fabuły i wybór tematów, pisząc, że nie ma nic bardziej filmowego niż miłość i śmierć⁶. Andrzej Wajda zaprzeczył, jakoby *clou* sprawy polegało na zmysłowości opisów – sądzi, że najważniejsi są pełnokrwisci bohaterowie, zawieszenie w konkretnych realiach i dramaturgia⁷. Nietrudno zauważyć, że *Sława i chwala* posiada wszystkie wskazane wyżej atuty. Znajdziemy w niej obrazowość, skrajne emocje, dramaty i wiarygodne portrety psychologiczne. A to wszystko osadzone w precyzyjnie wyrysowanym, kończącym się świecie.

„Podstawową wskazówką, jaką usłyszał od Kazimierza Kutza autor zdjęć do *Sławy i chwały* – Grzegorz Kędzierski, było (cytuję z pamięci): »Robimy piękny film o pięknych ludziach, którzy pięknie odeszli!« I rzeczywiście powstał piękny film”⁸ – pisze o omawianej adaptacji Katarzyna Taras. Czy da się ustalić składniki owego piękna? Badaczka podkreśla, że dla sukcesu produkcji najważniejszą kwestią było zaangażowanie odpowiednich aktorów. Widz może nie wiedzieć, dlaczego Janusz Myszynski swą życiową filozofią czyni bierność lub skąd w Ariadnie Tarło tyle egzaltacji, jednak wystarczy jedno spojrzenie na harmonijne, szlachetne rysy twarzy Michała Żebrowskiego i Agnieszki Czekańskiej, by zrozumieć, że są to jednostki skompliko-

³ W. Kubacki, *Proza Iwaszkiewicza* [w:] J. Rohoziński, *Jarosław Iwaszkiewicz*, Warszawa 1968, s. 181.

⁴ Podaję je w kolejności chronologicznej: *Dom na pustkowiu* (J. Rybkowski, 1949), *Spotkania* (trzeci segment na podstawie *Straconej nocy*, S. Lenartowicz, 1957), *Matka Joanna od Aniołów* (J. Kawalerowicz, 1960), *Ubranie prawie nowe* (W. Haupe, 1963), *Tatarak* (A. Szafiński, 1965), *Kochankowie z Marony* (J. Zarzycki, 1966), *Dzień listopadowy* (E. Żebrowski, 1970), *Brzezina* (A. Wajda, 1970), *Dziewczyna i gołębie* (B. Sass-Zdort, 1973), *Stracona noc* (J. Majewski, 1973), *Wieczór u Abdona* (A. Holland, 1975), *Panny z Wilka* (A. Wajda, 1979), *Bilek* (S. Pieniak, 1981), *Ryś* (S. Różewicz, 1981), *Trzy młyny* (J. Domaradzki, 1984), *Zygfryd* (A. Domalik, 1986), *Sérénité* (A. Skiba, 1988), *Nocne ptaki* (A. Domalik, 1992), *Sława i chwala* (K. Kutz, 1997), *Kochankowie z Marony* (J. Cywińska, 2005), *Tatarak* (A. Wajda, 2009).

⁵ P. Marecki, *Iwaszkiewicz Jarosław* [w:] *Encyklopedia kina*, red. T. Lubelski, Kraków 2003, s. 442.

⁶ Por. K. Taras, *Kobieta kocha chłopca, mężczyzna kocha...*, „Kino” 2005, nr 4, s. 71.

⁷ Por. A. Wajda, *O filmowaniu prozy Iwaszkiewicza* [w:] *O twórczości Jarosława Iwaszkiewicza*, red. A. Brodzka, Kraków 1983, s. 219.

⁸ K. Taras, dz. cyt., s. 73.

wane oraz silnie związane z jedną grupą społeczną i określonym miejscem. To piękne dzieci pięknych, ziemiańskich Kresów; skazane na klęskę dlatego, że wyrwano je z ich naturalnego środowiska. Gdy akcja kręci się wokół młodszego, równie urodziwego pokolenia, problem wysiedlenia nie istnieje, lecz wciąż pozostaje efekt kontrastu – ich tragedia boli bardziej, niż gdyby w postaci Helenki i Andrzeja Gołąbków wcieliły się osoby o przeciętnej powierzchowności.

Sygnaly, że bohaterowie przeżywają wewnętrzne burze, można również odnaleźć na poziomie zdjęć. Dominują zbliżenia, które uchodzą za plan najważniejszy emocjonalnie. Za ich pomocą Grzegorz Kędzierski likwiduje barierę dzielącą odbiorcę i serialowe postaci, zaprasza do spenetrowania ich myśli. Są to także zdjęcia o niewielkiej dynamice, kamera na statywie płynnie towarzyszy akcji, lecz brak gwałtownych najazdów i odjazdów. Montaż również poprowadzono „tradycyjnie”, ujęcia następują po sobie w kolejności linearnej, podporządkowanej chronologii. Trudno określić, w jakim stopniu ta statyka i klasyczny sposób narracji są efektem planowanym (odpowiadają spokojnemu rytmowi powieści), a w jakim stopniu to „zasługa” zaplecza technicznego, do jakiego dostęp miała ekipa. Kutz nieraz żalił się w wywiadach, że TVP udostępniło mu archaiczny sprzęt – prymitywną maszynę do montażu oraz piętnastoletnią kamerę, która była głośniejsza od aktorów („kiedy oglądałem nakręcone materiały przekopiowane na VHS, wyglądają jak taśmy wykopane w bunkrze Hitlera”⁹ – powie filmowiec). Rację miał Krzysztof Masłoń, który na łamach „Rzeczpospolitej” napisał, że to mógłby być wielki film, lecz nieusuwalną przeszkodą okazał się ograniczony budżet¹⁰. Reżyser musiał się zmieścić w limicie siedmiuset tysięcy złotych na jeden odcinek, co stanowi skromną kwotę. Pociągnęło to za sobą liczne konsekwencje: nie tylko brak dostępu do nowszych technologii, ale także rezygnację ze scen batalistycznych (do tego potrzeba wielu statystów) i pominięcie większości wydarzeń, które dzieją się za granicą (ekipa mogła pozwolić sobie tylko na dwa dni zdjęciowe w Paryżu, Odessę „grał” Lublin, na wyjazd do Włoch i Hiszpanii zabrakło funduszy). Z tego samego powodu nie powstała kinowa wersja *Sławy i chwały* – serial zrealizowano na „telewizyjnej” taśmie 35 mm.

Finansowe przeszkody nie miały jednak wpływu na piękno zdjęć Kędzierskiego, które Elżbieta Baniewicz nazywa impresjonistycznymi¹¹. Ich specyfika to następstwo dwóch czynników: lekko żółtego filtru nałożonego na

⁹ J. Armata, *O ekranizacji „Sławy i chwały” oraz powrocie do śląskiej gładźwy*, „FilmPro” 1996, nr 17, s. 35.

¹⁰ Por. K. Masłoń, *To mógłby być wielki film*, „Rzeczpospolita” 1998, nr 102, s. 28.

¹¹ Por. E. Baniewicz, dz. cyt., s. 73.

obraz oraz miękkiego światła. Filmowana przestrzeń jest odrobinę nieostra, dzięki czemu nabiera malarskiego charakteru. Tak jak impresjoniści operator pragnie oddać zmysłowość i ulotność chwili także przez skoncentrowanie na krajobrazie i zmienności pór roku. Natura, którą raz widzimy w stanie rozkwitu, a później jesienno-zimowej wegetacji, wzmacnia wrażenie przemijalności świata, co ma związek z filozofią powieści. Andrzej Gołąbek powie: „każde pokolenie wznosi się jak fala, ma jakieś zadanie do spełnienia, jakąś furtkę do otworzenia (...), a potem opada, filistrzeje, gubi się w piasku”¹². Dzieje ludzkości poddane są rytmowi rodzenia się i umierania, zupełnie tak jak przyroda. W połączeniu z żółtawym filtrem, który „postarza” obraz, powstaje film, który przedstawia zamierzchłe czasy, nieistniejący świat. Pozostaje tylko nostalgia za minionym pięknem wpisanym w roślinność, ludzi, architekturę i starannie odtworzony wystrój wnętrz. Melancholią zabarwia serial również czołówka, którą tworzą zdjęcia przedwojennej Warszawy – miasta nieistniejącego już w takim kształcie. Tę samą funkcję pełni nastrojowa muzyka skomponowana przez Jana Kantego Pawluśkiewicza.

Kutz, Kędzierski, Toeplitz oraz scenografowie postarali się, by ich *Śława i chwała* zachowała jak najwięcej z sensualizmu prozy Iwaszkiewicza. Ponieważ literacki pierwowzór oddziałuje na wszystkie zmysły odbiorcy, ekipa filmowa postawiła sobie ten sam cel. Wizualne piękno to tylko jeden z efektów tego założenia. Adaptatorzy położyli nacisk na muzykę – oczywiście brak tu scen wszystkich koncertów i recitali, na jakich bywali książkowi bohaterowie, lecz zadbano o to, by wybrzmiała chociaż część operowych utworów. Ważną funkcję pełni również roślinność, która nie tylko otacza chaty, dworki i folwarki, ale także „wdziera” się do środka budynków. W Molińcach czy też w domu Szyllerów w Odessie wszędzie stoją cięte oraz doniczkowe kwiaty. Dzięki temu widz ma wrażenie, że w pokojach unosi się kwiatowa woń. Flora ma w powieści i serialu również sens przenośny. Lucerna, jako roślina pastewna, pospolita, a także „łożo śmierci” Józia Royskiego, dewaluje wartość jego ofiary, odbiera mu chwałę, której tak rozpaczliwie chwytą się jego matka, Ewelina. Kiedy księżna Anna Bilińska zabrania Kazimierzowi Spychale małżeństwa z Marią, gładzi go po twarzy czerwonym goździkiem – kwiatem, który w wierze chrześcijańskiej symbolizuje zarówno czystą i prawdziwą miłość, jak i cierpienie. Andrzej Gołąbek przynosi Bronkowi Złotemu do getta zieloną gałązkę. Oznacza ona życie, które młody malarz odrzuca, rezygnując z ucieczki, jaką zaplanowali dla niego przyjaciele. Wybiera śmierć, wkrótce umiera w powstaniu.

¹² J. Iwaszkiewicz, *Śława i chwała*, Warszawa 1998, t. 2, s. 484.

Antyheroizm

Kazimierz Kutz zapytany o powody ekranizacji odpowiedział:

Sława i chwala to utwór niewiarygodnie polski; to książka o agonii Rzeczypospolitej. Ale to także – i to dla mnie chyba najważniejsze – utwór o cenie, jaką płacili młodzi ludzie, ci wszyscy piękni chłopcy i śliczne dziewczęta, którzy tracili, często bezsensownie, życie. To rzecz o idiotyzmie polskiej historii, która nie ceni sobie w ogóle ludzkiego życia. Jarosław Iwaszkiewicz był bardzo czuły na punkcie umierania piękna, tego materialnego – okazałych dworów, majątków, posiadłości, i tego ludzkiego – ogromnych rzesz wspaniałych dziewcząt i chłopców. Bardzo odpowiada mi u Iwaszkiewicza ten racjonalny pacyfizm¹³.

Reżyser, którego poglądy tak zbieżne są z postulatami Iwaszkiewicza, mocno uwypuklił antyheroizm zawarty w tej prozie. Pożodze wojennej poświęcił prawie trzy epizody, a jedynym wydarzeniem historycznym, z którego zrezygnował, jest wojna domowa w Hiszpanii. Choć starał się przede wszystkim wnikać w życie wewnętrzne bohaterów, a nie w otaczające ich realia, to tym razem trudno byłoby komukolwiek zdobyć się na twierdzenie, że serial „wymija szlaki historii” (co zarzucano powieści¹⁴). Nie trzeba długo czekać, by w filmie usłyszeć dźwięk surm.

Dekonstrukcja mitu patriotycznego odbywa się głównie dzięki postaci Janusza Myszyńskiego. Zajęcia w III Korpusie Polskim, do którego w roku 1918 dołączają on i Józio Royski, służą Iwaszkiewiczowi oraz Kutzowi do zobrazowania panującej tam atmosfery całkowitego chaosu ideowego i organizacyjnego. Oficjalnie była to walka o wolność Polski, w praktyce oznaczała bój w obronie kresowych majątków z prymitywnie uzbrojonymi oddziałami chłopów ukraińskich. Co prawda, młodzi ochotnicy przybyli do Winnicy z głowami pełnymi ideałów, jednak i dla nich była to przede wszystkim przygoda, okazja do „pomachania szabelką”. Ich zapał zostaje ostudzony już pierwszego dnia, gdy po górnolotnej przemowie porucznika Kieliszka żołnierze gromko się zaśmiewają. Scena ta, dopisana przez Toeplitza, dobrze kontrastuje wyobrażenia o wojnie z daleką od nich, prozaiczną prawdą. Bohaterowie prędko odkrywają, że są narzędziem w rękach polskiego ziemiaństwa, użytym po to, by zdławić rewolucję chłopów pragnących godniejszego życia.

Bezczelowe cierpienie, jakie obserwuje na froncie Janusz, czyni z niego sceptyka i przekaznik „racjonalno-pacyfistycznych” idei Iwaszkiewicza. Na

¹³ J. Armata, dz. cyt., s. 35.

¹⁴ Por. A. Kijowski, *Powieść Jarosława Iwaszkiewicza*, „Twórczość” 1956, nr 9, s. 170.

czas okupacji niemieckiej mężczyzna zaszywa się w swym majątku w Komorowie, co ma być jego buntem przeciwko „kompleksowi polskiemu” (tak mity powstańczy nazwał Tadeusz Konwicki). Dobitnie wyraża swoje zdanie o partyzantce w trakcie rozmowy z Andrzejem Gołąbką, który wówczas wierzy jeszcze we wpajane mu ideały o pięknej śmierci w glorii chwały:

– Co do jednego nie powinieneś się ludzić. Co do tego, że to będzie wielkie. To będzie małe, drobne, codzienne. Żadnego patosu, żadnej wielkości. Będzie tylko strach, upokorzenie, szcęknięcie zębami. Nie czekaj na nic, nic ci nie przyniesie dzisiaj.

– Żadnego zwycięstwa? – spytał nagle z rozczarowaniem Andrzej.

– Żadnego. Zwycięzcy nigdy nie wiedzą o zwycięstwie, ono odbywa się poza ich ofiarą¹⁵.

Bunt Myszyńskiego jest jednak bardziej strajkiem niż buntem, gdyż nie zakłada czynów, lecz odwrotnie – pasywność. Bohater manifestuje swój pesymizm przez zaniechanie jakiegokolwiek działania, gdyż jego zdaniem i tak nie ma ono wpływu na kształt dziejów. Jedną z nielicznych decyzji (i zarazem ostatnią) podejmuje w momencie, gdy jego dom przeszukują gestapowcy. Wówczas to odkrywa w sobie komunistę i w demonstracyjnym geście uderza jednego z nich po nosie broszurą z tekstami Lenina. Mimo chwilowego przebudzenia wciąż broni się przed romantycznym typem myślenia i stwierdza ze zrezygnowaniem: „Mam tego dosyć. I tak wszystko przepadło. Nie myślę być męczennikiem (...)”¹⁶. Według Marka Radziwona „nie był to gest honorowego, samobójczego sprzeciwu, ale gest konsekwentnego odrzucenia patosu patriotycznego”¹⁷. W serialu scena śmierci Myszyńskiego wypada raczej kuriozalnie. Przede wszystkim widz nie wie, czemu mężczyzna koniecznie chce wejść do domu, gdzie czekają na niego Niemcy i prawie pewne aresztowanie (w powieści powodem jest równie dziwne pragnienie odnalezienia zapomnianej broszury – to jednak zrzucić możemy na karb propagandowej daniny Iwaszkiewicza). Częściowo tłumaczy go troska o Helenkę Gołąbek, lecz nawet to nie czyni tej decyzji wyborem roztropnym. Co więcej, mimo że Kutz starał się oczyścić *Ślawę i chwałę* z ideologicznych naleciałości, to i tak pozwolił Januszowi uderzyć gestapowca książeczką autorstwa Lenina. W ten sposób reżyser poniekąd dokonał sabotażu własnych działań, z komunisty świadomego zrobił komunistę przypadkowego. Bez znajomości

¹⁵ J. Iwaszkiewicz, *Śława i chwała*, Warszawa 1998, t. 3, s. 114.

¹⁶ Tamże, s. 368.

¹⁷ M. Radziwon, *Iwaszkiewicz. Pisarz po katastrofie*, Warszawa 2010, s. 335.

literackiego pierwowzoru trudno doszukać się w tej scenie zarówno motywacji, jak i prawdziwego sensu wyłuszczonego przez Radziwona.

Ten sam badacz udowadnia również, że druga wojna światowa to wydarzenia znane z tej pierwszej, tyle że w innym kostiumie i z bohaterami następnego pokolenia. Powstanie, „pokazane nie jako wielki zryw narodowy i patriotyczny, ale tragedia konieczności, przypadków i omyłek”¹⁸, pociąga za sobą ciąg śmierci, w których trudno dopatrzeć się heroizmu. Nie wszystko jednak powtarza się według scenariusza sprzed ponad dwudziestu lat. O ile Janusz i Józio szli na „wojenkę” z własnej woli i z pewną (przynajmniej początkową) ekscytacją, to następna generacja żyje w niewierze w jakąkolwiek sławę i chwałę, przytłoczona katastroficznym przeczuciem klęski. Okupacja wytworzyła „czas pogardy” – okres, w którym poczucie nieustannego zagrożenia nauczyło ludzi do niczego się nie przywiązywać¹⁹. Postawa ta uwidacznia się w cynizmie i chłodzie bohaterów, decyduje o dehumanizacji ich stosunków oraz stawia ich moralność pod znakiem zapytania. Pisarz nie uważa, aby to znieczulenie pozwalało na mord bez skrępowań. Kiedy serialowy Andrzej zabija Marysię Tatarską, nie wytrzymuje presji i wymiotuje na drzwi. Dodany przez filmowca finał tej sceny podkreśla cenę, jaką muszą zapłacić ci ludzie za dostosowanie się do wypaczonych realiów.

Chwilowa słabość to nie jedyny efekt uboczny: młodzi powstańcy chętnie szukają pocieszenia w alkoholu i spełnieniu erotycznym. Kutz znakomicie wyczuł i uwydatnił w swej adaptacji zależność między Erosem i Tanatosem²⁰. Im większe jest zniszczenie, im bliżej ostateczna zagłada, tym bardziej bohaterowie pragną wyrwać jeszcze coś z życia, wyrazić swój sprzeciw, poczuć przez chwilę ukojenie w objęciach pięknego ciała. Dla wzmocnienia efektu reżyser lekko zmodyfikował wydarzenia, w których pociąg fizyczny był tylko zasygnalizowany – zamienił sugestię w akt, dzięki czemu miłość cielesna stała się jawnym protestem przeciwko śmierci. Najwyrazistszym przykładem jest scena z siódmego odcinka, kiedy Andrzej, Hubert i Helenka zbierają siły w knajpie Pod Różą, by chwilę później wyruszyć do ostatniego szturm. W powieści przebiega ona tak:

Hubert i Helenka siedzieli przez chwilę w milczeniu. Nie widzieli siebie. Hubert poczuł, że Helenka przechyliła się i poczęła gładzić go po plecach.
– Masz ładne ciało – powiedziała zdławionym głosem.

¹⁸ Tamże, s. 336.

¹⁹ Por. W. Wawrzyniak, „*Sława i chwała*” Jarosława Iwaszkiewicza, Warszawa 1967, s. 17.

²⁰ Motyw Erosa oraz Tanatosa w prozie Iwaszkiewicza bada szczegółowo Ryszard Przybylski w książce *Eros i Tanatos. Proza Jarosława Iwaszkiewicza 1916–1938* (Warszawa 1970).

-
- I tak zgnije – głos Huberta wydał się w ciemności niższy niż zwykle.
Helenka cofnęła rękę.
 - Tyle tych ciał – szepnęła²¹.

Na tym kończy się erotyczna relacja między tą dwójką w literackim pierwowzorze. W serialu natomiast ta krótka wymiana zdań jest początkiem flirtu, w którego następstwie Helenka inicjuje zbliżenie. Jest ono nie tylko spontaniczne, ale także w pewien sposób pierwotne, pozbawione czułości. Wyraża się w nim zarówno dehumanizacja tego pokolenia, jak i jego rozpacz. Andrzej Gronczewski nazywa *Ślawę i chwałę* „żałobnym, pełnym świadomego tragizmu trenem”²² i trudno się z nim nie zgodzić. To tren totalny, mówi nie tylko o śmierci w sensie dosłownym, ale także o unicestwieniu podstawowych relacji międzyludzkich.

Po premierze serialowej *Ślawy i chwały* w roku 1998 niektórzy recenzenci zarzucali Kutzowi, że przeraźliwie zubożył powieść. Warto zauważyć, że przymus kondensacji wydarzeń miał też swoje dobre strony. Zarysowanie w zaledwie siedmiogodzinnej produkcji rewolucji rosyjskiej i ukraińskiej, dwóch wojen i przewrotu majowego dodaje tej adaptacji epickości, tragizmu oraz dynamiki. Jeszcze bardziej uwydatnia powtarzalność historii i gigantyczny wymiar klęski. Co za tym idzie, Iwaszkiewiczowski manifest antywojenny nabiera ostrzejszych kształtów, rozpoznawalnych nawet dla tych widzów, którzy nie znają powieści.

***Śława i chwała* jako panorama społeczna**

Śława i chwała nie jest kroniką (Iwaszkiewicza nie interesuje faktografia, historia ma za zadanie symbolizować powtarzalność ludzkiego losu), ale znajdziemy w niej cechy panoramy społecznej. Wierne odbicie mają w niej wszystkie klasy i środowiska: od arystokracji i ziemiaństwa, poprzez bohemę artystyczną i nowy typ inteligencji, po mieszczaństwo, warstwę robotniczą oraz chłopstwo. Na kartach powieści pisarz utrwalił zwyczaje i nastroje tych klas, dzięki czemu uchwycił ich charakter i ewolucję. Podobne ambicje mieli Kazimierz Kutz i Krzysztof Teodor Toeplitz, którzy choć znacznie ograniczyli liczbę postaci, to i tak nie zapanowali nad rozbudowaną siecią wątków i postaci. Po emisji wszystkich odcinków pojawiły się głosy, że bez znajomości książki trudno nawet spamiętać wszystkie twarze (co utrudnia

²¹ J. Iwaszkiewicz, dz. cyt., t. 3, s. 416.

²² A. Gronczewski, *Jarosław Iwaszkiewicz*, Warszawa 1972, s. 227.

dodatkowo przydzielenie dwóch aktorów do jednego bohatera). Krytyk Jan Kowalczyk tak pisał na łamach „Rzeczpospolitej”:

Kiedy widz jako tako nauczy się odróżniać Myszyńskiego od Spychały, a Walerka od Wołodii, reżyser zaskakuje kolejną łamigłówką – jednych aktorów postarza charakteryzacją, innych zastępuje nowymi. Z delikatnej Elżbietki Szyller (Anna Radwan) robi np. rozkudłaną kuchtę (Teresa Budzisz-Krzyżanowska), natomiast z zahukanej matki i kury domowej Oli Gołąbkowej (Joanna Bogacka) – światową damę. Bóg i Kutz wiedzą, po co (...) ²³.

Wbrew pozorom rozwiązanie tej zagadki nie stwarza dużych problemów – najprawdopodobniej filmowcowi chodziło o podkreślenie końca piękna, upadku tych bohaterów. Choć rzeczywiście dziwi niekonsekwencja Kutza, gdyż na przykład Kazimierz Spychała (Mariusz Bonaszewski) i Maria Bilińska (Maria Gładkowska) nie mają swoich starszych odpowiedników.

Elementy kultury XIX-wiecznej zaprezentował Iwaszkiewicz w rozdziale *Verborgenheit*, w którym sportretował życie bogatych, polskich dworów na Ukrainie w czasach, kiedy nikt nie przewidywał jeszcze rewolucji bolszewickiej i exodusu. Kutz poświęca temu okresowi stosunkowo dużo uwagi; na zekranizowanie tego rozdziału (siedemdziesiąt stron) przeznacza trzydzieści minut pierwszego odcinka, podczas gdy w godzinnym epizodzie szóstym zawarł cały tom drugi i część trzeciego (łącznie siedemset sześćdziesiąt stron). Ta dokładność pomaga reżyserowi zobrazować sielską młodość bohaterów, przedstawić rewolucję jako wygnanie z raju i w ten sposób podkreślić skalę późniejszych przemian. Idylla przejawia się nie tylko w scenach beztrudnych zabaw i rozmów na wzniosłe tematy, lecz także w suto zastawionych stołach, jasnych strojach i bogatym wystroju wewnątrz (wytworne meble, sztuczne bibeloty, liczne obrazy, wypchany niedźwiedź jako nawiązanie do tradycji myśliwskich).

Spalenie Mańkówki i śmierć starego Myszyńskiego w roku 1918 są symbolicznym odrzuceniem tego porządku, nowym etapem w dziejach Polski oraz biografii Janusza, który wydarzenia te nazwie wyzwoleniem. Jednak zamiast zachłysnąć się wolnością, bohater powoli ulega postępującemu pesymizmowi i presji własnego pochodzenia. Ostatecznie ten pasywny obserwator rzeczywistości zaszyje się w Komorowie, gdzie pójdzie w ślady ojca:

W Warszawie czuje się obcy jako kresowiak i prowincjusz, ucieka więc do Komorowa, ukrywając się za jedyną rolę społeczną, jaka mu jeszcze pozostała –

²³ J. Kowalczyk, *Kondensat bez smaku*, „Rzeczpospolita” 1998, nr 117, s. 22.

szlachcica. Wzorem *Żywota człowieka poczciwego* zajmuje się gospodarskimi obowiązkami, zakłada szklarnię, rozbudowuje ogród. Jego życie Iwaszkiewicz kreuje w oparciu o tradycję literacką: jest i wspomniany Rej, jest Mickiewiczowska Zosia (niebogata panna z dworku, dobra i gospodarna), jest nawet na wzór Kochanowskiego śmierć córeczki, zmuszająca do przewartościowania życia. Wszystko to tworzy swoisty szlachecki skansen, który zniknie dopiero wraz z pochówkiem Janusza²⁴.

Tę bezwładność Janusza dobrze oddał na ekranie Michał Żebrowski, gorzej – Jan Frycz, który gra starsze wcielenie bohatera (od roku 1937). Pierwszy lepiej wyraża zadumę i dystans tej postaci; jego nieruchome spojrzenie, kamienna twarz i sztywna sylwetka sygnalizują opór wobec działania, ograniczenie się do roli bystrego, lecz też zrezygnowanego komentatora. Tymczasem Myszyński Frycza to po prostu dobrotliwy „szlachcic na zagrodzie”, pozbawiony poważnych rozterek.

Charakter przemian społecznych II Rzeczypospolitej najpełniej oddaje postać Kazimierza Spychały. To właśnie do ludzi jego pokroju – ambitnych, pracowitych i nastawionych na działanie inteligentów „w pierwszym pokoleniu” – należy ta epoka. Janusz, który porusza się w domenę refleksji, zostaje zepchnięty na boczny tor; tradycje arystokratyczne ulegają dezaktualizacji. Motorem awansu Kazimierza w hierarchii społecznej jest jego związek z kobietą z wyższej sfery, arystokratką Marią Bilińską. Ale to nie jedyny przykład mezaliansu w *Sławie i chwale*; warto przyjrzeć się także przypadkowi Oli i Franciszka Gołąbków. Franciszek, człowiek dobrotliwy, lecz prosty, nie budzi w Oli namiętności (a początkowo nawet sympatii), lecz jako właściciel dobrze prosperującej, warszawskiej cukierni, staje się idealnym kandydatem na męża ubogiej szlachcianki. Do ożenku namawia ją zwłaszcza matka, która widzi w tym szansę podreperowania rodzinnej fortuny, którą tak bardzo uszczupliła rewolucja na Ukrainie. Jest to kolejna z cech „nowego świata”:

Arystokracja, ostatecznie już wysadzona z siodła, szuka ratunku w związaniu się z innymi warstwami społeczeństwa: sferami urzędniczymi, burżuazją. Następuje proces integracji tych wszystkich grup społecznych, czego przykładem jest w powieści małżeństwo Franciszka Gołąbka z Olą. Dzieje tego poczciwego cukiernika są jeszcze dodatkowo przykładem kapitalistycznej kariery skromnego rzemieślnika, który z czasem staje się właścicielem dużego i dobrze prosperującego przedsiębiorstwa handlowego²⁵.

²⁴ M. Bednarek, *Niezbędne ziemie – koniecznie utracone, czyli dlaczego polska epika powojenna potrzebuje Ukrainy*, „Porównania” 2011, nr 8, s. 126.

²⁵ W. Wawrzyniak, dz. cyt., s. 12.

Najmniej uwagi poświęca Iwaszkiewicz warstwie chłopskiej. W serialu został po niej tylko ślad w postaci Ukraińców-rewolucjonistów oraz babci Gołąbkowej i jej siostrzenicy, Anieli. Więcej dowiemy się o mieszczaństwie, które zaczyna na polskiej scenie grać pierwsze skrzypce i jako jedyne może liczyć na szybkie wzbogacenie się. Przykładem kwitnącego kapitalizmu jest nie tylko sieć cukierni Franciszka, ale także polsko-żydowska spółka Słonka, czyli fabryka naboji myśliwskich prowadzona przez Seweryna Złotego i Stanisława Hubego. O przemieszaniu mieszczaństwa z ziemiaństwem i arystokracją świadczy scena ostatniego przedwojennego koncertu Elżbiety Szyller, w trakcie którego na widowni zasiadają przedstawiciele wszystkich tych warstw. I tylko zdumienie na twarzy Seweryna Złotego oraz nerwowe tupanie Franciszka przy szatni zdradzają, że nie wszyscy ci bohaterowie mają predyspozycje do obcowania ze sztuką.

Obok burżuazji pojawia się klasa robotnicza, reprezentowana głównie przez Janka Wiewiórskiego. Z nim natomiast łączy się przybierający na sile komunizm. Powieściowy Wiewiórski, pewny zwycięstwa swej ideologii, staje się duchowym ojcem Lilka, a nawet Janusza. Ten drugi umiera w chwilę po tym, jak sięgnie po broszurę Lenina (dzisiaj wydawać się to może komiczne), lecz PPR-owiec Lilek wielokrotnie zapewnia czytelnika o wyzwoleniu przez Rosję („Kreml świeci na cały świat. Stalin tam siedzi. On wszystkich robociarzy kocha” lub „Nam wierz, komunistom. Przyjdą tutaj, wszystkim będzie dobrze. Jak w Rosji. Wszystko porównają, ziemię rozdadzą”²⁶). Kazimierz Kutz starał się wyczyścić serial z tych doktrynerskich wtętości, które składały się na propagandową daninę Iwaszkiewicza. Wiedział jednak, że całkowite usunięcie z fabuły komunistów byłoby zakłamaniem rzeczywistości. Ci dwaj bohaterowie pojawiają się, lecz odgrywają role marginalne. Poza komunizmem *Sława i chwala* obrazuje rosnącą popularność tendencji nacjonalistycznych i antysemitycznych. Znakiem tych pierwszych jest rewolucja na Ukrainie, drugich natomiast – pogromy urządzone przez Walerego. Iwaszkiewicz, a za nim Kutz, obnaża niedorzeczność i ohydę rasizmu młodszego Royskiego.

Zmiany polityczne, które zaszły w roku 1945, całkowicie przekreśliły resztki starego porządku społecznego. Kończące powieść *Epilogi i dalsze ciągi* przedstawiają, jak garstka bohaterów, która przeżyła wojnę, radzi sobie w nowych warunkach. Nie zostało ich wielu – Elżbieta Szyller i Kazimierz Spychała wyjechali za granicę. Natomiast Ewelina Royska, Ola Gołąbkowa i Aniela (a w powieści również Ziunia, córka Walerego) zamieszkały w Mila-

²⁶ J. Iwaszkiewicz, dz. cyt., t. 3, s. 211.

nówku. Gdy do pań przyjeżdża w roku 1947 Alo Biliński, dochodzi do jednej z najbardziej poruszających scen zarówno w książkowej, jak i serialowej *Sławie i chwale*:

Royska: Gdzie Marysia? Gdzie twoja matka?

Alo: Mama jest w Hiszpanii. Kupiła tam małą posiadłość.

Royska: Zawsze wiedziałam, że nie wróci. Zawsze była księżną, „księżną Bilińską”. A ja pracuję w fabryce, wiesz? Tu, w Milanówku. W jedwabnictwie. Zwiadam naci, to łatwa praca. Kazałam zawiadomić Olę, że przyjechał jakiś Biliński. Ola też tu mieszka. Wiesz, że jej dzieci zginęły? Helenka i Andrzej w powstaniu, a Antek w lesie, na wsi. Dobrze, że przyjechałeś. Jedni umierają, a drudzy żyją. Trzeba żyć, to najważniejsze. Trzeba żyć... Trzeba żyć!²⁷

Siedemdziesięcioletnia Ewelina Royska straciła w życiu wszystko: niemal całą rodzinę, majątek (dwukrotnie – najpierw dwór na Ukrainie, później gospodarstwo w Pustych Łąkach), status społeczny. Choć jej dzieje to rozpisane na kilkadziesiąt lat proces upadku i degradacji, przyjmuje to z pokorą. Jest na tyle elastyczna, że w powojennych realiach potrafi przekształcić się z pani dworu w zwykłą robotnicę. Na chwilę słabości pozwala sobie tylko raz, w cytowanej rozmowie z młodym Bilińskim, gdy dociera do niej rozmiar zniszczeń. Wie, że nie czeka ją już nic poza rozpamiętywaniem przeszłości, lecz wciąż stara się zachować godność. Subtelność i siłę tej bohaterki dobrze uwypukliła Joanna Szczepkowska. Może właśnie dzięki niej Ewelina Royska urasta na najważniejszą postać w serialu – tę, która spina wszystkie wydarzenia, która obecna jest od początku do końca tej historii i która przeszła z podniesionym czołem przez wszystkie burze.

Przyszłość należy wyłącznie do Ala Bilińskiego. Magdalena Bednarek tłumaczy ten stan rzeczy dwoma cechami bohatera: umiejętnością przeżywania utraty oraz wielkim szacunkiem do życia²⁸. Utrata domów rodzinnych na Ukrainie uczyniła z bohaterów osoby egzystencjalnie bezdomne, pogrążone w nieustannej żalobie i melancholii. Kwestia ta nie dotyczy Ala, który z ziemi tej został wynagany jako niemowlę:

Przyjąć świat, który narodził się z utraty, zdolny jest dopiero przedstawiciel następnego pokolenia – spadkobierca Janusza – Alo, który już chwilę po narodzeniu stracił ojca, ojcowiznę, dziada i ojczyznę. (...) Tak jak Alo ocalał wówczas z pożaru na początku swojego życia, tak też ocaleje i w innych sytuacjach, bowiem jako jedyny z bohaterów stworzonych przez Iwaszkiewicza posiadał

²⁷ Wszystkie wypowiedzi bohaterów przytoczone w tej pracy pochodzą ze ścieżki dialogowej serialu.

²⁸ Por. M. Bednarek, dz. cyt., s. 130–131.

umiejętność najważniejszą – do przeżywania utraty. (...) Punktem dojścia *Ślawy i chwały* wydaje się właśnie zdobycie świadomości, że historia to cykl umierania i narodzin – bo „Zawsze jakaś śmierć rodzi jakieś życie”. By zrozumieć ten mechanizm, zaakceptować historię i to, co nowe, konieczna jest jednak umiejętność obchodzenia żałoby²⁹.

Alo, który pod Monte Cassino naoglądał się wiele niepotrzebnego cierpienia, jest przekonany, że człowiek powinien zdobyć chwałę nie na polu bitwy, lecz „w osiągnięciu szczęścia, spokoju, słonecznej sławy”³⁰. I właśnie ta afirmacja życia pozwala mu pochować zmarłych i rozpocząć budowanie czegoś nowego. W finale siódmego odcinka widzimy kadr przedstawiający świeżo wyprany mundur, następnie zaś Ala i Fibicha, którzy sadzą kwiaty. Ten drugi powie: „W ogrodnictwie musi być porządek, po kolei, jak w zegarku. Jedno mija, a drugie przychodzi”. Pora zmyć z siebie ślady po wojennej poździe i ruszyć dalej.

Dylematy XX-wiecznego artysty

Śława i chwała nie mogłaby istnieć bez muzyki, najważniejszej ze sztuk w Iwaszkiewiczowskiej hierarchii artystycznej. Szczególnym szacunkiem do tej dziedziny zarażono literata prawdopodobnie w domu Szymanowskich, gdzie bywał w młodości jako syn Marii Piątkowskiej, dalekiej krewnej i wychowawcy babki Karola Szymanowskiego – baronowej Michaliny z Czekierskich Taubowej. To właśnie biografia sławnego kompozytora posłużyła za wzór dla postaci Edgara Szyllera, w Elżbiecie Szyller badacze dopatrują się zaś rysów osobowościowych siostry Karola, śpiewaczki Stanisławy Szymanowskiej-Korwin. Iwaszkiewicz posłużył się postacią arystokraty do poruszenia wszystkich palących kwestii, jakie trapiły go od dawna nie tylko jako muzykologa, ale także artystę w ogóle:

Szymanowski jest pierwowzorem Szyllera aż do najdrobniejszych szczegółów życiorysu, ale tak samo jest symbolicznym artystą XX wieku, następcą – dojrzalszym i o wiele bardziej sceptycznym – Hilarego, syna buchaltera, Antoniego z *Księżycy*, pianisty Szmita ze *Zmowy mężczyzn* i pisarzy z *Pasji błędomierskich*, tytułowego bohatera z noweli *Zygfryd* i Julka Zdanowskiego z *Młyna nad Utratą*. Jest następcą wszystkich jednocześnie, uosobieniem losu współczesnego artysty. Szyller rozmyśla o sztuce, Szyller rozmawia o sztuce, Szyller tworzy, wąt-

²⁹ Tamże. Badaczka cytuje: J. Iwaszkiewicz, *Śława i chwała*, Warszawa 1998, t. 1, s. 82.

³⁰ J. Iwaszkiewicz, dz. cyt., t. 3, s. 401.

pi, szuka nadziei i jest w tym wszystkim arcy-Iwaszkiewiczowskim bohaterem. W twórczości Iwaszkiewicza bowiem nie ma od sztuki ważniejszego tematu³¹.

Kazimierz Kutz koncentruje się głównie na problemie „taktowności” sztuki. Czy w obliczu wojen jest jeszcze na nią miejsce? Czy można tworzyć wtedy, gdy wszystko się rozpada? I przede wszystkim – czy wolno? To znacznie zubaża koncepcję Iwaszkiewicza, który w *Sławie i chwale* udziela odpowiedzi na fundamentalne pytanie o przydatność sztuki. Młody Edgar wierzy, że wkład w nią decyduje o sensie życia. Bohater dzieli się tą myślą na początku powieści, w trakcie kolacji u Tarłów w roku 1914, dlatego wystąpienie można nazwać jego „manifestem”:

Cała wartość naszego życia – mówił Edgar – polega jedynie na tym, że ma ono swój wydzźwięk w sztuce. Że buduje się przez to jakiś gmach wartości ponadziemskich, trwałych, jedynie naprawdę istniejących (...)³².

W innym miejscu dodaje:

Myślę, że ja komponuję także trochę przez eliminację. To znaczy komponowanie eliminuje z mego życia wszystkie inne sprawy, którym nie dałbym rady. (...) Więc wracając do muzyki, to wybrałem ją chyba przez eliminację, nic innego nie potrafię i nic innego nie mógłbym robić. Wczoraj analizowałem przez cały dzień wariacje Brahmsa – te na temat Paganiniego – i wiesz, dawno już nie doznawałem takiej radości. Niech się cały świat wali, byle tylko zostały wariacje Brahmsa³³.

Konsekwencją „myślenia przez eliminację” jest całkowite odcięcie się artysty od rzeczywistości, a w końcu moralny chłód i dehumanizacja sztuki. Dopiero Rysio, garbaty wnuk organisty z Łowicza, uświadamia Edgarowi, jak bardzo ten popadł w eskapizm. Kompozytor odkrywa, że swobodna improwizacja chłopca w łowickiej kolegiacie budzi w nim o wiele większe emocje niż wystudiowana gra mistrza Paderewskiego. Od tego momentu muzyka ta – czysta, nieskażona artystycznymi fanaberiami i manierami – powraca do niego w różnych momentach życia jako nieuchwytny ideał sztuki. Sens swoich dokonań podważa jednak dopiero w ośrodku dla gruźlików, kiedy to widmo nadchodzącego końca motywuje go do przeprowadzenia bardzo gorzkiego rozrachunku:

³¹ A. Zawada, dz. cyt., s. 309.

³² J. Iwaszkiewicz, dz. cyt., t. 1, s. 39.

³³ Tamże, s. 299–300.

Po co w ogóle komponować? Pisał to, co chciał, jak chciał – nie ulegał ani modzie, ani nie ustępował społeczeństwu, które chciało od niego zupełnie czego innego. Ale teraz dopiero, siedząc na żółtej kanapce w Mentonie, wiedział, że to, co stworzył, to są jakieś drobne fragmenty, korale rozsypane z naszyjnika, który nie istniał i którego nawet nie widział oczami wyobraźni. Wszystko, co stworzył, wydawało mu się tak puste, drobnostkowe, nieważne. Czy można indywidualnie stworzyć coś ważnego?³⁴.

Te trzy przystanki na drodze Edgara – manifest z Odessy, znajomość z Rysiem, przedśmiertny bilans – nie tylko stopniowo pogłębiają dramat bohatera, ale mają także za zadanie stworzyć pełny, ewoluujący obraz Iwaszkiewiczowskiej koncepcji sztuki. Krzysztof Teodor Toeplitz, zmuszony do maksymalnej kondensacji fabuły, postanowił „zakończyć trasę” już po pierwszym postoju, a więc nie uwzględnił w skrypcie ani wydarzeń z Łowicza, ani ostatnich tygodni bohatera we Francji. Pozbawił Szyllera jego niepokoju i wątpliwości, przedstawił widzom jako człowieka przekonanego o słuszności swego światopoglądu. Edgar jawi się w serialu jako osoba ciepła, życzliwa, a przede wszystkim oderwana od rzeczywistości. Podobnie jak w powieści jego obecność zawsze jest impulsem do rozmów o sztuce, a scenarzysta z lubością wkłada w jego usta słowa wskazujące na całkowite poddanie się muzyce i obojętność na sprawy patriotyczne. Na chwilę zwątpienia pozwala mu tylko raz, jeszcze w Odessie: gdy Edgar proponuje Januszowi, że zagra mu jedną ze swoich nowych pieśni do słów Lermontowa, siada przed instrumentem i zamiast uderzyć w klawisze, zakrywa twarz dłonią, aby ukryć łzy. Sceny tej nie odnajdziemy w literackim pierwowzorze i choć trwa kilka sekund, mówi o postaci więcej niż wszystko, co pada z jej ust. Ten jeden gest nadał Edgarowi głębię, stał się namiastką wielowymiarowości, która pozwala dostrzec w nim człowieka, a nie tylko pomnik artysty. Czy Szyller płacze z bezradności i wstydu spowodowanego swoim eskapizmem? Czy może w ten sposób wyraża swoją niezgodę na obecny stan rzeczy, na śmierć i zniszczenie? Nie wiemy tego dokładnie. Pewne jest natomiast, że dzięki temu zabiegowi bohater przeradza się w kogoś więcej niż dobrotliwego „wujcia” z głową w chmurach i fajką w ustach. Wciąż to tylko cień książkowego Edgara, lecz cień wierny, a nie rozproszona mgła o bliżej nieokreślonym kształcie.

Pochód artystów prowadzony przez Szyllera jest w *Sławie i chwale* długi i barwny, a pieśń *Verborgenheit* urasta do rangi hymnu całego pokolenia narodziłego na przełomie wieków. Warto z tego korowodu wyłowić postać,

³⁴ J. Iwaszkiewicz, dz. cyt., t. 2, s. 391.

której działania znakomicie korespondują z bierną i apolityczną postawą kompozytora – malarza Henryka Antoniewskiego. Bez wahania porzuca on sztukę na rzecz służby żołnierskiej, ponieważ „tak trzeba”. Józio i Janusz poznają go w drodze do Kijowa, by kilka tygodni później wspólnie dołączyć do wojsk generała Hallera. Kiedy w bitwie pod Kaniowem w Józia trafia zbłąkana kula, to właśnie Henryk wraz z Januszem niesie umierającego chłopca do wsi. Jest już za późno, by mu pomóc – martwy Royski upada na kupkę lucerny. Iwaszkiewicz stworzył tu jeden z najbardziej plastycznych i przejmujących opisów w powieści:

Nieśli go prawie pod rękę. Tak doszli do pierwszej chaty. Na podwórzu leżała duża kupa szmaragdowej, świeżo skoszonej lucerny. Podprowadzili do niej Józia. Przenieśli raczej – nogami już nie poruszał. Nagle jęknął cicho.

Janusz podniósł wzrok i ujrzał, po prostu spostrzegł, jak przez twarz przyjaciela przesunęła się powoli ręka śmierci. Naprzód zamarły usta, potem nos ściągnął się ostro, oczy jeszcze przez chwilę patrzyły przed siebie z wyrazem przerażenia, a potem i one stały się szkliste i nieruchome. Ostatnie, powlekając się żółtością, zamarło czoło, nad którym poruszał się na wiosennym wietrze jasny kosmyk – i Józio runął jak kawał drewna na zielone posłanie lucerny³⁵.

Sensualizm tej sceny nie uszedł uwadze Kazimierza Kutza, który postanowił wzbogacić ją własnym pomysłem. Kiedy zapłakany Janusz wtula się w ciało zmarłego przyjaciela, kamera powoli przesuwa się, aby na chwilę objąć swym okiem Henryka. Widzimy, jak pochyla się nad szkicownikiem i z zapalem uwiecznia na papierze swoich „modeli”. Tym samym ta wzruszająca chwila nabiera jeszcze głębszego sensu i daje odpowiedź na zadawane wcześniej pytanie o taktowność sztuki. Okazuje się, że cierpienie i zniszczenie nie tylko jej nie uniemożliwiają, lecz przeciwnie – także rozbudzają siły twórcze, są dla artysty pożywką.

Niesława

W wywiadach udzielanych w trakcie prac nad *Sławą i chwałą* Kazimierz Kutz wielokrotnie podkreślał, jak skomplikowana w tym wypadku była droga na plan filmowy. W jednym z numerów „Kina” pojawił się nawet jadowity felieton jego autorstwa, w którym wylał swoje żale żywione do kierownictwa TVP. Dokładnie wyliczył przyczyny, które wpłynęły na to, że spotkał się z falą złośliwości i pomówień:

³⁵ J. Iwaszkiewicz, dz. cyt., t. 1, s. 264–265.

Pierwsza to bariera niechęci – a raczej utrwalonej nienawiści – do osoby samego Iwaszkiewicza. Uchodzi on dla wielu za wasala poprzedniego reżimu, co miało by go dyskwalifikować jako pisarza. (...)

Barierą drugą była owa typowo polska niełaskawość, wynikająca z nieznośności, nieprzeczytania utworu. Książka swego czasu nazywana była „Sławą i chałą” – co pozwalało wielu osobom poklepywać – łagodnie mówiąc! – Iwaszkiewicza po plecach, robić miny i spychać ten projekt z tak zwanym czystym sumieniem ze stołu. (...)

Barierą kolejną była osoba adaptatora, czyli KTT [Krzysztofa Teodora Topelitz], który jest jednym z nielicznych, który potrafi to robić, ale on sam w nowych układach nie jest poważany. Nie patrzy się na jego pracę, ale na to, co przylega do jego osoby. (...)

Ale i moja osoba jest komplikacją. Jak oni mówią – ci moi dobrodzieje – nie jestem inteligentem, a tylko inteligent ma prawo opowiadać o ziemiaństwie, bo inteligencja polska ze szlachty pochodzi. (...) Ponadto rozpoczyna się szeptankę, że czyniąc *Sławę i chwałę*, okradam kolegów z pieniędzy na ich filmy, że zabrałem pieniądze tym, co mieli robić teatry TV (...)³⁶.

Wywód ten reżyser kwituje tak: „Iwaszkiewicz – KTT – Kutz; ten tercet to nie jest to, co teraz tygrysy lubią najbardziej. Wychodzi na to, że tylko ów stary – Marks, Engels, Lenin – jest gorszy”³⁷. Być może właśnie w wymienionych przez Kutza czynnikach należy dopatrywać się małego zainteresowania serialową *Sławą i chwałą*: nie w jakości ekranizacji, lecz w niechęci do osób, które za nią stoją.

Gdybyśmy zdołali przenieść dyskusję na plan rozwiązań artystycznych, to okazałyby się, że produkcja filmowa doskonale transponuje na ekran ducha prozy Iwaszkiewicza. Można narzekać, że część bohaterów to tylko cienie literackich odpowiedników, że scenarzysta nie doprowadził do końca wątku dotyczącego sztuki i zrezygnował z niektórych refleksji filozoficznych. Mimo to meritum literackiego pierwowzoru pozostało nienaruszone – film i powieść to wciąż ta sama historia o umieraniu. Kutz wykreował sugestywny obraz końca pewnego świata, wraz z którym odchodzą stare obyczaje i porządek społeczny, trochę tak, jak w jego śląskich *Paciorkach jednego różańca*. Artystyczny (ponieważ niestety niekomercyjny) sukces *Sławy i chwały* ma swoje źródło w prawidłowym odczytaniu powieści przez autora skryptu. Rację miał Krzysztof Masłoń, który zaraz po premierze serialu napisał, że ta adaptacja to przede wszystkim zachęta do sięgnięcia po powieść: „Widzisz, jaki to wspaniały utwór, jak potężna tkwi w nim dawka namiętności, uczuć,

³⁶ K. Kutz, *Z mojego młyna: Kurna chata*, „Kino” 1996, nr 6, s. 46.

³⁷ Tamże.

emocji, ile tu sporów i polemik o polską historię i współczesność. Obejrzałeś serial, weź teraz książkę do ręki i czytaj³⁸. Część wątków staje się zrozumiała dopiero w momencie, gdy widz wie, jak przedstawił je Iwaszkiewicz. Wciąż jednak trudno wyobrazić sobie lepszą promocję tej prozy, a i rozpatrywana osobno *Sława i chwała* według Kutza ma prawo ubiegać się o tytuł jednej z najbardziej wartościowych produkcji TVP.

Bibliografia

- Armata J., *O ekranizacji „Sławy i chwały” oraz powrocie do śląskiej gładzwy*, „FilmPro” 1996, nr 17.
- Baniewicz E., *Kazimierz Kutz*, Warszawa 1999.
- Bednarek M., *Niezbędne ziemie – koniecznie utracone, czyli dlaczego polska epika powojenna potrzebuje Ukrainy*, „Porównania” 2011, nr 8.
- Gronczewski A., *Jarosław Iwaszkiewicz*, Warszawa 1972.
- Iwaszkiewicz J., *Sława i chwała*, Warszawa 1998, t. 1–3.
- Kijowski A., *Powieść Jarosława Iwaszkiewicza*, „Twórczość” 1956, nr 9.
- Kowalczyk J., *Kondensat bez smaku*, „Rzeczpospolita” 1998, nr 117.
- Kubacki W., *Proza Iwaszkiewicza* [w:] J. Rohoziński, *Jarosław Iwaszkiewicz*, Warszawa 1968.
- Kutz K., *Z mojego młyna: Kurna chata*, „Kino” 1996, nr 6.
- Marecki P., *Iwaszkiewicz Jarosław* [w:] *Encyklopedia kina*, red. T. Lubelski, Kraków 2003.
- Masłoń K., *To mógłby być wielki film*, „Rzeczpospolita” 1998, nr 102.
- Masłoń K., *Weź teraz książkę i czytaj*, „Rzeczpospolita” 1998, nr 117.
- Przybylski R., *Eros i Tanatos. Proza Jarosława Iwaszkiewicza 1916–1938*, Warszawa 1970.
- Radziwon M., *Iwaszkiewicz. Pisarz po katastrofie*, Warszawa 2010.
- Taras K., *Kobieta kocha chłopca, mężczyzna kocha...*, „Kino” 2005, nr 4.
- Wajda A., *O filmowaniu prozy Iwaszkiewicza* [w:] *O twórczości Jarosława Iwaszkiewicza*, red. A. Brodzka, Kraków 1983.
- Wawrzyniak W., *„Sława i chwała” Jarosława Iwaszkiewicza*, Warszawa 1967.
- Zawada A., *Jarosław Iwaszkiewicz*, Warszawa 1994.

³⁸ K. Masłoń, *Weź teraz książkę i czytaj*, „Rzeczpospolita” 1998, nr 117, s. 22.