

strukturalna poszczególnych epizodów adaptacji dokonana w odniesieniu do ich odpowiedników powieściowych. Wieloaspektowe rozpatrzenie mikrostruktury *Drogi i Kamienia na kamieniu* dowodzi istnienia takich łączników między utworami, które widoczne stają się dopiero w drobiazgowej analizie literaturoznawczo-filmoznawczej, wymagającej niemalże symultanicznego odbioru dzieł.

Katarzyna Witoszek

„Życie komponował jak prawdziwe dzieło sztuki, ale na małą skalę niestety”. Kamp w adaptacji *Pożegnania jesieni* Mariusza Trelińskiego

Gdybym chciała dokładnie streścić całą fabułę *Pożegnania jesieni* Stanisława Ignacego Witkiewicza, z pewnością pochłonęłoby to bardzo dużo czasu. Powieść ta wydaje się bowiem przeładowana różnorodnymi zdarzeniami, fantastycznymi przygodami, mnóstwem istotnych rozmów o charakterze filozoficzno-społecznym. Mamy więc do czynienia z niezliczonymi intrygami miłosnymi, zdradami, ślubami, scenami erotycznymi. Znajdziemy tu rewolucję, gry polityczne, walkę o władzę, obalenie dotychczasowych rządów, a także utworzenie nowych. Pojawiają się sceny pojedynków, morderstw, niedoszłych oraz udanych samobójstw. Mają miejsce seanse kokainistyczne, dekadentki bankiety i wystawne zabawy. Są rozliczne polemiki dotyczące tematów filozoficznych, estetycznych, światopoglądowych. A wszystkie te zdarzenia rozgrywają się w wielu przestrzeniach. Słowem: ogromna różnorodność i intensywność wypadków. Jeśli jednak przyjrzeć się bliżej zarówno wydarzeniom, jak i intelektualnym dysputom, dostrzec można ich jałowy charakter, bezcelowość i daremność. Ponadto odnosi się wrażenie, jakby większość z nich nie „działa się”, a była „odgrywana”, czy też „tworzona”. Doskonale tę istotę Witkacowskich postaci oraz rzeczywistości, w której się one znajdują, uchwycił, moim zdaniem, Mariusz Treliński w filmowej adaptacji *Pożegnania jesieni* z 1990 roku¹. Potrafił

¹ Treliński M. (reż.), *Pożegnania jesieni*, scen. W. Nowak, J. Wróblewski, M. Treliński wg powieści S.I. Witkiewicza, wyst. J. Frycz, M. Pakulnis, J. Peszek i in., prod. A. Gryczyńska, Polska 1990.

on wydobyć i podkreślić nienaturalność wszelkich powieściowych zdarzeń, autokreacyjność tożsamości, a także iluzoryczną – bo tylko domniemywaną przez bohaterów – zdolność konstytuowania przez nich otaczającego świata.

Ekranizacja powieści wprowadza kilka niezmiernie interesujących tropów interpretacyjnych. Wierna dziełu Witkacego w materii zdarzeń, na pierwszy rzut oka wydaje się jednocześnie przerysowaną i karykaturalną wobec *Pożegnania jesieni* pod względem estetyki. Myślę, że ciekawe byłoby prześledzenie nowych perspektyw i możliwości odczytania powieści, jakie daje film Trelińskiego. Odnoszę wrażenie, że można by o tej adaptacji mówić w kategoriach stylizacji kempowych². Utwierdzają mnie w tym przekonaniu liczne świadome nawiązania do kultury masowej, stylizacje

² Używszy pojęcia *kampu*, zacząć muszę od kilku zastrzeżeń. Po pierwsze, ze względu na interpretacyjny charakter tej pracy, nie zajmuję się próbą jego zdefiniowania. Zaznaczę tylko, że najbliższe mi do tych definicji, które większą uwagę niż na obecność konkretnych wyznaczników zwracają na samą relację między człowiekiem a światem, na możliwości tkwiące w ich wzajemnym oddziaływaniu na siebie; koncentrują się na charakterystycznym „rodzaju estetycznego nastawienia obecnego w ludzkiej percepcji” (M. Gołębiowska, *Kamp jako postawa estetyczna – o postmodernistycznych uwikłaniach*, „Sztuka i Filozofia” 1999, nr 17, s. 33); pokazują, że kamp „działa poprzez radykalną destabilizację semiotyczną, w której podmiot i przedmiot dyskursu zapadają się w siebie nawzajem” (F. Cleto, *Wprowadzenie: odmieńając kamp*, przeł. M. Szczubiałka, „Panoptikum” 2007, nr 6, s. 171).

Wielu badaczy, zwłaszcza tych odwołujących się bezpośrednio do eseju Susan Sontag (S. Sontag, *Notatki o kampie*, przeł. W. Wertenstein, „Literatura na Świecie” 1979, nr 9), aby jakoś uchwycić specyfikę kampu, zamiast poruszać się w szeregu pojęć, wymieniało kolejne przykłady postaci, bohaterów filmowych, przedmiotów i sztuki kempowej. Nadmierne zainteresowanie przykładami jako tymi, które kamp mają za zadanie skonkretyzować, jest drugą już, zaraz po nieumiejętności/niechęci wytworzenia przez badaczy jednoznacznej definicji, porażką dyskursu naukowego w mówieniu o tym zjawisku. Powoduje to bowiem wrażenie, jakby kamp istniał immanentnie w wymienianych przedmiotach, gdy tymczasem jest on efektem relacji pomiędzy podmiotem a przedmiotem.

Po drugie stosuję pisownię spolszczoną, gdyż taka najczęściej pojawia się w polskich tekstach dotyczących tego zagadnienia. Po trzecie nie rozdzielałam kampu od pop-kampu (czy też Kampu od kampu, jak chciałby Moe Meyer [M. Meyer, *Reclaiming the Discourse of Camp*, in: *The Poetics and Politics of Camp*, ed. M. Meyer, London & New York 1994, p. 2.]), co jest wynikiem mojego przekonania o zdarzeniowym, tymczasowym, relacyjnym charakterze tego zjawiska.

operowe, swego rodzaju nadmiarowość, przeciążenie przestrzeni oraz specyficzna gra aktorska.

„Bycie-jako-granie-Roli”. O kempowej teatralizacji działań bohaterów

Płonący sterowiec uderza w ziemię i zaczyna rozpadać się na kawałki. Ogień trawi jeden z najważniejszych dla międzywojnia wynalazków ludzkości. Coraz wyraźniej słychać szum kinematografu, brzdęk odstawianych filiżanek, rozlegają się również ludzkie głosy. Kamera zmienia położenie i widać publiczność zapatrzoną w ekran. To goście na przyjęciu Bertzów zorganizowanym z okazji chrztu i podwójnego ślubu. Teraz jesteśmy już pewni, że przed chwilą mieliśmy do czynienia z filmem, z fikcją. Ludzie są zafascynowani, dają się słyszeć słowa zachwyty: „niesamowite!”. W tym czasie poza pałacem zamożnego Żyda trwa rewolucja, która rozpoczęła się, gdy bohaterowie byli jeszcze na ślubnej ceremonii. Właściwie cudem tylko udało im się wydostać z ogarniętych zamieszkami ulic stolicy.

Choć uczestnicy przyjęcia byli naoczniymi świadkami początku rewolucji, wydaje się, że nie dotyczy ona żadnego z nich. Nie dotyczy podwójnie. Po pierwsze, gdyż rozgrywa się poza bezpiecznymi, jak się zdaje, bramami pałacu. Po drugie, co ważniejsze, nie dotyczy ich dlatego, że mają oni słaby kontakt z rzeczywistością. Wyłączyli się z niej sami, poszukując niezwykłości, które odseparowałyby ich od siermiężnej rzeczywistości. Bertz zrozumiał ich psychikę perfekcyjnie. Płonący Hindenburg spełnił doskonale swoje zadanie. Kiedy ludzie oglądali fragmenty kroniki filmowej, ojciec Heli załatwiał interesy, dowiadywał się, co dzieje się w mieście i podejmował najważniejsze decyzje. Tylko on żył w tym momencie naprawdę, tylko on działał.

Opisaną przeze mnie powyżej scenę z *Pożegnania jesieni* w reżyserii Trelińskiego przyjąć można za metaforę zachowania każdego chyba z Witkacowskich bohaterów. Wyobcowanie z otoczenia, niechęć lub nieumiejętność brania udziału w wydarzeniach zbiorowych, przy jednoczesnym poczuciu własnej wyjątkowości to cechy charakterystyczne zarówno dla Atanazego, jak i Heli, Prepudrecha czy Łohoyskiego. W miejsce prawdziwego uczestnictwa w życiu, w odpowiedzi na jego pustkę, pojawia się u nich wewnętrzny przymus tworzenia wypadków. Wszyscy bohaterowie trak-

tują bowiem swoje istnienie jako rolę do odegrania, kreacyjny charakter ma również ich własne „ja”. Świat w ich oglądzie zmienia się w chaotyczny teatr, w którym każdy sam jest sobie reżyserem.

Teatralizacja oraz sztuczność zachowań to podstawowe kategorie, za pomocą których opisuje się estetykę kampu³. W tym objawia się też jej polityczny, subwersywny i krytyczny wymiar⁴. Spośród wszystkich bohaterów najbardziej świadomym mistyfikacyjnej natury własnego życia jest Atanazy. On najbardziej stara się „odgrywać” egzystencję, co prowadzi do tego, że najwięcej rozmyśla nad życiem jako efektem swoich własnych działań. Mówi więc o sobie, a także o dekadentach (czyli „grupie społecznej”, z której się wywodzi), jako o środowisku nieautentycznym, mającym nieustannie charakter plagiatowy, będącym tanią imitacją obcych wzorów – w dodatku wzorów niepasujących w żaden sposób do rodzimej rzeczywistości. Należy zauważyć, że Bazakbal traktuje tę ciągłą autokreację bardzo poważnie – jako jedyne możliwe wyjście z sytuacji permanentnego kryzysu osobowości. Nie jest to dla niego zabawa w rzeczywistość, lecz raczej traktowanie własnego istnienia jako ciągle stwarzanego od nowa dzieła sztuki⁵.

Poszczególne wypadki, na pierwszy rzut oka wciągające bohatera w nieokiełznany wir zdarzeń, okazują się doskonale przezeń zaplanowa-

3 Kamp „widzi wszystko w cudzysłowie” (S. Sontag, dz. cyt., s. 312), „znajduje rozkosz w przesadzie, teatralizacji, parodii” (A. Medhurst, *Kamp*, przeł. P. Czapliński, „Poznańskie Studia Polonistyczne” 2006, nr XIII, w: *Kamp, lingwizm: niedokończone projekty nowoczesności*, s. 96).

4 Choć Sontag pragnęła depolityzacji kampu, w nowszych opracowaniach zwraca się uwagę właśnie na jego potencjał krytyczny. Pamiętać należy, że większość teoretyków kampu była również jego „praktykami”: słowami „Piszę z pozycji białej angielskiej cioty dobiegającej czterdziestki” zaczyna swój esej Medhurst (A. Medhurst, dz. cyt., s. 96). Ponadto traktuje się kamp jako parodię specyficzną dla odmieńców, która jest dla nich jedyną możliwością, by wejść w przestrzeń reprezentacji i wytworzyć społeczną widzialność [„the only process by which the queer is able to enter representation and to produce social visibility”] (M. Meyer, dz. cyt., p. 13).

5 Tak o Atanazym mówi Witkacowski narrator: „Mania tak zwanego «komponowania wypadków» była tą szparką, przez którą tak jak przez wentyl bezpieczeństwa odciążało się ciśnienie artystycznych elementów” (S.I. Witkiewicz, *Pożegnanie jesieni*, Warszawa 2010, s. 58).

nymi, skrupulatnie wyreżyserowanymi. To nie zewnętrzny świat powoduje niezliczone komplikacje, to Bazakbal sam prowokuje wszelkiego rodzaju sytuacje, które, choć często są dla niego bezpośrednio niekorzystne, dają możliwość przynajmniej iluzorycznego uczestnictwa w prawdziwym życiu. Co wyraźnie zauważalne, bohater często pozostaje jednak na poziomie scenarzysty zdarzeń, nie potrafi wcielić się w aktora odgrywającego napisane przez siebie wcześniej role. Chciałby, aby to inni działali wedle jego zamysłu, on zaś pozostaje w sytuacji emocjonalnej odległości i braku bezpośredniego zaangażowania. Dzieje się tak dlatego, że Witkacowski Atanazy „życie komponował jak prawdziwe dzieło sztuki, ale na małą skalę niestety”⁶. Tę „małą skalę” potęguje jeszcze film Trelińskiego, uwidoczniając jałowość i życzeniowość proponowanych przez Bazakbala konstrukcji rzeczywistości.

Takie postępowanie oraz tego rodzaju ogląd rzeczywistości jednoznacznie kojarzą mi się z estetyką kampu, która jest przecież „sposobem widzenia świata jako zjawiska estetycznego, [...] w kategoriach sztuczności, stylizacji”⁷. Należy ponadto zwrócić uwagę, że scenariusze życia kreowane przez Bazakbala nie są próbą odtworzenia zwyczajnego, przeciętnego istnienia. Wszelkie projekty Atanazego wyraźnie odbiegają od typowego i „prawidłowego” ujmowania rzeczywistości, co charakterystyczne jest również dla kampowego widzenia świata.

Na komponowanie życia na wzór „normalnego” nie pozwala mu oczywiście stosunek do świata oraz zwykłych ludzi, będących już nie jednostkami, a prawie „szczęśliwymi automatami”. Coraz to nowe pomysły głównego bohatera mają na celu deformację rzeczywistości, jej wykrzywienie, sprawienie, aby była jak najbardziej odległa od tej typowej dla zmechanizowanego społeczeństwa. Najlepszym przykładem są tutaj działania Atanazego, które w tradycyjnym rozumieniu nazwać by trzeba miłosnymi: koncepcja ślubu z Zosią, a potem konsekwentnej „programowej zdrady”. Widać tu wyraźnie, że Bazakbal robi wszystko, aby nie pozwolić się wpisać w kategorie charakterystyczne dla ogółu. Parafrazując

6 S.I. Witkiewicz, dz. cyt., s. 57.

7 S. Sontag, dz. cyt., s. 308.

Sontag, można by powiedzieć, że Atanazy ma szczególne upodobanie do zdarzeń-będących-tym-czym-nie-są⁸. Powodem poszukiwania dziwności, ekspresjonistycznego wręcz zniekształcenia rzeczywistości nie ma jednak wyłącznie zewnętrznie przyjęta estetyka. To również arcyważnie traktowana istota życia. Bowiem nie tylko dla Bazakbala, lecz także dla innych bohaterów właściwą treścią istnienia jest forma – kampowo czysta forma.

Kampową możliwość czytania *Pożegnania jesieni* Treliński uwydatnił w jednej ze scen ślubnego przyjęcia. Kiedy Hela podpała otoczenie basenu, w którym Atanazy ukrył się przed starym Bertzem, Bazakbal mówi do niej: „Jeżeli myśli pani, że ta szopka robi na mnie jakieś wrażenie, to się pani myli”. W tym momencie można zauważyć, że bohater traktuje postępowanie kobiety jako *sui generis* reżyserowanie zdarzenia, odgrywanie przed nim roli. Jednak kiedy, nie zareagowawszy na jego słowa, Hela wychodzi, Atanazy rozhisteryzowanym głosem kontynuuje swój wywód: „Ale to na mnie nie robi żadnego wrażenia i gwarantuję pani, że j[a]... Nie no, to po prostu bez sensu. To jest banalne, ba-nał-ne! Proszę to zgasić [o ogniu dookoła basenu – K.W.]. Nie... To jest kino!”.

Scena ta jest istotna z kilku co najmniej powodów. Po pierwsze, zauważyć trzeba, że bohater „zacina się”, wymawiając słowo „ja”. Spowodowane jest to faktem, iż Bazakbal, tak jak i zresztą inne postaci filmu, nie ma jednej, ukonstytuowanej tożsamości. Jego „ja” jest prowizoryczne oraz chwilowe. A gdy doraźna forma istnienia, którą kreuje, zostaje pokonana przez zlekceważenie ze strony Heli, bohater kończy tę rolę i zaczyna odgrywać nowe, zupełnie inne „ja”. Istota jego tożsamości podobna jest kampowej. Bowiem „dostrzegać kamp w przedmiotach i ludziach, to postrzegać Bycie-jako-granie-Roli”⁹. Atanazy Trelińskiego jest skrajnie świadomy takiego uwarunkowania. Kiedy Hela wychodzi i nie ma już dla kogo odgrywać przedstawienia, bohater przestaje.

⁸ O niestosowności, inwersji, stawianiu pojęć „na głowie” jako cechach charakterystycznych dla kampu pisze David Bergman (D. Bergman, *Kamp*, przeł. A. Mizerka, w: *Kamp, lingwizm: niedokończone projekty nowoczesności*, dz. cyt., s. 118).

⁹ S. Sontag, dz. cyt. s. 312.

Co niezmiernie ważne, w sytuacji tej następuje również najwyraźniejsze w całym filmie zawieszenie konwencjonalnej realności życia postaci filmowych. Zza tożsamości Bazakbala wyłania się zarówno jego kolejna forma – następny sobowtór, jak i aktor. Nie możemy zatem mieć w tym momencie zupełnej pewności, z kim mamy do czynienia: z Atanazym zaprzestającym kreowania siebie czy z Janem Fryczem, który przestaje być Bazakbalem. W tej niejednoznaczności, niejako podwójnym wyjściu z roli, widać mistrzostwo Trelińskiego. Kampowe jest nie tylko postępowanie bohatera, ale także zachowanie aktora, jako że „kampowa gra, w odróżnieniu od klasycznego przedstawienia w teatrze, nie domaga się zawieszenia niewiary, lecz intensywnej świadomości obcowania z tym, co sztuczne”¹⁰. Tradycyjnie rozumiana gra aktorska ponosi tutaj klęskę, jednak dzięki jej kampowemu rozumieniu możliwa jest do zauważenia istota ponowoczesnego odczytania postaci Atanazego – występująca u filmowego Bazakbala swego rodzaju niestosowność pragnienia skonstruowania jednej, silnej i niezależnej tożsamości.

W tej wyraźnie dwukodowej scenie należy zwrócić uwagę na jeszcze jeden jej aspekt – kategorię banalności. Główny bohater wykrzykuje przecież: „to jest banalne!”. Jego słowa dotyczą z pewnością postępowania Heli. Atanazy określa tak jej zachowanie wobec niego, wszystkie stylizacje kobiety mające zapewnić jej niezwykłość. Ponadto mogą się one odnosić do samego Bazakbala i być autokomentarzem do nieudanego projektu własnego „ja”, a co za tym idzie, także i życia bohatera w ogóle. Traktować je można również jako będącą „poza rolą” wypowiedź Frycza. Banalne byłoby w takim przypadku postępowanie Trelińskiego, jego sposób interpretacji *Pożegnania jesieni*, estetyka filmu, a przede wszystkim: sam fakt wyboru właśnie takiej formy. Kryłoby się w tym wyznaniu kolejne nawiązanie do koncepcji sztuki autora *Nienasyceń* w odniesieniu do gatunku literackiego, z jakiego korzystał. Tak jak Witkacy we wstępie do powieści zaznaczał, że nie uważa tego gatunku za dzieło sztuki¹¹, tak Treliński w filmie pozwala sobie na komentarz, że kino jego zdaniem „jest banalne”.

¹⁰ D. Bergman, dz. cyt. s. 120.

¹¹ Zob. S.I. Witkiewicz, *Przedmowa*, w: tegoż, *Pożegnanie jesieni*, dz. cyt., s. 9.

„Taki ładny”. O przeginaniu Łohoyskiego

Kolejnym obok Atanazego bohaterem, którego Treliński pokazał jako w głównej mierze odrywającego rolę, jest Łohoyski. Tak jak Bazakbal, ma on problemy z własną tożsamością, nieustannie zmienia poglądy i ideologie, potrafi przystosowywać się do otoczenia. Jednak w jego przypadku kreowanie życia uwidacznia się w innym jeszcze aspekcie niż w przypadku głównego bohatera – Jędrus odgrywa przede wszystkim rolę, która staje się w jego udziale Butlerowskim performatywem. Warto zatem zwrócić szczególną uwagę na różnice pomiędzy sposobem jego przedstawienia w powieści i w filmie, aby zobaczyć, jakie możliwości rozumienia postaci i zachowań bohatera otwierają się dzięki Trelińskiemu.

Witkacowskiego hrabiego charakteryzowały trzy główne cechy: majątek i arystokratyczne pochodzenie, bezustanne kokainizowanie się oraz homoerotyczne pożądanie. Treliński te dwa pierwsze swoiste „wyróżniki” Łohoyskiego podporządkowuje trzeciemu: Jędrus jest w filmie najpierw gejem, a dopiero potem – tak jakby było to naturalnym ciągiem skojarzeń – narkomanem i bogaczem.

W porównaniu tym nie można pominąć wyglądu zewnętrznego bohatera, gdyż również w tym aspekcie mamy do czynienia z dużymi różnicami, które dla interpretacji są znaczące. W powieści jest on przedstawiony jako przystojny, młody, „w ogóle wspaniały, rasowy dryblas, zbudowany jak grecka rzeźba”¹². Tymczasem fizjonomia Jana Peszka w całości przeczy Witkacowskiemu wyobrażeniu Łohoyskiego. Łysawy, wyraźnie starszy od Bazakbala, jest całkowitym przeciwieństwem swego książkowego odpowiednika. Z jednej strony mamy więc klasyczną harmonię, zgodność z antycznymi ideałami piękna, z drugiej zaś dziwaczość, wyraźne odbieganie od normy. Płeć stwarzana przez wygląd zewnętrzny filmowego Jędrusia przybiera więc jednoznacznie karykaturalny charakter. Podobnie jest w przypadku jego zachowania. Treliński kreuje go za pomocą kampowych środków, takich jak pastisz, przesada czy maskarada. Bohater przybiera niemal postać przeginającego homoseksualisty z amerykańskiego

¹² S.I. Witkiewicz, dz. cyt., s. 54.

środowiska lat sześćdziesiątych¹³. Podobne są nie tylko rekwizytornia czy też stroje Łohoyskiego, ale i emfaticzne zachowanie, stylizowane gesty, rozbuchana egzaltacja, wszechobecne przerysowanie i nadmiar w połączeniu ze specyficznym wyrafinowaniem. Widać tu wyraźnie kampowe upodobanie „do tego, co przesadne, co «się nie mieści» [off]”¹⁴, do „nadmiaru przedstawieniowego, heterogeniczności”¹⁵.

Gdyby poważnie potraktować postać przedstawianą przez Peszka, trzeba by uznać, że film Trelińskiego zdecydowanie rozmija się z wszelkimi zasadami poprawności politycznej. Konotuje ona bowiem wszystkie „najgorsze stereotypy”, jakimi homofobicznie nastawione osoby opatrują gejów. Można się temu przyjrzeć chociażby w scenie ucieczki Bazakbala i Łohoyskiego z pałacu Bertzów, do którego wtargnęli rewolucjoniści. Między bohaterami wywiązuje się wówczas następująca rozmowa:

Ł[ohoyski]: Którzy to są nasi?
A[atanazy]: Tamci.
Ł: A ten?
A: Nie, to nie nasi.
Ł: Szkoda, taki ładny.

Widać tu wyraźnie cały absurd rozumienia serio postaci granej przez Peszka. Ponadto należy wziąć pod uwagę fakt, iż dialog powtarza nie tylko stereotypy homoseksualne. Naśladuje również te najprymitywniejsze w wyrazie, najkliksze filmowe klisze obrazujące miłość heteroseksualną (choćby, gdy podczas sceny miłosnej okraszanej operową muzyką Jędrus zwraca się do Bazakbala: „nic nie mów”). Przy takim pojmowaniu bohatera stworzonego przez Peszka zauważalne jest, że jego płeć stanowi tylko jeden z wielu konstruktów drwiących z tradycyjnie ujmowanych ról społecznych.

Łohoyski Trelińskiego to postać być może jeszcze bardziej świadoma teatralnego charakteru swoich zachowań niż Atanazy. Jędrus nie jest bowiem gejem, a raczej „odgrywającym rolę geja”. I to odgrywającym w spo-

¹³ Opis daje na przykład Andy Medhurst (A. Medhurst, dz. cyt., s. 93–98).

¹⁴ S. Sontag, dz. cyt., s. 311.

¹⁵ F. Cleto, dz. cyt., s. 171.

sób infantylno-komiczny. Podkreślone zostaje to w scenie śmierci bohatera. Bowiem wbrew fabule powieści, Treliński uśmierca Łohoyskiego przed samym wyjazdem z ogarniętej rewolucją stolicy¹⁶. Groteskowa scena pogoni za pociągiem, podczas której wysypują się bohaterowi z walizki fatałaszkę (znów stereotypowe konotacje), jest kolejnym dowodem na to, że mamy tu do czynienia z postacią na sposób kempowy tworzącą (zamiast: posiadającą) tożsamość.

„Ten Bazakbal to kawał chłopca.” O intertekście i znaczeniu odwołań do kultury masowej

Pożegnanie jesieni Trelińskiego to również w pewnej mierze kempowa odpowiedź na Witkacowską konstrukcję powieści-worka. Ten „film postmodernistyczny” w swej warstwie estetycznej przepełniony jest wszelkiego rodzaju nawiązaniem do kultury masowej¹⁷. Należałoby pokrótce przyrzeć się niektórym z nich.

Typowe są oczywiście sceny rewolucji obfitujące w różnego rodzaju wybuchy, dramatyczne pościgi i ucieczki bohaterów. Najwyraźniejsze odwołania występują jednak w scenie pojedynku Atanazego z Prepudrechem. Już na samym początku dochodzi do standaryzacji zachowań i postaw bohaterów wykreowanych na postaci o całkowicie opozycyjnych charakterach. Oto odważny Bazakbal przyjeżdża na umówione miejsce spotkania wcześniej, jest pewny siebie, trochę oszołomiony alkoholem. Tymczasem

¹⁶ Charakterystyczne dla Trelińskiego jest groteskowe przedstawianie scen śmierci homoseksualistów, prowadzące do nacechowania ich kempową estetyką (por.: w *Egoistach* [2000] główny bohater, Filip, płonie w dziwnym gorsie).
¹⁷ Koneser kampu, zdaniem Sontag, jest dandysem w dobie kultury masowej (S. Sontag, dz. cyt., s. 320). Tak jak jego odpowiednik z przełomu wieków, również on przyjmuje swego rodzaju arystokratyczną postawę wobec życia i sztuki. Jednak w przeciwieństwie do dandysa, wyznawca kampu potrafi znaleźć coś godnego uwagi w tym, co banalne, prymitywne oraz przeciętne; „jest stale rozbawiony, zachwycony, [...] wdycha smród i chwali się, że ma mocne nerwy” (Tamże, s. 321). Dlatego sięgnięcie przez Trelińskiego do scen-kisz z filmów głównego nurtu, filmów, których estetyka odwołuje się (często już nieświadomie i pośrednio) do czasów klasycznego Hollywood oraz specyficzne, parodystyczne ich wykorzystanie są jak najbardziej kempowe.

Kuba spóźnia się, wygląda na skrajnie wystraszonego. Gdy ojciec Heli odwozi go na pojedynek, Azio, mimo iż sam wyzwiał głównego bohatera, stara się na wszelkie możliwe sposoby od tej rozgrywki uciec. Dodać do tego można jeszcze dwa typowo komediowe fragmenty: pierwszy, kiedy stary Bertz zapewnia Prepudrecha, że mimo słabego wzroku uda mu się trafić w przeciwnika („Nikt ci nie każe strzelać do zapalki. Ten Bazakbal to kawał chłopca.”) i drugi, gdy sekundanci uczą go obsługi broni. Pojedynek odbywa się pod mostem, niczym w typowym filmie gangsterskim. Kiedy bohaterowie mają oddać pierwsze strzały, zrywa się nagle wiatr i przewraca kieliszki. Patetyczny nastrój zostaje jednak zniszczony przez zachowanie jednego z bohaterów – Azio mdleje, gdy Atanazy strzela w jego kierunku. Treliński, wbrew fabule książki, każe powtarzać strzały. W specyficzny sposób „bawi się” zachowaniem bohaterów. Dzięki temu może kilkakrotnie powtarzać motyw muzyczny, który w normalnych warunkach powinien budować napięcie, tutaj zaś nabiera charakteru groteskowego. Ponadto, wytworzona zostaje w ten sposób swoista iluzja, pozwalająca uwierzyć, że to nie Prepudrech finalnym strzałem rani Bazakbala, lecz że zostaje on uszkodzony przez pociąg znajdujący się na wiadukcie kolejowym. Następuje bowiem sekwencja scen: nadjeżdżający pociąg, analogiczny najazd kamery na twarz Atanazego, odjeżdżająca lokomotywa, ranny bohater ślaniający się na nogach. Treliński podkreśla tu więc już po raz kolejny nieumiejętność działania Witkacowskich postaci.

Film przepełniony jest również różnego rodzaju cytatami i nawiązaniem do innych dzieł kinematografii (choćby początkowe malarskie zdjęcia, które przypominają kadry z filmów Luchina Viscontiego, czy też sceny z przyjęcia zbliżone do estetyki Federica Felliniego). Najbardziej kempową jest moim zdaniem parafraza stylu i schematu wypowiedzi charakterystycznej dla bohaterów Konwickiego. Mam tu na myśli jedną z finalnych scen *Pożegnania jesieni*, rozgrywającą się na cmentarzu, kiedy Atanazy mówi:

Ja zawsze myślałem, że istnieje błyszczący punkt, gdzieś na przecięciu wszystkich linii i że kiedy go zgubię, to wszystko stracę. Kiedy to zrobię, wszystkie rzeczy, dążenia zamienią się w pył i znikną [w tym momencie w kadrze pojawia się drzewo, przez którego liście przeświecają promienie słońca – K.W.]. No i właśnie straciłem ten punkt, nigdy go nie odnajdę – za późno.

Ton tej wypowiedzi, jej patos, treść zawierająca pseudoegzystencjalne wyznanie, wreszcie charakterystycznie ukazany motyw drzewa wywołują skojarzenie z wyznaniem Andrzeja z *Jak daleko stąd, jak blisko* (oczywiście słowa bohatera granego przez Andrzeja Łapickiego nie mają charakteru „pseudo-“). Kampowy charakter tej sceny polega na wynoszeniu ponad wszystko stylu przy jednoczesnym lekceważeniu treści¹⁸, a także na charakterystycznym wykorzystaniu parodii w jej postmodernistycznym rozumieniu¹⁹.

Jak pokazują powyższe przykłady, reżyser, przedstawiając film z wartką akcją, mnóstwem wydarzeń, perwersyjnym erotyzmem, intertekstualnymi nawiązaniem, słowem: tym, co w kinie masowym najbardziej poszukiwane, stawia sobie cel inny niż typowi twórcy głównego nurtu. Treliński, korzystając z metatekstowych możliwości mówienia o bohaterach w sposób kampowy, programowo nieoryginalny, za pomocą nieautentycznych środków, pokazuje życie postaci, które jest pozorne i nierealne, ma charakter naśladowczy.

BIBLIOGRAFIA

Bibliografia podmiotu

Treliński M. (reż.), *Pożegnanie jesieni*, scen. W. Nowak, J. Wróblewski, M. Treliński wg powieści S.I. Witkiewicza, wyst. J. Frycz, M. Pakulnis, J. Peszek i in., prod. A. Gryczyńska, Polska 1990.

Witkiewicz S.I., *Pożegnanie jesieni*, Warszawa 2010.

¹⁸ Zob. S. Sontag, dz. cyt., s. 308.

¹⁹ Na parodię jako wyznacznik kampu zwraca uwagę Meyer (M. Meyer, dz. cyt., p. 9). Parodia bowiem, ze względu na swą wtórność i zależność od istniejącego już tekstu, posiada potencjał analityczny – także wobec kultury masowej. Kontestuje zatem oryginalność i wyjątkowość, a zwraca uwagę na sam proces wytwarzania tekstu. Parodia w wykonaniu Trelińskiego lokowałaby się na dwóch poziomach: po pierwsze odnosiła wprost do treści, po drugie, wchodząc na poziom meta, dotyczyła koncepcji filmu w ogóle.

Bibliografia przedmiotu

Bergman D., *Kamp*, przeł. A. Mizerka, „Poznańskie Studia Polonistyczne” 2006, nr XIII, *Kamp, lingwizm: niedokończone projekty nowoczesności*, s. 114–125.

CAMPania. *Zjawisko campu we współczesnej literaturze*, red. P. Oczko, Warszawa 2008.

Cleto F., *Wprowadzenie: odmieniając kamp*, przeł. M. Szczubiałka, „Panoptikum” 2007, nr 6, s. 169–196.

Dąbrowski M., *Kamp i jego nowoczesne (po)wiązania*, w: *Lektury płci. Polskie (kon)teksty*, red. M. Dąbrowski, Warszawa 2008, s. 59–68.

Derkaczew J., *Kicz – kompensacja i kontestacja*, „Przegląd Filozoficzno-Literacki” 2006, nr 2, s. 167–185.

Gołębiowska M., *Kamp jako postawa estetyczna – o postmodernistycznych uwikłaniach*, „Sztuka i Filozofia” 1999, nr 17, s. 27–48.

Maciejewski Ł., *Mariusz Treliński – więzienie zbędności*, w: *Autorzy kina polskiego*, red. G. Stachówna, J. Wojnicka, Kraków 2004, s. 243–256.

Medhurst A., *Kamp*, przeł. P. Czapliński, „Poznańskie Studia Polonistyczne” 2006, nr XIII, w: *Kamp, lingwizm: niedokończone projekty nowoczesności*, s. 93–114.

Meyer M., *Reclaiming the Discourse of Camp*, in: *The Poetics and Politics of Camp*, ed. M. Meyer, London & New York 1994, p. 1–22.

Podsiadło M., *Kochający inaczej. Homoseksualizm na ekranie, w: Odwiecznie od nowa. Wielkie tematy w kinie przełomu wieków*, red. T. Lubelski, Kraków 2004, s. 139–159.

Przyłipiak M., *Misja, polityka, estetyka*, „Film na świecie” 1990, nr 11–12, s. 37–43.

Radkiewicz M., *„Młode wilki” polskiego kina. Kategoria gender a debiuty lat 90.*, Kraków 2006.

Sontag S., *Notatki o kampie*, przeł. W. Wertenstein, „Literatura na Świecie” 1979, nr 9, s. 307–323.

Treliński M., *Pożegnanie jesieni*, rec. M. Miodek, *Witkacy bez Witkacego*, „Film” 1989, nr 14, s. 6–7.

Treliński M., *Pożegnanie jesieni*, rec. L. Sokół, *Skazani na zagładę*, „Film” 1991, nr 4, s. 10–11.

Treliński M., *Pożegnanie jesieni*, rec. M. Werner, *To nie kino!* „Kino” 1990, nr 9, s. 18–19.

ABSTRAKT

Adaptacja filmowa powieści Stanisława Ignacego Witkiewicza *Pożegnanie jesieni* dokonana przez Mariusza Trelińskiego przynosi kilka nowych możliwości interpretacyjnych. Za pomocą środków zaczerpniętych z kempowej estetyki – m.in. licznych stylizacji, nawiązań do kultury masowej, karykaturalizacji rzeczywistości, specyficznej gry aktorskiej – reżyser stara się podkreślić sztuczność, teatralność działań bohaterów, kreacyjny charakter ich tożsamości, iluzoryczne jedynie uczestnictwo w życiu, „Bycie-jako-granie-Roli” i jednocześnie ciągłe tej roli podważanie. W tekście koncentruję się na kreacji dwóch bohaterów: Atanazego i Łohoyskiego, jako najbardziej świadomych kempowego charakteru ich podmiotowości.

Jakub Lewicki

Jak mogła „wyglądać” premiera *Dafne* na dworze Władysława IV? Scenografia i maszyny teatralne w XVI-wiecznych adaptacjach operowych

„Czarodzieje sceny” – tak brzmi tytuł wstępu Barbary Judkowiak do traktatu Nicolò Sabbatiniego¹. Dotyczy on włoskich inżynierów i architektów-scenografów, których działalność na dworach europejskich w XVI i XVII wieku wzbudzała zachwyt i uwielbienie wśród bywalców monarszych i książęcych teatrów. To „machiniści” decydowali o artystycznych sukcesach spektakli, pomimo tego, że w założeniu były one swego rodzaju syntezą sztuk. Jak pisze Karolina Targosz-Kretowa, opera to od samego początku „zjawisko sceniczne będące dziełem sztuk połączonych, syntetyzujące poezję, muzykę, choreografię i oprawę wizualną, a nawet efekty działające nie tylko na intelekt, emocje, zmysły słuchu i wzroku, ale i powonienie”².

Dafne była ani pierwszym tego typu wydarzeniem na dworze Wazów (za takie uważa się wystawienie *La Galatea* w 1628 roku, jeszcze za panowania Zygmunta III), ani najbardziej efektownym (choćby ze względu na wystawienie na prowizorycznej scenie). Jej wystawienie ma dziś raczej wymiar symboliczny. Tematem Dafnidy uciekającej przed oszalałym z miłości Apollinem posłużyli się wszakże Ottavio Rinuccini i Jacopo Peri, których *dramma per musica* prezentowana w Florencji w latach 1594–1598 jest uważana za pierwszą operę europejską, a nawet za utwór wyznaczający początek baroku w muzyce. Wystawienie spektaklu bazującego na tym

¹ B. Judkowiak, *Wstęp* [do:] Sabbatini Niccolò, *Praktyka budowania scen i maszyn teatralnych*, przeł. i oprac. A. Kasprzak, Gdańsk 2008, s. 6.

² K. Targosz, *O scenografii w teatrze Władysława IV po czterdziestu latach*, „Barok. Historia-Literatura-Sztuka” 2005, nr 2, s. 175.