

**Jacek Nowakowski**

## Gombrowicz a polski film fabularny

ABSTRACT. Nowakowski Jacek, *Gombrowicz a polski film fabularny* [Gombrowicz and Polish feature films]. „Przestrzenie Teorii” 20. Poznań 2013, Adam Mickiewicz University Press, pp. 155-172. ISBN 978-83-232-2654-3. ISSN 1644-6763.

This article presents the influence that Witold Gombrowicz's work has had on Polish cinema. It covers several generations of directors, for example, Andrzej Munk (born in the 1920s), Roman Polański and Jerzy Skolimowski (born in the 1930) as well as Agnieszka Holland, Piotr Szulkin and Marek Koterski (born in the 1940s and 1950s), and discusses the topic of film adaptations of his books (Jerzy Skolimowski's *Ferdydurke* and Jan Jakub Kolski's *Pornografia* [Pornography]). The article shows that Polish cinema uses Gombrowicz's works most of all by taking up the issue of life's authenticity and inauthenticity as well as to demythologize Polish tradition and history. As for esthetics, it employs Gombrowicz's favorite style, i.e. the grotesque.

Punktem wyjścia moich rozważań na temat dziedzictwa twórczości Witolda Gombrowicza w powojennym polskim filmie fabularnym jest interesujący artykuł Allena Kuharskiego: *Improwizacje z nieboszczykiem: teatr Witolda Gombrowicza wkracza w 21 wiek*<sup>1</sup>, w którym autor porusza także kwestię filmowych adaptacji utworów Gombrowicza. Badacz nawet z zagranicznej perspektywy łatwo, a co najważniejsze trafnie zauważa, że w teatrze (dodajmy także w teatrze telewizji) autor *Ferdydurke* sprawdza się znakomicie, w filmie zaś – słabo, jego twórczość jest, według niego, niefilmowa. Wiąże się to, jego zdaniem, m.in. ze szczególnym kształtem erotyki w twórczości autora *Kosmosu*. Jak pisze w konkluzji swego artykułu: „Czy dla transgresyjnej erotyki Gombrowicza, poruszającej psychologiczną i etyczną głębię, znajduje się miejsce w kulturze komercyjnego filmu, skierowanej na rozwój, produkcję i marketing?”<sup>2</sup>. Rzecz wymaga głębszego zbadania, niż czyni to wspomniany autor, a przede wszystkim – wyjścia poza wąską problematykę adaptacji filmowej, na którą, przy okazji pisania o teatrze, skazuje Kuharski naszego pisarza. Wstępnie można tu postawić tezę o Gombrowiczowskiej „gębie”, którą noszą niektóre polskie filmy, a czasem nawet cała twórczość autorów fabuł.

Dobrze to widać na przykładzie polskiego kina po 1956 roku, które nosi wyraźne Gombrowiczowskie piętno. Obecność i rola autora *Ferdydurke* w kulturze tego okresu są nie do przecenienia, choć trudne do jed-

<sup>1</sup> A. Kuharski, *Improwizacje z nieboszczykiem: teatr Witolda Gombrowicza wkracza w 21 wiek*, przeł. M. Kołakowska, [w:] *Witold Gombrowicz – nasz współczesny*, red. J. Jarczyński, Kraków 2010, s. 484-497.

<sup>2</sup> Tamże, s. 496-497.

noznaczego i ścisłego oszacowania. Owo piętno na gruncie filmowym dotyczy zwłaszcza takich zjawisk, jak: deheroizacja przedstawianych wydarzeń, także samej historii; poruszanie kwestii autentyczności i stereotypizacji postaw i ról społecznych; a także kwestie estetyczne, zwłaszcza groteskowo przedstawiane mechanizmy stosunków międzyludzkich czy – szerzej patrząc – posługiwanie się stylem groteskowym. Oczywiście zagadnienia te dotyczą także kilku innych pisarzy, zwłaszcza Sławomira Mrożka i Stanisława Dygata, bez których nasza kultura, w tym kino, miałyby inny kształt, jednak to właśnie twórczości Witolda Gombrowicza wydają się zawdzięczać najwięcej.

Starania komunistycznych władz o zniknięcie tego autora z krajowego rynku wydawniczego i świadomości odbiorczej, spotykały się zawsze z działaniami przeciwnymi: ludzie kultury w Polsce czynili wszystko, aby pisarz był znany nie tylko emigracyjnej publiczności. Wyzwalaniu się z socrealizmu, a także rozrachunkowi ze stalinizmem po październiku 1956 roku pomogła chwilowa tolerancja cenzury, która nie tylko dopuściła tematy rozrachunkowe do druku czy premier w teatrach i kinach, ale przede wszystkim nie była w stanie przeciwstawić się manifestacji swobody i jakości artystycznej twórców w tym okresie. Gombrowicz pojawił się więc nie tylko jako autor omawiany, ale i ponownie wydawany<sup>3</sup>. Kampanię na jego rzecz prowadzili m.in. Konstanty Jeleński (za granicą) oraz Artur Sandauer (w kraju). Gombrowicz był autorem, któremu poświęcali uwagę przede wszystkim ludzie teatru i filmu. Jego sztuki pojawiały się na polskich scenach, pisano o jego twórczości m.in. w „Życiu Literackim”, „Współczesności” czy „Tygodniku Powszechnym”, a najważniejszy nurt artystyczny naszego kina – polska szkoła filmowa – podejmuje Gombrowiczowskie problemy, np. sprawę jednostki uwięzionej przez stereotypy – narodowe, historyczne czy społeczne. Pod tym względem najbliższy Gombrowiczowi byłby dorobek Andrzeja Munka, ale o znaczeniu tego pisarza dla kolejnych pokoleń autorów filmowych świadczą także kino Romana Polańskiego, Jerzego Skolimowskiego, Agnieszki Holland, Piotra Szulkina czy Marka Koterskiego. Zwracała na ten fakt uwagę Mariola Jankun-Dopartowa, pisząc o istnieniu wspólnego źródła dla pisarstwa Gombrowicza i filmów Holland oraz Polańskiego, mianowicie modernizmu. Konstatowała, iż: „Poetyki sztandarowych filmów szkoły polskiej nie można już było kontynuować, jednak sam problem – wymagający już innej estetyki – odnawiał się w nurtach i filmach następnych dziesięcioleci”<sup>4</sup>.

<sup>3</sup> W roku 1957 PIW wznawia *Ferdydurke*, Wydawnictwo Literackie – *Bakakaj*, a Czytelnik – *Trans-Atlantyk*.

<sup>4</sup> M. Jankun-Dopartowa, *Gorzkie kino Agnieszki Holland*, Gdańsk 2000, s. 48.

W filmach polskiej szkoły filmowej powraca m.in. temat heroizmu (lub jego braku), w dużej mierze określający kształt naszej kultury od czasów romantyzmu. Podejmuje go zarówno Andrzej Wajda, Wojciech Has, Kazimierz Kutz, jak i Andrzej Munk. Jedni czynią to w duchu realizmu, inni tragizmu, jeszcze inni – sarkazmu i ironii. Sprawy narodowej historii, losów Polaków i rozumienia polskości wracają od wspomnianej epoki aż po czasy świetności polskiego kina (i kultury) drugiej połowy lat pięćdziesiątych ubiegłego wieku. Autor *Eroiki* (1957) oraz *Zezowatego szczęścia* (1959) patrzył na naszą historię racjonalnie, podobnie jak wcześniej Żeromski czy właśnie Gombrowicz. Istotna dla twórczości tego ostatniego kwestia wolności, stwarzanej i więzionej w formie będącej wynikiem międzyludzkich interakcji, powraca w indywidualnym i zbiorowym wymiarze u Munka. Znakomicie widać to na przykładzie losów i postawy postaci z drugiego z wymienionych tytułów. Piszczyk, antybohater *Zezowatego szczęścia* zawsze jest gotów podporządkować się wartościom i kryteriom istotnym w danej chwili. Jednak Munk nie drwi przy jego pomocy z antyheroicznych czynów, lecz z mistyfikacji, które je prowokują. Ewelina Nurczyńska-Fidelska, pierwsza polska monografistka tego reżysera, trafnie dostrzegła, że obok wcześniejszej postaci Dwidziusia Górkiewicza, protagonisty *Eroiki*, Piszczyk wywodzi się ze świata Witolda Gombrowicza. Pisała o tym:

Poprzez niego Andrzej Munk, dopełniając niejako postać Dwidziusia, włączył się w ten nurt polskiej sztuki, który symbolicznie wywodząc się z *Ferdydurke* Gombrowicza, przedmiotem swej refleksji uczynił analizę mechanizmu życia społecznego, odkrywanie związków zachodzących pomiędzy życiem jednostkowym a życiem zbiorowym, demaskowanie wszelkich sztywnych formuł, póż i fałszów mających swe źródła w konwencjonalnych wzorach odczuwania i postępowania, w stereotypowych kategoriach pojęciowych. W mitach narodowych wreszcie<sup>5</sup>.

Piszczyk został przez reżysera i poprzez grającego go Bogumiła Kobielę groteskowo przejaszkrawiony, zwłaszcza jeśli chodzi o kształt wewnętrzny tej postaci, ale przecież jego zachowanie brało się także z okoliczności i determinant zewnętrznych. „Gęby”, które mu narzucano, wynikały z polskiego tu i teraz, ale też z uniwersalnych prawideł, rozpoznanych wcześniej, i wciąż rozpoznawanych w momencie powstania filmu, przez Witolda Gombrowicza. Duża część z pokolenia polskich twórców urodzonych w latach dwudziestych ubiegłego wieku podjęła wątki Gombrowiczowskie w taki czy inny sposób, lecz w kinie na szerszą skalę widać to dopiero u przedstawicieli pokolenia lat trzydziestych, przede wszystkim u Romana Polańskiego (ur. 1933), Andrzeja Kondratiuka (ur. 1936) i Jerzego Skolimowskiego (ur. 1938).

<sup>5</sup> E. Nurczyńska-Fidelska, *Andrzej Munk*, Kraków 1982, s. 102.

W twórczości Romana Polańskiego niezwykle istotny i konsekwentnie podejmowany jest problem osoby, maski pośredniczącej pomiędzy wewnętrznym „ja” człowieka a przestrzenią zewnętrzną. Świat przedstawiony Polańskiego jest zdeterminowany u samego zarania: stosunki międzyludzkie oparte są na zasadzie dominacji, co widać już w krótkometrażowych *Ssakach* (1961) oraz *Grubym i Chudym* (1961), bohaterowie są zwykle słabi, zniewoleni i samotni, odgrywający przed innymi teatr, w którym liczy się wspomniana maska, pomagająca oszukać zarówno społeczne zwierciadło, jak też wyzwolić się od lęku przed Innym. Doskonale tę autorską postawę wyraża debiut pełnometrażowy reżysera – *Nóż w wodzie* (1962), jak i wiele późniejszych, w tym zrobiony we Francji *Lokator* (1976).

W *Nożu w wodzie* troje protagonistów: dojrzały mężczyzna – Andrzej, jego partnerka Krystyna oraz zabrany na pokład jachtu Andrzeja młody mężczyzna, prowadzą intensywną psychologicznie grę o prestiż. Mężczyzna, Dziewczyna i Chłopak, jak symbolicznie można ich określić, dokonują prezentacji i częściowej wymiany ról w ramach obowiązujących reguł życia społecznego, zmuszeni choć na moment „zmienić skórę”, aby nie stracić na znaczeniu lub zdobyć prestiż. Rozgrywającym jest „człowiek bez znaczenia” – Chłopak, który jako (pozornie) element świata innego, pozakonsumpcyjnego, wywiera wpływ na pozostałych. Ale by coś wygrać, musi przyjąć maskę tego, którym pogardza (i odwrotnie) – Mężczyzny. Gombrowiczowska Młodość i Niedojrzałość, tak pożądane, prędzej czy później muszą ustąpić miejsca Dorosłości – jej obliczem jest kabotyzm, bufonada oraz samozadowolenie z faktu posiadania. Polański, za Gombrowiczem, pokazuje zmienność i nietrwałość tych ról. Kategoria gry, tak ważna dla pisarza, staje się także w wielu filmach autora *Gorzkich godów* jednym z wyznaczników autorskiej poetyki; gry, jaką bohaterowie prowadzą zarówno z innymi, jak i sobą, właściwie – z całym napierającym na nich światem. W *Nożu w wodzie* Polański rezygnuje z tak bliskiej mu koncepcji przedstawiania kondycji ludzkiej w oczyszczającej grotesce, którą nasycił młodzieńcze filmy krótkometrażowe, ale posługuje się nią przy okazji korzystania z innych gatunków – thrillera psychologicznego (np. *Wstręt*, 1965), parodii horroru (*Nieustraszeni pogromcy wampirów*, 1967), filmu przygodowego (*Piraci*, 1986) czy farsy (*Rzeź*, 2011). Poprzez nią wyraża doświadczenie absurdu istnienia, niemożność uwolnienia się z zamkniętego kręgu ról, doświadczeń i masek, psychomachii, jaką uprawia człowiek, w ten swoisty sposób komunikując się z innymi. Walka o siebie u Polańskiego zawsze odbywa się za pomocą spojrzenia innych, które w różnym stopniu w jego filmach okazuje się niczym innym niż przemocą i gwałtem zadany drugiemu. Od tej fizycznej opresji reżysera interesuje bardziej przemoc psychiczna – jej konsekwencje widać znako-

macie choćby w *Lokatorze*. Trelkovski, jego tytułowy bohater, odkrywa, że udawanie, fałsz, teatr są środkami obronnymi, a maska może być wyzwoleniem od lęku. Nie na długo jednak; zawsze pojawi się ktoś, kto rozpozna w naszej osobie słabe punkty.

Wspomniana wcześniej Mariola Jankun-Dopartowa w swej innej książce poświęconej Polańskiemu zwraca uwagę na powracający u niego, a bliski Gombrowiczowi motyw kuszenia (widoczny np. w *Pornografii*), często występujący w inferalnym krajobrazie „jałowej ziemi”, na której toczy się akcja jego filmów. Według niej motyw ten widoczny był od samego początku. Zaznacza przy tym, że:

U Gombrowicza poza głębią i pupą nie ma już nic innego, u Polańskiego wyraźnie rysują się kontury piekła wypełnionego przerażającą samotnością, pustką, paraliżującym lękiem przed wypadnięciem z ról, jakie narzucają obowiązujące stereotypy młodości, dojrzałości i społecznego sukcesu. Człowiek stracił kontakt z naturą do tego stopnia, że dane przez nią instynkty wykorzystuje w społecznej grze o prestiż, co prostytuuje tworzona przez cywilizację. Polański przewrotnie operuje archetypami kuszenia, by dobitnie pokazać, że w świecie bez transcendencji walka dobra i zła jest tylko salonową grą, której inicjatorów i pierwotne zasady dawno zapomniano<sup>6</sup>.

Tematów Gombrowiczowskich w twórczości Romana Polańskiego znajdziemy więcej. Istotne są także kwestie związane z istnieniem zwierzęcej natury człowieka (choć u Polańskiego bliższe rozumieniu surrealistycznego bestiariusza) czy sprawa dwuznacznego widzenia i rozumienia płci, mogącej być tylko kulturowym kostiumem. Oczywiście autor *Dziecka Rosemary* nigdy nie inkorporuje gotowych tez twórczości Witolda Gombrowicza, raczej szuka filmowej formy, gdzie zmieściłaby się zarówno ironia, jak i gra schematami fabularnymi oraz estetycznymi, które zgubią widza, dając mu zarazem satysfakcję, tak jak to czynił pisarz, niweczając stereotypy właściwe dla swej epoki.

Podobnie można widzieć konsekwencje lektury pisarza w twórczości Andrzeja Kondratiuka. Gombrowiczowska aura zwłaszcza jego pierwszych, krótkometrażowych filmów, takich jak *Nad wielką wodą* (1962), *Kobiela na plaży* (1963) czy *Monolog trębacza* (1965) oraz *Chciałbym się ogolić* (1966), a także animowanego *Kolorowe kłamstwo* (1966) wiąże się z wykorzystaniem formy groteski. W tym jednak przypadku, w o wiele większym stopniu niż u Polańskiego, mamy do czynienia z traktowaniem jej jako kategorii estetycznej, określającej w pierwszej mierze stylistykę, a nie, jak u nieco starszego twórcy (notabene przyjaciela i współpracownika z lat młodości), wynikającej także z egzystencjalnych doświadczeń. Groteskowe spojrzenie na rzeczywistość daje o sobie znać u autora

<sup>6</sup> M. Jankun-Dopartowa, *Labirynt Polańskiego*, Kraków 2000, s. 42-43.

*Hydrozagadki* niemalże w każdym filmie. W dłuższych formach ustępuje co prawda spojrzeniu o zacięciu satyrycznym (*Wniebowzięci* z 1972 roku czy *Jak to się robi* z 1973), gdzie przedmiotem obserwacji są prowincjonalne, a nawet plebejskie obyczaje, a w późniejszych utworach dochodzi do głosu postawa *quasi*-stoicka, którą reprezentuje już bohater cyklu telewizyjnego *Klub profesora Tutki* (1966–1968), a zwłaszcza trylogii: *Cztery pory roku* (1984), *Wrzeczono czasu* (1995) oraz *Słoneczny zegar* (1997). Kondratiuk pojawia się w niej osobiście na ekranie, a postać, którą kreuje, jest jego oczywistym porte-parole. Jednak groteskowe widzenie świata i tutaj nie znika.

Wracając do początków działalności artystycznej Andrzeja Kondratiuka – odbywa się ona chwilę po tym, jak powraca do Polski twórczość Gombrowicza, jak debiutuje na scenie wydawniczej miesięcznik „Dialog”, życzliwie patrzący na teatr absurdu z Samuelem Beckettem na czele – jego *Czekając na Godota* miało premierę na jednej z warszawskich scen na początku 1957 roku. Chodzi mi tu przede wszystkim o zbudowanie pewnej paraleli pomiędzy filmami autora *Wniebowziętych* a wszechpotężną groteskowością, która w dużej mierze zaanektowała polski teatr i część naszego kina, z młodym Kondratiukiem włącznie, rozumiana zarówno jako stan świadomości i jej artystyczny wyraz. W takim klimacie rodziła się, konstytuowała i z jego głęboką pamięcią rozwijała późniejsza twórczość wymienianego tu reżysera.

Niewątpliwie reżyserem zawdzięczającym wiele Gombrowiczowi jest Jerzy Skolimowski, nie tylko jako autor adaptacji *Ferdydurke* (1991). W połowie lat sześćdziesiątych minionego stulecia stało się jasne dla wszystkich, że pojawił się w polskim kinie poszukiwacz zarówno nowego obszaru tematycznego, jak i odmiennej stylistyki. Pogląd ten wziął się z recepcji jego debiutanckiego *Rysopisu* (1964), otwierającego tetralogię, na którą złożyły się także *Walkower* (1965), *Bariera* (1966) i *Ręce do góry* (1967). Pierwszy z nich przynosi portret outsidera – Andrzeja Leszczyca (gra go, podobnie jak w filmie drugim i czwartym, sam reżyser) – młodego człowieka, zdystansowanego wobec wszelkich form życia społecznego, funkcjonującego na jego marginesie. Bohater – reżyserskie medium, dokonuje aktu autokreacji, organizując rzeczywistość na wzór swego doświadczenia wewnętrznego, które powoduje, że akcja jest tu raczej rozgrywana w głąb, a jednocześnie za pomocą subiektywnego spojrzenia Leszczyca dokonuje się waloryzacja otaczającego jednostkę świata. Jej egotyzm, wyrażony także poprzez umieszczanie bohatera w centrum kadru, a zwłaszcza kierowanie jego spojrzenia i wypowiedzi wprost do widza, wraz z nasyceniem filmu emocjonalnością, które nie pozbawia go znamion intymności, pozwoliła swego czasu myśleć o *Rysopisie* i jego bohaterze jak o filmowym odpowiedniku Gombrowiczowskiego *Dziennika*

i postawie jego autora<sup>7</sup>. U Skolimowskiego zmiana perspektywy historyczno-społecznej na losy indywidualne i perspektywę egzystencjalną nie redukuje historii tylko do prywatnej biografii jego postaci. Wyrażenie prawdy o współczesności, o niespełnieniu młodego pokolenia w jej ramach odbywa się ze świadomością pamięci o ojcach, a zwłaszcza ich wojennym heroizmie. Co prawda, podobnie jak w twórczości Witolda Gombrowicza, zwłaszcza w *Trans-Atlantyku*, heroizm bywa kontestowany, ponieważ staje się personą całego poprzedniego pokolenia. W poszukiwaniu autentyzmu okazuje się jednak, że wyrażającej go młodości brakuje faktycznej, rozpoznawalnej sytuacji czy zdarzenia, prowadzących do jakiejś formy inicjacji. Z jednej strony bohaterowie Skolimowskiego, także późniejszych filmów zagranicznych, m.in. *Startu* (1967) czy *Na samym dniu* (1970), wciąż trafiają na „bariery”, poddając się „walkowerem”, świadomi wiecznej niedojrzałości – swojej, ale i otoczenia, w którym funkcjonują. Bywają wpychani przez sytuacje w uniformy, jak np. w dosłownej i zarazem metaforycznej scenie w wagonie towarowym pociągu, do którego trafiają w *Rękach do góry*, zdając sobie sprawę ze stanu zawieszenia, w jakim tkwią. Z drugiej strony nieobcy jest im kompleks starszych, właśnie spełnionych (lub takich udających) w konkretnej sytuacji wojny i okupacji, co tym bardziej zwiększa poczucie tkwienia w dzieciństwie, dominującym w ich psychice. Obraz ciasnoty duchowej czasów małej stabilizacji, uwy puklający rytualizację wielu dziedzin życia, przedstawiony jest przez Skolimowskiego przez ironię i konsekwentną stylizację. Jak podkreśla Tadeusz Sobolewski, przywołując kontekst polskiej rzeczywistości dla wczesnych filmów reżysera:

Mimo nawoływań do aktywności, czekanie było powszechnym trybem życia. Żyliśmy w między-czasie, który dziś wydaje się bezczasem, przedłużoną młodością, gombrowiczowską szkółką. [...] Życie tamtego pokolenia upłynęło wśród marzeń o reglamentowanych dobrach, obietnic władzy, zachęt do „działania” i pogroźek wobec tych, co się wychylają. [...] W tym czasie wchodziło w dorosłe życie pierwsze pokolenie, które nie znało innej Polski, traktowało PRL jako jedyne rzeczywistość i odkrywało ciasnotę ram, w jakich je zamknięto. Najbardziej wpływowym pisarzem był Gombrowicz, prowadzący z Argentyny swoją walkę z tradycyjną polskością, odkrywający człowieka w Polaku. Choć z drugiej strony tkwiliśmy jeszcze w XIX-wiecznym patriotyzmie czasów zaborów. Skolimowski wchłonął w siebie oba rozumienia polskości, dawne i nowe. Był gotów przyjmować różne polskie role<sup>8</sup>.

Z Gombrowicza u autora *Czterech nocy z Anną* są nie tylko takie tematy, jak zauroczenie młodością, kwestia niedojrzałości, posługiwania się

<sup>7</sup> T. Lubelski, „Rysopis”, czyli wprowadzenie *outsidera*, „Kino” 1989, nr 11.

<sup>8</sup> T. Sobolewski, *Skolimowski w pułapce polskości*, [w:] Jerzy Skolimowski, red. M. Żydowicz, Toruń 1998, s. 48.

maską i szerzej: wyrazistą formą w relacjach z innymi, czy także opisywany bardzo polski temat heroizmu poprzedników, ale i sięgnięcie po groteskowe rozwiązania w sferze stylistycznej. Jej językowy kształt w pisarstwie Gombrowicza musiał znaleźć filmowy ekwiwalent. Stąd realistyczna obserwacja, która stopniowo zmienia się w groteskową nadbudowę – zwłaszcza w *Barierze* i *Rękach do góry*. W pierwszym z nich obserwujemy, jak polska rzeczywistość nabiera znamion rytuału i obrzędu, co Skolimowski pokazuje jako rodzimą obsesję. W tym przypadku potęguje ten fakt rozegranie akcji w okresie poprzedzającym i w święta Wielkiej Nocy, ale reżyser pokazuje, że działają one jak katalizator, ujawniający potrzebę ceremoniału tkwiącą w Polakach. Tyle tylko, że przedstawia ją w konwencji fantasmagorii, w dodatku żartobliwej. Widać to dobrze w znanej scenie początkowej filmu. Skolimowski pokazuje osoby, które bawią się w łapanie ustami pudełka zapalek wypadającego z rąk manekina. Sposób kadrowania sugeruje początkowo, że za moment ich pochylone głowy zetnie toporem kat. W rzeczywistości, po rozszerzeniu planu, widzimy, że to tylko wyglupy kilku studentów w akademiku, którzy za chwilę rozjadą się do domów. Twórca *Barierzy* chciał w ten sposób nie tylko zmylić widza, ale zasugerować mu, że świat, w którym funkcjonują jego bohaterowie, może być bardzo serio, nawet groźny czy okrutny, ale jednocześnie jest miejscem udawania, wyglupu i niepowagi. Groteskowe zderzenie przeciwieństw, mieszanie powagi i sztubackich żartów znakomicie sprawdziło się w czasie powszechnego oczekiwania na doniosłe, sakralne wydarzenie. Tak jak Gombrowicz pokazywał uwikłanie w rozmaite tradycje (zwłaszcza polskiej historii i kultury), tak i Skolimowski buduje wielorakie sceny o charakterze symbolicznym i metaforycznym, aby za pomocą groteskowej stylizacji zburzyć ich (sakralną nieraz) formę, podsuwając kolejne kształty czyhające na nie w pełni uformowane umysły pokolenia, które szukało własnej formy, aby zaistnieć na tle poprzedników – Kolumbów. W *Barierze* zbiegają się tropy z Gombrowiczowskiego *Trans-Atlantyku*: nie tylko Ojczyzna i Syncyzna, ale i kwestia odniesień do ewangelicznej mitologii. Jak pisał o postaciach ze wspomnianej powieści Zdravko Malić:

Etycznie, Syn jest nosicielem motywu 'Wstydu', 'Sromoty', 'Hańby', 'Brodu', patriotycznie: 'Zdrady', 'Ucieczki', 'Tchórzostwa', a ideowo – postępu i nieskrępowania, wolności, życia i przyszłości, w przeciwieństwie do niewoli i śmierci Ojca<sup>9</sup>.

U Skolimowskiego Synem jest wędrujący w przeddzień Wielkanocy bohater, który spotyka „przedstawicieli” ojcowskiej tradycji honoru, pra-

<sup>9</sup> Z. Malić, „*Trans-Atlantyku*” Witolda Gombrowicza, przeł. J. Wierzbicki, [w:] *Gombrowicz i krytycy*, oprac. Z. Łapiński, Kraków 1984, s. 239.



wości, męstwa, ale i kombatantstwa. Niektóre sceny zatem wprost przywołują zbiorowe mitologie Polaków: w scenie z ojcem bohatera, szablą, kobietą ucharakteryzowaną i upozowaną na Polonię przywołany zostaje niepodległościowy obraz II Rzeczypospolitej, pojawia się także obraz Kolumbów, związany z postacią fałszywego ślepcy czy wspomniany mit patriotyczny, gdzie w scenie w restauracji pojawia się „niedoskonały” etycznie kombatant z II wojny światowej. Wybieram z problematyki *Bariery* elementy bliskie *Trans-Atlantykowi*, gdzie Polska przedwrześniowa została sportretowana w krzywym, groteskowym zwierciadle, podobnie jak ta Polska, która dwadzieścia parę lat później nie wyzbyła się do końca znamion swej poprzedniczki. Jednak, inaczej niż u Gombrowicza, w filmie na pierwszym planie jest religia, jak podkreślano, religia miłości, symbolizowana m.in. przez Paschę<sup>10</sup>. Niewątpliwie jednak obaj – Gombrowicz i Skolimowski – mocno tkwili (w przypadku tego drugiego można zastanawiać się nad użytym czasem) w „pułapce polskości”, której kształt wyznaczały rodzime mity, fobie i maski.

Akcentowałem wyżej groteskowy aspekt twórczości reżysera *Bariery*, sugerując jego zadłużenie u autora *Bakakaja*. Pod tym względem kino polskie lat sześćdziesiątych i siedemdziesiątych XX wieku zaciągnęło ten dług zbiorowo. Opinię taką, moim zdaniem, pośrednio potwierdza praca Tadeusza Lubelskiego *Historia polskiego kina*, w której badacz formułuje tezę o istnieniu na przełomie lat sześćdziesiątych i siedemdziesiątych w naszej kinematografii, obok „stronnictwa inteligenckiego rygoryzmu” (np. kino Krzysztofa Zanussiego) oraz „stronnictwa rejestracji” (m.in. wczesne filmy Krzysztofa Kieślowskiego), także „stronnictwa groteski”. Wymienia tu, obok przywoływanego przeze mnie Andrzeja Kondratiuka, wczesną twórczość jego brata – Janusza Kondratiuka, a zwłaszcza Marka Piwowskiego, jak również dokonania w dziedzinie animacji Juliana Józefa Antoniusza (wł. Antoniszczaka)<sup>11</sup>. Rzecz jasna, nie można tu mówić o jakimkolwiek bezpośrednim nawiązaniu do Gombrowicza czy zależności. Idzie raczej o zwrócenie uwagę na fakt, że rodzime kino z pokolenia na pokolenie jest „Gombrowiczem podszyte” także w stylu, który, różnoraki u każdego z wymienionych twórców, zawiera znaczny element estetyki, po jaką sięgali w tym okresie również dramaturdzy i prozaicy, ze Sławomirem Mrożkiem i Januszem Głowackim na czele. Tego rodzaju paralele świadczyć mogą o tym, że filmowcy w jakiejś mierze nosili w sobie (czytaj: swoich filmach), objawiającą się w różnorodnej przecieź

<sup>10</sup> Patrz: K. Kornacki, *Inspiracje liturgią katolicką w twórczości Jerzego Skolimowskiego*, [w:] tenże, *Kino polskie wobec katolicyzmu (1945–1970)*, Gdańsk 2004, s. 314–330.

<sup>11</sup> T. Lubelski, *Historia kina polskiego. Twórcy, filmy, konteksty*, Chorzów 2008, s. 311–316.

sztuce, pamięć lektury autora powieściowego *Kosmosu*. Ich znakiem może być groteskowe obrazowanie.

W kolejnym pokoleniu twórców polskiego kina związek z Witoldem Gombrowiczem, zwłaszcza w sferze idei, przejawiają filmy Agnieszki Holland (ur. 1948). Wymieniana już monografia reżyserki, autorstwa Marioli Jankun-Dopartowej, łączy tę artystyczną wspólnotę w kontekście modernizmu środkowoeuropejskiego, którego wybitnymi przedstawicielami, studiowanymi uważnie przez reżyserkę, są Witold Gombrowicz oraz Milan Kundera, swoją drogą admirał twórczości „samotnika z Vence”. Kluczowa u obu – a wyrażana przez sztukę Holland – będzie kwestia poszukiwania prawdy o człowieku uwięzionym przez stereotypy. Gombrowicz Holland jest Gombrowiczem „czarnego nurtu” (by posłużyć się określeniem z tytułu książki Michała Pawła Markowskiego<sup>12</sup>): gorzkim, perwersyjnym, anarchicznym, fascynującym się tym, co wyparte. Filmoznawczyni dostrzega te cechy już w debiucie fabularnym Holland – w *Wieczorze u Abdona* (1975). Mimo że nominalnie reżyserka sięgnęła po poetyckie opowiadanie Jarosława Iwaszkiewicza z 1922 roku, to w gruncie rzeczy podąża innym tropem. Według krakowskiej badaczki:

Zazdrość Abdona o młodego kochanka Herminy, Michasia, w filmie Holland nie jest czystym żywiołem namiętności, jak u autora opowiadania. Film zostaje „podszty Gombrowiczem”, skomplikowane relacje uczuciowe stają się grą podobną do tej, jaką rozwija na przykład *Pornografia*. Gombrowicza przypomina już sam sposób filmowania świata przedstawionego. Ekspozuje on wyrafinowanie i stylizowanie brzydoty oraz jej dążenie do „pożarcia” wszelkiego piękna. W kadrze często pojawiają się warzywa, owoce, ryby i inne pokarmy, ale nie stoi za nimi prosta freudowska symbolika – wywołują one u widza po prostu dwuznaczne skojarzenia, zapraszają do perwersyjnej gry ze światem przedstawionym, podobnie jak w prozie autora *Pornografii* i *Kosmosu*. Dwuznaczną, perwersyjną aurę buduje sąsiedztwo elementów wchodzących w znaczeniowe interakcje – jeżeli zostałyby one rozdzielone – tych naddanych znaczeń po prostu by nie było. [...] Nie tylko świat przedmiotów, ale i świat ludzkich przeżyć pozbawiony jest autentyczności – odbija się w cudzych oczach i jest teatrem odgrywanym na użytek owych cudzych oczu, niekiedy zaś nieświadomie nim się staje<sup>13</sup>.

Człowiek w objęciach stereotypów, takich jak np. młodość, która często w filmach Holland okazuje się pułapką, to także temat *Zdjęć próbnych* (1976) i *Aktorów prowincjonalnych* (1978), by nie wspomnieć o filmach zrobionych za granicą, jak podejmujący temat totalitaryzmu i Zagłady *Europa, Europa* (1990), a zwłaszcza francuski film *Olivier, Olivier* (1991) oraz *Całkowite zaćmienie* (1995), gdzie bohaterowie – Rimbaud

<sup>12</sup> M.P. Markowski, *Czarny nurt. Gombrowicz, świat, literatura*, Kraków 2004.

<sup>13</sup> M. Jankun-Dopartowa, *Gorzkie kino Agnieszki Holland*, s. 75-76.

i Verlaine – nie potrafią wyjść poza codzienny teatr masek i póż. Autorka filmu celowo proponuje taki wizerunek wybitnych poetów, sugerując, że współczesna kultura popularna (jaką zawsze będzie film) żąda schematu, oswojenia, maski, która będzie bezpieczna. Na pewno nie szuka prawdy.

Jankun-Dopartowa zwraca uwagę, że częstą cechą sztuki Agnieszki Holland jest transpozycja wątków gombrowiczowskich (i kunderowskich) na inny materiał literacki. Koronnym przykładem może być film zrobiony na podstawie powieści wczesnego modernisty Henry'ego Jamesa – *Plac Waszyngtona* (1997), zrealizowany w Stanach Zjednoczonych. W tym wypadku pewne tropy wydają się oczywiste do podjęcia. Bohaterka, Catherine Sloper, jest osią intrygi filmowej. Ta zmierza do pokazania jej przemiany w świecie póż i konwenansów, w których młoda kobieta tkwi od urodzenia (inicjujące spojrzenie odrzucające ojca Catherine, nie spodziewającego się córki). Romantyczne wychowanie, egzaltowane zachowania, stereotypowe postrzeganie mężczyzn (i kobiet), w wyniku konserwatywnej edukacji muszą zostać zderzone ze światem. Według Holland sposobem na główną postać miało być nawiązanie do Iwony, tytułowej bohaterki dramatu Gombrowicza *Iwona, księżniczka Burgunda*<sup>14</sup>. Zatem odmienna tematyka, inny styl, a jednak świat przedstawiony noszą znamiona Gombrowicza. Reżyserka nad respekt wobec literackiego czy historycznego pierwowzoru przedkłada swobodę i bezkompromisowość gestu, którą odnajdziemy w pisarstwie i postawie artystycznej Witolda Gombrowicza. Z niego bierze przede wszystkim wielki temat: nieautentyczność, który, jak pisałem, powraca później w twórczości Milana Kundery, a i wśród twórców modernizmu europejskiego jest jednym z kluczowych.

Z twórców następczej dekady bliski autorowi *Ferdydurke* wydaje się Piotr Szulkin (ur. 1950). Już we wczesnych filmach krótkometrażowych posługiwał się groteskowym przerysowaniem w portretowaniu otaczającej rzeczywistości (*Życie codzienne*, 1975). Konsekwentny pod tym względem, wykorzystał tę poetykę do robienia pełnometrażowych filmów science fiction, układających się w tetralogię: *Golem* (1979), *Wojna światów – następne stulecie* (1981, premiera 1983), *O-bi, o-ba. Koniec cywilizacji*

<sup>14</sup> Mówiła o tym w wywiadzie udzielonym Marii Kornatowskiej: „Catherine Sloper jest brzydka, niezgrabna, nieporadna, zakompleksiona i stłamszona. Fizycznie i psychicznie. Niektórzy krytycy amerykańscy uważają, że Jennifer Jason Leigh jest przesadnie ciężka i niezręczna w tej roli. Ale ona taka ma być. Taka jak Iwona – rozdziamdziana. Ciotka też jest, wypisz wymaluj, jak z Gombrowicza i tak starałam się ją ustawić. No i potrzebny jest w tej sytuacji piękny książę, by obdarzyć swym wdziękiem garkotłuka. Wszystko się zgadza. Nawet gęby. Bo Amerykanie są nieautentyczni w swym naśladowaniu europejskości, Gombrowiczem podszyci w swej architekturze, przedmiotach, minach, gestach, w swojej uczuciowości. Ciągłe coś i kogoś grają. U Jamesa jest to bardzo widoczne”. *Catherine, siostra Iwony. Z Agnieszka Holland rozmawia Maria Kornatowska*, „Kino” 1997, nr 12.

(1984), *Ga, Ga. Chwała bohaterom* (1985). Te fantastyczne opowieści o zagładzie świata wykorzystują wspomnianą konwencję, budowaną za pomocą groteskowych chwytów po to, aby mówić o współczesności, której grozi totalitaryzm. Odwołanie się w pierwszych dwóch filmach do znanych utworów literackich (Gustawa Meyrinka i H.G. Wellsa) nie przesłoniło stylu Szulkina, opartego na monochromatycznych zdjęciach, epizodycznej narracji oraz scenograficznej sugestii bylejakości i rozpadu przedstawianego świata, gdzie w groteskowym chwycie wyolbrzymienie sąsiaduje z płaskością świata zrobionego z półfabrykatów. Buduje to obraz spełnionej apokalipsy, po której przejściu trzeba na nowo definiować człowieczeństwo. Nowa rzeczywistość jest absurdalna, pokazana w groteskowo-onirycznym odrealnieniu. W kolejnych filmach tetralogii do głosu silniej dochodzi tradycja utopii negatywnej, gdzie motyw barbarzyńskiego świata nadal dobrze koresponduje z groteskową stylistyką. To przede wszystkim obraz anarchii społecznej, wynaturzonej władzy, modelującej w ten sposób relacje międzyludzkie. Często interpretowano te filmy jako alegorie stanu wojennego w Polsce, ale obecnie widać ich uniwersalny wymiar, choć Szulkinowi wciąż najbliższa jest Polska. Potwierdzają to filmy nawiązujące do jej historii: pełnometrażowa *Femina* (1990), odwołujący się do sztuki Alfreda Jarry'ego *Ubu król* (2003), gdzie akcja toczy się w „Polsce”, a zwłaszcza niespełna 30-minutowe *Mięso* (1993), z podtytułem: *ironica*. Dedykowany Andrzejowi Munkowi film jest skondensowaną historią dwudziestowiecznej Polski widzianą z perspektywy stosunku jej mieszkańców do tytułowego mięsa. Nie jest ono zwykłym daniem, lecz symbolicznym rekwizytem, który dawał Polakom wielokrotny sygnał do buntów, rewolt i zmian. Jednak reżyser, nie unieważniając całkowicie tych znaczeń, pokazuje w ciągu prześmiewczych, szyderczych niemal scenek groteskowe oblicze naszej historii, która staje się ludzka, czyli banalna i śmieszna. Zamiast dramatyizmu – niezręczne sytuacje, zamiast patosu – żarty z oficjalnych akademii, zamiast grozy stanu wojennego – wspólny taniec milicjantów, biskupów i sióstr zakonnych z opozycją. Wszystko to przypomina *Operetkę*. Szulkin po Gombrowiczowsku odczarowuje polską rzeczywistość z nadmiaru narodowych, zmitologizowanych wyobrażeń o naszej bliskiej przeszłości, w zamian proponując konwencję bliską filmowi muzycznemu, każąc postaciom tańczyć tam, gdzie spodziewalibyśmy się wchodzenia w schematy i maski narzucone przez oficjalną wersję historii. Składając hołd Andrzejowi Munkowi, składa go zarazem mistrzowi tamtego – największemu demistyfikatorowi naszych póż i wyobrażeń o sobie – Witoldowi Gombrowiczowi.

Ostatnim, jak dotąd reżyserem, konsekwentnym w podejmowaniu gombrowiczowskich tematów i, szerzej, postawy, jest w naszym kinie Marek Koterski (ur. 1942). Od pierwszego filmu pełnometrażowego – *Do-*

*mu wariatów* (1984) – wyznacznikiem stylu tego autora, jego dominantą, staje się groteska. Dzięki konstrukcji głównego bohatera, Adasia Miauczyńskiego, który jest protagonistą wielu późniejszych filmów, z *Dniem świra* (2002) na czele, uzyskujemy dostęp do nowszej wersji świata przedstawionego w *Ferdydurke*. Portretowany w kolejnych filmach jako mężczyzna w kryzysie wieku średniego, swoim niepoważnym nazwiskiem oraz zdrobnieniem imienia (Adaś), którym wszyscy się do niego zwracają, staje się zdziecinniałym, upupionym wariantem Józia z pierwszej powieści Gombrowicza. Proces zniewolenia rozpoczął się w domu rodzinnym. Persona sztubaka pochodzi oczywiście od rodziców, którzy do trzydziestolatka zwracają się per „Adunio”, „Adamo”, „Adaś”. Nie liczą się z nim, zmuszając go do przyjmowania ich domowych, absurdalnych rytuałów codziennych. W kolejnych filmach infantylizacja mężczyzny uzyskuje swój rewers w postaci jego egocentryzacji. Bohater jest już po rozwodzie, wspomina inne kobiety swego życia, zdając sobie sprawę, że najważniejsza pozostaje wciąż matka, mistrzyni upupiania go. Obroną przed światem staje się zamknięcie w granicach „ja” (ego). Inne postaci, z drugiego, trzeciego planu nie mają już imion. Liczy się Adaś, znienawidzona matka, później syn, a potem są już potencjalni wrogowie: sąsiedzi, uczniowie w szkole (w *Dniu świra* jest nauczycielem), „pedały” wreszcie. Świat dookoła dziwaczeje i potwornieje, co jest pochodną postawy bohatera. Widać to zwłaszcza w *Dniu świra*. Jak pisał Bartosz Żurawiecki:

*Ja* jest w filmach Koterskiego nierozzerwalnie związane ze swoimi tworamipotworami. Nie potrafi się od nich uniezależnić lub chociażby wobec nich zdystansować. One go prześladują na każdym kroku, na jawie i we śnie – jak nie „Tenodpsa” to „Kobieta Życia Podobna do Eli”. Miauczyński, uciekając przed udręką codzienności nad morze, od razu spotyka na plaży sąsiada „Rączkę”. A potem widzi w halucynacyjnej scenie swej śmierci, jak pochyla się nad nim cała gromada widm jego wyobraźni. Obgadują go, dręczą, sądzą. Tak jakby Inni nie mieli nic innego do roboty, tylko zajmować się *Ja* Adasia. Odmawiając im autonomii, nie puszczając ich na wolność, Miauczyński sam pozbawia się autonomii i wolności. Miota się w sidłach wyolbrzymień, sugestii i przeczuć<sup>15</sup>.

Adam chce być jednak dostrzeżony. Szuka porozumienia z innymi, ale boi się ich spojrzenia, dlatego proponuje własne. Mówi językiem wulgarnym, groteskowym, pełnym emocji. Organizuje świat wokół siebie, pragnąc zarazem wyjść do innych. W istocie jest romantykiem, który robi wszystko, by świat tego nie dostrzegł. Lęk przed porozumieniem, jakąś umową z innymi ludźmi zastępuje próba demonstracji władzy nad otoczeniem. Przypomina to nieco egotyzm narratora *Dziennika* Gombrowicza, tyle że

<sup>15</sup> B. Żurawiecki, *Marek Koterski – Nie tym tonem, Miauczyński!*, [w:] *Autorzy polskiego kina*, red. G. Stachówna, J. Wojnicka, Kraków 2004, s. 128.

bohater Koterskiego nie jest tak elokwentny i wyrafinowany, także językowo. Dla Miauczyńskiego bowiem język to kłopoty, zwłaszcza gramatyczne, kiedy nie wie, jakich używać zaimków („tę” czy „tą”). Rozregulowany język oddaje osobowość bohatera tych filmów, któremu pozostaje szczególna demonstracja (nie)osiągalnej władzy nad otoczeniem – wulgarność. Jak u Gombrowicza tak i tu pojawia się obraz człowieka, który chce wadzić się z Bogiem, a kłóci – z sąsiadem, mierzyć do Mickiewiczowskiego trzynastozgłoskowca, wypowiadać wzniosłe treści, a w zamian przeklinać, sięgać ideału, lecz po to tylko, by degradować heroizm. W tym aspekcie omawianej twórczości widać także to, co głęboko sztukę Marka Koterskiego łączy z autorem *Pornografii*, mianowicie przekonanie, że to język mówi za nas, przynosząc nam wciąż kłopoty. Być może bierze się to z usytuowania Polaka w świecie zdegradowanym, groteskowym, ale wciąż pragnie wzniosłości. W świecie pełnym kompleksów, szowinistycznym, chamskim, prowincjonalnym, wciąż także tkwi w romantycznym schemacie życia rodzinnego, stosunku do kraju ojczystego, obrazu Innego – kolegi, sąsiada, kobiety etc. W efekcie powstaje świat *profanum*, ale tęskniący do *sacrum*, pamiętający o nim, świat wszechobecnej groteski, która wyraża polskie traumy i marzenia, słabości i osiągnięcia w równym stopniu.

Innym, choć wciąż bardzo skromnym wymiarem zainteresowań polskiego kina twórczością Witolda Gombrowicza są adaptacje jego tekstów. Inaczej niż na przykład w teatrze telewizji, gdzie znajdziemy mnóstwo interesujących spektakli na czele z *Ferdydurke* (1985) Macieja Wojtyszki czy choćby *Kosmosem* (1988) Eugeniusza Korina oraz *Trans-Atlantykiem* (1990) Mikołaja Grabowskiego, na ekranach kin mogliśmy zobaczyć tylko dwa filmy fabularne: współfinansowany przez kilka krajów – mówiony po angielsku film *Ferdydurke* (1991) Jerzego Skolimowskiego oraz polsko-francuską *Pornografię* (2003) Jana Jakuba Kolskiego.

Film Jerzego Skolimowskiego wydaje się naturalnym przedłużeniem jego gombrowiczowskich koneksji z pierwszej fazy twórczości. Jednak w przypadku, gdy mamy do czynienia z prozą poetycką, gdzie zdarzenia fabularne nie odgrywają głównej roli, narracja złożona jest z kilku płaszczyzn, wyznaczonych przez różne instancje narracyjne (Gombrowicz, narrator, bohater-Józio), do pewnego stopnia konkurujących ze sobą, leksyka doprowadzona jest na skraj poetyckiej innowacyjności, związki frazeologiczne ulegają trawestacji, a ponadto trudno ustalić, z jakim gatunkiem mamy do czynienia (pamiętnik, studium, pamflet itp.), wydaje się, że skala trudności nie mogła pozwolić na zadowalający rezultat translacyjny.

Ambitnym zamiarem reżysera było wyjście poza werystyczność medium, którym się posługiwał i szukanie ekwiwalentów dla porządku

słownego. Być może największym problemem adaptatora były narracyjne komentarze, w których absurdy fabuły znajdowały swe uzasadnienie. Film pozbawiony jest tej możliwości, jeśli nie ucieknie się do komentarza zza kadru (prowadzącego często do efektu nadmiaru i tautologicznego potwierdzania słowem tego, co już widać). Pod tym względem doszło zużycie kształtu utworu. Odczuwa się owo uproszczenie zwłaszcza w kontekście nieobecności partii powieściowych znanych jako *Filidor dzieckiem podszyty* oraz *Filibert dzieckiem podszyty*, które wraz z *Przedmowami* do nich stanowią bezpośredni wyraz autoteliczności tej prozy, jej metatekstową świadomość. Skolimowski, wraz ze swoimi synami – współautorami scenariusza, rozbudował więc akcję, której zdarzenia przeniósł do 1939 roku, mocniej osadzając je w konkretnym, gorącym czasie historycznym, ale też próbował metafor, które często rażą dosłownością i tracą swój poetycki charakter, stają się „zleksykalizowane”. Spadające w finale na Polskę bomby miały pokazać koniec świata, jaki opisywał Gombrowicz. Zwrócono już uwagę, że dzięki temu:

Autorzy scenariusza opowiadają widzom z różnych krajów o końcu pewnego świata, który się przeżył, zwyrodniał i może być czytelną figurą katastrofy w ogóle. To, co polskie, zostało podniesione do ogólnego<sup>16</sup>.

Uniwersalizacja miała być także oparta na języku, w jakim mówią postaci, ale nie ogranicza się tylko do mówienia po angielsku; to także efekt przeniesienia (a może raczej: rozszerzenia) sfery obyczajów – z polskiej na angielskie. Według cytowanej wyżej Anny Marzec

Skolimowski dokonał przedziwnej krzyżówki. Oto polskie cienie z przeszłości nasycił żywą, angielską krwią. Pokazując przedwojennych Polaków mocno przypominających Anglików, reżyser uprawdopodobnił tamten świat w oczach widzów. W naszej polskiej świadomości ciągle żyje stereotyp Anglika z dobrego domu: przesadnie ułożonego, lecz nie pozbawionego dziwactw. Odeszłą formację Polaków starał się uprawdopodobnić przez skojarzenie z pewnymi, istniejącymi jeszcze, enklawami Anglików<sup>17</sup>.

Czy jednak efekt nie jest odwrotny? Utwór Gombrowicza między innymi dlatego jest powszechnie ceniony, a zwłaszcza aktualny, że pozbawiony konkretności może być dzisiaj odbierany przez pryzmat osobisty, indywidualny. Kwestia autentyczności jest przecież niezależna od ram historycznych, obyczajowych, społecznych, co nie znaczy, że w pewnych okolicznościach (np. totalitarnych rządów) nie bywa z nimi mocniej związana. Innym ustępstwem na rzecz międzynarodowego ukontekstowania zarówno fabuły filmu, jak i projektowanego odbiorcy na świecie jest po-

<sup>16</sup> A. Marzec, *Ze słowa na obraz. Lektury szkolne na ekranie*, Kraków 1996, s. 70.

<sup>17</sup> Tamże, s. 69.

wierzenie wielu głównych ról aktorom angielskim. Idąc tym tropem, można założyć, że polski filmowiec poszukiwał do roli Józia aktora, którego fizys poświadczałyby z jednej strony związek z samym Gombrowiczem (traktowanego jako alter ego pisarza), a z drugiej nadającego roli rysu wspomnianej już, emblematycznej (w założeniu) „angielskości”. Iain Glen spełnił te kryteria, z naddatkiem, który prowadzi do refleksji: z jakim właściwie systemem pedagogicznym mamy tutaj do czynienia, bo z pewnością dalece odbiegającym od wizji polskiej szkoły autora późniejszych *Dzienników*. Wtórzy temu wrażeniu, podpartemu zachowaniem innych postaci, koncepcja scenograficzna gimnazjum i jego otoczenia. Zdaniem Mateusza Wernera:

Szkoła na przykład przypominała znacznie bardziej angielski college, w rodzaju tego uwiecznionego przez Lindsaya Andersona w *If...*, niż naszą swojską, zapyziałą, poczciwą nie do zniesienia, bladaczkowatą – szkółkę polską, której Gombrowicz tak właśnie nie znosił i przeciw której napisał tę książkę<sup>18</sup>.

Ważną kwestią jest w adaptacji dokonanej przez Jerzego Skolimowskiego próba zmierzenia się z groteskowym wymiarem *Ferdydurke*, co po wcześniejszych dokonaniach reżysera, w których widać wyraźnie jego predylekcję do tego sposobu organizowania rzeczywistości artystycznej, mogło wydawać się jednym z powodów sięgnięcia po tę powieść. Jak powszechnie wiadomo, rodowód Gombrowiczowskiej groteski wiąże się z tradycją Rabelais’go oraz Cervantesa, ma ona zatem kształt karnawałowo-pikareski, a szczególnie wyraziście widać to właśnie w debiucie powieściowym tego pisarza. Połączenie wysokiego z niskim, wzniosłego ze śmiesznym tym razem – w filmie – dało efekt farsowy przy jednoczesnym (mimowolnym) celowaniu w satyryczny obraz świata przedwojennej Polski (Europy). Tymczasem Gombrowicza nigdy taka doraźność nie zajmowała (nawet w *Trans-Atlantyku*), albo zajmowała w dalszej kolejności. Jeśli Skolimowski w swojej debiutanckiej tetralogii z Leszczycem pokazał groteskowy, ale nie satyryczny charakter codziennych rytuałów Polaków lat małej stabilizacji, to były one, gdy oczyścić je z rodzimej specyficzności, także rytuałami człowieka nowoczesnego, którego swoją drogą Gombrowicz m.in. w *Ferdydurke* wykpiwał. W niektórych filmach zagranicznych, takich zwłaszcza, jak *Przygody Gerarda* (1970) i *Król, Dama, Walet* (1971) posłużył się konwencją farsy jako rozsądnikiem innych gatunków, gdzie zamiast głębszych opisów przedstawianego świata ograniczał się do zdawkowości. Ta wkradła się i do jego wersji *Ferdydurke*: sceny są często zestawiane na zasadzie kolejnych gagów, które nie muszą mieć logiczno-przyczynowego spoiwa, a tylko walor komiczny. W ten sposób filmowa

<sup>18</sup> M. Werner, *A kto widział – ten trąba*, „Kino” 1992, nr 7.



akcja staje się chaotyczna, co w zestawieniu z nadawaniem jej znamion „europejskości” pozbawia powieść zniuansowania i otwarcia na wielość interpretacji.

Jak dotąd ostatnim z reżyserów filmowych, którzy doprowadzili do końca zamiar zaadaptowania twórczości Gombrowicza na ekran kinowy, jest Jan Jakub Kolski. Jego *Pornografia* (2003) do pewnego stopnia przypomina zabieg, który zastosował Skolimowski: dopisuje okoliczności historyczne i biografię głównego protagonisty, rozszerzając w ten sposób perspektywę oglądu sytuacji przedstawionej w pierwowzorze, ale gubiąc specyfikę Gombrowicza. Jest w pierwszym rzędzie, jak zaznaczyłem *Pornografią* reżysera, a dopiero w drugiej kolejności – *Pornografią* pisarza<sup>19</sup>. Kolski wpisał utwór w kontekst swej autorskiej twórczości, zwłaszcza tej jej części, która ma rys autobiograficzny. Mianowicie wzbogacił postać Fryderyka o doświadczenia Holocaustu, tłumacząc jego nihilistyczną i „pornograficzną” w rozumieniu Gombrowicza postawę jako konsekwencję utraty swej najbliższej rodziny o korzeniach żydowskich, a zwłaszcza swego tchórzliwego postępu – opuszczenia córki w obliczu grozy nazistowskiej „fabryki śmierci”. Zaledwie jedno zdanie padające na ten temat u Gombrowicza, mówiące o nieobecności Żydów w miasteczku, które odwiedzają bohaterowie, zostaje zamienione na szerszy dyskurs na temat Shoah. Reżyser, do czego przyznaje się w wywiadach, sam stracił część rodziny w tych okolicznościach, i w bardziej lub mniej bezpośredni sposób odnosi się do tego faktu, oczywiście w pełni go fikcjonalizując. W debiucie fabularnym – *Pogrzebie kartofla* (1990), potwierdzającym jego akces do kultury judeochrześcijańskiej – demaskuje chłopską pazerność i antysemityzm z czasów okupacji i powojennej reformy, sugerując w finałowej scenie przymknięcie oczu przez boską instancję na czas okupacji i Zagłady. W *Daleko od okna* (2000) z kolei, wykorzystując opowiadanie Hanny Krall *Ta z Hamburga*, zaproponował, zmieniając perspektywę literackiego pierwowzoru, spojrzenie na Zagładę od środka, z perspektywy Żydówki, ukrywającej się w czasie wojny w mieszkaniu małżeńskiej pary Polaków. Kolski zmusza w ten sposób widzów, abyśmy odczuwali to, co ona: strach, upokorzenie, klaustrofobię. Wreszcie, wykorzystując powieść Gombrowicza, dokonuje typowej adwekcji, uzupełniając świat pierwowzoru o bliski sobie temat. Zachowując postaci, kontekst społeczny, narrację (nadal z punktu widzenia Witolda), jednocześnie buduje inny klimat, wprowadza nowe rozwiązania fabularne (charakter śmierci Fryderyka), a zwłaszcza inne wartości. Pyta m.in. w ten sposób, czy u Gombrowicza istnieje cierpienie, dostrzegając jego niedostatek. Kolskiego też mniej

<sup>19</sup> Pisałem o tym szerzej w: *Wobec Holocaustu – „Pornografia” W. Gombrowicza i „Pornografia” J.J. Kolskiego*, [w:] *O historyczności*, red. K. Meller, K. Trybuś, Poznań 2006.

interesuje erotyzm, którego więcej znajdujemy u Gombrowicza, choć udaje mu się środkami filmowymi oddać voyeuryzm męskich protagonistów powieści – Fryderyka i Witolda. Za to bardziej zajmuje go śmierć: ludzi (w domyśle: także pochodzenia żydowskiego) w lesie, mordowanych przez hitlerowców, ludzi w obozach zagłady, wreszcie samobójcza śmierć Fryderyka. U Kolskiego, inaczej niż u pisarza, wynika ona z życiowej klęski i jest wyzwoleniem od hańby i samotności, od cierpienia<sup>20</sup> za niegodziwości zsyłane przez los i niegodziwości zadane innym. U Gombrowicza finał jest szczególnym, ale jednak zwyczajnym tej postaci, która zmusza innych do zabijania i zabija innych bezkarnie; reżyser filmu natomiast nie wyraża na to zgody, wkładając w jej usta finałowe, przedśmiertne słowa. Jest to uwaga, która dotyczy bezpośrednio widza, nie zezwalająca mu na podglądanie w sytuacjach intymnych drugiej osoby.

Reasumując: poszerzenie biograficzne i psychologiczne postaci oraz łączących je relacji wraz z antypornograficznym wezwaniem finałowym prowadzi Jana Jakuba Kolskiego do odważnego zdekonstruowania powieści Gombrowicza i wpisania jej na własnych warunkach w krąg tematyczny i znaczeniowy własnej twórczości.

Spotkanie polskich filmowców z twórczością Witolda Gombrowicza prowadzi do wniosku, że Gombrowicz wciąż czeka na swoich adaptatorów filmowych. Jednak Kuharski nie miał do końca racji, twierdząc, że kino sobie z nim nie radzi: polskie kino korzysta z dorobku autora *Ferdydurke*. Świadczy o tym niezwykle dziś ważna kwestia nieautentyczności, demitologizacji naszej historii i tradycji, a także wynikająca z tego sprawa partykularyzmu i uniwersalizmu. Biorąc pod uwagę kształt estetyczny dużej części rodzimych utworów filmowych, widać wyraźnie, że ulubiona konwencja estetyczna pisarza – groteska – jest wciąż bardzo nośna, choć trzeba zaznaczyć, że nie da się jednoznacznie ustalić, na ile jest ona dziełstwem samego Gombrowicza.

<sup>20</sup> Patrz m.in. na ten temat: E. Pachowicz, *Dwie „Pornografie” – Gombrowicza i Kolskiego*, „Polonistyka” 2004, nr 10.