



Studia
Filmoznawcze
36
Wrocław 2015

Marian Bielecki

Uniwersytet Wrocławski

ŚMIERĆ AUTORA, CZYLI O TYM, JAK SKOLIMOWSKI ZAŁATWIŁ GOMBROWICZA

Na początek kilka metodologicznych wyjaśnień. Kwestię obrazu autora chcę tu rozumieć jako interpretację autobiograficznego wymiaru adaptowanego przez reżysera tekstu oraz samej adaptacji. Adaptacja jest bowiem także interpretacją¹. Wniosek to niby oczywisty, ale nie zawsze oczywiste pozostają tego konsekwencje. Interpretacja jest — jak wiadomo po poststrukturalistycznej i pragmatystycznej lekcji² — zawsze jednocześnie subiektywna i obiektywna. Reżyser (i scenarzysta) musi mieć swój pomysł na adaptację, musi przygotować interpretację — i to jest właśnie ten subiektywny wymiar. Każda interpretacja powstaje jednak w ściśle określonym kontekście. Ogólny dyskurs na temat danego dzieła to właśnie ów kontekst. To, co subiektywne, to zatem kwestia decyzji, czy nacisk zostanie położony na wierność wobec architekstu, czy na innowacyjność realizacji. To, co obiektywne, to wpisanie się w zastane historycznoliterackie archiwum, to zapożyczenie z funkcjonującego powszechnie dyskursu na temat utworu, to tworzenie dzieła filmowego w horyzoncie pojęć stworzonych przez komentatorów.

Mówiąc o filmowej adaptacji utworu literackiego, cały czas staram się wychodzić poza presję inercyjnej retoryki najbardziej standardowego dyskursu na ten temat, opierającego się na metaforach silnie nacechowanych moralistyką: niewierności, zdrady, deformacji, pogwałcenia, wypaczenia, wulgaryzacji czy profa-

¹ Podobne ujęcie znalazłem w książce: J. Sanders, *Adaptation and Appropriation*, London-New York 2006, s. 2–3.

² S. Fish, *Interpretacja, retoryka, polityka. Eseje wybrane*, red. A. Szahaj, wstęp R. Rorty, przedmowa A. Szahaj, przeł. K. Abriszewski *et al.*, Kraków 2002.

nacji³. Robert Stam dobrze pokazuje działalność tego dyskursu. Opiera się on na kilku milcząco przyjmowanych przesłankach, kryjących w sobie cały szereg właściwych kulturze scholastycznej uprzedzeń. Pierwsza z nich to tradycyjne przekonanie o wyższości literatury nad filmem, od razu ustawiające tę relację jako nieuchronnie antagonistyczną. Literatura w porównaniu z filmem jest dziś w odwrocie, więc resztki prestiżu usiłuje ocalić przez ikonofobię — założenie fałszu iluzyjnego przedstawienia filmowego, oraz logofilię — założenie prymatu słowa nad obrazem. Mówiąc krótko: film to medium wulgarne i niskie, ponieważ odwołuje się nie do rozumowego a do zmysłowego poznania, i opiera się na reprodukcji oraz zmechanizowaniu procesu twórczego. Dziwna ta rywalizacja przybiera nierzadko formę „lęku przed wpływem” ze wszystkimi tego konsekwencjami opisanymi przez Harolda Blooma i jego komentatorów⁴. Ponadto, niezmiennie działa magia kapitału symbolicznego skumulowanego w kanoniczności, prestiżu i pamięci o źródle, które jest zawsze pierwsze i lepsze od tego, co przychodzi jako drugie i jest nieuchronnie marną kopią. Dyskurs „wierności” występuje czasem osobliwie zamaskowany czy zeufemizowany pod postacią odwołań do „ducha” czy „literary” tekstu.

Po poststrukturalistycznej lekcji nie sposób ulegać szantażowi tej ideologii. To właśnie ustalenia poststrukturalistów zainspirowały próby stworzenia nowej retoryki charakteryzującej adaptację jako: czytanie, przepisywanie, krytykę, transfigurację, aktualizację, transmodalizację, signifikację, performance, dialogizację, kanibalizację, reinvisioning, inkarnację, reakcentuację, translację, transmutację, transmogryfikację, transkodowanie, sprzeniewierzenie — a wszystkie tego rodzaju praktyki dokonywałyby się przez zabiegi selekcji, amplifikacji, konkretyzacji i aktualizacji⁵. Chodzi zatem nie o kwestię „wierności”, która zawsze odsyła do adekwacyjnie pojmowanej „prawdy”, lecz o sprawę wartości interpretacji. Niepodobna też poddawać się literaturocentrycznym uprzedzeniom względem filmu. Być może istnieją nawet powody, by myśleć raczej na odwrót. *Ferdydurkę* uważam za najwy-

³ R. Stam, *Introduction: The theory and practice of adaptation*, [w:] *Literature and Film. A Guide to the Theory and Practice of Film Adaptation*, red. R. Stam, A. Raengo, Malden 2005, s. 3. Por. I. Whelehan, *Adaptations. The contemporary dilemmas*, [w:] *Adaptations. From Text to Screen, Screen to Text*, red. D. Cartmell, I. Whelehan, London-New York 2007, s. 3–19.

⁴ H. Bloom, *Lęk przed wpływem. Teoria poezji*, przeł. A. Bielik-Robson, M. Szuster, Kraków 2002. Kategorie amerykańskiego literaturoznawcy do opisu „lęku przed Gombrowiczem” wykorzystałem w książce: *Historia — Dialog — Literatura. Interakcyjna teoria procesu historycznoliterackiego*, Wrocław 2010.

⁵ R. Stam, *op. cit.*, s. 25; R. Stam, *Literature through Film. Realism, Magic, and the Art of Adaptation*, Malden 2005, s. 4–5. Julie Sanders daje następujące zestawienie terminów związanych z adaptacją: zapożyczenie, kradzież, przywłaszczenie, dziedziczenie, przyswojenie, wpływ, inspiracja, zależność, dług, nawiedzenie, opętanie, hołd, mimikra, trawestacja, echo, aluzja, intertekstualność, wariacja, wersja, interpretacja, imitacja, przybliżenie, suplement, przyrost, improwizacja, prekwel, sekwel, kontynuacja, uzupełnienie, paratekst, hipertekst, palimpsest, przeszczep, przepisanie, pracepowanie, przemodelowanie, re-wizja, re-ewaluacja — zob. J. Sanders, *op. cit.*, s. 3. Por. A. Helman, *Twórcza zdrada. Filmowe adaptacje literatury*, Poznań 2014.

bitniejszą polską powieść, zdają sobie jednak sprawę, że jest dziełem po nietzscheańsku „niewczesnym”. Pojawiła się za wcześniej, by zostać zrozumiana, a teraz jest dla niej za późno i wszystko to, co zapowiadała, już się wydarzyło. Wciąż może być i nawet jest raz lepiej a raz gorzej czytana w Akademii, ale poza jej murami radzi sobie już słabiej, zbanalizowana w dyskursie potocznym i rozbrojona z subwersywnej mocy w scholastycznej egzegezie. Nie znaczy to jednak, że nie ma nam już nic do powiedzenia. I właśnie film mógłby ją wydobyć z tej hermeneutycznej zapaści. Mógłby, gdyby na przykład Jerzy Skolimowski zrobił lepszą adaptację.

Jak wiadomo, ta próba nie usatysfakcjonowała prawie nikogo⁶. Nie podobała się gombrowicologom, nie zyskała uznania filmoznawców, niezadowolony był wreszcie i sam Skolimowski. Trudno jednoznacznie stwierdzić, że była pełnym nieporozumieniem. Wolno natomiast tak powiedzieć o większości prób zestawiania reżysera z pisarzem. Tylko bowiem w bardzo niewielkiej mierze mieli rację ci wszyscy, którzy sugerowali różnorakie podobieństwa między oboma artystami, jak gdyby te wątpliwe analogie miały złagodzić wrażenie niepowodzenia adaptacji albo przynajmniej uzasadnić to, że to akurat ten reżyser się za nią zabrał⁷. Pokusa takich paralel jest zawsze duża, ale nierzadko wiedzie na manowce, ponieważ w takich razach nader często bezmyślnie, jedynie siłą metodologicznej inercji, kładzie się nacisk na analogie, a jeśli sugeruje się jakieś różnice, to w końcu i one okazują się podobieństwami. Otóż rzekome analogie w tym konkretnym wypadku miewają wymiar dość ogólny. Skolimowskiego i jego protagonistów opisywano czasem za pomocą takich pojęć jak — wybieram pierwsze z brzegu z najnowszych tylko publikacji, ale ten dyskurs ma swoją historię — „outsider”, „nonkonformista”, „buntownik”, „Soul Rebel”, które równie często pojawiały się w kontekście Gombro-

⁶ J. Jarzębski, *Podglądanie Gombrowicza*, Kraków 2001, s. 122–130; A.J. Kuharski, *Improwizacje z nieboszczykiem: teatr Witolda Gombrowicza wkracza w dwudziesty pierwszy wiek*, przeł. M. Kolałowska, [w:] *Witold Gombrowicz — nasz współczesny*, red. J. Jarzębski, Kraków 2010, s. 496–497; J. Nowakowski, *Gombrowicz a polski film fabularny*, „Przestrzenie Teorii” 2013, nr 20; M. Dulemba, *Ja, Skolimowski, czyli „Ferdynand” na ekranie*, [w:] *Od Mickiewicza do Masłowskiej. Adaptacje filmowe literatury polskiej*, red. T. Lubelski, Kraków 2014, s. 196–221.

⁷ B. Hodsdon, *Eyes Wide Open*, <http://sensesofcinema.com/2003/great-directors/skolimowski/>; T. Sobolewski, *Swoimi słowami: outsider Skolimowski*, „Kino” 1996, nr 11; M. Dziegielewska, *W poszukiwaniu własnej tożsamości. Fenomen debiutanckich filmów Jerzego Skolimowskiego*, „Kwartalnik Filmowy” 2002, nr 37–38; K. Klejsa, *Jerzy Skolimowski — gry, maski, tęsknoty, ucieczki... (cztery spojrzenia na wczesną twórczość)*, [w:] *Autorzy kina polskiego*, red. G. Stachówna, J. Wojnicka, Kraków 2004, s. 92, 105; M. Jankun-Dopartowa, 1965. *Skolimowski szkicuje portret pokolenia*, [w:] *Historia kina polskiego*, red. T. Lubelski, K.J. Zarębski, Warszawa 2006, s. 126; T. Lubelski, *Historia kina polskiego. Twórcy, filmy, konteksty*, Katowice 2008, s. 290; T. Tymański, „Soul Rebel” powrócił; W. Mrozek, *Powroty chochołów*; J. Majmurek, *Crossley, nasz brat*, [w:] *Skolimowski. Przewodnik Krytyki Politycznej*, Warszawa 2010, s. 8, 75, 82–87; I. Grodź, *Jerzy Skolimowski*, Warszawa 2010, s. 87, 95; E. Mazierska, *Jerzy Skolimowski. The Cinema of a Nonconformist*, New York 2013, s. 7, 33, 68, 103–104, 139–146; M. Podsiadło, *Autobiografizm filmowy jako ślad podmiotowej egzystencji*, Kraków 2013, s. 184, 187, 195–196, 199; M. Dulemba, *op. cit.*

wicza albo wręcz były utożsamiane z „ferdydurkizmem”⁸. Ewa Mazierska sugeruje jednak pewną nieadekwatność pojęcia „outsider”, przynajmniej w jego Sartre’owskim i Camusowskim rozumieniu, do charakterystyki Skolimowskiego i jego protagonistów⁹. Ci ostatni nie tylko mają pewien problem z bezkrytyczną akceptacją publicznej doksy oraz skłonność do ustalania interakcji na własnych warunkach, lecz również właściwe jest im pragnienie uczestnictwa w Międzyludzkiem. Tak samo Skolimowski, tyleż „osobny” i „awangardowy”, co „kolektywny” (mam na myśli owocną i najczęściej bezkonfliktową współpracę z Wajdą, Polańskim, Kostenką, Komedą, nie mówiąc już o celebrytach: Cardinale, Asher, Lollobrigidą, Nivenem, Ironsem, Yorkiem, Duvalem czy Kinski, bo chyba tylko z Brandauerem nie mógł się dogadać). Był też przecież ważną postacią w życiu kulturalnym i artystycznym lat 60., omalże ikoną i głosem pokolenia, wręcz „bohaterem wyobraźni zbiorowej”¹⁰, a także — już na gruncie branżowym — głównym twórcą „trzeciej fali kina polskiego”. W tej sytuacji doprawdy trudno upierać się przy zbanalizowanej kategorii „outsidera”. Dlatego Mazierska ma z pewnością wiele racji, nazywając go „insiderem” — w sensie przynależności do kina transnarodowego i usytuowania między tym, co lokalne, i tym, co globalne.

Jeśli chętnie podnoszono zbieżności między oboma artystami, to łatwo wskazać różnice, których uwzględnienie mogłoby oddać jakąkolwiek pokusę ich zestawiania. Skolimowski to bokser, Gombrowicz — „dezertor” i pacyfista. Skolimowski lubi rywalizację, Gombrowicz nie znosi żadnej jej postaci. Dla tego pierwszego ważny jest Conrad, ten drugi kpił ze *Zwierciadła morza*, a także z recepcji utworu i samego autora, już w międzywojniu. Skolimowski to malarz — Gombrowicz to autor zjadliwych filipik przeciwko malarstwu. Skolimowski to poeta — Gombrowicz to też poeta, tyle że w prozie, a ponadto autor *Przeciw poetom*. Gdyby komuś przyszło do głowy, że swoista ascetyczność poetyki wierszy Skolimowskiego to jakaś zbieżność z postulatami sformułowanymi przez Gombrowicza w osławionym pamflecie, to byłoby to mniemanie raczej pochopne. I tu przychodzi mieć do czynienia z różnicą, ponieważ u reżysera-poety wynika to nie tyle z pragnienia zbliżenia się do rzeczywistości, ile po prostu z braku zadziwienia słowem¹¹. Język literatury, język dobrej literatury, wedle Skolimowskiego, powinien być przezroczystym

⁸ T. Lubelski, *op. cit.*, s. 290. Sam Skolimowski w wywiadach chętnie podsuwał te tropy: „Like my favourite Polish autor, Witold Gombrowicz, I was a cultural outsider”, zob. D. Yakir, *Polestar*, „Film Comment” 1982, November–December.

⁹ E. Mazierska, *op. cit.*, s. 2–4. Parę innych analogii między oboma artystami — indywidualizm, krytyka oficjalności, przedstawianie konfliktów pokoleniowych, fascynacja młodością, rewolucyjność, motyw maski, autobiografizm — autorka książki jednak dostrzega i traktuje prawie bezkrytycznie, por. *ibidem*, s. 139–140.

¹⁰ I. Kurz, „Boks, jazz i fajne dziewczyny”. *Jerzy Skolimowski — rysopis outsidera*, [w:] *Twarze w tłumie. Wizerunki bohaterów wyobraźni zbiorowej w kulturze polskiej lat 1955–1969*, Izabelin 2005, s. 74–116.

¹¹ I. Grodz, *op. cit.*, s. 19.

i niezawodnym narzędziem mówienia o sprawach istotnych. Chęć uchwycenia rzeczywistości oznacza u niego zawsze stawianie diagnozy pokoleniowej i pragnienie zbliżenia się do siebie prawdziwego. Te przeświadczenia dochodzą do głosu także w twórczości filmowej i w jakiejś mierze określiły kształt ekranizacji powieści Gombrowicza.

Ze swojej strony wskazałbym dwa rodzaje powodów niepowodzenia, jakim była adaptacja *Ferdydurki*. Jedne miały charakter poetologiczny; inne — ideologiczny, przy czym ta ideologiczność dotyczy kwestii interpretacyjnych. W tej pierwszej sprawie chodzi o kwestię ogólnie pojętego realizmu. To, oczywiście, sprawa fundamentalna dla każdej próby adaptacji, zawsze lokującej się pomiędzy liniami: „realistyczną” i „modernistyczną”¹². Przykładem tendencji pierwszej są filmowe losy *Don Kichota*; drugiej — *Robinsona Cruzo*. W istocie chodzi o przeciwstawienie parodystyczności i mimetyzmu, fikcjonalności i realizmu, antyiluzjonizmu i weryzmu. Po jednej stronie mamy problematyzację mechanizmów tworzących iluzję przedstawienia, po drugiej — pragnienie przedstawienia konkretnego społeczno-histerycznego (oczywiście ten „realizm” nierzadko korzysta z rozwiązań „modernistycznych”: perspektywizmu, subiektywizmu, autorefleksyjności itp.).

Można by przypuszczać, że Jerzy Skolimowski miał pod tym względem pewne dane, żeby przygotować lepszą ekranizację. Jak to przekonująco pokazała Mazierska, w jego twórczości filmowej stale przełamują się dwie tendencje: realistyczna i nierealistyczna¹³. Pierwsza znajduje swój wyraz w dążeniu do naturalizmu i dokumentaryzmu, a druga w poetyce bliskiej surrealizmu, absurdu i ekspresjonizmu. Brak konwencjonalnej akcji, gwałtowne przejścia między scenami, epizodyczna struktura, ostry montaż oparty bardziej na asocjacjach niż kontynuacjach — te cechy filmowej poetyki Skolimowskiego wielokrotnie komentowane przez krytyków faktycznie mogłyby sugerować jakieś związki z awangardowymi i neoawangardowymi tradycjami. Takie elementy, jak dziwność, niekongruencje, jukstapozycje, czarny humor, depersonalizacja, anarchistyczny stosunek do tego, co zastane, poetyka oparta raczej na metaforze (a nie metonimii, jak w realizmie) oraz zasadach „niesamowitego” (Freud) i „uniezwyklenia” (Szkłowski), spokrewniałyby tę twórczość z surrealizmem. Przedstawianie negatywnych konsekwencji nowoczesności: dysharmonii, alienacji, samotności, braku poczucia bezpieczeństwa w porządku ludzkiej egzystencji oraz ambiwalencji w porządku języka, sugerowałyby związki z absurdem, natomiast ekspresyjna przesada, dystorsje i teatralizacja — z ekspresjonizmem. Ze swojej strony dodałbym, że niektóre z wymienionych przez Mazierską właściwości poetyki przywodzą na myśl i Gombrowicza.

Niewątpliwie to skłonność do realizmu pozwoliła Skolimowskiemu posunąć się w interpretacji *Ferdydurki* dalej niż większości gombrowiczologów. Mam na myśli

¹² R. Stam, *Literature through Film...*, s. 1–101.

¹³ E. Mazierska, *op. cit.*, s. 70, 76–78.

mocne jej nachylenie w kierunku historii. Tę próbę realistycznej lektury wypada docenić, ponieważ zdaje się wykraczać poza określony podówczas horyzont odczytań powieści. Owa tradycja ujmowała Formę jako coś abstrakcyjnego i oderwanego od kontekstu społeczno-kulturowego. Jeśli natomiast idzie o przedstawienie postaci i relacji międzyludzkich, to decyzje reżysera trudno już uznać za satysfakcjonujące. Gombrowicz nie jest ani realistą ani psychologistą, wszystko to wiadomo dobrze. Najbardziej charakterystyczna jest pod tym względem osobliwa ascetyczność jego poetyki. Jeśli są emocje czy doświadczenia, to w skrajnej postaci i tak się rzeczy mają już w *Ferdydurce*. Bardziej radykalnie będzie później w *Pornografii* i *Kosmosie*. Tam ciśnienia międzyludzkie będą tematem zasadniczym i chyba tylko konwencja psychologicznego thrillera byłaby w stanie to unieść. Jak wiadomo, Skolimowski napisał scenariusz *Noża w wodzie* i zawsze miałem wrażenie, że ten doskonały film ma wiele wspólnego z perwersyjną i obsceniczną aurą powieści Gombrowicza, zwłaszcza *Pornografii*. W *Ferdydurce* wprowadzie aż takich napięć jeszcze nie ma, nie ma tak wielkiej intensywności, co najwyżej jej zapowiedzi, ale być może w takim stylu należałoby zrobić adaptację. U Skolimowskiego tego wszystkiego nie ma, ponieważ zadowala się on niezbyt wyrafinowaną groteską, a to o wiele za mało. Ta groteska nie działa najlepiej. Jest przede wszystkim mało śmieszna, a jakakolwiek interpretacja *Ferdydurki* bez poczucia humoru to bardzo zła interpretacja.

Co do tendencji drugiej — modernistycznej czy nierealistycznej — to powiedzieć trzeba, że Skolimowski zadowolili się wyborem realistycznym także w tym sensie, iż prawie zupełnie pominął wszelkie poetologiczne i interpretacyjne ambivalencje powieściowej *écriture*. Jej radykalna nierealistyczność nie wynika w tym przypadku tylko z antypsychologizmu, ale z autotematyczności i performatywności. Wbrew wszelkim pozorom nie jest to autoteliczna *écriture*, zupełnie oderwana od rzeczywistości. Dlatego adaptacja *Ferdydurki* winna, jak sądzę, godzić te dwie tendencje — trochę jak u Godarda, który według Stama łączy przedstawienia realiów społecznych z autorefleksyjnością demaskującą iluzję przedstawieniową¹⁴. W powieści Gombrowicza płaszczyzny fabularna i metaliteracka wiążą się bowiem bardzo ściśle. Skolimowski ten autorefleksyjny wymiar powieści lekceważy, najdosłowniej spłaszcza powieściową *écriture*, wplatając wtrącone nowele do filmowej fabuły i likwidując wszelkie poetologiczne nieciągłości — i w rezultacie boleśnie spłaszcza także przesłanie powieści. Operuje słowem prawie całkowicie realistycznym, odziera idiom Gombrowicza z metaforyczności i wieloznaczności, ale też z precyzji. Jeśli pojawiają się pojęcia z gombrowiczowskiego słownika, to są one płaskie, dosłowne i nie odsyłają do żadnych innych kontekstów poza doraźnie sytuacyjnymi. Do tej sprawy jeszcze mi przyjdzie powrócić.

¹⁴ R. Stam, *Literature through Film...*, s. 13. Z Godardem zestawiali Skolimowskiego: T. Lubelski, *op. cit.*, s. 290; E. Mazierska, *op. cit.*, s. 4–6, 18, 25, 47, 76. Również sam Godard ponoć cenili polskiego reżysera.

Reżyser zupełnie nie poradził sobie też z innymi jeszcze subtelnościami konstrukcji powieści. Mam na myśli wpisaną w utwór grę instancji nadawczych i relacji między postaciami. Jak wiadomo, w *Ferdydurce* występuje tożsamość bohatera, narratora i autora oraz narracja pierwszoosobowa. Skolimowski lubi wprawdzie takie pomieszanie ról, bo zdarzało mu się być jednocześnie reżyserem, scenarzystą i aktorem, czego dalszą konsekwencją jest maksymalne uprzywilejowanie perspektywy Leszczyca (zwłaszcza w dwóch pierwszych częściach tetralogii) — i jest pod tym względem radykalniejszy niż ktokolwiek inny w polskim kinie. W adaptacji powieści Gombrowicza tego jednak nie ma, aczkolwiek pierwszoosobowa narracja pojawia się we fragmentach *Rysopisu*. Skolimowski nie wykorzystał jeszcze innych pomysłów czy intuicji, które pojawiały się w jego filmach. Poetyka wykorzystana w tetralogii zdaje się mieć trochę wspólnego z poetyką *Ferdydurki*. Formalna otwartość, skomplikowane relacje intertekstualne i intersemiotyczne, złożone strategie autobiograficzne, specjalna konstrukcja postaci, to pomysły, które można by zastosować w adaptacji powieści¹⁵. Jak wiadomo, film zna możliwości odtworzenia takiej gry poziomów literackiego dyskursu. W grę wchodzi komentarz lektora (czasem nawet reżysera — jak u Wellesa — na przykład co byłoby ciekawe, zważywszy, że coś podobnego zrobił Gombrowicz), możliwość różnorodnych dialogów między tymi instancjami: narratora i bohatera, monolog wewnętrzny, intertekstualność czy intersemiotyczność. Jest to o tyle istotne, o ile realizowana w ten sposób ekspozycja sztuczności powieściowego dyskursu nie działa w imię „sztuki dla sztuki”. Raczej stanowi rezultat wyciągnięcia konsekwencji z przeświadczenia o performatywności języka i jest inscenizacją sposobów dyskursywnej konstrukcji rzeczywistości. Gombrowicz robi jednak nie tylko to, ponieważ inscenizuje również sposoby dekonstrukcji rzeczywistości. Zasadniczym bowiem celem jest strategia denaturalizacji tego, co na ogół bywa traktowane jako pewne, oczywiste i właśnie naturalne. Skolimowski takich inklinacji nie miał bodaj nigdy.

Pozostałe powody niepowodzenia Skolimowskiego mają — jak twierdzą — charakter ideologiczny, ale ta ideologiczność dotyczy kwestii interpretacyjnych. A przecież trudno znowu oprzeć się wrażeniu, że ten akurat reżyser miał pewne dane, by wszystko rozegrać inaczej. Ważne wątki jego wczesnej twórczości filmowej

¹⁵ Pisali o tej poetyce krytycy: „Forma filmu — podobnie jak jego bohater, Andrzej Leszczyca — była bowiem demonstracyjnie niedojrzała, wyglądająca na nie do końca ukształtowaną, niezdefiniowaną”. Zob. Ł. Ronduda, *Skolimowski, Królikiewicz, Żuławski, Uklański. Czyli wypisy z historii polskiej nowej fali*, www.obieg.pl/teksty/2031 (dostęp: 14 lipca 2014); „okazało się, że jego brulionowa niedbałość i spontaniczność (wynikłe w sposób naturalny z okoliczności realizacji) świetnie korespondują z nieuformowaniem, tymczasowością głównego bohatera i rzeczywistości, w której on działa”. Zob. T. Lubelski, *op. cit.*, s. 287; „Koncept młodości jako bezkształtnej, bezcelowej i sfragmentaryzowanej nie tylko znakomicie ujmuje przesłanie wczesnych filmów Skolimowskiego, ale również ich formę. Ich otwartość narracyjna, włączenie licznych epizodów niepowiązanych z głównym nurtem narracji, są paralelne z obfitością i amorfizmem młodego życia postrzeganego przez Skolimowskiego”. Zob. E. Mazierska, *op. cit.*, s. 48.

i poetyckiej — nietożsamość, niewiedza o samym sobie, niedojrzałość, dezintegracja psychofizyczna — mieszczą się w horyzoncie najbardziej tradycyjnej wykładni pisarstwa Gombrowicza. Co więcej, pojawiają się tam nawet bliźniacze konkretne elementy poetyki. Już debiutanckie etiudy przynoszą garść intuicji, które dałyby się nawet wyzyskać jako pomysły adaptacyjne. Choćby *Hamleś* ze śmiałymi parodiami intertekstualnymi (Szekspir!) i subwersjami genderowymi, albo *Erotyk* czy *Oko wykol* z interesującym wykorzystaniem figury lustra¹⁶. To jednak tylko szkolne próbki. O wiele więcej interesujących intuicji znajdujemy w tetralogii (*Rysopis*, *Walkower*, *Bariera*, *Ręce do góry*), który to cykl jest, tak jak *Ferdydurka*, przedstawieniem wejścia człowieka w świat Międzyludzki. Łatwo wskazać i bardziej szczegółowe analogie: sceny egzaminu, wywiadu i komisji poborowej (niczym w *Historii*), motywy snu, twarzy i lustra, scenę pojedynku na miny (z *Rysopisu*, gdzie trzech kolegów przegląda się w lustrze) i „obsesję młodości”¹⁷.

Punkt wyjścia w tetralogii i *Ferdydurce* jest więc niby taki sam. Bohater w okolicach „trzydziestaka” wchodzi w porządek Międzyludzki i nie jest to wejście ani łatwe, ani bezproblemowe. Przedstawienie Międzyludzkiego przez reżysera jest podobne do ujęcia Gombrowiczowskiego, ponieważ respektuje dwie zasadnicze właściwości tego porządku, przesądzające o tym, iż dla jego uczestników pozostaje ono sferą alienacji. Pierwsza z nich to interakcyjność — tożsamość protagonisty określają zewnętrzne konteksty: role, funkcje, zachowania, wygląd itd., stąd obecność retoryki albo konotacji związanych z rytualnością, teatralnością, grą, maskaradą itp. Druga właściwość to instytucjonalność — na co dowodem są sceny z komisją wojskową, egzaminem, przesłuchaniem policyjnym. Jednakże już zestawienie stosunku do obowiązku wojskowego Andrzeja Leszczyca z *Rysopisu* i Mariana Witolda z *Historii* pokazuje najwymowniej różnice między oboma autorami. Skolimowski idzie zresztą za Gombrowiczem jeszcze przez chwilę, bo w *Rysopisie* jak w *Kartotece* Różewicza rysopis głównego bohatera nie daje się sporządzić, co ma oczywiście znaczyć, że nie mieści się on w konwencjach, jakie oferuje sfera kultury¹⁸. Bohater

¹⁶ Lustro to ważny motyw także późniejszej twórczości filmowej Skolimowskiego, jak również poezji — przykładem wiersz *Życiorys dnia*. Na ten temat zob. J. Kapela, *Jako-tako w lustrze. O poezji Jerzego Skolimowskiego*, [w:] Skolimowski. *Przewodnik Krytyki Politycznej...*, s. 21–31. Jednakże użycie figury lustra nieźle pokazuje, że tego rodzaju podobieństwa przeważnie albo ograniczają się do analogii formalnych, albo jeszcze częściej okazują się złudne, ponieważ w podobieństwach odsłaniają się zasadnicze różnice. U Gombrowicza podobnie jak u Lacana lustrzane wyobrażenia stanowią fundament tożsamości, u Skolimowskiego lustro to... lustro, i daje jedynie nietrwale, złudne, fałszywe odbicia. Nic dziwnego, że w lustrze najczęściej przegląda się kobieta, a nie mężczy protagoniści.

¹⁷ E. Mazierska, *op. cit.*, s. 7.

¹⁸ Różewicz to, oczywiście, ważna inspiracja Skolimowskiego. Ciekawa to zresztą konstelacja tekstów kultury, jeśli zważyć, że *Ślub* stanowił podstawową inspirację dramatu Różewicza. Warto jeszcze dodać, że wiele spośród omawianych wyżej wątków — nietożsamość, alienacja, dezintegracja cielesna, zwierciadlane odbicia, niechęć do biurokratycznego opisu tożsamości — pojawia się w wierszu Skolimowskiego *Gdzieś blisko siebie*.

tetralogii, Andrzej Leszczyc, nie radzi sobie najlepiej ani w przestrzeni publicznej ani prywatnej. Zostaje skreślony z listy studentów, nie napisał magisterium, nie stał się do wojska. Dla swoich partnerek jest nieuważny, nierozumiejący, nielojalny, czasem okrutny. Uznaje siebie za wyobcowanego (w *Walkowerze* słyhać głos z radia „nie wiem, po co tutaj jestem”, a sam protagonista wyznaje: „właściwie nigdy nie miałem własnego domu”).

Brzmi to może obiecująco, ale na obietnicach się kończy. Łatwo więc stwierdzić, że rozterki bohatera tetralogii nie mają wiele wspólnego z problematyką gombrowiczowską. Wszystkie wspomniane wyżej niewygodny nie psują jakoś bardziej zasadniczo dobrego samopoczucia bohatera. Niedojrzały bohater gra na zwłokę, ociąga się z wkroczeniem w dorosłość, unika odpowiedzialności i zobowiązań, trwa w młodzieńczych zachowaniach i złudzeniach. Bez przerwy kokietuje, rezonuje, fantazjuje. To kabotyn przejęty jedynie tym, jak widzą go inni — w tym sensie wydaje się jakimś uosobieniem mocnego spłaszczenia przesłania gombrowiczowskiego. Jego frustracje wynikają z rozczarowania idealisty — tu najbardziej wymowny jest, rzecz jasna, cytowany parę razy fragment wiersza Skolimowskiego „chce naprawić wszystko i poprawia krawat”. Mimo to bywa nieprzyjemnie cyniczny. I w ogóle trochę rozczarowuje, bo wypowiada mądrości życiowe, które brzmią jak żarty, ale są to dowcipy mimowolne, bo on je mówi raczej całkiem serio. A jego idealizm wyraża się na ogół w dość pospolitych formach, najczęściej w prostych męskich sprawdzianach. Najważniejszy jest boks, ale Leszczyc pierwszą walkę wygrywa przez nieuczciwy werdykt sędziowski, drugą — przez ustawiony walkower.

Na poziomie bardziej ogólnym podmiot u Skolimowskiego faktycznie nie wie, kim jest, oraz dojmująco odczuwa skazanie na fałsz Międzyludzkiego, ale są to okoliczności przygodne. Frustracje protagonistów są rozczarowaniami nadwrażliwych idealistów, wierzących uporczywie w to, że mogłoby być inaczej. Poza tym zblazowanie i dandyzm — to wszystko, na co ich stać. W tym sensie nie mają oni problemów z sobą, lecz z zewnętrzną rzeczywistością, ale i komplikacje nie są przesadnie głębokie, a na pewno nie mają nic wspólnego z tym, co się dzieje u Gombrowicza. Protagonisci Skolimowskiego nie mogą znieść jej banału i miałkości, nieautentyczności więzi między ludźmi, czują odrazę do stabilizacji. Tyle tylko, że właściwie nie bardzo wiedzą, dlaczego ta stabilizacja im się nie podoba. Stąd też między innymi wynika różnica najważniejsza: protagonisci Skolimowskiego nie są rebeliantami skutecznymi, nie destrukcyjni — jak ci od Gombrowicza — zastanych rzeczywistości. Stać ich jedynie na wyniosłe odwrócenie się i dąsy, mające wyrażać awersję do hipokryzji, materializmu, konsumpcjonizmu i konformizmu w każdej postaci. Jednocześnie jakoś pozostają wkręceni w ideologię nowoczesności — choćby przez zainteresowanie modą i sportem. Miał rację Łukasz Ronduda:

Warto w tym miejscu zaznaczyć, iż film Skolimowskiego był krytyką rozpadających się więzi społecznych i zdegenerowanych, bezideowych procesów komunikacyjnych mających teoretycznie scalać społeczeństwo. Obnażał także brak wartości i nihilizm umowy społecznej cza-

sów PRL-u, której nikt nie bierze poważnie i która staje się terenem gry, kłamstwa i pozerstwa. Bohater Skolimowskiego mimo swojego czaru staje się ucieleśnieniem tych patologii: powtarza je, potęguje i ujawnia. Trudno się z nim identyfikować szczególnie w kontekście ostatniej, konformistycznej w duchu, a interpretowanej jako bunt decyzji o wstąpieniu do wojska (co oznacza jednocześnie wycofanie się z rzeczywistości, poddanie się kontroli). Jednym z najbardziej persyjnych aspektów Rysopisu jest bowiem dekonstrukcja filmowej figury outsidera. Leszczyc jest tej figury karykaturą — zakłamany, niewyraźny, niezdolny do prawdziwego zanegowania status quo rzeczywistości, z którą się konfrontuje, jest dziwnie pociągającym konformistą¹⁹.

To bodaj najbardziej zasadnicza różnica między Skolimowskim a Gombrowiczem. U tego pierwszego jest bowiem tak, jak twierdzi Julian Kutyla:

Świat w tych filmach nie jest harmonijnie urządzoną całością, ale raczej dysonansowym akordem, którego poszczególne składowe pozostają w ciągłym napięciu i daremnie czekają na rozwiązanie. Pozornie dzieli się na dwie połówki (buntownicy i konformiści, kobiety i mężczyźni, starzy i młodzi, aktywni i bierni), ale tak naprawdę połówki te nigdy się ze sobą nie schodzą. To świat prawdziwie nowoczesnej dysharmonii doprowadzonej do skrajnej postaci. Nawet prawdziwy konflikt nie jest tu możliwy. Brakuje wspólnej płaszczyzny, na której mógłby on powstać. Wszystko rozbija się o nieprzekładalność perspektyw. Pragnienia bohaterów, nieustannie się rozmiągają, króluje niezrozumienie²⁰.

U Gombrowicza jest podobnie tylko do pewnego stopnia. Na początku świat jest całością i wszyscy dysponują pełnią wiedzy na temat tego, kim są i jak powinni się zachowywać. Dopiero manipulacje gombrowiczowskich wywrotowców (m.in. Iwony, Józia, Miętusa, Gonzala) i wyzwolenie przez nich żywiołu Semiotycznego rujnuje te tak stabilne, jak by się zdawało, rzeczywistości. Skolimowski w swoich filmach, w tym także w adaptacji *Ferdydurki*, aż tak radykalny nie jest, nie marzy o jakimś alternatywnym porządku kulturowym, a co najwyżej chce ponaprawiać przygodne niedyspozycje porządku zastanego. Na koniec wszystko zamyka scenami bombardowanej Warszawy, co w sposób nieunikniony rodzi sugestię, że za katastrofę świata przedstawionego odpowiada historia. Tym samym adaptacja powieści Gombrowicza wpisuje się w cały szereg podobnych prób przenoszenia na ekran dzieł kanonicznych — np. Szekspira czy Jane Austen²¹. Mianowicie te usiłowania bardzo często opierają się na założeniu, że klasyczne teksty pokazują dawną, konserwatywną wizję świata i nie ma znaczenia to, że istnieją interpretacje podnoszące subwersywne elementy tych tekstów.

Można by powiedzieć, że w przypadku tej adaptacji wszystko szło źle od początku. Skolimowski miał plany na wielką produkcję, ale nic z tego nie wyszło²². Wszystko źle szło od początku także w tym sensie, że — po pierwsze — reżyser maksymalnie spłaszczył autobiograficzny wymiar *Ferdydurki*. Nie jest to sprawą

¹⁹ Ł. Ronduda, *op. cit.*

²⁰ J. Kutyla, *Niepoważny film na arcyważnym temat*, [w:] *Skolimowski. Przewodnik Krytyki Politycznej...*, s. 110–111.

²¹ D. Cartmell, *Introduction*, [w:] *Adaptations. From Text to Screen, Screen to Text...*, s. 24–25.

²² I. Grodz, *op. cit.*, s. 138.

przypadku, ale ma związek z kolejną zasadniczą różnicą między oboma artystami. Skolimowski zdradził przez to Gombrowicza, ale — wypada dodać — pozostał wierny samemu sobie, ponieważ Józia przedstawił jako kolejną wersję Leszczyca i w tym sensie czytał *Ferdydurke* przez pryzmat własnej biografii. Nie zmieniają tego nawet pojawiające się dalej niezbyt fortunne odniesienia do biografii pisarza, które były zarazem i zbyt dosłowne (np. aluzja do *Trans-Atlantyku*), i za mało dokładne²³. Jak wiadomo, Gombrowicz swoim pisaniem rzucił autobiograficzne wyzwanie i w ogóle twierdził, że tylko sztuka mocno oparta na biografii autora może być wartościowa²⁴. Natomiast Skolimowskiemu tak naprawdę obca jest pokusa autobiograficzna. Uważa on bowiem, że słowo o sobie może być żenujące²⁵. Tak było zawsze, nawet w pierwszych filmach, mocno uwikłanych w biografię reżysera (reżyser-aktor). Później z tej formuły rezygnuje, nie jest to jednak rezygnacja zupełna, autobiografizm staje się tylko mniej ostentacyjny. Ten wczesny autobiografizm jest jednak dość specyficzny. Niby sugestywny, ale jednocześnie jakoś abstrakcyjny²⁶. Autobiograficzny efekt wynika tu nie z odwołań do biografii, lecz z sieci związków między reżyserem, aktorami i innymi filmami.

Po drugie, Skolimowski nie znalazł pomysłu na przedstawienie pierwszych akapitów powieści, które dla całościowej interpretacji mają znaczenie decydujące. Mowa tam o dwóch gwałtach: zewnętrznym i wewnętrznym. Skolimowski zauważa tylko jeden. Udosłownieniem tej presji jest profesor Pimko, który inicjatywę przejmuje do tego stopnia, że wyraża się słowami w powieści wypowiedzianymi przez Józia (i Dantego). Wszystko wskazuje więc na to, że film powstał w strefie wpływów bardzo tradycyjnej interpretacji kluczowych kategorii gombrowiczowskiego dyskursu. „Forma” jest w tej perspektywie traktowana jako coś zewnętrznego i opresywnego, jako przymus przychodzący z zewnątrz w postaci nakazu czy reguły. Podmiot wchodzi tu w społeczne role, przyjmuje pewne maski, co skazuje go na dyskomfort alienacji. A rzeczywistość Międzyludzka to teatr, ale taki, który jest przepełniony relacjami dominacji, rywalizacji i mniej bądź bardziej zamaskowanej przemocy. U Skolimowskiego zachowany zostaje więc wyraźny podział na prywatne i publiczne. To, co publiczne, mocno wpływa na to, co prywatne, skazuje na alienację (nietożsamość, uniformizacja), ale jedno nie przechodzi płynnie w drugie. A tak jest u Gombrowicza, u niego bowiem Forma działa bardziej podstępnie.

²³ Por. J. Jarzębski, *op. cit.*, s. 123.

²⁴ M. Czermińska, *Autobiograficzny trójkąt. Świadczenie, wyznanie i wyzwanie*, Kraków 2000; M. Bielecki, *Literatura i lektura. O metaliterackich i metakrytycznych poglądach Witolda Gombrowicza*, Kraków 2004.

²⁵ W rozmowie z Jerzym Uszyńskim Skolimowski wyznał: „Ja nigdy nie napisałem słów, po których mógłbym się czuć zażenowany — które mnie za bardzo odśloniły. I tak samo w filmach”, zob. *Jerzy Skolimowski o sobie. Całe życie jak na dłoni*, rozmawiał J. Uszyński, „Film na Świecie” 1990, nr 373.

²⁶ E. Mazierska, *op. cit.*, s. 16.

Stanowi nie tylko przymus, wiąże się nie tylko z oczekiwaniami i wymaganiami. Równie wiele daje od siebie. Oferuje poczucie obecności, pewność, przynależność, ontologiczne bezpieczeństwo. Zakreśla bezpieczną strefę tych zachowań, które wypada. Ponadto to, co niektórzy chcieliby widzieć jako utożsamianą z „niedojrzałością”, niezafałszowaną sferę naturalności czy biologiczności, również jest efektem pozytywnej pracy kulturowego dyskursu, najdosłowniej stwarzającego to, co następnie zostaje poddane represji. Skolimowski tego chiazmatycznego uwikłania „gwałtów” nie dostrzega. Widząc tylko jeden z nich, pozostaje w horyzoncie standardowego dyskursu o „Formie”. Jest przez to wierny ideowym podstawom „Nowej Fali”, która przedstawiała konflikt pragnień protagonistów i opresyjnego ładu kulturowego²⁷.

Niedojrzałość u Skolimowskiego jest boleśnie dosłowna, aczkolwiek mimo wszystko niewyzyta pewnej niejednoznaczności czy nawet raczej dwuznaczności, co w tym konkretnym wypadku nie jest zaletą. W mniejszej mierze dotyczy niedojrzałości cielesnej, emocjonalnej i intelektualnej, nawet mimowolnego infantylnizmu, w większej mierze stanowi figurę niewinności. Jak już mówiłem, Józio w adaptacji Skolimowskiego bardzo przypomina Leszczyca. Skolimowski nie tylko w specyficzny sposób odcieleśnia bohatera, ale też normalizuje oraz heteroseksualizuje. Józio w filmie kokietuje, całuje, obmacuje służącą, Zutę i Zosię, gra w piłkę i nawet gola strzela. Takich pojedynczych, nie całkiem udatnych inicjatyw interpretacyjnych jest tu więcej. O ile kombinacje z tytułem — *30 Door Key* — można jeszcze jakoś znieść, o tyle przedstawienie Zosi jako tej, „co nie chciała Niemca”, wydaje się pomysłem najfatalniejszym z możliwych. Autor adaptacji ma oczywiście prawo do selekcji i redukcji, czasami są one nieuchronne, lecz na przykład usunięcie słynnych scen lekcji polskiego i łacińskiego, które wydały mu się za mało uniwersalne i nieczytelne dla widza niepolskiego, to pomyłka podwójna. Ich tragicomiczny charakter powoduje, że te sceny mogłyby być „samograjami”. A ich podstawą są tyłuż przykre doświadczenia samego Gombrowicza w polskiej szkole, co i architekt z *Babbitta* Sinclaira Lewisa, gdzie jeden z bohaterów powieści, niejaki Ted, znad zadania domowego zapytywał: „Nie rozumiem, po co każą nam czytać te przestarzałe bzdurstwa! Miliona, Shakespeare’a, Wordswortha i innych starych pierników [...] Co sobie myślą ci profesorowie?!”²⁸.

Nie koniec na tym. *Pamiętnik z okresu dojrzewania* staje się powieścią, a recepcyjne perturbacje, o których w powieści szeroko opowiada bohater-narrator, zostają skwitowane jednym słowem. To o tyle problematyczne, że Gombrowicz rozwija w tym kontekście dyskurs autotematyczny i autobiograficzny, i te dwa jego wymiary są bardzo trudne do odróżnienia. Metaforyka wyprowadzona z tej opowieści określać będzie nie tylko cały pisarski oraz antropologiczno-filozoficzny

²⁷ T. McGowan, *Realne spojrzenie. Teoria filmu po Lacanie*, przeł. K. Mikurda, Warszawa 2008, s. 115.

²⁸ S. Lewis, *Babbitt. Powieść amerykańska*, przeł. Z. Popławska, t. 1, Warszawa 1927, s. 86.

projekt Gombrowicza, lecz także będzie determinować specyfikę subwersywnych akcji Józia Kowalskiego²⁹. Bez dokładnego objaśnienia tych kategorii inscenizacja tych akcji nie na wiele się zdaje. Pozostają całkowicie niezrozumiałe dla odbiorcy i to właściwie przesądzi o tym, że w filmie nie wydarzy się to, co ma miejsce w powieści — to znaczy radykalne zakwestionowanie porządku kulturowo-społecznego. Wyróżnioną kategorią teoretyczną będzie tu, oczywiście, „Niedojrzałość”. Gombrowicz posługuje się nią z niezwykłą konsekwencją oraz precyzją, na dodatek funkcjonuje ona w subtelnych powiązaniach z całą siecią synonimów i antonimów. Pochodnymi opozycji „Niedojrzałość”–„Dojrzałość” jest rozróżnienie „kobiety” i „kobiecości”. Uważne przyjrzenie się temu przeciwstawieniu pozwala zauważyć wiele fundamentalnych różnic pomiędzy oboma artystami. Figury kobiece są u Gombrowicza bardzo ambiwalentne. Stereotypowe i patriarchalne z ducha kreacje nigdy nie są mimowolne, zawsze stanowią część krytyki patriarchy, a obok nich istnieją postaci nieoczywiste, których nie sposób czytać w sposób jednostronny — mam na myśli Iwonę czy nawet Zutę. Mizoginizm jest tu pozorny, albowiem ostatecznie nawet krytykowana „kobiecość” — tyle że kobiecość w mężczyźnie — zostaje niejako ocalona. U Skolimowskiego jest dokładnie odwrotnie. Na opozycję męskie–kobięce bardzo dokładnie nakłada się podział na publiczne i prywatne, przy czym to, co prywatne, należy do porządku męskich fantazji. Ponadto, jak słusznie twierdził Bartosz Żurawiecki, „w filmach Skolimowskiego to, co homospołeczne, nie przechodzi jednak w homoseksualne”³⁰. U Skolimowskiego homospołeczne broni się przed homoerotycznym przede wszystkim za pomocą mizoginizmu³¹.

Dlatego interpretacja tej kategorii nie może w przypadku Skolimowskiego iść za daleko. A wydaje mi się, że tak właśnie jest w egzegezie Mazierskiej³². Badaczka sugeruje, że bohaterowie tetralogii, pozostając w niedojrzałości, nie chcą przejść kompleksu Edypa. Nie jestem tego wcale pewien. Nieudane relacje z kobietami nie mogą tu stanowić argumentu, ponieważ i ta niedyspozycja wyraża się w dość konwencjonalnej formie, trywialnego mizoginizmu, już to w mało wybrednych mądrościach na temat kobiet, już to w sposobach postępowania z partnerkami. Wolno chyba nawet powiedzieć, że upokarzanie kobiet to topos twórczości Jerzego Skolimowskiego — od *Oko wykol*, poprzez tetralogię, po... adaptację *Ferdynand*³³. Tak czy inaczej, kreacje kobiet u Skolimowskiego nie mają wiele wspólnego z tym, co można by w żargonie psychoanalitycznym określić jako Semiotyczne — a tak jest u Gombrowicza. Skolimowski przedstawia męski świat i męskie sprawy. Mężczyź-

²⁹ Opisałem te reguły w książce *Widma nowoczesności. „Ferdynand” Witolda Gombrowicza*, Warszawa 2014.

³⁰ B. Żurawiecki, *Piękny i Bestia*, [w:] Skolimowski. *Przewodnik Krytyki Politycznej...*, s. 139.

³¹ Niemal otwarcie mizoginizm jest wiersz Skolimowskiego zatytułowany *Kobieta na ekranie*.

³² E. Mazierska, *op. cit.*, s. 45.

³³ Przekonujące objaśnienie przynosi interpretacja psychoanalityczna. Degradacja czy unicestwienie kobiet wynikałoby tu z logiki edypalnego rozwoju. Zob. E. Mazierska, *op. cit.*, s. 65–66.

ni są protagonistami i filmowa perspektywa jest ich perspektywą, a ta ich supremacja dochodzi do głosu również w perspektywie odbiorczej, ponieważ męska optyka udziela się oglądającym. W tym sensie kobiety pozostają podwójnie nieme. Relacja między płciami jest doskonale niesymetryczna. Kobiety funkcjonują jedynie w relacji z mężczyznami, jako cel ich dążeń albo przeszkoda. Są ponadto projekcjami mężczyzn albo pretekstami do innych, bardziej wzniosłych, przynajmniej z męskiej perspektywy celów, a czasem stanowią przeszkodę w ich osiągnięciu. Zawsze zredukowane do pewnego typu, właściwie do mizoginicznego stereotypu, których całą galerię prezentuje w swojej twórczości Skolimowski. Miał rację Żurawiecki, stwierdzając, że ciało kobiece w filmach Skolimowskiego nie istnieje³⁴, pozostając czymś nierealnym i niezrozumiałym. Dla młodych mężczyzn kobieta stanowi zagrożenie przez swą skłonność do manipulacji i dominacji. „Najlepiej ciało kobiece, które i tak jest przecież ułudą, usunąć, unicestwić”³⁵.

W jakimś wyimaginowanym trybie filmoznawstwa profetycznego powiedziałbym, że Skolimowski adaptował *Ferdydurkę* w niewłaściwym czasie — za późno albo za wcześnie. Za późno, bo wydaje mi się, że w najlepszej formie był na etapie kręcenia debiutanckiej tetralogii. Za wcześnie, bo w końcu zrobił *Essential killing*, film, który zdaje się mieć trochę z młodzieńczego ducha reżysera i który można oglądać jako przedstawienie radykalnej konfrontacji jednostki i zbiorowości i instytucji. Wiele tu zbieżności z wątkami Foucaultowsko-Agambenowskimi (biopolityka) i przeczuć, że szlachetne idee humanizmu czasem prowadzą do nie najszlachetniejszych rozwiązań.

Jak już sugerowałem wcześniej, lepiej jednak zachować ostrożność w odnotowywaniu zbieżności między oboma autorami. W międzyczasie była np. *Fucha*, która niezależnie od ułomności wykonania przynosi radykalną krytykę kondycji polskich emigrantów zarobkowych i w tym sensie jest ciągiem dalszym rozliczeń ze wspomnianym w filmie *Ręce do góry* „kompleksem Polski b”³⁶. Zestawienie z przynajmniej tak samo ostrą diagnozą z *Trans-Atlantyku* mówi sporo o zmianie dylematów i pryncypiów Polaków na obczyźnie. Nie zmieniło się tylko jedno: frustracja i resentment. Zmiana priorytetów jest jakoś wymowna, ale Skolimowskiemu wcale nie chodzi o radykalną krytykę polskości. Potwierdza to film *Najlepszą zemstą jest sukces*, który wolno chyba wręcz nazwać antygombrowiczowskim albo agombrowiczowskim. „Kompleks Polski b” staje się problemem nic nierozumiejącego albo niewiele rozumiejącego świata. Poza tym film przedstawia edypalną walkę samców z uprzywilejowaną perspektywą ojca, której reguły Gombrowicz kontestował w swoim pisarstwie wielokrotnie.

³⁴ B. Żurawiecki, *op. cit.*, s. 137.

³⁵ *Ibidem*, s. 138.

³⁶ Film był skandalem może i większym niż powieść Gombrowicza. Pokazano go w cyklu „Filmy antypolskie” po *Shoah* Claude’a Lanzmanna.

Nie należy więc ulegać złudzeniu ideowej bliskości obu twórców. Nawet tetralogia tylko w części pozwala mówić o zbieżnościach z pomysłami Gombrowicza. Jeśli bylibyśmy skłonni zupełnie abstrahować od okoliczności towarzyszących realizacji cyklu (praktyka łączenia etiud szkolnych, braki budżetowe itd.), to i tak trzeba będzie mieć świadomość tego, że awangardowa forma i radykalne eksperymenty z montażem, obrazem, dźwiękiem i relacjami intersemiotycznymi, ekspozycja „sztuczności” dyskursu filmowego pozostają w służbie podstawowego zamierzenia mimetycznego przedstawienia rzeczywistości. Sporadyczne demonstrowanie „arbitralnego charakteru języka”, wbrew temu, co twierdzi Mazierska, nie oznacza tam eksponowania „w szerszym sensie, niejednoznaczności i przygodności znaczenia”³⁷, a jedynie dekonstrukcję oficjalnego dyskursu politycznego. Tymczasem Gombrowicz w *Ferdynandzie* sugerował przygodność wszelkiego języka. Podobnie zachowawcze jest ogólne przesłanie cyklu. Tak jest i w późniejszych produkcjach, np. w *Starcie*, gdzie marzenia o sławie zostają jedynie wymienione na marzenie o miłości. „Obsesja młodości”, mająca być właściwa obu twórcom, znajduje swój wyraz w całkowicie odmienny sposób. *Na samym dniu* to najbardziej jaskrawy rewers tego, co jest w *Ferdynandzie*, *Trans-Atlantyku* czy *Pornografii*.

Podobnie rzeczy się mają z komercyjnymi przedsięwzięciami Skolimowskiego, czyli z jego upodobaniem do tzw. kina gatunków. Na ogół przyjmuje się, że zamierzeniem Skolimowskiego był pastisz, wirtuozerskie operowanie formami i konwencjami. Skolimowski nie tylko pastiszuje, ale też parodiuje. Niestety, tam, gdzie obniża się ton, obniża się też poziom i to dramatycznie. Na ogół jest mało śmiesznie. Ponadto raczej nigdy u Skolimowskiego parodia nie jest gombrowiczowską „parodią konstruktywną”³⁸. Być może w ogóle nie jest parodią, ponieważ reżyser nie ingeruje w gatunkową strukturę architekstu, a jedynie ośmiesza pomniejsze motywy. Bywa zresztą i tak, jak się stało w przypadku filmu *Król, dama, walet*, kiedy to reżyser eliminował z tekstu Nabokova wymiar intertekstualny i metaliteracki, którego uwzględnienie nieuchronnie wprowadziłoby akcenty parodystyczne. Dlatego pokusa komparatystycznych paralel nie rodzi się, nawet jeśli pojawiają się jakieś zbieżności tematyczne. Oto na przykład *Latarniowiec* więcej ma wspólnego z Conradem niż z problematyką *Zdarzeń na brygu Banbury* czy *Przygód*. Podobnie z zasugerowanymi przez Ewę Mazierską analogiami między *Pamiętnikiem Stefana Czarnieckiego* a filmem *Sukces jest najlepszą zemstą*. Ta paralela jest fałszywa, ponieważ opiera się na powierzchownych podobieństwach (a przecież i w nich autorka książki odnotowuje różnice), a także zbagatelizowaniu w opowiadaniu Gombrowicza tego, co jest w nim parodią i bardzo radykalną krytyką polskość oraz patriarchy, a Skolimowski nie tylko w tym filmie krytykiem polskość jest umiarkowanym, a ponadto jednym z bardziej wkręconych w patriarchy polskich reżyserów.

³⁷ E. Mazierska, *op. cit.*, s. 76.

³⁸ M. Głowiński, *Parodia konstruktywna. (O „Pornografii”)*, [w:] *idem, Gombrowicz i nadliteratura*, Kraków 2002, s. 60–88.

Pisarstwo Witolda Gombrowicza jest, przynajmniej w swojej pierwszej fazie (mniej więcej do *Trans-Atlantyku* i *Historii*), genealogią i hermeneutyką podejrzeń. Twórczość Jerzego Skolimowskiego ma z podobnym sceptycyzmem niewiele wspólnego i okazuje się raczej afirmacją albo przynajmniej tęsknotą. Oprócz osobliwego idealizmu protagonistów tetralogii jest jeszcze nie mniej szczególny idealizm samego Skolimowskiego, polegający na tym, iż w jego twórczości stale obecne są wyraźne, metafizycznie umocowane wartości. Twarz, Prawda, Miłość, Ojczyzna — to niektóre z tych fantazmatów, które nigdy nie podlegają ostatecznemu zakwestionowaniu³⁹. Odrzucony zostaje co najwyżej pełen zepsucia świat, który deprawuje te najczystsze wartości. Co więcej, z biegiem czasu ich przedstawienia są coraz bardziej konsekwentne i deklaratywne. Dość zestawić przedstawienie miłości z tetralogii i *Startu*, nie mówiąc już o *Czterech nocach z Anną*. A to, co było wstydlivym „kompleksem Polski b”, staje się czymś chwalebny i cennym — tak jest w *Najlepszą zemstą jest sukces*, ale też w nowej wersji *Ręk do góry*. Tego rodzaju ideologiczne założenia na pewno nie zbliżają Skolimowskiego do Gombrowicza, u którego aksjologicznych pozytywności trzeba szukać zupełnie gdzie indziej.

DEATH OF THE AUTHOR, OR HOW SKOLIMOWSKI COOKED GOMBROWICZ'S GOOSE

Summary

The text is devoted to the film adaptation of the novel *Ferdydurke*, made by Jerzy Skolimowski. The author points out two main reasons for the artistic failure of the director. Firstly, Skolimowski did not take into account the peculiarities of the poetics of the novel, especially its performative character. Nor did he take into account Gombrowicz's metaliterary discourse, or its specific location in the structure of the novel. Secondly, Skolimowski used traditional understanding of the "Forms" category, in which it is treated as something oppressive and external. Meanwhile, Gombrowicz's "Form" has also a performative dimension: it is the limit, but at the same time creates that which is prohibited. The author also challenges the previous attempts to indicate the analogy between Gombrowicz and Skolimowski.

Translated by Marian Bielecki

³⁹ Mazierska miała rację, pisząc o Skolimowskim tak: „nie krytykuje on ojczyzny, Boga czy Marksa, ale jedynie fałszywych bohaterów, kapłanów i komunistów”. Zob. E. Mazierska, *op. cit.*, s. 37.