

**Recenzja pracy doktorskiej pani mgr Moniki Dulemba
pt. *Kino kontu Gombrowicz. Formy obecności Gombrowicza w filmie*,
napisanej pod kierunkiem pana prof. dr hab. Tadeusza Lubelskiego**

Związki Gombrowicza z filmem są, generalnie biorąc, raczej trudne. Filmowcy brali kilkakrotnie na warsztat jego prozę, ale z mizernym rezultatem – tak jakby nie mogli dać sobie rady po pierwsze ze swoistością logiki powieściowej fabuły, którą uparcie próbowali po swojemu uzupełniać i uspołniać, po drugie, z przekładem techniki narracji w prozie Gombrowicza na język filmu. Ta Gombrowiczowska technika polegała na spiętrzaniu w obrębie opowieści wątków mowy przynależnych bohaterowi, narratorowi i autorowi, przy czym każdy z tych podmiotów miał być z natury rzeczy „Witoldem Gombrowiczem” i każdy z nich z jednej strony interpretował mowę innych podmiotów, z drugiej – wchodził w przygotowane dla siebie role. To dość oczywiste, że narracja filmowa nie umiała długo poradzić sobie z taką komplikacją. Zresztą Gombrowiczowski narrator gada wciąż jak najęty, a w obrębie jego mowy zachodzą najciekawsze zjawiska z zakresu formowania „ja”, które dla autora mają pierwszorzędne znaczenie, a w języku filmu niełatwo dają się wyrazić, nie można ich bowiem po prostu włożyć w usta bohaterowi, nie ryzykując okropnej sztuczności. Jeszcze inne problemy pociąga za sobą pewnego rodzaju umowność rzeczywistości przedstawionej w Gombrowiczowskiej prozie, skonstruowana mocno z nieuchronną dosłownością filmowego obrazu, co zresztą autorka pracy dostrzega i pokazuje na przykładzie sceny „dosiadania dam” w *Filbercie dzieckiem podszitym*, sceny, którą łatwiej opowiedzieć niż pokazać w całej jej absurdalnej materialności (s. 8). Takich kłopotów jest tu więcej, co sprawia, że adaptacje filmowe tej prozy przydarzają się znacznie rzadziej, niżby można przypuszczać z uwagi na popularność autora (nb. autor *Ferdynurke* nie jest jednak, jak pisze pani Dulemba, „najczęściej wydawanym za granicą pisarzem polskim” (s. 1): z pewnością przegrywa na tym polu z Lemen).

Aby uzyskać odpowiednie rozmiary swej analizy, pani Monika Dulemba musiała zatem zająć się po trosze wszystkim: adaptacjami powieści, filmami o Gombrowiczu, wreszcie „korespondencjami” między dziełem Gombrowicza i twórczością znanych filmowców: Munka i Skolimowskiego. Zaczęła jednak od rozdziału pokazującego Gombrowicza jako pisarza. Było to dość karkotomne zadanie, pani Dulemba bowiem spróbowała opisać twórczość pisarza na niecałych dwudziestu stronach. Zrobiła to całkiem zgrabnie, choć nie mogła uniknąć pewnych uproszczeń. I tak wahałbym się, czy odnawiać Gombrowiczowi nowatorstwa w prezentowanych poglądach. Oczywiście jeśli weźmiemy pod uwagę poglądy

systematycznie sformułowane i wyłożone, to autorka ma rację. Ale specjalnością Gombrowicza jest tworzenie pewnych zestrojów poglądowych, budowanie wywodów logicznych, niekiedy obłądnych, ale odświeżających myślenie. Czasem też autorka dokonuje skrótów myślowych, które wydają się niedopuszczalne: gdzieś np. gościom hrabiny Kotłubaj „smakuje [...] zupa na wywarze z chłopczyka”?? Przecie to tylko sadystryczna sugestia, dzięki której postać zupa odzyskuje smak (a nie realny chłopczyk w garnku)! Nie powiedziałbym też raczej, że Alicja z *Dziwactwa* „w rzeczywistości marzy o obgryzaniu kości na śmietniku” (s. 17). Ona szuka raczej wyrazu dla swego budzącego się erotyzmu, o którego istocie nie ma pojęcia, a który wiąże się dla niej z ekscysem, wyłanianiem z konwencjonalnego świata, w którym żyje. Pokazując te drobne fragmenty, nad którymi bym podyskutował, aby z drugiej strony podkreślić, że całość tego rozdziału wydaje mi się celna i zawiera nienajgorszy materiał przykładów. Dopiero jednak w rozdziale następnym rozacza autorka wszystkie blaski dogłębnej analizy.

Ten drugi rozdział pracy, zawierający omówienie dwóch adaptacji powieści Gombrowicza: *Ferdynurke* Skolimowskiego i *Pornografii* Kolskiego, przynosi najpierw krótką refleksję na temat teorii adaptacji, a następnie dłuższy znacznie podrozdział poświęcony filmowej *Ferdynurce*. Ta analiza może niepotrzebnie oddaje zrazu głos licznym recenzentom filmu, by potem dopiero ujawnić stanowisko samej autorki rozprawy. Ale jest w tym pewna myśl: *Ferdynurke* Skolimowskiego istnieje wszak wśród ludzi i ci ludzie (odbiorcy) nadają jej sens. Co więcej, sens ów zmienia się wciąż w zależności od tego, w jakie środowisko odbiorcze powieść/film się dostanie (a te środowiska z założenia miały być mocno zróżnicowane). Fragmenty analizy dotyczące modyfikacji elementów powieściowej fabuły przez reżysera filmu są szczególnie ciekawe, bo mówią o strategii adaptatora z uwagi na wymogi spodziewanych przezeń środowisk odbiorczych na zachodzie. Gdyby autorka porozmawiała na ten temat ze Skolimowskim, dowiedziałaaby się także o jego zmaganiach z producentem filmu, który narzucał reżyserowi pewne rozwiązania i konstrukcyjne proporcje fabuły w imię obowiązujących rzekomo w sztuce filmowej reguł gatunkowych. W tym kontekście pojawia się uzasadnienie przez reżysera rezygnacji ze scen lekcyjnych (bo – jak twierdził producent – po przekroczeniu jakiejś absurdalnie dokładnej liczby minut widz uzna, że *Ferdynurke* to „film o szkole”).

Autorka pracy pokazuje bardzo trafnie, w jaki sposób reżyser fabularnie uspojnia film, dodaje w nim nieistniejące w powieści fabularne więzy pomiędzy scenami i postaciami, niekiedy ze szkodą dla sensu dzieła, w którym – dodajmy – zwycięża duch *Filiberta dzieckiem podszynego*, eksponującego przyuczynowo-skutkową spójność jako zasadę

konstrukcyjną literatury, przeciw *Filidorowi*, gdzie triumfy święciła jukstapozycja. Film, jako dzieło oparte na akcji, ciągu zdarzeń, woli, rzecz jasna, tę pierwszą zasadę. Bardzo ciekawe są też refleksje na temat „polskiej” problematyki, którą Skolimowski wprowadza w film stopniowo, razem z sygnałami historyczności. Ciekawe, że realizujący wcześniej *Sanatorium pod Klepsydrą* Wojciech Has podobnie potraktował prozę Schulza, dodając do niej w filmie sygnały mówiące o zagładzie, których w utworze Schulza być nie mogło. Na temat sensowności tych dodatków można dyskutować, zwłaszcza że owa historyczna tematyka będzie bardzo ważna przede wszystkim dla Gombrowicza w latach zarówno tuż przedwojennych, jak po wojnie. Ale podejmowanie jej wymaga dużej subtelności, a przede wszystkim – zrozumienia, o co chodziło pisarzowi. Tego wysiłku zrozumienia nie podjął autor adaptacji *Pornografii*, Jan Jakub Kolksi.

Pani Dulemba rozdział poświęcony *Pornografii* zaczyna – podobnie jak poprzedni – od omówienia recenzji filmu, ale prędko ten wątek porzuca, aby zająć się rekonstrukcją sylwetki twórczej reżysera. Wynika z tego niezbiecie, że *Pornografia* „przydarzyła się” Kolskiemu niejako przypadkiem i bez związku z poprzednimi filmami, Gombrowicz natomiast jako pisarz zbliża się do reżysera poprzez skłonność do mitologizowania własnej biografii. Autorka pracy podkreśla – za reżyserem – że jego zamysłem było od początku zrobienie filmu „realistycznego”, czyli zapewne takiego, w którym ciąg zdarzeń zdaje się konsekwentny i dobrze umotywowany. Ale Kolksi nie rozumiał powieści, więc postanowił ją „wzbogacić” o wątki u Gombrowicza nieistniejące, aby uzyskać to, co mu się wydawało konieczne do uspoijnienia narracji i „wyjaśnienia” postępów bohaterów. Te inwestycje adaptatora w treść *Pornografii* autorka pracy opisuje drobniaczko i jest to charakterystyka na ogół całkiem trafna, choć nie wynikają z niej w stopniu wystarczającym wnioski na temat treści, które w ten sposób w *Pornografii* zostały zrujnowane. Gombrowicz wojnę i okupację pojmował jako rozpad świata-kościola, podporządkowując go eksplozji nowego, „młodego” sposobu istnienia i pojmowania świata, który był drapieżny, bezlitosny, nacechowany erotyzmem, ale zdecydowanie innym niż erotyzm dawniejszych pokoleń, bo podszitym raczej okrucieństwem, jak sentymentem. Ten nowy *ethos* Gombrowicz pojmuje w kategoriach jak najbardziej ogólnych i metafizycznych, poświęcając tej kwestii właściwie wszystkie swoje utwory, od *Ślubu* począwszy. Jego rekonstrukcji nikt dotąd się nie podjął. Nie ma to w każdym razie nic wspólnego z dopisaną przez Kolskiego historią Fryderyka i jego córki, z zagładą Żydów itd. Próba porozumienia z reżyserem w sprawie zmian w fabule nie nie dała, bo indagowany na ten temat przez prof. Marię Podrazę-Kwiatkowską i prof. Michała Pawła Markowskiego w trakcie spotkania po pokazie przedpremierowym filmu,

odparł wyniośle, że powieść-ramota nie nadawała się właściwie do adaptacji, trzeba ją więc było uratować reżyserskimi dodatkami, a co do wyjaśnień, to pracował nad filmem trzy lata i wszystko się w jego ramach tłumaczy. Ponieważ, moim zdaniem, nie tłumaczy się wcale, oczekiwałbym od autorki pracy trochę więcej wysiłku analitycznego w tym punkcie. Coś w tej sprawie w pracy zostało zrobione (na ss. 73-78), ale bałamutnie, bo ani Lacanowskie „realne”, którego w swojej książce o Gombrowiczu używa Markowski, niczego nie tłumaczy, ani tym bardziej zamiar „pokazania kryzysu kultury ziemiańskiej” nie wyczerpuje zamysłów Gombrowicza, tylko je raczej drastycznie redukuje. Niemniej jednak autorka pracy dokonuje tam całkiem dogłębnej analizy zmian, jakie Kolksi wprowadził do sensu *Pornografii*, kontynuując ją w kolejnym podrozdziale.

Jeszcze o powadze i Brixie. Brixia dobrze znamem; jego prawdziwe nazwisko to David Brodsky. Zawsze twierdził, że Miłosz, robiąc użytek z pseudonimu, odbierającego konkretność postaci, odpowiednio go sobie „ustawił” do polemiki. Tak czy inaczej, śmiechu u Gombrowicza tyleż, co metafizycznej grozy, a są kwestie, przy których nie żartował, choć powagę próbował czasem pokryć żartem. Takim „żartem” wydaje się zarznięcie Skuziaka, „aby zupa była smaczniejsza”. Ten Skuziak robi się w finałowej scenie nie bardziej realny od Bolka Kalafiora z *Biesiady u hrabiny Kotlubaj* (też chodziło o smak zupy). Ale spróbujmy go ukonkretnić, a rzeczywistość natychmiast przestanie być żartobliwa. Okrucieństwo Gombrowicza nie rośmieszało, budziło raczej przerażenie, choć i swoistą fascynację. Ale Kolksi Gombrowiczowskie okrucieństwo zamienia w konkretną, realną i surowo przez ludzkość osądzoną zbrodnię holocaustu. W ten sposób to, co było pewną nową otwierającą się w kulturze niebezpieczną, ale kuszącą propozycją, staje się po prostu zbrodnią, „mokrą robotą”, dla której nie ma przebaczenia. Tak samo jak rozpadający się w trakcie mszy powieściowy kościół – zwornik metafizycznej przestrzeni wartości – staje się w filmie całkiem konkretnym kościołem, który „zburzyli okupanci”. Bardzo nieładnie!

Rozdział poświęcony *Pornografii* Kolskiego jest pewnie – niezależnie od takich czy innych niedostatków – najciekawszym fragmentem pracy. Oczywiście znajdziemy w nim mniejsze lub większe błędy (Witulin to nie miejscowość, tylko nazwa fabryczki papieru – miejscowość nazywa się Doły Biskupie; nie ryzykowałbym również akceptacji dla prawdziwie zdumiewającej tezy Kolskiego, że piekło obozu koncentracyjnego polega na „braku innego”. W obozie???). Ale ogólne wrażenie z lektury jest zdecydowanie pozytywne.

W kolejnym rozdziale poświęconym Gombrowiczowskim filmom autorka pracy zajmuje się dokumentami. Ten rozdział jest oczywiście znacznie mniej problemowo ważki niż poprzedni, ale należało tym filmom oddać sprawiedliwość, choć ich wartość nierówna.

Jeśli idzie o „ranking” poszczególnych dokumentów, to pozostaje mi zgodzić się z autorką pracy, która najwyższej ceni film Fischermanna, a po nim – film Packa.

Gombrowicz albo uwiedzenie Alberto Fischermanna został przez panią Dulembę dokładnie opisany, więc nie ma sensu robić tego raz jeszcze. Warto podkreślić tylko – za autorką pracy – że głównym pomysłem filmu jest: wywoływanie „ducha Gombrowicza”, który wchodzi kolejno w czterech najbliższych przyjaciół argentyńskich pisarza. Oni właśnie – zgromadzeni przy stoliku – kolejno „mówią Gombrowiczem”, a następnie odgrywają sceny z jego udziałem, z których najbardziej dramatyczna jest sekwencja rozpoczęta konfliktem (w oryginale: Gombrowicz – Carlos Mastronardi, w filmie: Alejandro Rússovich – Juan Carlos Gómez), a zakończona przy niesieniem przez Mariano Betelú i Jorge di Paolę kompotu dla chorego Gombrowicza/Rússovicha. Pani Dulemba słusznie podkreśla, że na konflikt przypominany i odegrany nakłada się tu konflikt rzeczywisty między Rússovichem a Gómezem, który niebawem wybuchnie z taką siłą, że tych dwóch pewnie nie udałoby się już skoiarzyć w jednej scenie. Cały ten film narzuca się niebawale siłą obecnością Gombrowicza, który żyje w swoich przyjaciółach i ulega wskrzeszeniu. Pani Dulemba opisuje dzieło Fischermanna nader akuranie, należałoby tylko zadbać lepiej o pisownię nazwisk argentyńskich, w której jest sporo błędów, zmienić kolejność linijek wierszyka Gombrowicza (zaczyna się od: *Cip, cip – wołała na mnie kura*), to są jednak drobiazgi.

Film Grzegorza Packa *List z Argentyny* ma u swego źródła świetny, bardzo Gombrowiczowski pomysł mistyfikacji, w którą uwierzyło wielu przyjaciół Gombrowicza, że mianowicie historia z *Dziennika* o rzekomym nieślubnym synu pisarza jest prawdziwa. Wszystko w tym filmie, co dotyczy „syna” jest, można powiedzieć, w doskonały sposób skłamane, ale jest tu również masa informacji prawdziwych i scen nakręconych z udziałem przyjaciół Gombrowicza. Tylko Juan Carlos Gómez wpadł w szal. zorganizował komitet protestacyjny i próbował zablokować emisję filmu przez interwencję u polskich władz państwowych. Na szczęście na próżno. Niestety, sam pomysł dzieła został skradziony – córce przyjaciela Gombrowicza, Zdzisława Baua. Żaba Bau, która również kręci filmy dokumentalne, wymyśliła tę mistyfikację, ale film nakręcił Grzegorz Pacek, któremu niebacznie zdradziła swój pomysł. To jedyna, choć nader poważna, plama na reputacji jego dzieła, o której pani Dulemba ma prawo nie wiedzieć.

Nie wdaję się w ocenę omówień pozostałych filmów, które nie są już tak frapujące, jak dwa pierwsze tu przedstawione, choć film Marzyńskiego, potwornie denaturujący, to dzieło, w którego powstaniu miałem pewien udział. Muszę jedynie wprowadzić korektę w miejscu, gdzie autorka twierdzi, że w 1989 r. utwory Gombrowicza były w Polsce na indeksie (s. 136).

Przecież pierwsze 9 tomów *Dzieł* ukazało się w r. 1986! Zresztą poszczególne utwory na indeksie nie były, tylko pewne fragmenty z *Dziennika*, bez których Gombrowicz nie życzył sobie wydania w Polsce pozostałych swoich dzieł. Spierałbym się także o motyw kompotu, który autorka raczej reinterpretuje (s. 151). Zresztą nie sam kompot jest w *Ferdynurce* „narzędziem demaskacji” Młodziaków, ale kompot zbrukany, kompot, w który nawrzućcano śmieci. Kompot czysty jest „nowoczesny” i jak najbardziej w Młodziakowym stylu.

Bardzo interesujący jest ostatni rozdział, w którym autorka zajmuje się ideowymi korespondencjami pomiędzy filmowcami – Munkiem, Skolimowskim – i Gombrowiczem. Tu związki pomiędzy reżyserami i pisarzem zapośredniczone są jednak przez całą literaturę polską po wojnie, która na rozmaite sposoby przerabia tematykę wierności, bohaterstwa i drwiny. Widać to doskonale w analizowanym fragmencie *Eroiki* Munka (s. 182), gdzie wpływ Gombrowicza – i to tego z *Trans-Atlantyku* – jest rozpoznawalny, ale przez pośrednictwo *Jeziora Bodeńskiego* Dygata – w oczywisty sposób wzorowanego na *Ferdynurce*. Analiza podobieństw zachodzących pomiędzy filmami Munka a książkami Gombrowicza jest bardzo ciekawa, choć miejscami ryzykowna, jak choćby we fragmencie dotyczącym Conrada lub wyrażnie naciągnięta – jak w miejscu, w którym autorka porównuje „tęsknotę za ładem i zasadami” Piszczyka z podobnym dążeniem bohatera *Kosmosu* (s. 197-198). Rozdział o „korespondencjach” jest ciekawy, ale warto pamiętać, że w gruncie rzeczy cała ówczesna literatura, teatr i film przechodziły „lekcję Gombrowicza” – w różnym stopniu uświadamianą i problematyzowaną i najczęściej wplatającą w relacje międzytekstowe szereg zjawisk kontekstowych. Długa jest też lista pisarzy, którzy wchodzili w dialog z Gombrowiczem: Andrzejewski, Brandys, Dygat, Kuśniewicz, Mrożek, Różewicz itd., itd. Z tego typu dialogu dopiero wzięła się cała dyskusja o „bohaterszczyźnie”, krytyka postaw romantycznych. Ale to już inna historia.

Reasumując, praca pani mgr Moniki Dulemby zawiera wprawdzie fragmenty dyskusyjne, ale jest żywa, ciekawa, wartościowa w dziedzinie zgromadzonych materiałów i interpretacji, a przy tym myślowo oryginalna. Spełnia bez wątpienia wszystkie kryteria, jakie rozprawa doktorska ustawowo spełniać powinna. Dlatego wnoszę, aby Wysoka Rada dopuściła panią Monikę Dulembę do dalszych etapów przewodu doktorskiego.

Jerzy Jarzębski

Kraków, 17 czerwca 2012.

Prof. dr hab. Jerzy Jarzębski
Uniwersytet Jagielloński
Wydział Polonistyki