

dr hab. Hanna Ratuszna, prof. UMK
Instytut Literaturoznawstwa
Katedra Edytorstwa i Literatury Polskiej

Toruń, 10.12.2019r.

Uniwersytet Mikołaja Kopernika w Toruniu
Wydział Humanistyczny
Instytut Literaturoznawstwa
Katedra Edytorstwa i Literatury Polskiej
ul. Fosa Staromiejska 3, 87-100 Toruń
(2216)

**Recenzja rozprawy doktorskiej Mgra Piotra Prusinowskiego
pt. *Elementy surrealizmu w filmowych adaptacjach prozy
młodopolskiej – „Dzieje grzechu” Waleriana Borowczyka i
„Na srebrnym globie” Andrzeja Żuławskiego, napisanej
pod kierunkiem dr hab. Doroty Kulczyckiej, prof. UZ***

Przedstawiona do oceny rozprawa jest niezwykle ambitnym przedsięwzięciem. Autor podjął bowiem próbę analizy adaptacji filmowych dwóch ważnych dzieł młodopolskich, które ujawniają odrębne sposoby prezentacji relacji człowieka ze światem, odmienne opisy samego świata. Powieść Stefana Żeromskiego, *Dzieje grzechu*, opublikowana w 1908 roku, traktowana początkowo jako romans, nie zyskała przychylniej oceny krytyków, którzy dostrzegli w niej powieść „źle skomponowaną”, czy nawet „pornograficzną”. Inaczej traktowano *Na srebrnym globie. Rękopis z Księżyca* (1903) Jerzego Żuławskiego, powieść ta wpisywała się w prężnie rozwijający się w okresie Młodej Polski nurt fantastyki literackiej.

Mgr Piotr Prusinowski wyróżnił w schemacie kompozycyjnym dwa odrębne rozdziały, pierwszy - poświęcony *Dziejom grzechu* i drugi - *Na srebrnym globie*.

Tak skonstruowana wypowiedź sugeruje nie tylko odrębność analizowanej materii (powieść *Dzieje grzechu* – o czym była już mowa - wpisuje się w zupełnie inny nurt literatury niż *Na srebrnym globie*), lecz także adaptacje filmowe prezentują nieco odmienne ujęcia formalne (wszak Walerian Borowczyk i Andrzej Żuławski to artyści reprezentujący odrębne style artystyczne, czy nawet „szkoły”). Tym, co może (czy: powinno) łączyć dwie odmienne perspektywy jest surrealizm, a raczej zawarte w tytule „elementy”, których obecność w obu adaptacjach Autor tropi, pieczołowicie opisuje. Czy podobnie ma się w przypadku samych powieści? Na to pytanie brakuje pełnej odpowiedzi, słusznie jednak mgr Piotr Prusinowski wskazuje na żywioł oniryzmu, elementy katastrofizmu, erotyzm (spod znaku

Thanatosa). Przyjęta zatem kompozycja rozprawy znajduje uzasadnienie, budzi jednak niedosyt związany z brakiem rozdziału, w którym Autor zestawilby omówione wcześniej dzieła, wskazał na najważniejsze różnice i podobieństwa wynikające z obecnych w obu adaptacjach „elementach surrealizmu”. Zadanie to, w pewnym sensie spełnia Zakończenie, które jednak jest nieco schematyczne, brakuje w nim tonów polemicznych wobec najnowszych odczytań dzieł młodopolskich, czy najnowszych adaptacji literatury przełomu XIX i XX wieku.

Poprzedzający rozdziały *Wstęp* nie wyjaśnia wszystkich decyzji Autora, pytanie dotyczące wyboru analizowanych dzieł znajdzie odpowiedź w Zakończeniu. Czynnikiem wpływającym na kształt (i etapy) prowadzonego dyskursu był przede wszystkim film. Analizom realizacji adaptacji filmowej, bohaterom filmu, aktorom i reżyserowi zostają poświęcone główne fragmenty rozdziału pierwszego. Przedstawiona we *Wstępie* metodologia badawcza wymaga zatem dookreślenia, dopomina się o to m.in. sugestia o semiotyce strukturalnej (s. 9).

Docenić natomiast należy wybór powieści, który został z pewnością podyktowany obecnością filmowych realizacji, ważnym punktem odniesienia były jednak także cechy młodopolskiej prozy. Już we *Wstępie* Autor zwraca uwagę na skromną obecność wśród adaptacji filmowych – literatury przełomu XIX i XX wieku. Trudno w pełni zgodzić się z tym stwierdzeniem - mając na uwadze nie tylko ekranizacje powieści, lecz także filmowe adaptacje nowel, baśni, czy legend. Interesująca byłaby próba przywołania owych ekranizacji i krótka charakterystyka, które pokazałyby - jak istotną rolę odgrywała X Muza w zrozumieniu ówczesnej literatury (jako jednej z ważniejszych dziedzin sztuki).

Film, techniki filmowe, rola fotografii sprzyjały rozwojowi ówczesnej literatury, „powieść młodopolska” (pojęcie Michała Głowińskiego) traciła trzecioosobowego narratora na rzecz bohatera prowadzącego, „rozlewną fabułę” zastąpiły sekwencje, narrację dopełnił monolog wewnętrzny bohatera – aktora. Wszystkie te zmiany, uwzględniające szczególne cechy ówczesnej prozy (np. oniryzm, muzyczność), stanowią ważny pomost łączący dziewiętnastowieczną prozę z filmem (m.in. sposoby obrazowania, prowadzenie naracji), pozwalają dostrzec pokrewne źródła. Równocześnie istotne stają się obecne w ekranizacjach techniki surrealisticzne. Historia surrealizmu kształtuje się niejako równolegle wobec literatury i filmu, krzyżuje się z rozwojem myśli społecznej, ruchów artystycznych, nowej estetyki. W wymienionych w rozprawie adaptacjach należy

uwzględnić różne „sposoby uobecnienia elementów surrealizmu”, wiąże się to nie tylko z odmiennymi koncepcjami artystycznymi, także z etapami rozwoju sztuki filmowej.

Każda z analizowanych adaptacji odsłania inne podejście do zagadnienia surrealizmu. Borowczyk dba przede wszystkim o sferę obrazu (rolę wyobraźni), Żuławski odwołuje się do słowa (odkrywa jego sprawczą moc). Różnice te odzwierciedla także sposób „wykorzystania” powieściowego materiału, co w rezultacie prowadzi do pytania - na ile powieść młodopolska uobecnia się w filmie?

Istotną w tym kontekście rolę odgrywa poetyka adaptacji filmowych. Autor rozprawy nie poświęca temu zagadnieniu zbyt wiele miejsca, sięga jednak po ważne prace - poświęcone filmowym adaptacjom literatury (brakuje w rozprawie osobnego omówienia stanu badań nad adaptacjami filmowymi, w szczególności poświęconych literaturze polskiego i europejskiego modernizmu). Warto w tym miejscu wspomnieć o specyfice, odrębności powieści młodopolskich. Autor „zbywa” te kwestie szkicowym omówieniem, zapominając niejako o rozwoju „form powieściowych” na przełomie XIX i XX wieku, o specyfice tego gatunku. Na tle przemian dokonujących się w ówczesnej prozie, wyróżnione przez Autora rozprawy powieści, pełnią funkcje reprezentatywne. Powieść *Dzieje grzechu* odsłania konteksty dyskursu społecznego, istotną rolę odgrywa w niej problematyka etyczna, zagadnienie postaw. Żeromski nakłada jednak na ten podstawowy, wydawałoby się plan, kolejny, związany z ludzkim losem, fatalizmem istnienia, ze sferą pragnień, pożądań. Żałować należy, że tak niewiele miejsca Autor poświęcił specyfice tej powieści, która w twórczości Żeromskiego zajmuje istotne miejsce. Oprócz pracy Artura Hutnikiewicza, powieść doczekała się ciekawego omówienia w pracach Wojciecha Gutowskiego (m.in. *Nagie dusze i maski. O młodopolskich szkicach miłości*), *Żeromski i inni*, pod red. Marii Jolanty Olszewskiej, Moniki Gabryś – Sławińskiej). Nie chodzi oczywiście o recepcję tej powieści, warto jednak przywołać najważniejsze jej odczytania, które pozwoliłyby zrozumieć artystyczne wybory (decyzje) Waleriana Borowczyka. Niejasne (niedopowiedziane) wydają się także, przywołane w pracy, odniesienia do estetyki ekspresjonizmu, który ze swoją wizyjnością wykorzystuje środki bliskie także surrealizmowi. Doktorant skupia uwagę na przedmiotach, ich symbolice i zagadnieniu obrazu (obrazy nieruchome i fotografie). Jest to oczywiście interesujące rozwiązanie. Spojrzenie na filmową adaptację przez pryzmat teorii Freuda otwiera ważną perspektywę dla rozwoju

dyskursu współczesnego, czy postmodernistycznego (wskazał na taką możliwość Jacques Lacan). Jest to zatem najciekawsza część rozprawy, która uzmysławia zamysł artystyczny reżysera, pokazuje także znaczenie, ukryty sens filmowego przekazu. Ważnym dopełnieniem rozważań na te właśnie tematy jest podrozdział poświęcony miłości szalonej. To nie przypadek, że Autor rozprawy odwołał się do pism André Bretona, warto jednak pamiętać także o mitach miłości obecnych w modernistycznych dyskursach, czy choćby o postawach: m.in. Don Juana, Orfeusza, Fausta, Don Kichota, które kształtowały style odbioru literatury i sztuki, Breton czerpie z tej tradycji, modyfikując ją. Tematy ówczesnej literatury i sztuki skupiały się wokół zagadnień miłości (erotyki), śmierci, czyli Erosa i Thanatosa. Podobne kwestie inspirowały także – jak czytamy w rozprawie (s. 71) Waleriana Borowczyka, wyznaczały zatem „miejsca wspólne”.

Autor rozprawy tworzy w rozdziale pierwszym interesujący portret reżysera *Dziejów grzechu*, rekonstruuje etapy rozwoju jego twórczości, omawia także artystyczne zaniechania, sprzeniewierzenia (np. *Emmanuelle 5* z 1986 roku). Jak można sądzić, właśnie droga artystyczna Borowczyka, jego zainteresowania, o których wspomina Doktorant, pozwalają zrozumieć fascynację surrealizmem (specyficznym podejściem do tego nurtu). To, co budzi największe dyskusje, dotyczy prezentacji ludzkiego losu i przede wszystkim ciała, w filmie Borowczyka bohaterowie nie są postaciami tragicznymi, rozsmakowują się w biedzie, trwają w upadku, przed całkowitą degradacją ratuje ich wyobraźnia. Ważną rolę w procesie życia odgrywa sfera fizyczna, erotyczne ciało. Słuszna wydaje się zatem uwaga dotycząca „filmowych faktów” (s. 34). Borowczyk nie analizuje estetyki młodopolskiej powieści, nie troszczy się także o cechy pisarstwa Żeromskiego, interesuje go jedynie opowiedziana historia, której zresztą nadaje współczesne znaczenie. Należy zatem podkreślić, że mimo kostiumów z epoki modernizmu, „zarysowanych” obyczajów, określonych miejsc o secesyjnym lub biedermeierowskim wystroju, dusze bohaterów, ich osobowości są na wskroś współczesne. Inaczej dzieje się w przypadku adaptacji filmu *Na srebrnym globie*, w którym estetyka modernizmu nieustannie daje o sobie znać (choć jest to przecież literatura fantastyczna).

Interesujące wydają się także omówienia innych dzieł Waleriana Borowczyka, wpływów np. twórczości Maxa Ernsta (początkowo ekspresjonisty), szczególnie widocznych w filmach krótkometrażowych. Rozdział pierwszy wieńczy pytanie

powtórzone za Kamilą Wielebską, autorkę artykułu pt. *Miłość szalona, między obsesją i mitem. Gra wstępna na temat wizerunków kobiet i mężczyzn oraz sposobów obrazowania erotyki i jej (nie)wykorzystanego potencjału w kinie polskim: „...dlaczego owa młodopolska ramota znalazła uznanie przyszłego twórcy Emmanuelle5?”* (s. 39). Pan mgr Piotr Prusinowski nie podejmuje jednak prób odpowiedzi, rozdział zostaje w ten sposób pozbawiony zakończenia.

Powieść *Dzieje grzechu* nie była wysoko oceniana przez krytyków młodopolskich. Niezbyt pochlebna ocena powieści Żeromskiego wiązała się m.in. z nowatorskim spojrzeniem autora na materię powieści. Warto zadać sobie pytanie dotyczące miejsca *Dziejów grzechu* w dorobku Żeromskiego, na ile jest to powieść „filmowa”? Interesująca, choć niewątpliwie bardzo trudna byłaby także odpowiedź na pytanie o to, jak tworzono scenariusz? Pan Piotr Prusinowski interesująco rozwija refleksje poświęcone przedmiotom obecnym w filmie Borowczyka, wskazuje na ich dystans lub bliskość, ustala relacje. Niezwykle cenna wydaje się wówczas perspektywa, którą wyznaczają obiekty i ludzie (s. 39). Żeromski skraca nieustannie dystans w swojej powieści, gra, którą podejmują bohaterowie, zyskuje zatem inny wymiar.

W przypadku drugiej, analizowanej w rozprawie, adaptacji, kwestie te stają się jeszcze bardziej istotne. Andrzeja Żuławskiego i Waleriana Borowczyka dzieli bardzo wiele, choć obaj zdobywali reżyserskie umiejętności na Zachodzie, łączy ich jednak fascynacja tematyką miłości i śmierci, melancholijne (lub nawet – pesymistyczne) spojrzenie na świat. Ważną rolę pełnią także „elementy” surrealistyczne, które w dziele Andrzeja Żuławskiego ujawniają się w „dusznej scenerii” sennego koszmaru, w erotycznych wizjach bohaterów, czy „triumfie śmierci”.

Powieść *Na srebrnym globie* należy do nurtu fantastyki - naznaczonej (na przelomie XIX i XX wieku) dozą naukowości. Jerzy Żuławski posługuje się poetyką sennej wizji, choć jego opowieść odsłania także źródła wielu współczesnych konfliktów – społecznych, filozoficznych (życie jednostki, życie społeczne, cel, sens istnienia). Pierwotność nowej społeczności konfiguruje nowe potrzeby i zarazem nowe troski, tęsknota za przeszłością, spojrzenie na „starą Ziemię”, jawi się wówczas wyłącznie jako przesąd. Doktorant interesująco omawia najważniejsze odczytania powieści Żuławskiego, wskazuje także na jej modernistyczny rodowód i rolę języka. Do kwestii tych, odwoła się w swojej realizacji Andrzej Żuławski, który

nie zrezygnuje z długich (męczących) dialogów, słowo ma bowiem (o czym była już mowa) stwórczą moc.

Interesujące wydaje się to, o czym Autor rozprawy przypomina, że Żuławski odwołuje się do aktualnego wówczas stanu wiedzy na temat wszechświata, sprawa podróży międzyplanetarnych pozostaje jednak w sferze fantazji. W powieści nie brakuje m.in. opisu skafandrów napowietrznych, podróży kosmicznej, czy informacji poświęconych Księżycowi, ważną rolę odgrywają jednak także mity, do których pisarz odwołuje się nieustannie.

Warto docenić starania Doktoranta, który prezentuje powieść Jerzego Żuławskiego jako utwór na wskroś nowoczesny, sytuuje go w perspektywie historycznej. Pisarz rewitalizuje mity, mimo dobrze zdomowionego w literaturze wątku podróży (znanego m.in. od czasów Homera), ukazuje jego sensy - wyprawiając grupę uczonych na Księżyc, uruchamia najróżniejsze wątki dyskursu społecznego, historycznego i oczywiście artystycznego.

Obraz „Starej Ziemi” zyskuje symboliczny charakter w perspektywie dekadencjonalnych i katastroficznych „przeczuć”. Doktorant nie dość jasno analizuje problematykę religijną, obecną w *Na srebrnym globie* (i w pozostałych częściach trylogii). W *Bibliografii* pojawia się odwołanie do jednego zaledwie artykułu Dariusza Trzeźniowskiego, poświęconego problematyce kobiecej. Co z innymi, cennymi artykułami tego badacza, które z pewnością pomogłyby zrozumieć zagadnienie synkretyzmu religijnego, obecności (współobecności) refleksji buddyjskiej, licznych odwołań do Biblii?

Niewątpliwą zaletą drugiego rozdziału jest interesująca refleksja o biografii i twórczości reżysera – Andrzeja Żuławskiego. Lektura tego fragmentu pozwala zrozumieć reżyserskie wybory (czasem trudne decyzje). Film nie został ukończony, jego obecna „postać” uruchamia najróżniejsze skojarzenia (wpisuje się w trudną niekiedy historię polskiego kina), zagraniczna recepcja jest także godna omówienia (co Autor rozprawy skrupulatnie odnotowuje, zob. s. 124-128). Wszystkie, przywołane przez Doktoranta konteksty wzbogacają prowadzony dyskurs, pozwalają także zrozumieć decyzje reżysera, jego indywidualne, wzbogacone rodzinnym doświadczeniem, odczytanie dzieła Jerzego Żuławskiego.

Trudno zgodzić się jednak z jednoznacznym przywołaniem – w kontekście wypowiedzi Hugo Gernsbacka – stwierdzeniem o naukowości dzieła Żuławskiego i kategorią science fiction, której nie można w pełni odnieść do powieści *Na*

srebrnym globie. Zagadnienie to wymaga rozwinięcia, nie tylko w odwołaniu do eseju Rogera Caillois (myślę o artykule pt. *Od baśni do science fiction*, zamieszczonym w tomie pt. *Odpowiedzialność i styl*). Autor przywołuje wypowiedzi Stanisława Lema, który cenil twórczość powieściową Żuławskiego, warto jednak prześledzić etapy procesu przemian powieści młodopolskiej, która zmierzała w stronę „świata wyobraźni”. Brakuje w bibliografii cennej pracy Henryka Dubowika, *Fantastyka w literaturze polskiej. Dzieje motywów*, czy np. Andrzej Stoff, *Lem i inni. Szkice o polskiej science fiction*, które z pewnością warto znać, gdy przywołuje się wypowiedzi Stanisława Lema, lub podejmuje trud opisu młodopolskiej fantastyki.

Cenny, w kontekście wskazanych wątków jest podrozdział poświęcony przestrzeni surrealistycznej. Samo pojęcie przestrzeni (zwłaszcza przestrzeni w filmie) wymaga szczegółowego namysłu i wnikliwych badań. Doktorant posługuje się pojęciem „sugestywnego realizmu”, który pozwala uwiarygodnić przekaz, obraz staje się niekiedy nośnikiem alegorii. Dostrzega podobieństwa, tak przedstawiony świat, ulega przekształceniom, jak w filmach Davida Lyncha zagadnienia źródeł zła, potworności i wiecznej kobiecości, stają się niemalże archetypiczne (zob. s. 126). Podobnie, jak Borowczyk, Żuławski wydaje się także ulegać twórczości Maxa Ernsta. Jego krajobrazy przekształcają się w tajemniczy gąszcz znaczeń, granica między światem zewnętrznym a wewnętrznym ulega zatarciu, obraz rozpada się jednak na wiele kawałków (niczym rozbite zwierciadło). Próba ich ponownego zestawienia nie przyniesie w efekcie całości lecz niejednorodną, nieco zniekształconą mozaikę.

W filmie Andrzeja Żuławskiego nie brakuje także biograficznych wątków, prób odczytania i „przełożenia” powieści w swoim własnym języku. Reżyser nieustannie zmagają się z własnymi demonami (świadczy o tym także jego twórczość literacka), odwołuje się do własnych doświadczeń (np. do okresu wojny, zob. scena „z Krakowa”). Interesujące wydaje się także przedstawienie kobiety jako doskonalej maszyny erotycznej. Temat ten prowadzi ku innemu, związanemu z procesami poznania samego siebie. W podróży na Księżyc ważne jest bowiem to, co człowiek zrozumie o sobie samym, ważne jest jego miejsce w kosmosie. Interesujące wydają się także opisy technik pracy z aktorami, którzy prezentowali obłęd, histerię, wcielali się – niczym japońscy aktorzy Kawakamiego, w najróżniejsze role.

Doktorant pyta o cel tych działań, także o ich rezultat. Czy można w ten sposób zrozumieć otaczający nas świat?

Warto powrócić do wyrażonej we *Wstępie* tezy, zgodnie z którą „kultura Młodej Polski pozostawiła po sobie wystraszająco dużo elementów zdolnych pobudzić wyobraźnię tych nielicznych rodzimych twórców, których artystyczny temperament można określić mianem surrealistycznego” (s. 9). Prezentowana praca w pełni ilustruje przywołane zdanie, czy jednak praca badawcza ma jedynie odsłaniać ukryte obrazy znaczeń? Tak postawiona teza nie pozwala w pełni pokazać bogactwa myśli młodopolskich powieściopisarzy, czy specyfikę adaptacji filmowych, opisać procesy zmian. Najistotniejsza kwestia wciąż nie zostaje wydobyta i przedstawiona, dotyczy ona podstaw surrealistycznego obrazowania w dwóch przywołanych ekranizacjach? Co je łączy, co dzieli? Jaki jest sens mariażu literatury młodopolskiej z filmem?

Niezwykle cennym uzupełnieniem przeprowadzonych analiz jest zamieszczona na końcu rozprawy *Filmografia*, która pozwala prześledzić etapy biografii artystycznych Borowczyka i Żuławskiego. Ważną funkcję w prowadzonej narracji odgrywa także materiał ikonograficzny (m.in. sceny filmowe).

Podsumowując, rozprawa Pana magistra Piotra Prusinowskiego stanowi ciekawy punkt wyjścia w dalszych badaniach nad filmowymi adaptacjami prozy młodopolskiej. Niezależnie od stawianych pytań (rozprawa - co uważam za cenne - inspiruje do dyskusji), czy pojawiających się drobnych wątpliwości, warto docenić trud młodego badacza. Biorąc zatem pod uwagę znaczenie rozprawy dla dalszych badań nad literaturą modernizmu oraz historią adaptacji filmowych, twórczością Waleriana Borowczyka i Andrzeja Żuławskiego, uwzględniając wartość przeprowadzonych analiz, zaangażowanie Doktoranta, uważam, że spełnia ona wymogi i ustawowe kryteria stawiane tego typu pracom. Wnioskuje zatem o dopuszczenie Pana mgr Piotra Prusinowskiego do dalszych etapów przewodu doktorskiego.

Kierownik
Katedry Edytorstwa i Literatury Polskiej

Dr hab. Hanna Ratuszna, prof. UMK
Dr hab. Hanna Ratuszna, prof. UMK