

Paweł Sołodki

Między literaturą, filmem i rzeczywistością: o problemach z adaptacją Wojny polsko-ruskiej

Rocznik Komparatystyczny 5, 265-279

2014

Artykuł został opracowany do udostępnienia w internecie przez Muzeum Historii Polski w ramach prac podejmowanych na rzecz zapewnienia otwartego, powszechnego i trwałego dostępu do polskiego dorobku naukowego i kulturalnego. Artykuł jest umieszczony w kolekcji cyfrowej bazhum.muzhp.pl, gromadzącej zawartość polskich czasopism humanistycznych i społecznych.

Tekst jest udostępniony do wykorzystania w ramach dozwolonego użytku.

Paweł Sołodki

Wyższa Szkoła Sztuki i Projektowania w Łodzi

Między literaturą, filmem i rzeczywistością: o problemach z adaptacją *Wojny polsko-ruskiej*

Wojna polsko-ruska pod flagą biało-czerwoną to debiutancka powieść Doroty Masłowskiej z 2002 roku, którą – jak mówi już niemal legendarna wersja – napisała w ciągu miesiąca, przygotowując się do egzaminu maturalnego. Powieść niedługo po premierze określano stałym zestawem epitetów, pisanych zwykle z pozycji kolan lub zmarszczonych w dezaprobacie brwi. Powieść, bestsellerową i odznaczoną Paszportem Polityki, można traktować jako rozwinięcie i potwierdzenie tez stawianych przez Kubę Wandachowicza w głośnym artykule z tego samego roku *Generacja Nic*¹. Pisał on:

Nie mamy czasu, sił, pieniędzy ani nawet ochoty martwić się o [...] „duchowy wymiar naszych czasów”. Ciemne strony zdobytej w trudach wolności frustrują, a jej przybytki rozleniwiają. Myśleliśmy, że rzeczywistość nowej Polski pozwoli nam jakoś, mniej lub bardziej spektakularnie, zaistnieć. Myliliśmy się bardzo.

I jeszcze:

Nie wiedziałem, że wszystkie intelektualne ambicje moich rówieśników [dwudziestokilkulatków – P.S.] zamkną się między stronicami publikacji typu: „Jak mówić nie”, „Jak uwierzyć w siebie”, „Jak w zgodzie ze sobą osiągnąć sukces”, itp. [...] Wolność w naszych czasach zaczęła oznaczać intelektualną pustkę ludzi młodych, którzy nie chcą uczestniczyć w żadnym dyskursie – społecznym, politycznym czy jakimkolwiek innym. Ta niechęć nie ma przy tym żadnych cech manifestu

¹ K. Wandachowicz, *Generacja Nic*. „Gazeta Wyborcza”, 5.09.2002.

pokoleniowego, nie jest wyrazem żadnego przemyślanego stanowiska – jest po prostu rezygnacją z intelektualnych aspiracji.

Kwestia „straconego pokolenia”, zgłębiana w całej żywej debacie wokół tego artykułu, jak również w powieści Masłowskiej czy też w tekstach piosenek zespołu Wandachowicza Cool Kids of Death (z którym to Masłowska w 2003 r. nagrała dwie piosenki), zbiegła się z zainteresowaniami Xawerego Żuławskiego (syna sławnego reżysera Andrzeja Żuławskiego), który w swym fabularnym debiucie *Chaos* (2006) czy w scenariuszu do etiudy *Tysiąc zakazanych krzaków* (Piotr Kielar, 2008) anonsował podobne tematy. Można część z nich wymienić – młodość, zagubienie we współczesnym społeczeństwie, narkotyki, konsumpcjonizm, przedmiotowe traktowanie drugiego człowieka, anti-establishment – ale przecież nie o samą wyliczankę tu idzie, lecz o znaczenia z niej wynikające, nawet jeśli wewnątrznie sprzeczne. Co więcej, sądzę, że właśnie w kontekście filmu Żuławskiego, artykułu Wandachowicza, tekstów piosenek CKOD i wielu innych elementów kultury ówczesnych dwudziestokilkulatków powieść Masłowskiej ujawnia swe bogate związki z rzeczywistością początku XXI wieku. W niniejszym artykule punktem wyjścia z powodów oczywistych uczynię książkę, ale stopniowo będę się od niego oddalać, by skupić się na filmie oraz wzmiankowanych kontekstach.

Zacznijmy zatem od związku między samą powieścią a adaptacją Żuławskiego. Książka Masłowskiej przedstawia kilka dni z życia Silnego – nadużywającego amfetaminy, żyjącego najprawdopodobniej z wymuszania haraczy dresiarza. Punktem wyjścia opowieści jest rozpad jego relacji z pewną Magdą, która – mówiąc eufemistycznie – nie pozostaje mu wierna i pragmatycznie posługuje się swoimi walorami: „urodą, modą, wygodą”, by sparafrazować piosenkarkę Nosowską (do tekstów jej oraz Paktofoniki pojawiają się w filmie luźne nawiązania). Silny podczas swojej wędrówki po Warszawie spotyka szereg kobiet, jedną z nich jest Andżela – wymiotująca kamieniami, depresyjna fanka Closterkeller, wychowana na Czarnej Biblii satanistka, walcząca z Systemem

(wszechobecnym systemem przez wielkie S) anorektyczka-wegetarianka, która z lekkością wypływa z siebie jednakże „lewicujące” sałatki słowne:

[...] świat jest już na krawędzi. Gdy patrzę rankiem przez balkon, wiem jedno, świat ginie, umiera. Środowisko naturalne. Człowieczeństwo do reszty zdegradowane. Powszechna nadwaga, otyłość, smutek. Amerykanizacja gospodarki. Rozumiesz te wszystkie fakty? Zanieczyszczenie CV. Azbest. VTC².

I dalej:

Silny, lada dzień już nie będziemy żyć. Lada dzień i ty i ja zginiemy. I nieważne czy to będzie zatrute mięso, zatruta woda, PCV, czy prawica, czy lewica, czy ruscy, czy nasi. Oni nas zabijają, a potem zabijają sami siebie i zjedzą na deser nawzajem ze wspólnego talerza³.

Poglądy Andżeli przypominają miejscami także zjadliwą satyrę na teorie gender i queer:

Nie chcę być również ani z kobietą, ani z żadnym mężczyzną. Bo nie ma właściwie żadnej różnicy, i z tym, i z tym jeden chuj, jeden wielki problem. Nie ma płci, nie ma podziału na kobiety i mężczyzn. Nie ma płci ani przeciwnej, ani innej. Są tylko skurwysyny, tylko krwiopijcy. [...] Tyle usłyszysz ode mnie. Jedna rasa, ludzka rasa⁴.

Inną napotkaną bohaterką jest Natasza Blokus – nadpobudliwa psychomotorycznie i uzależniona od amfetaminy, co jedno z drugim z całą pewnością w jej wypadku się łączy. Natasza w zasadzie nie ma historii, zainteresowań ani ulubionej piosenki czy popularnego czasopisma; niszczy przedmioty i – na głodzie, przez nieuwagę – wciąga nosem barszcz czerwony instant. Wydaje się, że Andżelę i Nataszę w zasadzie niewiele może łączyć, a jednak na chwilę pojawia się porozumienie, gdy ta pierwsza recytuje swój wiersz *Epitafium dla zmarniałego człowieka*. Obie pokazują wtedy swe bardziej wrażliwe oblicze.

Silny podczas osiedlowego festynu spotyka Alę, uczennicę w szkole dla sekretarek, którą Masłowska w jednym z wywiadów opisuje następująco:

² D. Masłowska, *Wojna polsko-ruska pod flagą białą czerwoną*. Warszawa: Lampa i Iskra Boża, 2002, s. 36.

³ Ibidem, s. 41.

⁴ Ibidem, s. 39, 43.

Ala to gatunek koleżanki z klasy. Schludnie ubrana, typ polonistki, cały czas mówi, jakby udzielała wywiadu do telewizji, posługuje się poprawną polszczyzną, w każdym razie bardzo się stara. Ala musi nazywać wszystko co widzi, musi stale mówić, bo mówiąc, wszystko sobie ustawia, mam czasem wrażenie, że ona mówi, zamiast myśleć. Kościół, seriale „Dynastia” i „Klan” to są jej podręczniki do życia⁵.

Ala wywodzi się z (przynajmniej niegdys) prominentnej rodziny o pragmatycznym stosunku do życia:

Mój tata, który jest bardzo rozważny, zresztą dzięki czemu za komuny zawsze mieliśmy i różne wędliny, duży wybór różnych gatunków mięsa, środków piorących, mówi, iż nie należy w tej sprawie głośno mieć żadnych wiążących opinii. I ma tutaj rację. Ponieważ teraz wszyscy są nagle ważni, demonstracyjnie wypowiadają swoje zdania, a potem już tacy mądrzy nie będą⁶.

Ostatnią z poznanych kobiet jest Dorota, która zdradza swoje nazwisko – Masłowska. Jest ona także bohaterką wywiadu w dziewczęcym czasopiśmie, w którym zaczytuje się Ala. Dorota to trzynastoletnia (choć wyglądająca na młodszą) policyjna urzędniczka. Początkowo miła i sympatyczna, okazuje się mieć szczegółowe, intymne informacje na temat Silnego, całą kartotekę. Niszczy salę przesłuchań, pokazując, że to tylko kartonowa scenografia, a w finale książki i filmu zabija Silnego. Tu należy nadmienić, iż w dziele Żuławskiego rodzina Doroty i Silnego grana jest przez tych samych aktorów, choć trop interpretacyjny pojawia się w samej powieści, gdy Silny mówi: „[...] gwałtem nabieram przekonania, że ona jest jakaś genetyczna być może siostra lub matka”⁷. Relacja między dwiema postaciami okaże się bardziej skomplikowana, o czym opowiem później.

Bohaterowie mężczy, którym Masłowska poświęca mniej uwagi, są również antypatyczni: Lewy to szemrany przestępca, z którym Magda zdradza Silnego; Karolek – od dwóch dni chłopak Ali – też nadużywa amfetaminy, wyrzucając z siebie potoki słów, zgrzyta zębami i „szyje nogą”. Być może obecna jest tu strategia cechująca filmy Andrzeja Żuławskiego, którą opisywał on następująco:

⁵ D. Masłowska, *Przyszkoleni do jedzenia*. „Gazeta Wyborcza”, 5–6.10.2002, s. 9.

⁶ D. Masłowska, *Wojna polsko-ruska...*, s. 103.

⁷ Ibidem, s. 133.

Mężczyźni są postaciami często głównymi w tych filmach, ale [...] to nie jest o nich. [...] Kobiety są punktem widzenia na świat w moich filmach. [...] Mężczyźni są dla mnie lepikiem [...], a kobiety są po to, by wykazywać całą gamę możliwości temperamentu ludzkiego⁸.

O ile trudno udowodnić wpływ tej strategii na film *Chaos* Xawerego Żuławskiego, o tyle wydaje się ona mieć zastosowanie w wypadku *Wojny polsko-ruskiej*: to film przede wszystkim o kobietach, choć przefiltrowanych przez perspektywę głównej męskiej postaci, stanowiącej dla ich obrazowania pewną „ramę”.

Na poziomie szkieletu fabularnego film pozostaje wierny książce. W zasadzie kolejność zdarzeń zostaje utrzymana i tylko początkowe fragmenty tekstu literackiego zostały przesunięte na koniec filmu, dzięki czemu linearnie skomponowana historia zamyka się w kilku dniach. Xawery Żuławski dokonuje tu niewielkiego przesunięcia: sceny rozstania z Magdą nie stanowią pierwszego, inicjującego elementu opowieści, ale – rozbite na kłamrę filmu – stają się pośmiertną wizją Silnego. Zdecydowana większość zdarzeń o charakterze mniej lub bardziej realistycznym, wyznaczających linearny przebieg akcji, została zawarta w filmie. Nie adaptowano natomiast kilku mniejszych wewnętrznych narracji, na przykład opowieści Ali o teleturnieju, w którym bierze udział Silny.

Żuławski, przygotowując się do adaptacji słynnej powieści, musiał się zmierzyć z nie lada wyzwaniem: w jaki sposób dokonać translacji nie tylko poziomu fabularnego, co wydaje się zadaniem względnie najłatwiejszym, ale także językowego, to jest formy i struktury literackiej narracji? W jaki sposób zobrazować metafory, neologizmy czy zaskakujące związki frazeologiczne: zrezygnować z nich, umieścić w narracji z *offu* czy też potraktować je w sposób dosłowny? Jak pisze Joanna Wójnicka:

[...] literatura, która odeszła od konwencji romansu (w literackim tego słowa znaczeniu) i od konwencji realistycznej, wymyka się adaptacyjnym zabiegom. Za tym sposobem myślenia stoi przekonanie, jakoby kino było sztuką predestynowaną

⁸ P. Kletowski, P. Marecki, *Żuławski. Przewodnik Krytyki Politycznej*. Warszawa: Wydawnictwo Krytyki Politycznej, 2008, s. 178–180.

wyłącznie do opowiadania historii i wszystko co wykracza poza tę „prostą umiejętność” jest dla niego niedostępne⁹.

W przeciwieństwie chociażby do „nieadaptowalnej” powieści Williama S. Burroughsa *Nagi lunch* (*Naked Lunch*, reż. David Cronenberg, 1991), której główną treść, podobnie jak w wypadku *Wojny polsko-ruskiej*, stanowią subiektywne, narkotyczne wizje, Xawery Żuławski sięga po zabiegi bliższe klasycznemu kinu Wielkiej Awangardy niż hollywoodzkiemu stylowi zerowemu. Posługuje się zabiegami odrealniającymi (np. filmowanie przez szkło deformujące), wprowadza zmiany w tonacjach barwnych, używa bardzo bliskich planów przy jednoczesnym zastosowaniu obiektywów o szerokim kącie czy też repetuje ujęcia. Są to zabiegi bliskie awangardowym francuskim filmom imaginacyjnym (by wspomnieć chociażby prace Germaine’a Dulaca czy Fernanda Légera) i fotogenicznym (tu *casus* Marcela L’Herbiera), ale znajdzie się miejsce także dla stylizacji na telewizyjny materiał *found footage* czy pokrewnych filmowi strukturalnemu obrazów szumiącego lub migającego ekranu telewizora. Wszystkie te eksperymentalne zabiegi formalne funkcjonują tu oczywiście w niewielkim, komercyjnym wymiarze, są raczej dziwnym dodatkiem niż realnie wywrotowym zabiegiem, odrywającym widza od jego wizualnych przyzwyczajeń. Być może jednak owe awangardowe zabiegi – wyrrywające widza z zanurzenia w opowieści i kierujące jego uwagę w stronę (atrakcyjnej) formy – są odpowiednikiem pisarskiego stylu Masłowskiej. Porzucenie zasad stylu zerowego jest przecież traktowane przez tak zwany oficjalny system kształcenia filmowego jako błąd: narracja ma być przezroczysta, historia jasna i klarowna, a portrety psychologiczne postaci wiarygodne. Żuławski czyni z owych „błędów” element strategii twórczej, ale czy Masłowska nie robi podobnego użytku ze środków literackich, z interpunkcją, gramatyką i stylistyką na czele?

Reżyser musiał także stawić czoło – nazwijmy to – ontologicznemu rozbiciu porządku zdarzeń (a uprzednio narracji literackiej): podjąć decyzję, w jaki sposób zorganizować nielinearną i nierzeczywistą akcję, na jakiej zasadzie łączyć wątki, zwłaszcza że książkowa rzeczywistość nie jest obiektywizowana przez zdystansowanego, niewidzialnego czy też ulokowanego poza światem przedstawionym narratora – jest nim jedna z postaci, snująca opowieść w sobie

⁹ J. Wójnicka, *Proust według Viscontiego*. „EKRAŃY” 2011, nr 3–4, s. 90.

tylko znany sposób. Xawery Żuławski ukonkretnia narratora i dzieli narrację na ramową i wewnętrzną – losy Masłowskiej-jako-Masłowskiej i jej opowieść. Ten wielopoziomowy proces można by rozpisać następująco: dziewiętnastoletnia realna pisarka w tworzonej przez siebie powieściowej narracji „przebiera się za dresiarza”¹⁰, a następnie – dzięki pióru i warsztatowi filmowemu młodego twórcy – staje się filmową postacią młodej pisarki fantazjującej o młodym dresiarzu i świecie przez niego postrzeganym. Decyzja o wyborze tego rodzaju struktury filmu generuje kolejne pytania: kto w takim razie jest tu narratorem? Z czyjej perspektywy prezentowane są zdarzenia? Czyimi oczami postrzegamy rzeczywistość w biało-czerwonych barwach? A czyimi przygody Silnego? Xawery Żuławski z pewnością bawi się odniesieniami do literackiego pierwowzoru, jego postaci i autorów, czym naśladuje samą Masłowską (a właściwie – same Masłowskie) w procesie twórczym.

Żuławski na początku scenariusza umieszcza nieznacznie przetworzone pierwsze zdania książki:

Najpierw ona mi powiedziała, że ma dwie wiadomości dobrą i złą. [...] No to mówię, no to dawaj tą złą. To ona wyjęła szminkę i powiedziała mi, że Magda mówi, że to jest koniec między mną a nią. I tak się dowiedziałam, że ona mnie rzuciła.

Słowa te wypowiada Dorota Masłowska grająca w filmie Dorotę Masłowską. Podczas napisów początkowych jej nazwisko napisane jest na ulotce, poniżej słów „Przepowiadam Ci przyszłość”, co ma sugerować jej status jako wróżki, wieszczki. W kadrze widać jej usta w zbliżeniu, letargiczne ruchy kamery pokazują deszcz na szybie, w tle słychać dudniące uderzenie, a potem bicie serca pod monologiem z offu. Pierwsza intuicyjna interpretacja może iść w kierunku zapowiedzi końca lesbijskiego związku, ale okazuje się ona zwodnicza: Masłowska-jako-Masłowska jest tu demiurginią w trakcie aktu twórczego, a żeńskie końcówki czasowników sugerują, że dopiero wypracowuje swój status osobowy. Tu i później sceny z nią barwione będą na czerwono (na biało-czerwono?) – co będzie z nich czynić interwały w narracji wewnętrznej oraz estetycznie komponować z leitmotiwem barw narodowych lub, na mocy filmowych konwencji, silnie subiektywnym spojrzeniem POV – a ona sama snuć się będzie w gorączce

¹⁰ D. Masłowska, *Silna* [wywiad z Dorotą Masłowską]. „Wysokie Obcasy”, dodatek do „Gazety Wyborczej”, 28.09.2002.

twórczej po mieszkaniu i ulicach, ciągnięta wewnętrznym impulsem ku finalnemu spotkaniu z wytworem swej wyobraźni – Silnym, nierzadko ubranym w biało-czerwony dres. Masłowska jako postać powieści i filmu to niemal kafkowska urzędniczka na posterunku policji, odsłaniająca przed Silnym całą kartotekę danych na jego temat, podburzająca tłum do linczu na nim, w finale sama go uśmiercająca. „A publiczność bije brawo, bo wie, że mi się należało”¹¹, mówi w książce Silny, parafrazując słowa Ostrowskiego z jednej z piosenek Cool Kids of Death. Budowana przez Masłowską narracja wraz z wszystkimi postaciami obrazowana jest przy użyciu bardzo wyraźnych konwencji, odsyłających do komiksu, teledysku, programu telewizyjnego¹². Ulepiony z tego świat wydaje się jeszcze bardziej odrealniony, sztuczny, kartonowy¹³.

Tytułowa wojna polsko-ruska (nawiązanie wyjaśnione w scenie, w której Masłowska przygotowuje się do matury i czyta o tak zwanym cudzie nad Wisłą w 1921 r.) eksponuje polskie nastroje rusofobiczne, lęki przed nadejściem wielowiekowej, potężnej siły ze Wschodu, pragnącej wynarodowić i/lub zmieść z powierzchni ziemi Polskę i Polaków, lęki – należy dodać – przebudzone po katastrofie smoleńskiej w 2010 roku (jak pisze Masłowska, niemalże parodiując przyszły dyskurs medialny: „Ruscy chcą Polaków wycwanić stąd i założyć tu

¹¹ D. Masłowska, *Wojna polsko-ruska...*, s. 143.

¹² Oczywiście wszelkiego rodzaju zabiegi dystansujące bywają stosowane w produkcjach kierowanych do masowego widza, będąc czasem w sposób redukujący i generalizujący określane jako „estetyka klipowa” czy „estetyka telewizyjna” – wątpię jednak, by ktokolwiek współcześnie, przy tak olbrzymiej produkcji zróżnicowanych tekstów medialnych, ważył się na to, aby twardo zdefiniować jedno i drugie.

¹³ Także Krzysztof Uniłowski zwraca uwagę na taki klucz czytania książki (i ostatecznie oglądania filmu), w którym liczne konteksty i nawiązania służą raczej demaskowaniu ogólnej bezideowości (wbrew „lewackim” czy „prawackim” deklaracjom), wzmacnianej tzw. telewizyjną siecią, niż budowaniu zamkniętej i trwałej sieci powiązań: „[...] w społecznym odczuciu kontekstem dla Doroty Masłowskiej nie będzie ani zorientowana socjolingwistycznie proza z lat siedemdziesiątych, ani dzisiejsza młoda literatura. Kontekstem dla niej będą raczej Magda Mołek, Matylda Damięcka czy Ewelina Flinta. A w najlepszym razie telewizyjne albo gazetowe reportaże o dresiarzach, narkotykach i nastoletnich przestępcach” (K. Uniłowski, *Kup pan książkę! Szkice i recenzje*. Katowice: FA-art, 2008, s. 215).

państwo ruskie, może nawet białoruskie, chcą pozamykać szkoły, urzędy, zabić w szpitalach polskie noworodki, by wyeliminować je ze społeczeństwa”¹⁴; albo też w innym miejscu: „Gdy spałem Ruski weszli na mieszkanie, wdarli się, wszystko powywracali kolbami, pozestrzelali z obrazów pejzaże z wodospadami, słoneczniki, a szczególnie zniszczyli zegar skórzany. Matkę Boską z Lichenia z błękitnego plastiku strącili z lodówki, łebek odleciał, święta woda nabrudziła na posadzkę. Zadeptali kafelki w łazience. Wszystkie kobiety, co się dało, zgwałcili tu na wersalce, urządzili tu sobie sztab generalny, komitet do praw przeleceń. Konie wprowadzili, ptasie mleczko wyjedli, papierosy spalili, tapicerkę zasyfili i do widzenia, do zobaczenia w przyszłym życiu na Białorusi”¹⁵).

Wojna polsko-ruska w filmie młodego Żuławskiego staje się wojną między dobrem a złem na wyższym poziomie abstrakcji, wojną manichejską, z Masłowską-jako-Bogiem oraz Silnym-jako-diabłem. O demiurgicznych cechach Masłowskiej już pisałem: na poziomie scenariusza tworzy i niszczy ona Silnego, a nawet więcej, tworzy i niszczy cały świat przedstawiony wraz ze wszystkimi postaciami, na poziomie formalnym natomiast jej subiektywna perspektywa jest jakościowo oddzielona od reszty obrazu, symbolicznie czerwono-biała, odrealniona. Diaboliczność Silnego ujawniona jest kilkukrotnie, choćby w scenie tańca Andżeli. Silny, z twarzą ukazaną jako zdeformowana, pstryka włącznikiem światła, a Andżela w ekstazie i po amfetaminie obryzguje strumieniem wymiocin cały pokój, co pod względem inscenizacyjnym odsyła chociażby do sceny opętania Regan w filmie *Egzorcysta* (*The Exorcist*, 1973) Williama Friedkina. Silny po śmierci trafia do piekła, gdzie staje się oklaskiwanym bohaterem *talk show*. Również sposób jego przedstawienia w przedostatniej scenie nasuwa tego rodzaju diaboliczne skojarzenia. Obecność diabła we własnej osobie (gospodyni *talk show* oraz sam Silny) oraz scena z cięciem Magdy nożem swobodnie odsyłają do filmu *Diabeł* (1972) Andrzeja Żuławskiego (nawiasem mówiąc, jemu to dedykowany jest cały film, a sam Andrzej Żuławski uznał książkę Masłowskiej za będącą „na pograniczu genialności”¹⁶).

Film opowiada nie tylko o lęku pewnych Polaków przez „ruskimi” czy przed diabłem (przy czym „ruscy” są tu jedynie „stracholudem” gdzieś tuż

¹⁴ D. Masłowska, *Wojna polsko-ruska...*, s. 30.

¹⁵ Ibidem, s. 60–61.

¹⁶ P. Kletowski, P. Marecki, op. cit., s. 45.

poza granicami świata przedstawionego, obcym, którym można straszyć społeczeństwo; diabeł z kolei nie nosi się z obca – jest tu i teraz), ale także przed szeregiem innych zagrożeń, choćby kapitalistami sprzedającymi dobro polskie do Unii Europejskiej (Zdzisław Sztorm handlujący nadbałtyckim piaskiem; powieściowy McDonald's symbolicznie zamieniony na filmowy Polski Burger) czy firmami wędliniarskimi żyjącymi z zabitych zwierząt itd. Powodów do niepokoju jest wiele, Polsce zagraża wielkie „Zło”, a dyskurs konserwatywny miesza się z liberalnym, tworząc neurotyczną, maniakalno-depresyjną hybrydę. Lęka się także Silny, co wyznaje w telewizyjnym programie, a jego głównym niepokojem jest samotny spacer po obcym osiedlu. Nic dziwnego, że jedynym rozwiązaniem, jakie widzi Masłowska-jako-Bóg, jest zrównanie wszystkiego z ziemią i zaczęcie od początku.

Sama Masłowska-jako-pisarka także jest pełna niepokojów, o czym opowiada chociażby w jednym z esejów do „Gazety Wyborczej”:

Pokolenie najmłodsze, pokolenie oczywiście kompletnie stracone, bo do cna znieprawione przez telewizję, narkotyki, internet oraz wilczy, polski kapitalizm. A więc mówi się o nas ze smutną miną i z taśmociągą szkoły średniej i studiów wychodzimy z etykiatką „pokolenie stracone”, „generacja nic”, „generacja po nic”. Napisałam książkę, w której na każdej stronie pojawiają się fotografie pustki we wszystkich ujęciach. [...] jakie to wszystko dramatyczne, smutne, te narkotyki, ten brak perspektyw. A ja mam wrażenie, że mnie to nie obchodzi, to całe tło społeczno-polityczne, że jedyne, co mam w tej chwili do powiedzenia, to to, „że się stąd nie ruszam, zrobię z tego grobu dom”¹⁷

– co poniekąd czyni jako bohaterka fabuły. Ta wypowiedź wydaje się kluczem do interpretacji powieści, filmu oraz dużej części dyskusji wokół Pokolenia Nic, którego opis w mediach w zasadzie pozostaje od lat niezmienny, choć przybiera różne nazwy: „Pokolenie Y”, „pokolenie śmieciowe”, podkreślając różne aspekty. Masłowska, podobnie zresztą jak Kuba Wandachowicz, nie przedstawia żadnych zdecydowanych tez ani rozbudowanych opisów. Krótko i przyczynkowo prezentuje zaniepokojenie poczynioną obserwacją, choć bez wątplenia czerpie również radość z samej sytuacji – nazwijmy ją – komunikacyjnej z odbiorcami. Być może bardziej nawet niż Cool Kids of Death zabiega o atrakcyjność swego komunikatu. W natłoku pięknych, rozbudowanych, poetyckich fraz

¹⁷ D. Masłowska, *Przyszkoleni do jedzenia*. „Gazeta Wyborcza”, 5–6.10.2002, s. 13.

opartych na języku potocznym rzeczywiste współczesne niepokoje wydają się migoczącym na horyzoncie kształtem, na tyle oddalonym i niewyraźnym, że nic konkretnego o nim powiedzieć nie można. Postać Andżeli służy wyśmianiu bezmyślnego adaptowania lewicującego dyskursu, postać Magdy – wyszydzeniu konsumpcjonizmu i przedmiotowemu traktowaniu innych osób, postać Ali – oportunistom, bezguściu i braku poczucia humoru, a cała książka – mniejszych bądź większych przywar narodowych, z ksenofobią, mizoginią i homofobią („Lewy to pedał, gej, kastrat”; „Silny to cwel”) na czele.

Masłowska jako postać filmu jest kimś o wiele więcej niż bohaterką powieści – informację o Silnym posiadała nie dzięki rozbudowanemu systemowi kontroli i inwigilacji, ale w samym akcie twórczym, a scena na posterunku policji to moment spotkania twórcy i jego dzieła: Boga i upadłego anioła, rabina Becalela i jego golema, doktora Frankensteina i jego potwora. Warto tu zwrócić uwagę na niezwykłą kreację aktorską samego Szyca, grającego w ewidentnym dystansie wobec roli, właśnie mechanicznie, sztywno, bez „przeżywania”. W pierwszych scenach ma on na sobie czarne soczewki kontaktowe, przez co jego oczy wydają się martwe, bezdenne, wypełnione pustką. Uruchamia to jeden z podstawowych tropów interpretacyjnych zarówno powieści, jak i filmu, trop – dodajmy – rzadko stosowany w filmie polskim. O czym pisał chociażby Jakub Majmurek, jednymi z podstawowych „rekwizytów surrealistycznej wyobraźni” są marionetki, manekiny, lalki, przejęte po romantykach narzędzia zacierania granic między kontrolującym a kontrolowanym, świadomym a nieświadomym, oświeconym a niewinnym.

Lalki, mechanizmy naśladujące człowieka, automaty, fascynowały surrealistów jako istoty wyłączone spod działania cenzurującej pracy świadomości uwikłanej w społeczne konwencje. Z drugiej strony postać lalki, naśladującego człowieka automatu niosła ze sobą obraz bytu całkowicie zniewolonego, zmanipulowanego, zupełnie podporządkowanego¹⁸.

¹⁸ J. Majmurek, *Utopie, dystopie, ucieczki. Surrealizm i polskie kino fantastyczne*. W: *Dzieje grzechu. Surrealizm w kinie polskim*. Red. K. Wielebska, K. Mikurda. Kraków–Warszawa: Korporacja Ha!art, 2010, s. 177.

Doświadczenie spotkania swego autora, stwórcy, daje efekt surrealistyczny. Twórca, rozczarowany swym dziełem, postanawia je przepędzić lub zniszczyć, być może podjął później jeszcze jedną próbę, być może zupełnie zaprzestął kreacji. W finale książki i filmu Masłowska-jako-Masłowska i tak odłącza „prąd”, czym niszczy cały świat swej narracji, a następnie wsiada do miejskiego autobusu, by snuć kolejne historie. Ów ostateczny akt wyciągnięcia wtyczki ma tu szczególny wymiar, co podkreśla chociażby Zofia Mitosek:

Czy [chodzi o] wtyczki od przewodów monitorów, którymi jest bohater [po-
wieści] „okablowany”, czy wtyczkę od komputera, na którym pisze się fabuła
o trzech dniach z życia tegoż bohatera? Obydwe wtyczki mają coś wspólnego:
życie bohatera – faktyczne czy fikcyjne – zależy od systemów elektronicznych¹⁹.

Z jednej strony bohater, jak już pisałem, jest rodzajem mechanicznej lalki, z drugiej nie sposób czytać losów jego i innych postaci poza kontekstem współczesnych mediów – sygnalizowanym zarówno w książce, jak i w filmie.

Na poziomie scenariusza (a wcześniej książki) pojawiają się także inne zadziwiające sceny: Andżela wymiotuje do wanny kamieniami, rzęsistymi wymiocinami spryskuje cały pokój Silnego, Silny jednym ruchem bicepsa przerzuca Magdę przez pół baru, z nieco większym wysiłkiem sieje spustoszenie podczas wyborów miss, a nawet walczy w powietrzu z Lewym. Niemniej są to zabiegi wyłącznie z poziomu fabuły i jej inscenizacji, przez co mogą nie dawać wystarczających podstaw do tego, by określić film jako „surrealistyczny”.

Michael Richardson wprowadza rozróżnienie na surrealizm historyczny oraz wieczny²⁰. Pierwszy da się sprowadzić do zbioru pewnych historycznie wykształconych konwencji przedstawieniowych budowanych w kontrze do konwencji uznawanych za realistyczne. Tym sposobem surrealizm historyczny stanowiłby punkt wyjścia dla gatunków fantastycznych (*fantasy*, *science fiction*, horror), a nawet dla wszelkich konwencji odrealniających. Drugi natomiast, surrealizm właściwy, byłby czymś więcej niż synonimem dziwnego czy nie-realnego: to żywy i zmienny twór, celebrujący nieświadome i nieracjonalne, wyrastający wprost z kontekstów podjętych we Francji w okresie międzywojnia,

¹⁹ Z. Mitosek, *Poznanie (w) powieści – od Balzaka do Masłowskiej*. Kraków: Universitas, 2003, s. 332.

²⁰ M. Richardson, *Surrealism and Cinema*. Oxford, New York: Berg, 2006, s. 4.

a może i wcześniej – w niemieckim i polskim romantyzmie. Nie jest to zbiór wymiernych konwencji, ale rodzaj relacji między postrzegającym a tym, co postrzegane. W tym wypadku surrealizm właściwy, niczym kamp, leży w oku patrzącego i nie jest możliwe wyróżnienie jego zasadniczych właściwości. Ostatecznie można stworzyć nigdy niepełną listę pokrewnych tematów: sen, pamięć, pożądanie, seksualność, ekstaza, dziecięca wyobraźnia, lalki, manekiny, spersonifikowane przedmioty oraz części ciała (zwłaszcza oczy i dłonie), psychoanaliza, magnetyzm zwierzęcy, automatyzm psychologiczny, rozszczepienie osobowości. Richardson postuluje równocześnie, by nie zastanawiać się, na ile dany film jest surrealistyczny, ale na ile czytanie danego filmu w kluczu surrealistycznym wzbogaca wiedzę o surrealizmie lub samym filmie. Idąc tymi tropami, można uznać, że omawiany tu film wpisuje się zarówno w jedno, jak i w drugie podejście do surrealizmu: uczucie dziwności i niezwykłości, wydobywane przez konstrukcję scenariusza oraz konkretne zabiegi stylistyczne, służy budowaniu świata, który znakowany jest stanem weny twórczej, szaleństwem, lękiem, seksualnym podnieceniem, narkotykową wizją. Który pokrywa dwie postaci: Dorotę i Silnego. Który eksploruje stan zniewolenia, uprzedmiotowienia, osaczenia. I surrealistyczne właśnie poczucie życia we współczesnej Polsce, życia zlepięnego z wewnętrznie sprzecznych aspiracji: festynowo-chłopskiej prząsności, nowobogackiej fascynacji luksusem, kartonowych mód rodem z seriali i produkcji rozrywkowych TVP/TVN (kolejna wewnętrzna sprzeczność), odwiecznego lęku przed tymi ze Wschodu i tymi z Zachodu, nostalgii za mitem dawnej wielkiej Polski i marzenia o przyszłej wielkiej Polsce.

Barbara Klonowska w swoim tekście *Dwa światy, dwie poetyki*²¹ zastanawia się nad przyczynami bardzo znikomego oddziaływania surrealizmu na polskie filmy. Zauważa pojedyncze przypadki (m.in. prace Andrzeja Żuławskiego, Wojciecha Jerzego Hasa, Piotra Szulkina), ale podkreśla, że większą popularnością cieszy się realizm magiczny, poszukujący tego co cudowne i zadziwiające w samej rzeczywistości i objawiający się w twórczości Lecha Majewskiego, Jana Jakuba Kolskiego, Tadeusza Konwickiego czy Dariusza Jabłońskiego. Wśród przyczyn takiego stanu rzeczy Klonowska wymienia literackie źródło surrealizmu, w przeciwieństwie do plastycznej genezy realizmu magicznego,

²¹ B. Klonowska, *Dwa światy, dwie poetyki. Realizm magiczny i surrealizm w filmie polskim*. W: *Dzieje grzechu...*

przypisując temu drugiemu łatwiejszą adaptowalność na potrzeby medium filmowego, operującego przede wszystkim obrazem, a nie słowem werbalnym. Innym powodem jest wyjątkowo silna pozycja konwencji realistycznej w filmie polskim, przez co realizm magiczny okazał się drogą łatwiejszą do przyjęcia niż surrealizm. Trzeci trop wiąże się z przepracowaniem tego, co nierealne, utajone, niezwykle jeszcze w ramach stylu romantycznego, rzadko podejmowanego w wieku XX. Z tych wszystkich powodów film *Wojna polsko-ruska* rysuje się jako pozycja zupełnie wyjątkowa na polskiej mapie filmowej, być może nawet bardziej niż oryginalna powieść na polskiej mapie literackiej.

Zadedykowanie filmu „Tacie” przez Xawerego Żuławskiego ustanawia pewną wątpliwość ciągłości omawianego stylu w filmie polskim, choć jest tu także obecny motyw rodzinny: reżyser *Trzeciej części nocy* (1971) wspomina w wywiadach, iż eksplorowana w jego twórczości figura ojca służy w pewnym stopniu zrozumieniu własnego rodzica, w jakimś sensie zbliżenia się do niego poprzez filmową twórczość. Niemal identyczną uwagę odnotował Andrzej Żuławski w jednym z wywiadów udzielonych przez syna, próbującego zbliżyć się do ojca poprzez własną twórczość²². Co próbowałem udowodnić, nie w samej dedykacji widać łączność w twórczości Xawerego i Andrzeja Żuławskich.

Podsumowując, film Xawerego Żuławskiego dokonuje – w moim przekonaniu – udanej translacji, tłumacząc elementy stylu pisarskiego na styl filmowy, a używając w tym celu dialogów, gry aktorskiej, sposobów deformacji świata filmowego poprzez konkretne zabiegi formalne czy też podkreślając kreacyjny charakter diegezy poprzez wprowadzenie postaci Doroty Masłowskiej w trakcie procesu pisarskiego oraz bezpośredniej konfrontacji ze stworzonymi przez nią bohaterami. Co więcej, w realizacji tej przecinają się style i tematy interesujące samego reżysera, jego ojca oraz autorów i autorek jego pokolenia, tworząc niezwykle ciekawą sieć powiązań i wzajemnych inspiracji. Młody Żuławski sięga przy tym po rzadko stosowane w kinie polskim tropy surrealistyczne, by tym lepiej oddać surrealistyczną rzeczywistość, znakującą nie tyle literacki pierwowzór, ile doświadczenie życia reprezentantów Generacji Nic w Polsce początku XXI wieku.

²² P. Kletowski, P. Marecki, op. cit., s. 147.

**Between Literature, Film and Reality:
On the Problems with the Adaptation
of *Wojna polsko-ruska* by Dorota Masłowska**

Summary

The article concerns the results of transferring debut novel of Dorota Masłowska to silver screen, the novel which, as could be assumed, cannot be transferred successfully. The language of the book's narrator influences strongly on the shape of the world created in the book, the story is filled with surrealistic visions, the characters are tangled in (linguistic) reality, ideologies (xenophobia and cosmopolitanism, radical ecology and "civilization of death", liberalism and conservatism) and cultural clichés. The movie of Xawery Żuławski conducts – in my opinion – a fine adaptation, translating elements of the linguistic style into film style, and using for it such components as dialogues, acting, ways of deforming film world with specific formal endeavors as well as emphasizing fictional character of diegesis by introducing a character of Dorota Masłowska (played by her own) in the process of writing the very book and confronted directly with the invented characters.

Paweł Solodki

Keywords: comparative literature, literature and film studies, surrealism, avant-garde