

O kłopotach z adaptowaniem literatury awangardowej – „Ferdynand” w reż. Jerzego Skolimowskiego (1991).

Adresat zajęć: uczniowie szkoły ponadgimnazjalnej, poziom podstawowy

Rodzaj zajęć (przedmiot): język polski

Czas realizacji: 45 minut

Cel ogólny zajęć:

Uczeń doskonali umiejętność analizy i interpretacji tekstów kultury.

Cele szczegółowe:

Uczeń:

- określa problematykę utworu;
- wykorzystuje w interpretacji elementy znaczące dla odczytania sensu utworu;
- wykorzystuje w interpretacji utworu konteksty (historyczny, biograficzny);
- utrwała terminologię dotyczącą sztuki filmowej;
- odczytuje treści alegoryczne i symboliczne utworu;
- ćwiczy umiejętności niezbędne na maturze pisemnej i ustnej z języka polskiego (streszczanie, czytanie ze zrozumieniem, analizowanie plakatu filmowego);
- prezentuje własne przeżycia wynikające z kontaktu z dziełem sztuki.

Metody pracy: karty dydaktyczne, praca z tekstem, test na rozumienie tekstu czytanego, miniwykład, burza mózgów.

Formy pracy: praca w grupach, praca indywidualna.

Środki dydaktyczne i materiały: karty pracy.

Słowa kluczowe: adaptacja, plakat filmowy, Gombrowicz, Skolimowski.

Bibliografia:

1. Monika Dulemba, *Ja, Skolimowski, czyli „Ferdynand” na ekranie*, [w:] *Od Mickiewicza do Masłowskiej. Adaptacje filmowe literatury polskiej*, po red. Tadeusza Lubelskiego, Kraków, Universitas, 2014.
2. Witold Gombrowicz, *Ferdynand. Lekcja literatury z Jerzym Jarzębskim i Andrzejem Zawadzkim*, Kraków, Wydawnictwo Literackie, 2004.

Przebieg zajęć

1. Lekcję należy przeprowadzić po obejrzeniu przez uczniów filmu „Ferdynand” w reż. Jerzego Skolimowskiego. Nauczyciel rozdaje uczniom **Kartę pracy nr 1** (patrz: Załączniki) i prosi o wykonanie zadań w parach. Czas pracy: 10 minut.

Po upływie 10 minut wybrani uczniowie odczytują odpowiedzi na pytania. Nauczyciel poświęca dłuższą chwilę na sprawdzenie ostatniego zadania-sformułowanie tezy do podanego uczniom tekstu. Nauczyciel, opierając się na tezie z tekstu Jerzego Jarzębskiego, podaje uczniom temat lekcji.

2. Nauczyciel prosi uczniów o podanie przykładów adaptacji, w których twórcom udało się zachować specyfikę języka powieści, którą poddano próbie przełożenia na język filmu. Uczniowie krótko uzasadniają swój wybór.

3. Nauczyciel przybliży uczniom okoliczności opuszczenia Polski przez Jerzego Skolimowskiego w 1969 roku, czyli dwa lata po premierze filmu „Ręce do góry”, w którym ośmielił się zdradzić z Józefa Stalina i pokazać go z dwiema parami oczu. Represje, którym został poddany Skolimowski, zmusiły go do podjęcia decyzji o wyjeździe z kraju. W innej sytuacji nie mógłby dalej tworzyć w Polsce. Film „Ręce

do góry” doczekał się premiery dopiero w 1985 roku. Adaptacja „Ferdydurke” powstała 20 lat od wyjazdu J. Skolimowskiego z ojczyzny. Jest to koprodukcja, ale zdjęcia realizowane były w Polsce.

Nauczyciel prosi uczniów o znalezienie cech wspólnych między biografią Jerzego Skolimowskiego, a biografią Witolda Gombrowicza (burza mózgów). Wypowiedzi uczniów można podsumować wypisaniem wniosków na tablicy, np.:

- połączeni losem artysty emigranta,
- skazani na życie w cieniu doktryny politycznej,
- uzależnieni od mechanizmów historii,
- ubiegający się o uznanie w ojczyźnie.

Warto też zwrócić uwagę na zabieg wykorzystany przez Skolimowskiego, żeby uczynić Józia podobnym fizycznie do młodego Gombrowicza, tym samym podkreślić kontekst biograficzny i równocześnie zaakcentować podobieństwo do swoich doświadczeń. Można odtworzyć finałową scenę filmu, w trakcie której przy dźwiękach poloneza „Pożegnanie ojczyzny” Ogińskiego Józio wypływa na łódce „Trans-Atlantyk” z Polski. W filmie pojawia się również Skolimowski, który zagrał dyrektora szkoły i nauczyciela:



Źródło: <http://fdb.pl/film/4611-ferdydurke>

4. Nauczyciel dzieli uczniów na trzy grupy:

- grupa I ma za zadanie odnaleźć i wypisać sceny z filmu, które tworzą tło historyczne i społeczne,
- grupa II wyszukuje i wypisuje dodatkowe sceny i wydarzenia, którymi twórcy wzbogacili wymowę adaptacji,
- grupa III ma za zadanie wypisać fakty i wydarzenia, których Jerzy Skolimowski nie pokazał w „Ferdydurke”.

Czas pracy 10 minut. Po upływie czasu reprezentanci grup przedstawiają efekty swojej pracy. Nauczyciel wspólnie z uczniami podsumowuje, jakie znaczenie w wymowie adaptacji powieści „Ferdydurke” mają wprowadzone przez Skolimowskiego zmiany?

Przykładowe odpowiedzi dla poszczególnych grup:

Grupa I: np. ubrani na białe kawalerzyści w maskach gazowych, flagi ze swastyką we foyer hotelu, komunikaty z radia o przeprowadzanych ćwiczeniach z użyciem masek gazowych, finałowe zdjęcia archiwalne z 1939 roku pokazujące bombardowanie Polski.

Grupa II: np. na początku filmu w drodze do szkoły Józio widzi grupę zakonnic; sceny z kawalerzystami w maskach gazowych; mecz piłki nożnej między uczniami; scena w parku z grającym pianistą na wyspie pod pomnikiem Chopina; Hurleccy zostają

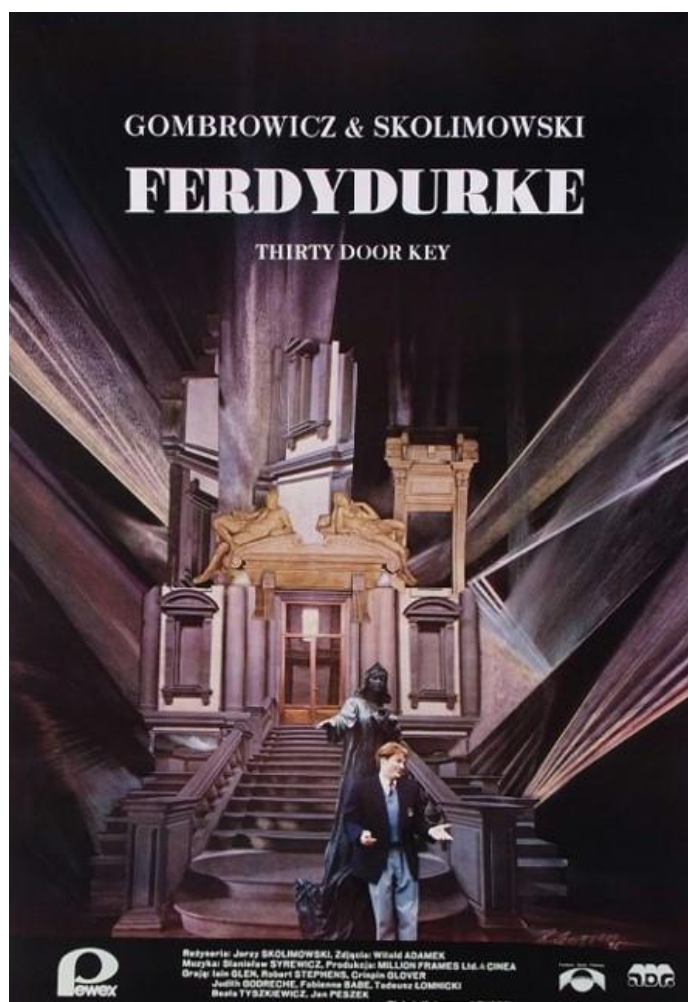
ostatecznie wygnani z własnego majątku; rozbudowana scena finałowa, w której pojawia się więcej bohaterów, a także Skolimowski wprowadza łódkę „Trans-Atlantyk”.

Grupa III: np. nie ma sceny lekcji języka polskiego i łaciny (wydarzenia dotyczące części *Szkoła* ograniczają się właściwie jedynie do pojedynku na miny); w scenariuszu zmieniono również kolejność zdarzeń, np. nowele o Filidorze i Filbercie pojawiają się w innej kolejności i są ze sobą połączone; nie pojawiają się istotne motywy i słowa-klucze: pupa, gęba i łydka.

5. Praca domowa (do wyboru):

1. Przeczytaj przygotowane fragmenty artykułu Jacka Nowakowskiego „Gombrowicz a polski film fabularny” i przygotuj streszczenie w 60-80 słowach (**Karta pracy nr 2**).

2. Jakie odczytanie „Ferdydurke” Witolda Gombrowicza odnajdujesz na zapowiadającym adaptację plakacie filmowym? Omów zagadnienie, wykorzystując znajomość powieści.



Źródło: <http://www.filmweb.pl/film/Ferdydurke-1991-3493/posters>

Załączniki

Karta pracy nr 1

TEST NA ROZUMIENIE TEKSTU CZYTANEGO

1. Ani adaptacja Skolimowskiego – ani zresztą żadna inna adaptacja *Ferdydurke* – nie może zastąpić lektury, z tej prostej przyczyny, że w książce Gombrowicza dominująca rola przypada narracji. To narracja tłumaczy wszystkie absurdy fabuły, przeprowadza nas przez wszystkie meandry dziwnego procesu przyczynowo - skutkowego, na którym opiera się logika wewnętrzna zdarzeń. Bez narracji zdarzenia owe zdają się uszeregowane arbitralnie i niekiedy bezsensownie.

2. Reżyser musi oczywiście zastąpić czymś brak wyjaśniającego komentarza, wprowadzić w swoją inscenizację rodzaj spoiwa. Tę rolę pełni u Skolimowskiego historia: akcja filmu rozgrywa się widomie tuż przed drugą wojną światową, która niebawem zniszczy świat Gombrowicza. Ta historyczna konkretność źle służy filmowi, odbiera mu bowiem właściwą książce uniwersalność.

3. Zresztą i w warstwie fabularnych zdarzeń reżyser wprowadził szereg zmian uniemożliwiających podstawienie filmu zamiast książki. Najważniejsza jest jednak wielowarstwowa i wielopodmiotowa struktura przekazu, której film na razie nie potrafi uzyskać.

4. Dlatego zachęcam do obejrzenia dzieła Skolimowskiego, ale zaznaczam, iż w żadnym przypadku nie zastąpi to lektury. Uroki *Ferdydurke* poznawać trzeba, przedzierając się przez jej językowe gąszcz bez wsparcia ze strony filmowych obrazów. Dopiero taka przygoda intelektu i wyobraźni może nam dać pojęcie o rzeczywistych wymiarach Gombrowiczowskiego dzieła.

Witold Gombrowicz, *Ferdydurke. Lekcja literatury z Jerzym Jarzębskim i Andrzejem Zawadzkiem*, Kraków, Wydawnictwo Literackie, 2004, s. 289 (wypowiedź Jerzego Jarzębskiego).

1. Odwołując się do akapitu 1. określ, jaką rolę, według autora tekstu, spełnia narracja w powieści Gombrowicza? Wymień 3 argumenty.

2. W jakim znaczeniu w akapicie 1. zostało użyte w tekście słowo *arbitralnie*?

3. Jak J. Jarzębski ocenia wykorzystanie w filmie historycznego tła? (akapit 2.)

4. Zacytuj zdanie, w którym autor wykorzystuje funkcję impresywną języka.

5. Podaj 3 argumenty na potwierdzenie opinii J. Jarzębskiego, że *Ferdydurke*, inaczej niż film Skolimowskiego, posiada charakter uniwersalny.

6. Zacytuj dwa określenia, którymi autor wyraża wyższość języka literatury nad możliwościami filmu.

7. Słowo *widomie*, użyte w tekście to:

a) kolokwializm

b) archaizm

c) epitet

d) pleonazm.

8. *Językowe gąszcz* to:

a) oksymoron

b) hiperbola

c) metafora

d) anafora

9. Sformułuj tezę do powyższego tekstu.

Proponowany model odpowiedzi:

1. Np. pełni dominującą rolę, wyjaśnia absurdy, buduje logikę opowieści, pomaga czytelnikowi zrozumieć intencje autora, prezentuje bogactwo języka pisarza.
2. Narzucone z góry, subiektywne, autorytatywne, nielogiczne.
3. Krytycznie, mimo że stanowi rodzaj spoiwa, to odbiera filmowi uniwersalną wymowę, jaką posiada książka.
4. „Dlatego zachęcam do obejrzenia filmu ...”.
5. Opowiada o problemach dorastania w każdym czasie, jej bohater to swoisty everyman, który ma problemy w relacjach ze światem, słowa - klucze: pupa, gęba łydka ciągle mogą opisywać nasze egzystencjalne lęki, nieokreśloność czasu i miejsca akcji, diagnozy pisarza są ciągle aktualne, problematyka powieści została właściwie zrozumiana na całym świecie.
6. „wielowarstwowa i wielopodmiotowa (...) struktura przekazu..”
7. b.
8. c.
9. Przypomnienie, że teza powinna mieć formę zdania oznajmującego.

Jacek Nowakowski „Gombrowicz a polski film fabularny”

Wstępnie można tu postawić tezę o Gombrowiczowskiej „gębie”, którą noszą niektóre polskie filmy, a czasem nawet cała twórczość autorów fabuł.

Dobrze to widać na przykładzie polskiego kina po 1956 roku, które nosi wyraźne Gombrowiczowskie piętno. Obecność i rola autora *Ferdydurke* w kulturze tego okresu są nie do przecenienia, choć trudne do jednoznacznego i ścisłego oszacowania. Owo piętno na gruncie filmowym dotyczy zwłaszcza takich zjawisk, jak: deheroizacja przedstawianych wydarzeń, także samej historii; poruszanie kwestii autentyczności i stereotypizacji postaw i ról społecznych; a także kwestie estetyczne, zwłaszcza groteskowo przedstawiane mechanizmy stosunków międzyludzkich czy – szerzej patrząc – posługiwanie się stylem groteskowym. Oczywiście zagadnienia te dotyczą także kilku innych pisarzy, zwłaszcza Sławomira Mrożka i Stanisława Dygata, bez których nasza kultura, w tym kino, miałyby inny kształt, jednak to właśnie twórczości Witolda Gombrowicza wydają się zawdzięczać najwięcej.

Starania komunistycznych władz o zniknięcie tego autora z krajowego rynku wydawniczego i świadomości odbiorczej, spotykały się zawsze z działaniami przeciwnymi: ludzie kultury w Polsce czynili wszystko, aby pisarz był znany nie tylko emigracyjnej publiczności. (...) Gombrowicz był autorem, któremu poświęcali uwagę przede wszystkim ludzie teatru i filmu. Jego sztuki pojawiały się na polskich scenach, pisano o jego twórczości m.in. w „Życiu Literackim”, „Współczesności” czy „Tygodniku Powszechnym”, a najważniejszy nurt artystyczny naszego kina – polska szkoła filmowa – podejmuje Gombrowiczowskie problemy, np. sprawę jednostki uwięzionej przez stereotypy – narodowe, historyczne czy społeczne. Pod tym względem najbliższy Gombrowiczowi byłby dorobek Andrzeja Munka, ale o znaczeniu tego pisarza dla kolejnych pokoleń autorów filmowych świadczy także kino Romana Polańskiego, Jerzego Skolimowskiego, Agnieszki Holland, Piotra Szulkina czy Marka Koterskiego.

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

Duża część z pokolenia polskich twórców urodzonych w latach dwudziestych ubiegłego wieku podjęła wątki Gombrowiczowskie w taki czy inny sposób, lecz w kinie na szerszą skalę widać to dopiero u przedstawicieli pokolenia lat trzydziestych, przede wszystkim u Romana Polańskiego (ur. 1933), Andrzeja Kondratiuka (ur. 1936) i Jerzego Skolimowskiego (ur. 1938).

W twórczości Romana Polańskiego niezwykle istotny i konsekwentnie podejmowany jest problem osoby, maski pośredniczącej pomiędzy wewnętrznym „ja” człowieka a przestrzenią zewnętrzną. (...) W *Nożu w wodzie* troje protagonistów: dojrzały mężczyzna – Andrzej, jego partnerka Krystyna oraz zabrany na pokład jachtu Andrzeja młody mężczyzna, prowadzą intensywną psychologicznie grę o prestiż. Mężczyzna, Dziewczyna i Chłopak, jak symbolicznie można ich określić, dokonują prezentacji i częściowej wymiany ról w ramach obowiązujących reguł życia społecznego, zmuszeni choć na moment „zmienić skórę”, aby nie stracić na znaczeniu lub zdobyć prestiż. Rozgrywającym jest „człowiek bez znaczenia” – Chłopak, który jako (pozornie) element świata innego, pozakonsumpcyjnego, wywiera wpływ na pozostałych. Ale by coś wygrać, musi przyjąć maskę tego, którym pogardza (i odwrotnie) – Mężczyzny. Gombrowiczowska Młodość i Niedojrzałość, tak pożądane, prędzej czy później muszą ustąpić miejsca Dorosłości – jej obliczem jest kabotyzm, bufonada oraz samozadowolenie z faktu posiadania. Polański, za Gombrowiczem, pokazuje zmienność i nietrwałość tych ról. (...)

Ostatnim, jak dotąd reżyserem, konsekwentnym w podejmowaniu gombrowiczowskich tematów i, szerzej, postawy, jest w naszym kinie Marek Koterski (ur. 1942). Od pierwszego filmu pełnometrażowego – *Domu wariatów* (1984) – wyznacznikiem stylu tego autora, jego dominantą, staje się groteska. Dzięki konstrukcji głównego bohatera, Adasia Miauczyńskiego, który jest protagonistą wielu późniejszych filmów, z *Dniem świra* (2002) na czele, uzyskujemy dostęp do nowszej wersji świata przedstawionego w *Ferdydurke*. Portretowany w kolejnych filmach jako mężczyzna w kryzysie wieku średniego, swoim niepoważnym nazwiskiem oraz zdrobnieniem imienia (Adaś), którym wszyscy się do niego zwracają, staje się zdziecinniałym, upupionym wariantem Józia z pierwszej powieści Gombrowicza. Proces zniewolenia rozpoczął się w domu rodzinnym. Persona sztubaka pochodzi oczywiście od rodziców, którzy do trzydziestolatka zwracają się per „Adunio”, „Adamo”, „Adaś”. Nie liczą się z nim, zmuszając go do przyjmowania ich domowych, absurdalnych rytuałów codziennych. (...)

Spotkanie polskich filmowców z twórczością Witolda Gombrowicza prowadzi do wniosku, że Gombrowicz wciąż czeka na swoich adaptatorów filmowych. (...)

Biorąc pod uwagę kształt estetyczny dużej części rodzimych utworów filmowych, widać wyraźnie, że ulubiona konwencja estetyczna pisarza – groteska – jest wciąż bardzo nośna, choć trzeba zaznaczyć, że nie da się jednoznacznie ustalić, na ile jest ona dziedzictwem samego Gombrowicza.

Źródło: Repozytorium Uniwersytetu im. Adama Mickiewicza
<https://repozytorium.amu.edu.pl/jspui/bitstream/10593/11337/1/11Nowakowski.pdf>