

„Trochę zewnętrznych atrakcji, [...] trochę miejsca na zamysły”.

Zazdrość i medycyna widziana oczami Janusza Majewskiego

KAROL SAMSEL

Poeta, krytyk literacki, filozof, doktor habilitowany nauk humanistycznych, doktor filozofii. Zastępca dyrektora w Międzydziedzinowej Szkole Doktorskiej UW, adiunkt w Zakładzie Literatury Romantyzmu i kierownik Pracowni Historii Dramatu 1864-1939 Wydziału Polonistyki UW, członek Polskiego Towarzystwa Conradowskiego. Redaktor działu esejów i szkiców w kwartalniku literacko-kulturalnym „eleWator”. Pracuje nad drugą powieścią (pierwsza, zatytułowana *Niemożliwość Piety*, oczekuje na druk).

Słowa kluczowe / Keywords:

adaptacja filmowa, adaptacja teatralna, film adaptation, Janusz Majewski, Jealousy and Medicine, Michał Choromański, theatrical adaptation, *Zazdrość i medycyna*

DOI

10.56351/PLEOGRAF.2023.1.05

Streszczenie

Szkic jest próbą uchwycenia podstawowych założeń pracy reżyserskiej Janusza Majewskiego na materiale powieściowym *Zazdrości i medycyny* Michała Choromańskiego. Autor usiłuje wyzyskiwać na wielu polach komparatystyki literacko-filmowej narzędzia analizy literaturoznawczej – wpierv: badając charakter prekursorstwa prozy Choromańskiego, a następnie: rozważając, na ile Majewski był w stanie potraktować nieoczywistą innowacyjność techniki powieściowej pisarza jako materiał inspiracyjny (czy w ogóle chciał tak postępować? Czy mógł postanowić czerpać akurat z tego?). Istotną częścią studium jest również refleksja skupiona wokół adaptacji teatralnych *Zazdrości i medycyny*, zwłaszcza dość głośnego spektaklu w reżyserii Leopolda Pobóg-Kielanowskiego z 1954 roku. Adaptacje teatralne Choromańskiego stają się tu (jak się zdaje) cennym etapem pośrednim w kształtowaniu tertium comparationis analizy. Po pierwsze, komplikują pojęcie materiału adaptacyjnego, jaki zastaje – przystępując do pracy nad filmową wersją *Zazdrości i medycyny* – Majewski. Po drugie – dzięki adaptacjom teatralnym obcujemy aż z trójstopniowym transferem znaczeń z literackiego oryginału: na linii literatura – teatr – (i dopiero) film.

Summary

The sketch is an attempt to capture the basic assumptions of Janusz Majewski's directorial work based on the material from the novel *Jealousy and Medicine* by Michał Choromański. The author attempts to utilize the tools of literary analysis in many fields of literature and film comparative studies – first by examining the precursory nature of Choromański's prose, and then – by considering to what extent Majewski was able to treat the non-obvious innovativeness of the writer's novelistic technique as inspirational material (and did he even want to do that? Could he have chosen to draw from that?). An important part of the study is also a reflection focused on the theatrical adaptations of *Jealousy and Medicine*, especially – the quite famous production directed by Leopold Pobóg-Kielanowski from 1954. Choromański's theatrical adaptations become (as it seems) a valuable intermediate stage in shaping the tertium comparationis of the analysis. Firstly, they freshly complicate the notion of the adaptation material that Majewski finds when starting work on the film version of *Jealousy and Medicine*. Secondly, thanks to the theatrical adaptations, in that case we encounter a three-stage transfer of meanings from the literary original: on the line literature – theater – (and not until then) film.

„Trochę zewnętrznych atrakcji, [...] trochę miejsca na zamysły”.

Zazdrość i medycyna widziana oczami Janusza Majewskiego

KAROL SAMSEL

By trafnie ocenić wagę filmowej wersji *Zazdrości i medycyny* Janusza Majewskiego, zarówno jako osiągnięcie adaptacyjne, jak i autonomiczne dzieło fabularne częściowo tylko zanurzone w świecie głośnej fabuły Michała Choromańskiego, należałoby sięgnąć do całego wieloaspektowego i polifonicznego zakresu odczytań literackiego pierwowzoru *Zazdrości i medycyny*. Powieść ta – zarówno w krytyce literackiej, jak i w filologii – stała się źródłem prawdziwie kontradyktorycznych interpretacji, co spróbuję (w kolejnych partiach studium) możliwie najpełniej wykazać. Dość tu przypomnieć, że utwór Choromańskiego – jeszcze na długo przed Majewskim – pobudził do energicznych działań inscenizacyjnych teatr polski – począwszy od samego Leona Schillera, który swój spektakl przygotował dla warszawskiego Teatru „Ateneum” jeszcze w 1937 roku, a także Leopolda Pobóg-Kielanowskiego, który dla Wilna i Teatru na Pohulance inscenizował *Zazdrość i medycynę* w 1939 roku. Po roku 1950 utwór przenosili na

deski scen polskich oraz zagranicznych: Leopold Kielanowski (Londyn 1954), Jerzy Hoffmann (Poznań 1961) i Aniela Borysławska (Łódź 1971). Można – jak się wydaje – powiedzieć, że film Majewskiego, mający swoją premierę 25 września 1973 roku, zakończył imponujący pochod *Zazdrości i medycyny* przez polskie (ale i nie tylko polskie) teatry.

Na synkretyczną wieloaspektowość literackiej *Zazdrości i medycyny* zwracał uwagę, między innymi, Wojciech Natanson, orzekając, że „powieść o znaczeniu psychologicznym i moralnym jest równocześnie poetycka”, a także „że ma rację Stefan Lichański, gdy właśnie zdolność tworzenia wielkich wizji poetyckich uznaje za najciekawszą i największą sprawę w pisarstwie Michała Choromańskiego”¹. Intrygujące powinowactwa *Zazdrości i medycyny* z Przybyszewskim i kinem ekspresjonistycznym dostrzegła swojego czasu Hanna Kirschner. Czy tym tropem – podświadomie lub nie – mógł podążać Majewski? Czy jego interpretacja nawiązuje w jakikolwiek sposób – intertekstualnie, ale i intersemiotycznie – do tradycji kina ekspresjonistycznego? Chyba niewykluczone, skoro *Zazdrość i medycyna* powstała zaraz po nakręceniu przez reżysera *Lokisa*, czerpiącego, całkiem jawnie, z literackich oraz filmowych „ekspresjonizmów”. Nie musi to, moim zdaniem, stać w sprzeczności z dotychczasowymi rozpoznaniem dotyczącymi filmu Majewskiego, najczęściej akcentującego

¹ W. Natanson, *Niezwykłości Choromańskiego*, „Życie Literackie” 1968 nr 11, s. 5.

jego skrajnie (ale też i estetycznie) pastiszujący charakter. Celnie zwracała na to uwagę Joanna Wojnicka:

Powieść Choromańskiego, sama wykorzystująca modną w dwudziestoleciu konwencję fatalistycznego romansu, została potraktowana jako pretekst do nakręcenia filmu, w którym znów (jak w przypadku *Lokisa*) zatriumfował styl jawnej konwencjonalności. W tym przypadku Majewski bynajmniej tego nie ukrywa, bawiąc się nie tylko obrazem rzeczywistości, ale także bohaterami i samą historią. Nic tu nie rości sobie prawa do prawdy, wszystko umieszczone jest w przestrzeni *à la mode*: zazdrosny mąż, piękna żona, duszna atmosfera zmysłowości, sceneria przedwojennego kurortu. Można odnieść wrażenie, że reżysera urzekła możliwość zrobienia filmu „jak z dawnych lat”, dlatego nie bojąc się przerysowania, przeniósł na ekran swoiste przesady powieści Choromańskiego, czerpiącymi pełnymi garściami, ale w bardzo zręczny sposób, z zasobów modernistycznych motywów literackich, przede wszystkim fatalistycznego pojmowania erotyki².

² J. Wojnicka, *Janusz Majewski - literatura i styl*, [w:] *Autorzy kina polskiego*, pod red. G. Stabachówny i J. Wojnickiej, t. 1, Kraków 2004, s. 56. Warto dodać, że w wypadku *Zazdrości i medycyny* Majewski był nie tylko reżyserem, ale także - autorem scenariusza opartego na tekście powieści. Reżyser tak postępował zazwyczaj - kręcąc krótkometrażowe *Ja gorę!* w oparciu o nowelę Rzewuskiego, *Lokis. Rękopis profesora Wittembacha* w oparciu o opowiadanie Mérimée'ego, *Lekcję*

A jak na *Zazdrość i medycynę* zareagował przed Majewskim teatr? Niewątpliwie, najgłośniejszą z inscenizacji utworu okazała się ta londyńska, Kielanowskiego, z 1954-ego. Choć scenariusz *Zazdrości i medycyny* oparty został wówczas na tym wileńskim z 1939-ego autorstwa Walentyny Aleksandrowicz, całość odbierano na nowo, w bardzo ożywym dla recenzentów klimacie. Dramatyzacja powieści dokonana przez Aleksandrowicz pozbawiona została skrótów: można wręcz powiedzieć, że utwór Choromańskiego zyskał na osobliwym melodramatycznym monumentalizmie, skoro fragmentaryzm kompozycyjny pisarza, jego eksperymenty w zakresie powieściowego chronotopu, zostały tutaj zastąpione kompozycją czteroaktową, składającą się aż z osiemnastu scen-odstępów. Nie jest wcale wykluczone, że w podobny sposób oddając problematyczny, modernistyczno-eksperymentalny fragmentaryzm Choromańskiego, Aleksandrowicz usiłowała nawiązać do pracy Schillera nad inscenizacją *Dziejów grzechu* w „Teatrze Polskim” w Warszawie w 1926 roku: reżyser podjął wówczas spore ryzyko całkowitego „poszatkwania” obszernej powieści Żeromskiego na (około) 20 migawkowych scen ujmujących podstawowe sensy powieści. To

martwego języka, przenosząc na język filmu powieść Kuśniewicza. Wyjątkiem w tym względzie pozostają w interesującym nas okresie aktywności Majewskiego wyłącznie *Zakłęte rewiry*, stworzone w oparciu o powieść Worcella z pomocą czeskiego scenarzysty, Pavla Hajný'ego, który za własną pracę scenopisarską wyróżniony został Nagrodą MFF Panama 1977 (w późniejszym czasie przygotował dla polskiego filmu dwa inne scenariusze literackie: *Zmór* w reżyserii Wojciecha Marczewskiego w oparciu o powieść Zegadłowicza, a także *Pensji pani Latter* w reżyserii Stanisława Różewicza w oparciu o *Emancypantki* Bolesława Prusa.

ryzyko się opłaciło, ale i Aleksandrowicz pracująca przy Kielanowskim miała swoich żarliwych stronników – m.in. Juliusz Sakowski przypominał, że choć u Choromańskiego opis operacji Rebeki Widmarowej w szpitalu to „kilkadziesiąt stron, w których precyzja szczegółów idzie w parze z rosnącym napięciem wrażeń”³, Aleksandrowicz, mimo udratyzowania tekstu powieściowego przez jego liczne rozdrobnienia, osiągała także godny pochwały efekt, po raz pierwszy w historii teatru, monumentalnie teatralizując scenę operacji – „scena operacji, którą zobaczyliśmy w Londynie, zdumiewa pomysłowością rozwiązania i rozmachem”. Sakowski dodawał nadto, chyba całkowicie słusznie: „jest to osiągnięcie reżyserskie wysokiej klasy”⁴. Można było tu więc mówić o powodzeniu podwójnym, Aleksandrowicz, ale i Choromańskiego. W wypadku głośnej sceny operacji z powieści tego drugiego wypowiadali się sami czytający *Zazdrość i medycynę* lekarze na czele z uznanym chirurgiem Warszawy, dr. Józefem Szpekem, który Choromańskiego obficie na łamach „Wiadomości Literackich” komplementował. Życzliwie przyjmował też na wiarę możliwość dokonania się zaplanowanego przez Choromańskiego „kataklizmu na sali”, czyli odkrycia ciąży pozamacicznej Widmarowej zdradzającej męża na długo przed wydarzeniami rozgrywającymi się w powieści:

Operacja jest wiwisekcją w wielkim stylu. [...] Uraz chirurgiczny ma w sobie potęgę myśli twórczej. [...] Nie istnieje czyn ludzki równie wykwintny i pociągający jak zabieg operacyjny [...]. [Co do Choromańskiego,] opis operacji dokładnością swą w rękach człowieka niefachowego zadziwia, ale jest on artystą-psychologiem i musiał wnieść pierwiastek erotyczny, aby znaleźć wytłumaczenie dla kataklizmu na sali operacyjnej⁵.

Majewski swoim filmem, rzeczywiście, być może, odwrócił tendencję fragmentacji materiału powieściowego *Zazdrości i medycyny*. Zaproponował spójny i skonsolidowany, realistyczno-wizyjny obraz filmowego świata Krynicy czasów międzywojennych. Do tego sugestywność sceny operacyjnej wygrał przede wszystkim umiejętnym zastosowaniem scen przemocy i makabry. Choć jego scena operacji Widmarowej trwa około pięciu minut, a więc jest podobnie kondensowana i skracana, co w wersji teatralnej *Zazdrości i medycyny* u Aleksandrowicz, reżyser *Lokisa* sięga po środki zgoła odmienne od tych, które zaistniały w londyńskiej inscenizacji powieści – właśnie: właściwe kinu ekspresjonistycznemu. Mycie i dezynfekcja rąk, przyrządów chirurgicznych, anestezja Rebeki (w tej roli Ewa Krzyżewska) ułożonej na stole operacyjnym w sposób przypominający ułożenie

³ J. Sakowski. Za: „Encyklopedia teatru”, ><https://encyklopediateatru.pl/artykuly/97614/zazdrosc-i-medycyna>< [online], [dostęp: 8.02.2023], artykuł z 13 października 1954 roku [brak szczegółowych informacji o tekście].

⁴ Tamże.

⁵ J. Szpek, „*Zazdrość i medycyna*” z punktu widzenia chirurga, „*Wiadomości Literackie*” 1933 nr 11, s. 2.

zwłok, wreszcie – co tu zapewne najważniejsze – neurotyczność Tamtena wirtuozersko kreowanego przez Andrzeja Łapickiego, potliwość, udręczenie, cierpienie, a w końcu – skrywana za maską rozkosz w chwili, w której zabieg usunięcia ciąży pozamacicznej udaje się przeprowadzić bez narażenia zdrowia i życia pacjentki na ryzyko (wszystko to przy „akompaniamencie” lejącej się krwi, niemal aż do przesady obryzgującej fartuch Łapickiego-Tamtena, niczym jakiś barokowy, stylistyczny podpis, może samego Majewskiego?). Przywoływana scena to w filmowej wersji *Zazdrości i medycyny* scena pełna stylistycznego przepychu, być może nawet i trawestacja pionierskiej naturalistycznej sceny operacyjnej z *Zazdrości i medycyny* teatralnej – w bardzo umiejętnej i błyskotliwej scenicznej interpretacji Aleksandrowicz.

Przypomnijmy, w jaki sposób najważniejsze medyczne zdarzenie *Zazdrości* zostało skonstruowane w powieści. Choromański nie rezygnuje z licznych efektów uduśnienia i osobliwościowych ekscentryzmów: operujący Tamten wraz ze współoperującym docentem, Von Fuchsem, zrównani zostają przezeń z „galwanizowanymi trupami” i „mumiami”⁶, w oczach podglądającego ukradkiem całą operację Rubińskiego zdarzają się jednak i takowe momenty, w których to Von Fuchs, przechodząc przy stole samego siebie, zasługuje na porównanie nawet z Fryderykiem Szopenem

(„Kogo on mi przypomina? Aha, zdaje się, Szopena!”⁷). Majewski próbuje odzwierciedlić trupa mechaniczność czynności chirurgów, jednak zauważany przez Choromańskiego Von Fuchs w żadnym momencie nie staje się specjalnym ośrodkiem jego zainteresowania – to w specyficznej „motoryce operacyjnej” Łapickiego zachowującego się jak robot lub marionetka, reżyser umieszcza swoje centrum zainteresowania, ludzki skrót dla perspektywy kamery. Niechętnie przywołuje przy tym ekscentryzmy opisu pisarza – szczegółowo opisane golenie łona Widmarowej, albo też „poszczekiwanie” jej brzucha („I nagle na całą salę z brzucha chorej wydostały się dziwne dźwięki. – Hau! Hau! Hau!... – szczekała głośno jak pies”⁸). Powierzenie relacjonowania wydarzeń na sali operacyjnej niewtajemniczonymu Rubińskiemu mogącemu polegać jedynie na własnej spekulacji to u Choromańskiego klasycznie Conradowski chwyt perspektywizacji (ale i deperspektywizacji całej akcji) w narracji i poprzez nią. To nieprzypadkowy adres, bo Conrad to jedno z podstawowych źródeł inspiracyjnych Choromańskiego, tak młodego, jak dojrzałego. Daje się to łatwo zauważyć, zestawiając przykładowo rozpoznania dotyczące gier narracją w przypadku *Zazdrości i medycyny* z rozpoznaniami dotyczącymi analogicznych manipulacji prawdą w ścisłym obrębie dzieła literackiego między innymi w odniesieniu do Conradowskiej *Gry losu*. W badaniach nad Choromańskim najwięcej w obrębie analizowanej paraleli Choromański –

⁶ M. Choromański, *Zazdrość i medycyna*, Poznań 1979, s. 95, 96.

⁷ Tamże, s. 95.

⁸ Tamże, s. 96.

Conrad zdołała ustalić Hanna Kirchner, i choć największy wpływ Conrada na Choromańskiego badaczka lokowała w jego powieściopisarstwie późnym, np. *Słowackim wysp tropikalnych* (1969) czy *Kotłach Beethovenowskich* (1970), bez większych wątpliwości oddziaływanie stylu autora *Nostromo* na autora *Białych braci* można by także umiejscawiać w różnych punktach fazy wstępującej jego pisarstwa. Zwłaszcza w *Zazdrości i medycynie*:

H. Kirchner, *Diabli wiedzą co, czyli Choromański* B. Harkness, *Epigraf „Gry losu”*

„Spiralna chronologia i inne zabiegi kompozycyjne relacji o trójkącie: Widmar – Rebeka – chirurg Tamten powracają tutaj [tzn. w okresie powojennym – K. S.] w wieloplanowych, Conradowskich »wyjawieniach«, w nawrotach i dystansach narracyjnych”⁹.

„Fragmenty opowiadania docie do nas za pośrednictwem aż pięciu narratorów – soczewek; ol Flory, przechodzący przez każdą soczewkę, zostaje niej zniekształcony, załamany dopiero gdy Marlow operu soczewkami zestawia je ze sobą odpowiednio, widzimy wreszcie Florę w prawdziwym świetle. Soczewki w *Grze losu* [...] są wielokrotne w sensie równoczesnym”¹⁰.

Rolę Marlowa z *Gry losu* odgrywa w *Zazdrości i medycynie* Widmar, ale nie jedynie sam on. W przypadku wielostronnej (ale i wieloetapowej) sceny operacyjnej jego zadanie przejmują świadkujący całemu zdarzeniu Rubiński. To „soczewkę” Rubińskiego otrzymuje (dla własnego rozporządzania nią) Widmar-Marlow. I musi ją uzgodnić z „soczewkami” (lub „pseudosoczewkami”) Tamtena i swojej żony, Rebeki. U Conrada treścią przemilczenia jest cała historia życia Flory de Barral – co organizuje wielki temat epicki powieści *Gra losu*. Choromańskiego interesuje, właściwie, jedynie „ósmą minutą” operacji Rebeki Widmar, co oznacza, że tzw. *chronological looping* oraz *delayed decoding* wykorzystywane w wielkich narracjach Conrada autor *Zazdrości i medycyny* pragnie pastiszując zaadaptować do form (tzw.) powieści rozrywkowej, kryminału właściwie:

Jak bezmyślny obserwator patrzyłem na ranę i pamiętam, że raz nawet chciałem zajrzeć do jamy brzusznej, ale nie udało mi się, ponieważ chirurg i docent natychmiast zastłonili plecami, jak gdyby naumyślnie, całe pole operacyjne. Wtedy przyglądałem się ich palcom jak jakiś kretyn. Przychodziły mi do głowy myśli zupełnie ni w pięć, ni w dziewięć. Myślałem, że ręce dyrektora są zgrabne, mocne, ruchliwe jak u małpy. Tak jest, ręce miał naprawdę małpie. Palce natomiast docenta, długie, cienkie, artystyczne, przypominały palce muzyka. Znowu pomyślałem głupio, że jest podobny do Szopena, a gdy przebiera palcami, to jak gdyby wygrywa jakieś skomplikowane pasaże muzyczne. [...] Ale

⁹ H. Kirchner, *Diabli wiedzą co, czyli Choromański*, „Teksty” 1973 nr 4, s. 36.

¹⁰ B. Harkness, *Epigraf „Gry losu”*, przeł. M. Ronikier, [w:] *Conrad w oczach krytyki światowej*, pod red. Z. Najdera, Warszawa 1974, s. 561, 562

najbardziej straszny i przykry moment dopiero nastąpił po chwili, kiedy z jamy nagle buchnęła krew strumieniem¹¹.

Skoro Choromański pastiszuje podstawowe chwytów deperspektywizacyjne Conrada, warto zapytać, jak u Majewskiego (pastiszującego Choromańskiego, zdaniem Wojnickiej¹²) wypada tym razem sam... pastisz pastiszu. Zaburzenia narracyjno-temporalno-tematyczne, równoległe narastające w akcji, najsilniejsze wydają się przede wszystkim w początkowych fragmentach filmu eksponujących treści pamiętnika nieżyjącej Zofii Dubilanki, poprzedniej wybranki serca Widmara – w tej roli wystąpiła Grażyna Staniszevska. W tym przypadku Majewski rozgrywa wydarzenia całej partii akcji w osobiwej pętli czasowej: hipnotycznie mieszając przeszłość z terażniejszością, i pomysłowo wprowadzając tautologie wydarzeń i upiorne refreny akcji i figur filmu (po pierwsze, Rebeka zdradza Widmara, ale i Dubilanka, wcześniej, przyprawia Widmarowi rogi; po drugie, Majewski upodabnia Staniszevską do Krzyżewskiej, ukazując ją nieustannie w różnych układach fryzur: jako widmo ze świecą Staniszevska-Dubilanka przedstawiana jest z rozpuszczonymi, rudymi włosami mającymi upodobnić ją do Krzyżewskiej-Rebeki, jako widmo w oknie z kolei, wypalające w stronę Widmara ze strzelby, Staniszevska ukazana zostaje we włosach rozwianych, wyrywanych do samej góry w kształt kłębu formowany

podmuchami wiatru). Akcja wraca do zerwanego linearyzmu czasoprzestrzennego dopiero około dwudziestej minuty filmu, gdy dochodzi do pierwszej konfrontacji Widmara-Dmochowskiego z Tamtenem-Łapickim, raz ugruntowany w obrazie sobowtóryzm postaci nie daje już do końca o sobie zapomnieć i manifestuje się w kolejnych transowych (i transgresyjnych) scenach filmu (dla przykładu w chwili, w której kamera chciwie podglądająca nagie ciało Rebeki „ujawnia prawdę” o tym, co oglądane – pokazuje ciało płynnie „podmienione” w miejsce tamtego, tzn. kobiecego – ciało męskie – śmiejącego się szaleńczo Widmara).

Mieszanie postaci Staniszevskiej z Krzyżewską wpłynęło również na kolaudantów filmu, z których najsilniej swą konsternację hybrydycznością wątków oraz postaci wyrażał niejaki Pastusiak. Jego uwagi dotyczyły się obecności widma kobiety w czasie operacji oraz długości filmu (trwającego pierwotnie ok. 110 minut). Majewski uwagom tego widza musiał się przysłuchiwać z uwagą i zrozumieniem – minutaż filmu został skrócony do ok. 95 minut, zaś kobiece widmo „nawiedzające” operację Widmarowej (prawdopodobnie było to widmo Dubilanki) – zostało usunięte. Pastusiak wyrażał swoje wątpliwości w sposób następujący:

Chciałbym jeszcze dodać, że jedna scena w filmie mnie niepokoi. W czasie operacji ukazuje się postać kobiety. Nie wiem, czy to postać byłej żony, czy kogo innego? Jest to maleńka wstawka,

¹¹ M. Choromański, *Zazdrość i medycyna*, dz. cyt., s. 103.

¹² Zob. przypis drugi niniejszego studium.

drobna scenka, której nie rozumiem, nie wiem, co ona ma znaczyć¹³.

Przypomnijmy, jakie pełne niesmaku oburzenie transgresyjność literatury uprawianej przez Choromańskiego wywołała w jego najnieprzejednańszych wrogach – już w krótki czas po publikacji *Zazdrości i medycyny*. Najzapalczywiej chyba w słynnym artykule *Literatura choromaniaków* reagował Ignacy Fik. Perorował – i piorunował. Zapytywał – nie tylko o Choromańskiego:

Czy wyliczać najważniejsze rodzaje tej choro-maniery i ilustrować nazwiskami? Czy nie jest zastanawiające, że piszący ją autorzy są to ludzie, którzy w rozwoju zatrzymali się na fazie dojrzewania płciowego, że są to homoseksualiści, ekshibicjoniści i psychopaci, degeneraci, narkomani, ludzie chronicznie chorzy na żołądek, mieszkający stale w szpitalach, ludzie nierozróżniający jawy od snu, hipochondrycy, neurastenicy, mizantropi? Ci piszą i ci są wielcy! Ci sprawują dyktaturę! Tych uważa się za reprezentantów terażniejszości. Im oddaje się w ręce budowę kultury¹⁴.

¹³ Stenogram z kolaudacji filmu pt. „Zazdrość i medycyna” w reżyserii Janusza Majewskiego wyprodukowanego w Zespole „Tor” z dnia 23 marca 1973 r., maszynopis ze zbiorów Filмотeki Narodowej, A-344 poz. 39, wyp. Pastusiaka na s. 2.

¹⁴ I. Fik, *Literatura choromaniaków*, „Tygodnik Artystów” 1935 nr 15, s. 1. Zob. w związku z tym artykułem symptomatyczną odpowiedź nań Gombrowicza, wstawiającego się za wymienianymi przez Fika degeneratami-choromaniakami (Schulz, Witkacy, Tuwim, itd.), jednakże – bez uwzględnienia samego Choromańskiego. W. Gombrowicz, *Trudna literatura i „pro domo mea”*. O myślach chudych, „Kurier Poranny” 1935 nr 307, s. 6.

Warto w świetle dość napastliwych uwag Fika – pod adresem Choromańskiego oraz jemu podobnych – przyrzeć się przebiegowi wspomianej już kolaudacji filmu kierowanej przez ówczesnego Ministra Kultury i Sztuki, Czesława Wiśniewskiego 23 marca 1973 roku. Uderza swoją zdawkowością, tak jakby sądy wokół adaptacji powieści formułowane były w sposób niechętny – chociaż niechęć jest w tym przypadku wyraźnie skrywana i maskowana pochwałami. Istotną rolę w przebiegu ceremonii odgrywa także Wiśniewski – indagujący na rzecz zabierania głosu w sposób wyjątkowo osobliwy, ambiwalentny, przez wprowadzanie atmosfery niesłużącej jakiegokolwiek przychylności w odbiorze dzieła Majewskiego. Oto, jak Minister Kultury i Sztuki reaguje na przedłużające się na sali milczenie:

Brak wypowiedzi może świadczyć albo o przerażeniu, albo też o mieszanych uczuciach. Brak wypowiedzi chyba o tym świadczy, ale uważam, że w jednym, jak i w drugim przypadku należy o tych sprawach mówić¹⁵.

Z dwu głosów wybrzmiewających na sali jednoznacznie w obronie filmu wypowiada się Andrzej Wajda, który przyznaje, że „film oglądał”, „nie czytając wcześniej powieści”¹⁶ („odkąd pracuję w kinematografii, czytam tylko te książki, z których mam robić filmy”¹⁷, otwarcie wyznaje reżyser – w tamtym czasie – m.in. *Popiołów*,

¹⁵ Stenogram z kolaudacji filmu pt. „Zazdrość i medycyna”..., dz. cyt., wyp. Wiśniewskiego na s. 1.

¹⁶ Tamże, wyp. Wajdy na s. 2.

¹⁷ Tamże, dalsza część wyp. Wajdy.

Brzeziny, a także *Wesela*). Niewykluczone, że to właśnie jego wypowiedź skłania Wiśniewskiego do przedwczesnego zamknięcia spotkania i przyjęcia propozycji filmowej Majewskiego („Jeśli nie ma dalszych uwag, dziękuję bardzo. Film uważam za przyjęty”¹⁸).

*

Naturalnie, istnieje wiele sensualnych jakości, których Majewski (zdobycząc się na twórczą niezależność) na ekran z powieści Choromańskiego nie przeniósł. By poprzestać w tym miejscu wyłącznie na spostrzeżeniach krytyków międzywojennych, warto wymienić składniki przyuważone przez Eugenię Krassowską na łamach „Alma Mater Vilnensis” – między innymi także to, że „przez cały czas akcji wieje przeraźliwie gorący, duszący wiatr, potęgując niesamowitość atmosfery” albo „ogólny żółty koloryt: żółte oczy, żółta bielizna, żółte obicia, żółta franka” (jak twierdzi Krassowska, „łączy się to niewątpliwie z [...] symbolicznym znaczeniem koloru żółtego jako symbolu zdrady”)¹⁹. Co do wiatru, wieje on, bardzo natarczywie, w Krynicy filmowanej przez Majewskiego, w trakcie kolaudacji filmu docenia ten właśnie element obrazu Wajda²⁰. Wicher ma jednakże cechy

halnego, tak jak sugerowali jego proveniencję zgodnie wszyscy krytycy poza Krassowską. Dlaczego więc Krassowska upiera się przy wietrze „duszącym”, a nawet „przeraźliwie gorącym”? Aby rozstrzygnąć tę niezborność, warto wrócić do samej powieści Choromańskiego:

1. Wicher wzniosł na taras obłok kurzu i zerwał obrus z jakiegoś stolika. Był przeraźliwie gorący, lecz pomimo to Widmara wciąż męczyło zimno. Stanowczo prócz wiatru był przeciąg. Jakiś śmierzący powiew.
2. Czarna głowa chirurga Tamtena była rozwichrzona przez upalny wiatr.
3. Było bardzo gorąco. Wiatr dusił i wywoływał poty.
4. Gorący wiatr jakby wdarł się pod czaszkę Widmara, osmalił rozleniwiony mózg i oto w mózgu powstał obraz potrawy. [...] Pularda!
5. Gorący podmuch wiatru rozwiął mu natychmiast brodę i powpychał kłaki do rozwartych ust. Potem wyrwał spod kamizelki krawat i chłósnał nim Widmara po zmienionej z gniewu i rozpaczny twarzy

²¹.

Podobnie jak ignoruje inny symbol chorobliwej zazdrości, tzn. kolor żółty, Majewski dystansuje

Choromańskiego na ekran, z pomocą właściwego scenariusza. Jak wiadomo, sam Majewski opracował scenariusz *Zazdrości i medycyny*. „Słyszałem, że tę powieść miał sfilnować [? – K. S.] Bogdanowicz” (s. 2).

²¹ M. Choromański, *Zazdrość i medycyna*, dz. cyt., s. 12, 20, 23, 123-124, 245 (w kolejności następowania po sobie cytatów).

¹⁸ Tamże, wyp. Wiśniewskiego na s. 3.

¹⁹ E. Krassowska, *Technika „tajemniczości” w powieściach Choromańskiego*, „Alma Mater Vilnensis” 1935 z. 12, s. 24.

²⁰ „Słyszałem na przykład, że w powieści istotne znaczenie ma element wiatru. Zostało to w filmie pewnie i wyraźnie przeprowadzone”. *Stenogram z kolaudacji filmu pt. „Zazdrość i medycyna”*..., dz. cyt., wyp. Wajdy na s. 2. Wypowiedź Wajdy wydaje się symptomatyczna z jeszcze jednego względu. Reżyser *Wesela* przywołuje (prawdopodobnie) nazwisko scenarzysty, Krzysztofa Bogdanowicza, zastanawiając się, czemu nie on podjął się trudu przeniesienia powieści

się również od symboliki gorącego wiatru, wprowadzając wyłącznie zimny wiatr halny, również obecny w *Zazdrości i medycynie*, jednak wyłącznie w scenach nocnych oraz przy zmieniającej się na gorsze pogodzie. Desymbolizacja powieści, a właściwie selekcja i oczyszczenie wprowadzonych przez Choromańskiego kontekstów symbolicznych służy w dużym stopniu (jak się zdaje) rozładowaniu obecnego w literackiej *Zazdrości i medycynie* napięcia symbolicznego, a wręcz – jakby brutalnie i niesprawiedliwie ujął to Ignacy Fik – usunięciu „choromaniackiego” przeładowania tekstu powieści symboliką i spauperyzowaną psychoanalizą. Wielkość powieści Choromańskiego w filmie Majewskiego się jednak nie wytraca – chociaż autor *Białych braci* stworzył w *Zazdrości i medycynie* literacką hybrydę, „stylistycznego centaury” tworzonego na skrzyżowaniu dwóch kontradiktorycznych poetyk narracji eksperymentalnej (nawiązującej do Conrada) i powieściowej narracji rozrywkowej. Tak skonstruowana *Zazdrość i medycyna* jest do pewnego stopnia własnością niczyją, choć prekursorską – o którą raz na jakiś czas dopomina się jakieś nowe, niekoniecznie jawnie awangardowe, pokolenie literackie²². Jednym

słowem, jak kiedyś całkiem zgrabnie ujęła to Kirchner, „diabli wiedzą co, czyli Choromański”²³. Majewski pragnie stworzyć, wykreować, film dla wszystkich. Daje to wyraźnie do zrozumienia w kolaudacji *Zazdrości i medycyny*. Będzie to miara jego determinacji i twórczej niezawistości w stosunku do pisarza, który to, dokładnie od roku i pięciu miesięcy, nie żyje (Choromański umarł 25 maja 1972, premiera *Zazdrości i medycyny* miała miejsce 25 września 1973):

Miałem zamiar zrobić film rozrywkowy i w takiej atmosferze, w jakiej została napisana powieść. Chciałem ten film zrobić tak, aby zadowolili dość szerokie gusty widzów, ich potrzeby. Stąd też starałem się pokazać w nim trochę zewnętrznych atrakcji, jak i umieścić trochę miejsca na zamysł²⁴.

²² Tak, jak, przykładowo, tutaj: „w serii powieści pozornie tylko lżejszego kalibru: *Słowacki wysp tropikalnych* (1969), *Kotły beethovenowskie* (1970), *Różowe krowy i szare scandalie* (1970), które wypadająby nazwać semiotycznymi kryminałami, odzywają się echa przeżyć z Brazylii. [...] Kryminał semiotyczny? Choromański, choć sam mawiał o sobie, że jest ostatnim pisarzem Młodej Polski, w swej późnej prozie ujawnia zamiłowanie do dyscyplin, które w latach pięćdziesiątych stanowiły hołubioną awangardę myśli społecznej: cybernetyki i semiotyki. A czyni to w sposób, który każe myśleć o prozie Williama S. Burroughsa czy Umberto Eco i rozpoznawać w nauce o znakach techniki wojenne”. R. Książek, *Prolegomena do Choromańskiego*, „Dwutygodnik.com”.

Strona kultury” [online], [dostęp: 5.02.2023], <<https://www.dwutygodnik.com/artukul/7557-prolegomena-d-o-choromanskego.html?print=1>>. Tak ujmowany, późny Choromański jawić się mógłby nawet jako antycypator polskiej powieści *sensu stricto* postmodernistycznej.

²³ „Choromański parodią triumfująco odsadza się od podejrzenie bliskiego sąsiedztwa powieści rozrywkowej, a może po prostu nobilituje ją i oczyszcza swym żywiołowym talentem, swym zmysłem tajemniczości i groteski. Diabli wiedzą co... Nie wątpię jednak, że się to kiedyś wyjaśni na korzyść Choromańskiego”. H. Kirchner, dz. cyt., s. 39.

²⁴ *Stenogram z kolaudacji filmu pt. „Zazdrość i medycyna”...*, dz. cyt., wyp. Majewskiego na s. 3.