

„Kwartalnik Filmowy” nr 118 (2022)
ISSN: 0452-9502 (Print) ISSN: 2719-2725 (Online)
<https://doi.org/10.36744/kf.1173>
© Creative Commons BY-NC-ND 4.0

Przemysław Kaniecki
Uniwersytet Warszawski
<https://orcid.org/0000-0002-3280-8501>

Zbliżenie na biedronkę. Konwicki, Mach i ujęcie z niebyłej adaptacji

Słowa kluczowe:

Tadeusz Konwicki;
Wilhelm Mach;
scenariusz;
filmy niezrealizowane;
aluzja literacka

Abstrakt

Przedmiotem artykułu jest podobieństwo motywu biedronki w scenariuszu (autorstwa Tadeusza Konwickiego, Jerzego Kawalerowicza i Wilhelma Macha) niezrealizowanego filmu o wyprawach kosmicznych *Witaj, Ziemi* (1959) oraz bliźniaczego motywu w powieści *Wniebowstąpienie* (1967) Konwickiego. Autor wykazuje, że motyw ten nie stanowi jedynie nieświadomej reminiscencji, ale został wprowadzony przez pisarza do tekstu powieści z rozmysłem i w konkretnych celach, które zostają tu zrekonstruowane. Omawia znaczenia figury biedronki w maszynopisie scenariusza oraz sensory, które nawiązanie to wnosi do *Wniebowstąpienia*. Przedstawia również komplikacje z zakresu teorii literatury ujawniające się przy opisie tego nawiązania. Wynikają one z tego, że tekst, do którego Konwicki się odwołał, nie funkcjonuje w obiegu (zatem trudno mówić o aluzji literackiej, skoro odbiorcy nie mogli wiedzieć, że motyw jest aluzją). Problemy te spiętrza jeszcze milczenie pisarza na temat scenariusza – nie opowiadał o nim ani nawet nie sugerował jego związków z *Wniebowstąpieniem*. Autor próbuje więc dociec, jakie mogły być intencje Konwickiego i jak podobieństwa obu motywów można wpisać w kategorie teoretycznoliterackie.

Historia „niebyła” kina na pograniczu filmoznawstwa i badań literackich

Jakie znaczenie mają badania nad niezrealizowanymi scenariuszami filmowymi? I dla jakich obszarów refleksji humanistycznej? Przede wszystkim prace tego typu poszerzają perspektywy historii filmu w makroskali, co sygnalizuje już sam tytuł prekursorskiej monografii Tadeusza Lubelskiego *Historia niebyła kina PRL*¹. Autor – podejmując wątki sygnalizowane we wcześniejszych swoich pracach (w dysertacji *Strategie autorskie w polskim filmie fabularnym lat 1945-1961*², z uwagami o np. złamanym tendencjach rozwojowych poszczególnych faz polskiego kina, w monografii *Wajda*³, wreszcie w syntezie *Historia kina polskiego*⁴) – zastanawia się nad tym, „co by było, gdyby”. Jak mogłaby wyglądać mapa kinematografii polskiej w całości i w poszczególnych okresach? Jakie tematy kino chciało i mogło podejmować, wyrażania których problemów publiczność oczekiwała, poruszania jakich kwestii nie życzyli sobie politycy? Uświadamia też, w jak dużym stopniu to przypadek decyduje o powstaniu lub niepowstaniu filmu (względnie: o zrealizowaniu projektu w danym kształcie). W węższej, dotyczącej konkretnych zjawisk perspektywie historycznofilmowej monografia Lubelskiego naświetla poszczególne przypadki reżyserów (najobszerniej Andrzeja Wajdy), podobnie jak wzorowana na niej pasjonująca dysertacja Piotra Śmiałowskiego o niedoszłych debiutach Jerzego Hasa, Janusza Morgensterna oraz Jerzego Hoffmana i Edwarda Skórczewskiego⁵.

„Niebyła” historia filmu poszerza więc i wiedzę o poszczególnych twórcach – zresztą nie tylko reżyserach. Dopełnia też obraz funkcjonowania pewnych motywów czy pomysłów realizacyjnych. Ponadto – tu mamy już do czynienia z pograniczem filmoznawstwa i nauk historycznych – przypomina o niedoszłych bohaterach filmów biograficznych, o politykach z najwyższych szczebli władzy (zwłaszcza decydentach kinematografii), a także o wydarzeniach historycznych, których film miał dotyczyć czy które miały wpływ na niepowstanie danego filmu (np. projekty związane z tematyką żydowską w okresie najpierw wojny sześciopięciodniowej, potem w dobie Marca). Pogranicze to obejmuje również realia społeczne i obyczajowe – Śmiałowski w części poświęconej Hoffmanowi i Skórczewskiemu zakreśla szerokie tło obyczajowe i omawia wiele problemów społecznych lat 50., jako że interesowały one realizatorów; pisze m.in. o plagach chuligaństwa, prostytucji, alkoholizmu, ale także o modzie, wyglądzie ulic, kin warszawskich.

Niniejszy szkic dotyczy innego obszaru nakładania się porządków: historii filmu i historii literatury. Do niego należą badania nad filmami „niewidzialnymi”, omówienia niedoszłych adaptacji. Naświetlając konkretne dzieła literackie, stanowią one interesujący przyczynek do recepcji pierwowzorów oraz twórczości ich autorów i autorek, przyczyniając się do rozwoju samych badań literackich. Choć pogranicze to jest bardzo żywe, wydawałoby się, że na problematyce adaptacyjnej wspólny rewir literaturoznawstwa i badań nad „niebyłą” historią kina powinien się kończyć. Otóż twórczość Tadeusza Konwickiego poszerza go w sposób szczególny.

W tym wypadku odkrycia filmoznawcze wkraczają na pole literaturoznawcze w inny sposób, skoro Konwicki to i filmowiec, i pisarz. Filmowiec – jako kierownik literacki, przez dwie i pół dekady, w zespołach realizatorów⁶, reżyser

sześciu filmów pełnometrażowych i jednego średniometrażowego, scenarzysta (i współscenarzysta) pięciu zrealizowanych filmów oraz co najmniej kilku niezrealizowanych. Pisarz – jako autor ponad dwudziestu książek. Konwicki często przetwarzał zdarzenia z własnej biografii filmowca czy obserwacje środowiskowe, wprowadzając je do swoich tekstów literackich (czego najbardziej wyrazistym przykładem jest obszerny filmowy wątek *Zwierzoczkokoupiora*), a także czyniąc je przedmiotem opisu w utworach o charakterze paradiarystycznym (ściślej: w sylwach – jak te jego utwory kwalifikuje się w historii literatury). Wśród nich były również sytuacje związane z projektami niezrealizowanymi.

Nie jest to jednak jedyna możliwa przestrzeń badań, co wiąże się ze specyfiką tej „dwutworzywowej” twórczości. Jest ona bowiem wewnętrznie zdialogizowana. Konwicki nierzadko wprowadza do utworów nawiązania do swoich wcześniejszych filmów, powieści, opowiadań czy scenariuszy. Bardzo często sygnalizują one odbiorcom powrót do jakiejś istotnej dla artysty refleksji (niektóre problemy podejmuje wielokrotnie, tyle że wyraża w nowy sposób)⁷. Okazuje się, że istnieją również powiązania między powieściami czy filmami a niezrealizowanymi projektami. Zwłaszcza odkrycie scenariusza *Witaj, Ziemi*, napisanego wspólnie z Wilhelmem Machem i Jerzym Kawalerowiczem w 1959 r., rzuca zupełnie nowe światło na znaczenie niektórych motywów i wątków z kina oraz prozy Konwickiego. Dzięki temu w braku zainteresowania bohaterów *Zaduszek* (1962) najświeższymi odkryciami kosmicznymi można widzieć gorzkie zdystansowanie się reżysera od problematyki, która jeszcze do niedawna niezmiernie go emocjonowała w związku z pracą nad *Witaj, Ziemi*, ale którą nie mógł się dalej zajmować, ponieważ projekt zatrzymano. Pojawiająca się w filmie *Jak daleko stąd, jak blisko* (1972) dyskusja milicjanta i głównego bohatera na temat autobiografizującego scenariusza pozostałego po zmarłym Maksie to – jeśli odniesiemy się do biografii Macha (prototypu filmowego Maksy) – rozmowa właśnie o *Witaj, Ziemi*, adaptacji *Życia dużego i małego*⁸. Filmowy wątek *Zwierzoczkokoupiora* (1969), ukazujący realizację filmu o wyprawie w kosmos, ma taki, a nie inny kształt między innymi ze względu na niegdysiejszy projekt Kawalerowicza (reżyser był prototypem powieściowego Łysego). Jednocześnie sam finał *Zwierzoczkokoupiora* musiał mieć szczególny wydźwięk emocjonalny zarówno dla samego Konwickiego, jak i dla Kawalerowicza czy kilku innych osób znających projekt adaptacji oraz plany nakręcenia wzniosłych scen prób kosmicznych. W finale tym narrator, ujawniając swoją rolę kreatora świata przedstawionego, spełnia marzenia wszystkich (i postaci, i odbiorców) i tworzy wersję fabuły, w której scena wylotu zostaje pięknie nakręcona i powstaje *najpiękniejszy film świata*⁹. Jeszcze innym nawiązaniem do *Witaj, Ziemi* w prozie Konwickiego jest natomiast motyw biedronki, która w początkowym fragmencie *Wniebowstąpienia* (1967) wędruje przed oczami bohatera. Okazuje się, że pisarz w pierwszym akapicie powieści umiejscowił motyw obecny w niemal identyczny sposób w wątku astronauty z tamtego scenariusza.

Temu właśnie nawiązaniu chciałbym się przyjrzeć w tym artykule. Omówię jego znaczenia w pierwotnym tekście oraz to, co wnoszą one do semantyki *Wniebowstąpienia*. By udowodnić, że biedronka z *Witaj, Ziemi* rzeczywiście oddziałuje znaczeniowo na powieść, muszę najpierw wykazać, że nie stanowi ona jedynie nieświadomej reminiscencji, ale została wprowadzona przez Konwickiego do tekstu z rozmysłem i w konkretnych celach, które postaram się zrekonstru-

ować. Przy czym muszę też przedstawić komplikacje z zakresu teorii literatury ujawniające się przy opisie tego nawiązania; wiążą się one z tym, że tekst, do którego Konwicki się odwołał, nie funkcjonuje w obiegu. Komplikacje te spiętrza jeszcze milczenie pisarza na temat scenariusza – nie opowiadał o nim (choć w innych wypadkach robił tak często), nie pokusił się choćby o zasugerowanie jego związków z *Wniebowstąpieniem*.

Świadome nawiązanie

Konwicki w okresie pisania *Wniebowstąpienia* świetnie pamiętał i scenariusz *Witaj, Ziemi*, i obecny w nim motyw biedronki. Najprościej udowodnić to pierwsze – na półtora roku przed pracą nad książką pisarz wspomniął ten tytuł w wypowiedzi dla „Filmu”. Redakcja przeprowadziła wówczas wśród przedstawicieli poszczególnych zespołów realizatorskich ankietę na temat stanu polskiej kinematografii; Konwicki, jako kierownik literacki „Kadru”, wykorzystał tę okazję nie tylko do zarysowania planów produkcyjnych, ale i wymienienia projektów niezrealizowanych. We fragmencie o Kawalerowiczu czytamy: *Cieszę się, że (...) skończył „Faraona”, ale nie mogę przeboleć, że nie realizował gotowego scenariusza „Witaj ziemio” (według powieści Wilhelma Macha) o problematyce wyprzedzającej pierwsze loty kosmiczne, bo mówiącej o spojrzeniu człowieka – z kosmosu – na daleką własną ziemię. I że nie mógł zrealizować „Ukrytego w słońcu” Iredyńskiego, a także „Podróży” Stanisława Dygata¹⁰.*

Słowa *nie mogę przeboleć* wypadają uznać za znamienne, świadczące o tym, że pamięć projektu była żywa i pulsująca. Zwraca uwagę również dokładne osadzenie konceptu *Witaj, Ziemi* w momencie historycznym: pisarz pamiętał, że scenariusz pochodził sprzed otwierającego nową epokę lotu Jurija Gagarina (1961). Dodajmy, że tenże numer czasopisma ukazał się kilka tygodni po śmierci Macha, z którym Konwickiego łączyła przyjaźń. Można przypuszczać, że w swojej wypowiedzi wyróżnił ten projekt szerszą uwagą, by zwrócić uwagę czytelników na nazwisko zmarłego pisarza właśnie w tym szczególnym okresie. Ale można też domniemywać, że w tamtym czasie po prostu myślał o owym projekcie, jedynym wspólnym scenariuszu, niestety niezrealizowanym.

By wykazać, że Konwicki pamiętał nie tylko o *Witaj, Ziemi*, ale również o motywie biedronki, wypadają przybliżyć sam zamysł adaptacji, a dokładniej – wątek, w którym się on pojawiał. Co istotne, można sądzić, że zasadniczą rolę Kawalerowicza i Konwickiego przy powstawaniu scenariusza była pomoc adaptującemu własną powieść Machowi właśnie przy budowaniu tego wątku¹¹, jako że był on w całości dopisany do materiału zaczerpniętego z pierwowzoru. Ukazywał astronautę, który w komorze hiperbarycznej testuje wytrzymałość organizmu. Przywołajmy dłuższy fragment, by pokazać, jak szczegółową wiedzę na temat przebiegu eksperymentu posiadli adaptatorzy (*Przed pisaniem scenariusza byliśmy w instytucie lotniczym, zebraliśmy tam wiele szalenie interesujących wiadomości – mówił Konwicki podczas posiedzenia Komisji Ocen Scenariuszy¹²): Człowiek w skafandrze. Twarz pełna napięcia i gotowości. Rozgląda się po wnętrzu kabiny. Jest to komora niskich ciśnień. Kształt elipsoidalny w ustawieniu pionowym. Pod ścianą dokoła przyrządy wskaźnikowe, tarcze wysokości ciśnienia. Przewody, kable. Nasze polowe nakryte prześcieradłem. Okrągłe wizjery, powyżej lampy o mocnym blasku. W suficie otwory*

wsysające – z boku mniejsze otwory doprowadzające powietrze. Lotnik w skafandrze siedzi w fotelu, umieszczonym wysoko nad podłogą. Fotel jest przytwierdzony do ściany długą poziomą osią, jest ruchomy, umożliwia obroty horyzontalne i wertykalne. Lotnik jest przytwierdzony do oparcia i siedziska pasami. Głowa i ręce mogą się poruszać swobodnie. Za fotelem przy ścianie płyta aparatu rentgenowskiego. Przewody od skafandra zamocowane w nadajnikach rejestratorów.

W wizjerze twarz pułkownika i jego dłoń, ustawiona pionowo – pozdrowienia i znak. Twarz znika. Lotnik obraca głowę i wszystkie wizjery czarne, puste. Stłumiony szum motorów. Lekkie drżenie fotela i przyrządów narasta stopniowo. Wskazówka wysokościomierza przesuwana się z cyfry na cyfrę. Dłonie lotnika drżą. Drżenie zębów i warg – reakcja na nagłe oziębienie. Na tarczy wskazującej szybkość wznoszenia się – strzałka wykonuje szybki gwałtowny ruch¹³.

Wątek ten tworzył poziom kompozycyjny, z którego następowały zejścia do kolejnych retrospekcji: w trakcie przygotowań, a później eksperymentu, major miał wspominać (to materiał wzięty z powieści) wypadki z okresu dzieciństwa Lotnika, czasu tużpowojennego (ukazywanego na zasadzie kontrastu wobec ultranowoczesnej współczesności), osadzonego w przestrzeni prowincji (Łemkowszczyzna), z jej niezwykłą przyrodą i surowymi warunkami. W intencji adaptatorów to akcentowane rozpięcie między przeszłością a terażniejszością miało w symboliczny sposób ujmować istotę epoki z jej przeskokiem cywilizacyjnym. Jak mówili podczas dyskusji kolaudacyjnej – ktoś, kto wychowywał się w domu bez elektryczności, u progu lat 60. mógł myśleć o wyjściu na orbitę Ziemi.

Filmowe próby lotnicze kończyły się osiągnięciem (z naddatkiem) zakładanych celów, ale ostatecznie również śmiercią mężczyzny (k. 91-92).

Scenariusz, a zwłaszcza wątek astronauty, nie podobał się jednak członkom Komisji Ocen Scenariuszy i nie został skierowany do produkcji. Wskazywali oni m.in. niezrozumiałość – przynajmniej na poziomie samego scenariusza – symboliki wiązania wątku współczesnego i retrospekcji, krytykowali też sam sposób wprowadzania retrospekcji: argumentowali, że skoro wszystko to stanowi wspomnienie przedśmiertne, zwarta, chronologiczna narracja jest nieadekwatna. Kawalerowicz i Konwicki nie przekonali ich, gdy podkreślali, że scenariusz jest tylko zapisem koncepcji, natomiast wielką rolę odegra tu forma filmowa – poetyka akcentująca subiektywizację. Film miał bowiem być realizowany w formule, którą do kina wprowadzili francuscy twórcy nowofalowi (zwłaszcza Alain Resnais). Nawiasem mówiąc, zrobienie filmu retrospekcyjnego stało się odtąd na wiele lat *idée fixe* Kawalerowicza, który potem kilkakrotnie usiłował podjąć wątek współczesny w ujęciu nowofalowym. Wspomniane przez Konwickiego adaptacje *Ukrytego w słońcu* Iredyńskiego¹⁴ i *Podróży* były kolejnymi, coraz śmielszymi formalnie podejściami do wyrafinowanego montażu¹⁵. Ostatecznie „nowofalowym” filmem Kawalerowicza stała się *Gra* z 1968 r.

Obu twórcom w wypadku *Witaj, Ziemi* szczególnie zależało – i widać to bardzo wyraźnie w protokole kolaudacyjnym – na oddaniu wzniosłości prób kosmicznych. Bywało, że Konwicki w różnych sytuacjach, także oficjalnych, odsłaniał własne emocje, mało jednak znam jego autokomentarzy, w których pozwalałby sobie na taką emfazę, jak podczas prób zjednania sceptycznych członków komisji: *W tym, co będzie się działo na ekranie, będzie próba dokonania lotu kosmicznego, w tym będzie ogromny patos. To na nas i na widzach zrobi ogromne wrażenie, tam będą się*

*działy rzeczy niezwykle*¹⁶. Tak więc waga wątku Lotnika jest tu bezdyskusyjna. Nie może być wątpliwości, że Konwicki doskonale pamiętał o wątku wytyczającym kompozycyjną i znaczeniową oś projektu.

Kluczowym elementem symbolicznym tego wątku scenarzyści uczynili natomiast właśnie motyw biedronki, pojawiający się w większości scen ukazujących eksperyment. Wprowadzony wizualnie na samym początku, zostaje też zwerbalizowany w rozmowie postaci. Już ta rozmowa uwypukla jego sensy:

– *Samopoczucie, majorze?*

Lotnik uśmiecha się, kiwa głową.

Pułkownik, z uśmiechem, do dwóch asystentów:

– *Lekarz do lekarza pyta o zdrowie – wypadek bez precedensu, co?*

– *Na bra[k] precedensów nie możemy tu narzekać.*

Asystent dostrzega na rękawie skafandra biedronkę. Chce ją zdjąć – Lotnik zakrywa ją dłonią. Drugą dłoń ma zaciśniętą – trzyma w niej nadajnik aparatu alarmowego.

– *Boża krówka – dobra wróżba – mruczy drugi asystent.*

– *Zostawcie ją, kapitanie – popiera pułkownik[.] – Będzie miał towarzystwo.*

Znów nachyla się do Lotnika:

– *Proszę[,] zaczynamy. (k. 2)*

Motyw biedronki, której obecność w kabinie jest tak zaskakująca, staje się nośnikiem paradoksu krzyżowania się w tej scenerii dwóch wymiarów: przyrody i techniki oraz duchowego (tradycji otwartej na metafizykę) i materialistycznego (wiary w moc sprawczą człowieka)¹⁷. Wymiary te są dodatkowo reprezentowane przez postacie asystentów. Jeden z nich podchodzi do sytuacji „adekwatnie”, biorąc pod uwagę okoliczności, i machinalnie chce usunąć biedronkę; drugi zaś ujawnia nieliczącą z sytuacją ludową refleksyjność (owad nazwany jest przez niego znamienne *bożą krówką*). Wymowna jest również postawa Lotnika-majora, który broni czerwonego chrząszcza. Odsłania tym samym – już w początkowej scenie, niewątpliwie pełniąc funkcję matrycy – swój plebejski rodowód, w pełni ukazany w późniejszych retrospekcjach.

Natomiast na polu żartobliwy komentarz pułkownika wskazuje odbiorcom i inne znaczenie biedronki: ona jedyna pozostanie tu razem z Lotnikiem, co podkreśla jego dojmującą samotność w – chciałoby się powiedzieć – chwili próby. Kolejna scena rozwijająca wątek astronauty nosi zresztą właśnie tytuł „Sam”, a obecność biedronki szczególnie mocno akcentuje osamotnienie bohatera. Poza tym uwydatnia jego łączność ze światem wspomnianym, do którego Lotnik przynosi się w swoich rozpamiętywaniach. Owad wydaje się przybywać ze świata z retrospekcji, ze skapanej w zieleni krainy dzieciństwa. Scenariuszowy opis tej sceny wygląda następująco:

Zniekształcony głos w słuchawkach telefonicznych:

– *Przerywamy z naszej strony bezpośrednią łączność telefoniczną. Proszę kontrolować w miarę możliwości reakcję na bodźce nie przewidziane. Jest pan sam.*

– *Tak.*

– *Podajmy pan szturm na najdalszą osiągalną do dziś granicę wysokości. Życzę sukcesu. Wylączę się.*

Spojrzenie na biedronkę. Lezie po rękawie w górę na bark. Fotel drży coraz mocniej. Lotnik zaciska mocno powieki, otwiera oczy jakby z wysiłkiem, mruga ostro, skurczowo. Grymas wysiłku.

Na czole ukazują się rzadkie, grube krople potu.

Fotel rytmicznie unosi się w górę i opada – strzałka na tarczy wskaźnikowej waha się w prawo i lewo. (k. 27-28)

Ostatecznie biedronka umiera. Jej śmierć nie tylko oznacza zupełne osamotnienie bohatera, ale też stanowi zapowiedź jego śmierci. Dobra wróżba, o której wspomniał drugi asystent, zamienia się w złą. Fatalny zwrot staje się jasny zarówno dla odbiorców, jak i samego Lotnika. Gdy owad umiera, bohater nie ma siły na reakcję; w tym momencie rozpoczyna się jego agonía (śmierć nastąpi w kolejnej scenie wątku). Obraz jest krótki, cytuję go w całości:

Tylne oparcie fotela odchyła się i uklada na płask. Lotnik przyjmuje pozycję półleżącą. Twarz obrócona do góry. Kule lamp wiążą swe światła w kalejdoskop[owe] desenie. Oczy Lotnika szeroko rozwarłe, nieruchome, twarz jak zastygła maska.

Na przezroczystą tarczę przed oczami Lotnika wchodzi biedronka. Spojrzenie Lotnika skupia się, koncentruje. Z czarnej drobiny owada uwyrażnia się stopniowo praca nóżek, rozwarcie pokryw i skrzydełek jak do odlotu. Nagle biedronka nieruchomieje i przewraca się na wznak.

Lotnik usiłuje podnieść lewą dłoń i sięgnąć nią do maski skafandra. Z olbrzymim wysiłkiem ręka przebywa połowę drogi i opada bezwładnie. (k. 78)

Zwróćmy uwagę na oddane w jednym ze zdań wrażenie wzrokowe (Z czarnej drobiny owada uwyrażnia się stopniowo praca nóżek). Scenarzyści (z których jeden miał być reżyserem) wyraźnie zakodowali tu konkretny zabieg: kamera chwyciłaby ostrość, oddając w ten sposób pracę oka postaci, jej spojrzenie zostałoby więc zsubiektywizowane. Można przyjąć, że to projekt bardzo szczególnego ujęcia.

Biedronka staje się w tej scenie centralnym punktem uwagi odbiorców, stanowiąc punkt uwagi głównego bohatera. Obserwowana boża krówka dominuje tę scenę, organizuje nie tylko jej przebieg wydarzeniowy, ale też emocjonalny i znaczeniowy. Jakkolwiek jest to krótki fragment planowanego filmu, rozgrywający się w skali mikro, stanowi punkt zwrotny całego wątku współczesnego *Witaj, Ziemi*. Zaznaczmy także, że scena ta w scenariuszu nosi tytuł „Biedronka” – motyw bożej krówki został więc dodatkowo wyakcentowany, adekwatnie do tematu sceny.

I to właśnie do niego odwołuje się Konwicki we *Wniebowstąpieniu*: *Tuż przed oczami widziałem czarne litery leżące wspak. Nowy kryzys ś... – przesyłabizowałem z największym trudem. Od dołu wspiniała się boża krówka. Przebiegała śpiesznie nóżkami, brnąc w tłustej czerwieni podtytułu „Marynarka wojenna i lotnictwo St...”* *Gazeta przesycona była żółtym światłem słonecznym*¹⁸.

Wprowadzenie motywu odbywa się niemal dokładnie tak samo: biedronka wędruje równie blisko twarzy patrzącego bohatera. Przedstawiona jest odbiorcom z tego samego, subiektywnego punktu widzenia. W powieści narracja jest pierwszoosobowa (bohater relacjonuje, co widzi) i w projekcie filmu spojrzenie kamery miało się w pewnym momencie zsubiektywizować. Ten scenariuszowy motyw dziwnego wrażenia wzrokowego (uwyrażnianie się elementów owada w ruchu) stanowi istotny punkt wspólny obu fragmentów. Początek *Wniebowstąpienia* przecież także zawiera element gry optycznej: czerwono-czarna biedronka przebiegała śpiesznie nóżkami, brnąc w tłustej czerwieni podtytułu. Wspólny jest jeszcze jeden szczegół (przy czym właśnie jako szczegół wydaje się tym ważniejszym argumentem): obie postacie znajdują się w pozycji leżącej (czy półleżącej).

Podkreślmy w tym miejscu: zdanie z *Wniebowstąpienia* jest przeniesionym do powieści planowanym ujęciem *Witaj, Ziemi*. Konwicki nie buduje nawiązania do samego tekstu w jego warstwie słownej, nie mamy tu do czynienia z cytatem *sensu stricto* (kryptocytatem), nawet niedokładnym, nawet z parafrazą. To nawiązanie, którego istotą jest wizualny aspekt przedstawienia sytuacji (podkreślenie w narracji punktu widzenia obserwatora).

Motyw biedronki i jej śmierci pełni w wątku Lotnika, kluczowym w projektowanym filmie, funkcję *niezwykle ważną*. Jego wyrazistość i waga są jednak tylko jednymi z pośrednich dowodów na to, że Konwicki użył go bardzo świadomie. Wielopoziomowe podobieństwo scen ze scenariusza i z powieści jest przecież uderzające – uznaję je za dowód sam w sobie, że to reminiscencja celowa. Do formalnych podobieństw scen powieściowej i scenariuszowej można dodać pokrewność sytuacji fabularnej, grę znaczeń, a także ślady procesu twórczego wskazujące, że pierwotnie *Wniebowstąpienie* miało być poświęcone Wilhelmowi Machowi.

Mach, śmierć, wspomnienie świata dzieciństwa

Pisząc w *Kalendarzu i klepsydrze* (1976) wspomnienie o Machu, Konwicki przywołał tajemniczą przygodę autora *Rdzy*. Ten miał wrócić kiedyś nad ranem do pokoju w zakrwawionym ubraniu i tłumaczyć współlokatorom – Kawalerowiczowi i Konwickiemu, z którymi mieszkał w Krościenku i pisał scenariusz (czyli *Witaj, Ziemi*) – że w nocy pomagał robotnikom nosić mięso do masarni¹⁹. W *Kalendarzu* pisarz pomieścił to wspomnienie nie tylko dla samego wzbogacenia, zniuansowania portretu przyjaciela; stało się ono w tej książce-kluczu²⁰ tropem wskazującym uważnym czytelnikom, że jeden z motywów *Wniebowstąpienia* (nocne noszenie korpusów zwierząt) miał swój konkretny prototyp. Współbudowało to sugestię, wraz z innymi sygnałami w samym tekście i rozmaitych autokomentarzach, że powieść ta w szczególny sposób odnosi się do rzeczywistości pozaliterackiej.

To powieściowe odwołanie do autentycznego wypadku miało jednak jeszcze jedną funkcję. Czy raczej: miałoby, gdyby Konwicki nie zmienił pierwotnego zamierzenia. Początkowo scena ta nie miała jedynie sugerować silnych związków tkanki fabularnej z rzeczywistością pozaliteracką. Ważny był i sam bohater – Wilhelm Mach. Znaczenie miało więc nie tylko to, że coś się rzeczywiście wydarzyło, ale też – komu. Wspominana przez powieściowych robotników postać mężczyzny, który niegdyś nosił z nimi nocami mięso, była w pierwotnym zamierzeniu Konwickiego ukłonem właśnie w stronę Macha (a nie – jak w ostatecznej wersji powieści – Leopolda Tyrmanda). Zamysł ten ujawnia rękopis powieści, w którym brzmienie imienia przywoływanego przez wiele postaci (m.in. homoseksualnych żołnierzy) – „Lolo” – wynikało z poprawki. W wielu miejscach zostało nadpisane przez autora nad skreślonym innym, zaczynającym się na W (i zapewne brzmiącym Wilek). Konwicki pod koniec pracy nad rękopisem powieści zmienił swoistą lejtmotywową dedykację, decydując się poświęcić powieść Leopoldowi Tyrmandowi (o którym wówczas, na początku 1967 r., wiadomo już było, że nie wróci ze Stanów Zjednoczonych do Polski).

Postanowił uczcić przyjaciela inaczej, a pomysł ten musiał się skryształizować jeszcze w trakcie pracy nad *Wniebowstąpieniem*. Efektem była między innymi

zmiana koncepcji lejtmotywu powieści (Mach miał się pojawić jako postać – w kolejnym po powieści filmie Konwickiego; scenariusz *Trochę apogeum* powstał bezpośrednio po *Wniebowstąpieniu*, jeszcze jesienią 1967 r.)²¹. Niemniej na początku pracy nad powieścią to właśnie Mach był niejako jej patronem.

Pamięć Macha, który odszedł niespełna dwa lata wcześniej, miała opalizować w tekście na jeszcze jednym poziomie, wyznaczającym kolejne pole podobieństw początkowej sceny z książki i ważkiego momentu *Witaj, Ziemi*. Otóż sytuacja fabularna, w której znajdują się bohaterowie patrzący na biedronkę, jest bliźniacza: obaj znajdują się na granicy śmierci. Astronaucie z *Witaj, Ziemi* pozostały ostatnie chwile życia, podczas których tylko częściowo jest przytomny. *Wniebowstąpienie*, pierwotnie dedykowane zmarłemu Machowi, jest zaś w całości powieścią o śmierci protagonisty. Poznajemy go, gdy dopiero co zginął; w momencie otwarcia fabuły wie, że najwidoczniej spadł z wysokiego wiaduktu, ale nie zdaje sobie sprawy, że umarł, czy raczej: wkroczył w stan stopniowego wygasania świadomości (dociera to do niego, jak i do czytelników, w trakcie rozwoju akcji).

Wypadkową formalnego aspektu scen z biedronką (subiektywnego postrzegania owada) i kontekstu fabularnego (agonii patrzącego) jest warstwa znaczeniowa, również powtarzająca się za scenariuszem w powieści. Biedronka staje się symbolem umierania (jego reprezentacją czy zapowiedzią) – samej śmierci, a także stanu (pewnego wyobrażenia tego stanu), w którym znajduje się konający człowiek. Umieranie i jednego, i drugiego bohatera odbywa się w zawieszeniu świadomości między tym, co teraz, a tym, co kiedyś – krainą dzieciństwa, kluczowymi momentami życia. Protagonisci spoglądają w przeszłość – tak jak patrzą na biedronkę. Dokonując podsumowań życia, przypatrują się temu, co było w nim prawdziwie ważne. Biedronka jawi się jako łącznik między dwoma światami, dzięki niej bohaterowie jakby znajdują się w obu z nich równocześnie. W *Witaj, Ziemi* owo przekraczanie granicy myślowo-przestrzennej mogłoby zostać unaocznione przez kompozycję retrospekcyjną – miejsca i zdarzenia dzieciństwa pojawiałyby się po prostu na ekranie. Natomiast we *Wniebowstąpieniu* cierpiący na amnezję bohater trzykrotnie wykonuje pracę rekonstrukcji różnych wariantów swojego życia (za każdym razem od dzieciństwa, przez młodość, aż do momentu śmierci). Chodzi ulicami współczesnej Warszawy, ale w pewnym momencie, gdy przekracza rzekę i przechodzi na jej prawy brzeg, trafia do przestrzeni, w której rozpoznajemy świat dzieciństwa autora. Miasto zaczyna przypominać Wileńszczyznę. Akcja powieści rozpoczyna się nieopodal rzeki (Wisły, a równocześnie – przez symboliczną dwoistość – Wilejki). To przestrzeń archetypowa; u Konwickiego w takiej przestrzeni rozgrywa się to, co w życiu najważniejsze.

Kiedy dziesięć lat temu próbowałem zinterpretować lejtmotywną rolę biedronki w twórczości Konwickiego, to we *Wniebowstąpieniu* widziałem chronologicznie pierwszą, najpełniejszą realizację tego motywu, dobitnie kumulującą rolę zwiastunki śmierci oraz łącznika między dwiema przestrzeniami. Wskazywałem, że w *Dziurze w niebie* (1958) motyw ten jeszcze nie był tak wyraźny, bo biedronka jako taka się tu nie pojawiała. Można było jednak doszukiwać się w powieści zapowiedzi tego symbolu (w scenie poszukiwania rannego Polaka przez przyjaciół: *Na przejeździe kolejowym Kajaki schwycił Ferdzie za rękę. Stanęli między szynami, na których leżały okrągłe, rdzawe krople deszczu jak biedronki*²²). Z całym swym złowrogim znaczeniem biedronka pojawiała się natomiast w *Senniku współczesnym* (1963),

we fragmencie opisującym niedoszłe samobójstwo Justyny (boża krówka chodzi po nogach targającej się na swoje życie kobiety). Biedronka z *Wniebowstąpienia* jest jednak znacznie bardziej wyeksponowana, a śmierć dotyczy tu bezpośrednio głównego bohatera (tak jak w przypadku kolejnych utworów, zwłaszcza *Nic albo nic* /1971/ czy *Kroniki wypadków miłosnych* /1974/). Dopiero gdy poznałem scenariusz z 1959 r., zrozumiałem, że wszystkie biedronki w twórczości Konwickiego, zwiastunki śmierci, wzięły się jednak z *Witaj, Ziemi*, powstałego bezpośrednio po *Dziurze w niebie* z jej motywem *rdzawych kropli deszczu*. To chronologicznie pierwszy utwór Konwickiego (jakkolwiek współautorski), w którym pojawia się ten symbol z tak skryzalizowanym znaczeniem i pełną paletą funkcji²³.

Chcę jednak podkreślić: obecność tego lejtmotywu we *Wniebowstąpieniu* odsyła do tego konkretnego tekstu kultury, nie jest zaś po prostu kolejnym wykorzystaniem regularnie stosowanego elementu znaczeniowego (a już bynajmniej nie jest jedynie chwytem formalnym, autoreminiscencją²⁴). Konwicki przywołał bowiem w początkowym akapicie *Wniebowstąpienia* filmowo-wizualne rozwiązanie formalne wypełnione konkretnymi sensami pre-tekstu, co w zderzeniu z sensem pierwszych stron powieści przydało jej dodatkowych znaczeń.

Wątpliwości z zakresu teorii literatury i filmu

Owe dodatkowe znaczenia ujawniają się wtedy, kiedy wychwytyjemy odmienności scen. Przy wszystkich bowiem nakreślonych podobieństwach uwyraźnia się kilka wręcz kontrastowych różnic. Mechanizm jest podobny jak w przypadku pośrednich aluzji literackich, opisywanych przez Konrada Górskiego (z generalnym podziałem aluzji na bezpośrednie i pośrednie późniejsi badacze polemizowali, sam jednak opis sposobów wprowadzania takich nawiązań, jak również polemicznej funkcji „aluzji pośredniej” uważam za poręczny, inspirujący; i stosuję go, mimo że omawiane odniesienie nie spełnia innego warunku, który pozwalałby je uznać za aluzję pośrednią, a nawet za jakąkolwiek aluzję, o czym niżej). Z jednej strony tekst *operuje identyczną albo bardzo podobną tematyką (...), z drugiej kształtuje tematykę w sposób będący opozycją wobec potraktowania jej w utworze, do którego stanowi aluzję*²⁵. W wypadku *Wniebowstąpienia* Konwicki kształtuje tematykę agonii i przedśmiertnych poszukiwań w ten sposób, że kładzie bohatera pod gazetą i nakreśla całkiem inną jego kondycję.

Świat przedstawiony z wątku współczesnego *Witaj, Ziemi* to rzeczywistość podsumowań z przedednia doniosłych wydarzeń. Pomysł na film zrodził się w dobie pierwszych prób kosmicznych, w czasie ogromnych nadziei. Główny bohater *Witaj, Ziemi* znajduje się niejako wewnątrz tych wielkich spraw, należy (przynależy!) do grupy wykonawców ważnego – dla ludzkości – zadania. Także świat przedstawiony retrospektywnej płaszczyzny *Witaj, Ziemi*, mimo że niewolny od zła, konfliktów i tragedii, jest światem wysokich wartości. Konwicki tak o nich mówił podczas niefortunnej kolaudacji scenariusza: *Widzimy w tym [materiale adaptowanym] jakby trzy nowele: pierwsza o ojcu, o przywiązaniu do człowieka, który dał nam życie, nowela druga to jest zderzenie z tym wszystkim, co dzieje się na świecie, zderzenie z uczuciem miłości, nawet można byłoby powiedzieć, że to jest nowela o miłości, i nowela trzecia o konieczności rozstania się. To znaczy, że na tej ziemi, do której*

*jesteśmy przywiązani, są smutki, rozstania, ale przecież to są wartości, bez których nie potrafimy żyć. (...) Rzeczą tu najważniejszą jest nastrój, jakaś ciekawość prawdy, którą się czuje, jakiś nowy świat, który się odkrywa*²⁶.

W 1967 r. Konwicki przeniósł biedronkę z jasnego skafandra w rozświetlonej sali na czerwone litery wieczornego wydania gazety (w dodatku widziane *wspak*), które donosiło o groźbie konfliktu nuklearnego. Protagonista *Wniebowstąpienia* nie przynależy do jakiegokolwiek grupy (nie zna swojej tożsamości; grupa, do której przystaje, nie traktuje go jako swego, on sam nie czuje się jej częścią); funkcjonuje poza systemem (nie ma dokumentów) i poza prawem (pomaga w popełnieniu przestępstwa). Z tej pozycji patrzy na świat – który jest wstrętny, pozbawiony wszelkich (poza miłością) wartości godnych ocalenia, którym rządzi strach przed wojną. W planie całej twórczości Konwickiego, w jej wymiarze egzystencjalnym, jest to kolejny po Pawle z *Sennika współczesnego* bohater poszukujący ukojenia dręczącej go świadomości. Jeśli zaś chodzi o wymiar społeczny, sam pisarz określał *Wniebowstąpienie* jako *początek następnego etapu, który charakteryzował się rodzajem pewnego konfliktu intelektualnego z rzeczywistością*²⁷. W 1967 r. Konwicki jako artysta i jako obywatel PRL był już w zupełnie innym miejscu niż kilka lat wcześniej.

W zmienionym kontekście funkcjonowania motywu biedronki można więc widzieć znak refleksji o zderzeniu nadziei żywionych u progu dekady z tym, co dekada ta przyniosła. Uderza jeszcze silniejszy niż w wypadku *Zaduszek* (z obecnymi tu motywami zdjęcia Księżycy oraz makiety Ziemi i sputnika) dystans wobec wszystkiego, czego symbolem była astronautyka (dystans pogłębiany później jeszcze w *Nic albo nic*, w wątku śledzenia transmisji lądowania na Księżycu i w wyrazistej stylizacji w ostatnich scenach, specyficznym uruchomieniu fantastyki naukowej).

Powstaje jednak pytanie kluczowe – czym jest owa sugestia polegająca na odniesieniu do archiwalnego scenariusza? Którędy przebiega linia komunikacji literacko-filmowej, między kim a kim? Aby to określić, sięgnąłem po metodykę odczytywania sensów nawiązań wypracowaną na gruncie teorii aluzji literackiej. Tyle że zabiegu Konwickiego nie można nazwać aluzją. Aluzja stanowi przecież nawiązanie (co wybrzmiewa w każdej definicji tego zjawiska komunikacji – w literaturze czy w filmie), które ma zostać wychwycone i zrozumiane²⁸; Konrad Górski wysnuwa nawet wniosek, że jest ona środkiem wyrazu *obliczonym na wysoką kulturę odbiorcy*²⁹. Perspektywa odbiorców jest dla teorii zagadnienia kluczowa – muszą mieć szansę, choćby tylko niewielką, tę aluzję wychwycić. Musi zaistnieć *gra komunikacyjna*, jak określił ją Włodzimierz Bolecki: *Aluzja musi być dla czytelnika sygnałem zauważalnym, pozwalającym się rozszyfrować, a co więcej, wnoszącym do tekstu jakieś dodatkowe informacje – nie istniejące przy „dosłownym” czytaniu utworu. Mówiąc nieco inaczej: aluzja jest zawsze zamierzoną grą między partnerami komunikacji, w której elementarnym składnikiem jest funkcjonalna ważność przedmiotu aluzji. Robić aluzję można (...) tylko dla k o g o ś (czytelnik, słuchacz, widz), do c z e g o ś (przedmiot aluzji) i w jakimś c e l u*³⁰.

O ile w wypadku omawianego nawiązania cel, czyli funkcjonalność znaczeniową zabiegu, jesteśmy w stanie określić; o ile też możemy wskazać drugi wierzchołek trójkąta, a więc istnienie czegoś, do czego jest formułowane odwołanie (to kwestia dyskusyjna, skoro przedmiot odwołania, „ujęcie”, nie zaistniało jako takie, bo film ostatecznie nie powstał; niemniej koncepcja tego ujęcia została

opisana w scenariuszu tak wyraźnie i sugestywnie, że z łatwością daje się zrekonstruować); o tyle problem stanowi wierzchołek trzeci: odbiorca. Skoro przedmiot nawiązania – nie tylko ujęcie, ale nawet sam zapis projektu – nie funkcjonowały w przestrzeni kultury, elementu odbiorców brakuje.

Teoretycy literatury odnotowywali istnienie takich aluzji, które z podobnych względów nie mają szans spełnić swoich funkcji znaczeniowótórczych w tekście: *powstają wtedy, gdy czytelnik nie ma szans dowiedzenia się o tym, że autor cytuje określone dzieło* – pisze Jerzy Paszek, nazywający takie aluzje *nieudanymi*³¹. Są to aluzje użyte *nieszczęśliwie*, jak z kolei określa taką sytuację Bolecki³². W intencji twórców miały one spełniać związane z definicją aluzji funkcje semantyczne, okazały się jednak nazbyt hermetyczne. W tej kategorii mieszczą się zarówno nawiązania, które zostały użyte w sposób niekomunikatywny, które odsyłały do tekstu kultury trudno rozpoznawalnego nawet dla odbiorców o szerokich kompetencjach kulturowych, a także takie, które od początku obliczono na wąskie grono niezwykle dociekliwych czytelników erudytów³³. Dla badaczy sytuują się one na pograniczu definicji, a w zasadzie poza nią (Bolecki stwierdza kategorycznie: *aluzja zrozumiała tylko dla autora nie jest aluzją*³⁴).

Nie można jednak uznać nawiązania z *Wniebowstąpienia* za taką aluzję-niealuzję. W przypadku tego typu aluzji, nawet jeśli autor z *pewnością nie ułatwia jej znalezienia*³⁵, to przynajmniej daje odbiorcom jakąś, choćby minimalną, szansę. Nawiązanie pozostaje, jak sądzę, aluzją literacką, bo ostatecznie *apeluje do wiedzy i dociekliwości odbiorcy, który winien (...) [ja] dostrzec i właściwie zinterpretować*³⁶. Tymczasem pomieszczone w tekście Konwickiego nawiązanie nie jest zadaniem dla odbiorców, bo w ogóle nie jest na nich zorientowane. Nie liczy się ich *wiedza*, czyli odczytanie, i *dociekliwość*, czyli chęć do podjęcia poszukiwań, wykorzystania własnych zdolności percepcyjnych. Żeby wiedzieć i dociekać, trzeba mieć dostęp do pre-tekstu, a jeśli jest on utrudniony (w przypadku archiwaliów wyrażenie to wypada uznać za eufemizm), dysponować choćby wskazówkami, zostać zachęconym czy zachęconą, żeby go szukać. Tymczasem Konwicki nigdy później nie podał jakiegokolwiek wskazówki, że trop należy odnajdywać w niezrealizowanym scenariuszu (nie wiadomo też o jakiegokolwiek próbie publikacji tego tekstu). Miał sporo okazji, by o tym materiale szerzej opowiedzieć. Mógł to zrobić w wywiadzie ze wspomnieniami filmowymi *Pamiętam, że było gorąco*, w którym jednak nie pada na ten temat ani jedno słowo; mógł też wspomnieć o tym w portrecie Macha z *Kalendarza i klepsydry*, rozszerzając drobną uwagę o pisaniu scenariusza, która w dodatku służy jako kontekst dla anegdoty o nocnym noszeniu mięsa, dającej inny klucz do *Wniebowstąpienia*. Tymczasem Konwicki nie wymienił nawet tytułu projektu. Wiemy tyle, że Mach, Kawalerowicz i Konwicki pisali jakiś scenariusz.

Istnieje cała grupa wypowiedzi Konwickiego, w których autor wspomina o różnych swoich pomysłach czy zleceniach filmowych, o scenariuszach, które pisał lub chciał napisać. Pisarz wyraźnie praktykował „funkcjonalizowanie” takich opowieści czy wzmianek pod kątem autocharakterystyki. By posłużyć się przykładami: podejmowane z Jerzym Bossakiem próby adaptacji Izaaka Babla opisywał w kontekście powodów, dla których w ogóle zajmował się tematyką żydowską – deklarował, że chciał złożyć hołd Żydom i upamiętnić Zagładę³⁷. Kiedy mówił o adaptacji *622 upadków Bunga Witkacego*³⁸, podkreślał rzecz dla jego odbiorców intrygująca: *nasmakowałem się Witkacym*, i wskazywał, w czym najchętniej się roz-

czytywał³⁹. Konwicki bez wątpienia sterował procesem odkrywania obszarów swojej twórczości, dopełniania jej kontekstów. Konteksty te miały pomóc lepiej odczytać zarówno dzieła, jak i aluzje w nich pomieszczone. Symptomatyczna jest zmiana sposobu mówienia o *Podróży* Dygata i scenariuszu jej adaptacji. W sylwę *Nowy Świat i okolice* z połowy lat 80. Konwicki włączył obszerną opowieść o tym, jak nie udało mu się podpisać umowy na międzynarodową produkcję filmową. W ten sposób po prostu podzielił się wspomnieniem sytuacji sprzed 20 lat, nadbudowując na nim refleksje o pechu. Natomiast uwagi pisarza o powieści Dygata (i jej niedoszłej adaptacji) czynione w latach 90. i później niosą już wskazówki interpretacyjne do własnej twórczości, Konwicki bowiem w *Czytadle* (1992) zawarł wątek aluzyjny wobec *Podróży* (np. *Sam pomysł wątku sentymentalnego czy miłosnego w „Czytadle” jest przejęty od Stasia. Ale nie splagiowany, to rodzaj ukłonu wobec kolegi nieżyjącego*⁴⁰).

W kontekście tak wielu autokomentarzy milczenie o *Witaj, Ziemi* zastanawia. Inne tropy Konwicki odślaniał, gdy tylko chciał, i czynił to wprawnie jako artysta biegle posługujący się różnymi narzędziami porozumiewania się z odbiorcami. W tym wypadku nie zrobił nic, by ich wtajemniczyć, by ucztylnić nawiązanie, by naprowadzić na ślad istnienia scenariusza. Wydaje się więc, że nawiązanie do scenariusza sformułował we *Wniebowstąpieniu* tylko dla siebie, bez zamysłu podzielenia się z odbiorcami tym, że drobny powieściowy motyw jest zaczerpnięty z innego tekstu i że znaczy coś więcej, niż można by sądzić. Tak jakby Konwicki rozmawiał sam ze sobą, nie dopuszczając innych do tego solilokwium.

Dostrzegając to nawiązanie – które można wręcz oksymoronicznie nazwać aluzją prywatną – dotykamy najgłębiej intymnego planu *Wniebowstąpienia*. To plan głębszy niż zakodowana w nawiązaniu autopolemika, czyli opisany wyżej bilans nadziei i rozczarowań Konwickiego (ta refleksja nie jest jakoś szczególnie delikatna, osobista, wprost przeciwnie, należy do problemów tematyzowanych w twórczości otwarcie i często, a komunikatywnie, wręcz dobitnie). Jądrem tego planu musi być coś innego, co Konwicki chciał pozostawić własnym, co miało być ukryte. Można się tylko domyślać, że chodzi o żeganego w momencie rozpoczęcia pracy nad *Wniebowstąpieniem* Wilhelma Macha, wobec którego Konwicki wykonuje szczególnie gest. Jest to gest najdosłowniej niedostrzegalny dla innych.

¹ T. Lubelski, *Historia niebyła kina PRL*, Znak, Kraków 2012, s. 20.

² Tenże, *Strategie autorskie w polskim filmie fabularnym lat 1945-1961*, Rabid, Kraków 1992 (2. wyd. 2000).

³ Tenże, *Wajda*, Wydawnictwo Dolnośląskie, Wrocław 2006. Pierwszy artykuł Lubelskiego o „niebyłej” historii kina pochodzi z połowy lat 90. (o adaptacji *Popiołu i diamentu* Jerzego Andrzejewskiego – *Trzy kolejne podejścia*, „Kwartalnik Filmowy” 1994, nr 6, s. 176-187), kiedy to otworzyły się szersze możliwości takich dociekań (w 1990 r. w periodyku „Iluzjon” opublikowano pierwsze stenogramy dyskusji kolaudacyjnych) i kiedy została sformułowana – także przez Wajdę – potrzeba badań nad *niedokonaniami*

naszej kinematografii, zdarzeniami niemogącymi zaistnieć, zob. A. Madej, *Historia filmu dzisiaj: wątpliwości i nadzieje*, „Studia Filmoznawcze” 1992, t. XII, s. 50.

⁴ T. Lubelski, *Historia kina polskiego. Twórcy, filmy, konteksty*, Videograf II, Chorzów 2009 (4. wyd. jako *Historia kina polskiego 1895-2014*, Universitas, Kraków 2015).

⁵ P. Śmiałowski, *Niewidzialne filmy, uparci debiutanci*, Universitas, Kraków 2018. Z innych publikacji zob. także np. 8 artykułów w pracy zbiorowej: *Kino, którego nie ma*, red. P. Zwierzchowski, D. Wierski, Wydawnictwo Uniwersytetu Kazimierza Wielkiego, Bydgoszcz 2013.

⁶ Przypomnijmy, że był kierownikiem literackim: w latach 1956-1968 „Kadru” Jerzego

- Kawalerowicza, w 1970-1972 „Kraju” (wspólnie z Romanem Bratnym, pracującym w tym zespole od początku, czyli od roku 1969), w 1972-1977 „Pryzmatu” Aleksandra Ścibora-Rylskiego, a także krótko „Perspektywy” Janusza Morgensterna, w latach 1989-1991 (wspólnie z Maciejem Karpińskim).
- ⁷ Jako pierwszy opisał to Tadeusz Lubelski w monografii *Poetyka powieści i filmów Tadeusza Konwickiego (na podstawie analiz utworów z lat 1947-1965)*, Wrocław 1984. Autor stosuje w niej (zob. r. I, zwłaszcza s. 8-10) m.in. teoretycznoliteracką kategorię „idealnego odbiorcy”, czyli doskonale kompetentnego interpretatora, znającego i pamiętającego wszystkie kolejne utwory i wypowiedzi autora, w dodatku umiejacącego uwzględnić historyczny kontekst powstania dzieł.
- ⁸ Oba nawiązania omawiam w swoim pierwszym artykule na temat scenariusza, zob. *Co jest na Księżycu? „Witaj, Ziemi” – niebyły nowofalowy film o kosmonautyce*, w: *Przygoda kina. Prace dedykowane Profesorowi Tadeuszowi Lubelskiemu*, red. S. Jagielski, M. Podsiadło, Universitas, Kraków 2019.
- ⁹ T. Konwicki, *Zwierzczokleupiór*, Agora, Warszawa 2010, s. 192.
- ¹⁰ K. Grabień, *Kinematografia polska – „szara” czy „kontrastowa”?*, „Film” 1965, nr 35, s. 6-7.
- ¹¹ Pośrednim dowodem jest forma rękopisu scenariusza, którą omawiam we wspomnianym wyżej artykule.
- ¹² Protokół z posiedzenia Komisji Ocen Scenariuszy w dniu 19.01.1960, sygn. FINA, A-214, poz. 141.
- ¹³ Cytuję maszynopis tekstu: W. Mach, T. Konwicki, J. Kawalerowicz, „Witaj, Ziemi”. *Scenariusz filmowy na podstawie książki Wilhelma Macha „Życie duże i małe”*, Warszawa, lipiec 1959, sygn. FINA S1470, k. 27-28; kolejne przywołania lokalizowane w tekście głównym. (Jest to wersja scenariusza licząca 94 kart; maszynopis na papierze przebitkowym, od k. 19. maszynopis z kalki; znajdują się na nim ołówkowe dopiski ręką Wilhelma Macha).
- ¹⁴ Pierwodruk opowiadania: I. Iredyński, *Ukryty w słońcu*, „Twórczość” 1963, nr 3. Scenariusz: I. Iredyński [sic!], J. Kawalerowicz, *Ukryty w słońcu. Scenariusz filmowy*, Zespół Realizatorów Filmowych „Kadr”, 1963, FINA, S-7620.
- ¹⁵ Szerzej o *Podróż* piszę w artykule *Niezrealizowana „Podróż” Jerzego Kawalerowicza*, „Pleograf” 2022, nr 1 (<https://pleograf.pl/index.php/niezrealizowana-podroz-jerzego-kawalerowicza/>).
- ¹⁶ Protokół kolaudacyjny, dz. cyt.
- ¹⁷ Zaznaczmy, że podczas niepomysłnej dla twórców kolaudacji scenariusza dyskutanci narzekali na nieczytelność motywu biedronki.
- ¹⁸ T. Konwicki, *Wniebowstąpienie*, Agora, Warszawa 2010, s. 5.
- ¹⁹ Tenże, *Kalendarz i klepsydra. Kompleks polski*, Agora, Warszawa 2010, s. 21.
- ²⁰ Określenie, które zastosowało wydawnictwo Czytelnik w okładkowej nocie pierwszych wydań *Kalendarza*, weszło do teorii literatury, zob. J. Smulski, *Autobiografizm jako postawa i jako strategia artystyczna. Na materiale współczesnej prozy polskiej*, „Pamiętnik Literacki” 1988, nr 4, s. 91.
- ²¹ Kwestię zmiany swojej dedykacji *Wniebowstąpienia* i funkcjonowanie pamięci Macha w *Trochę apogeum* (i kolejnych utworach) opisałem szczegółowo w monografii *Wniebowstąpienia Konwickiego*, Sub Lupa, Warszawa 2013, r. III.2. Tamże (r. III.1) pełniejsza interpretacja *Wniebowstąpienia* jako powieści o śmierci.
- ²² T. Konwicki, *Dziura w niebie*, Warszawa 2010, s. 277. Zob. P. Kaniecki, *Wniebowstąpienia...* dz. cyt., s. 168.
- ²³ Jednocześnie oś fabularna *Witaj, Ziemi* – przedśmiertne spojrzenie bohatera na kluczowe sceny życia – to typowy model wielu utworów Konwickiego. Jak wykazał to Tadeusz Lubelski (*Poetyka powieści i filmów...* dz. cyt.), pisarz stosował go niemal od początku, ale jego formuła wyklarowała się w pełni właśnie na przełomie lat 50. i 60. *Witaj, Ziemi* byłoby więc także pierwszą pełną realizacją tego fundamentalnego dla twórczości pisarza wzoru konstrukcyjnego.
- ²⁴ Na temat konieczności rozgraniczenia takich reminiscencji, podobieństw, powtórzeń stylistycznych od świadomego przywoływania konkretnych utworów – zob. m.in. K. Górski, *Aluzja literacka. (Istota zjawiska i jego typologia)*, w: tegoż, *Z historii i teorii literatury. Seria druga*, PWN, Warszawa 1964, s. 27; W. Bolecki, „Sztuka aluzji literackiej. Żeromski – Berent – Joyce”, *Jerzy Paszek, Katowice 1984: [recenzja]*, „Pamiętnik Literacki” 1987, z. 1, s. 382-383.
- ²⁵ K. Górski, dz. cyt., s. 28.
- ²⁶ Protokół kolaudacyjny, k.12-13.
- ²⁷ A. Jarosz, *Kilka razy zaczynałem od nowa*, „Opole” 1985, nr 4.
- ²⁸ Aspekt przynależności do dziedziny komunikacji (w tym wypadku literackiej) został zaakcentowany przez Włodzimierza Boleckiego (W. Bolecki, *Historyk literatury*

i cytaty, w: tegoż, *Pre-teksty i teksty. Z zagadnień związków międzytekstowych w literaturze polskiej XX wieku*, PWN, Warszawa 1991, s. 26). Dogłębne prześwietlenie problematyki aluzji filmowej zaproponował Piotr Skrzypczak: *Aluzja filmowa z perspektywy widza*, w: *Aluzja literacka. Teoria – interpretacje – konteksty*, red. A. Stoff, A. Skubaczewska-Pniewska, wyd. UMK, Toruń 2007. Autor co prawda w ścisłej definicji aluzji filmowej nie podkreśla instancji odbiorcy (zob. tamże, s. 373; co zresztą nie jest rzadką sytuacją w tekstach na temat aluzji, zob. np. Z. Ben-Porat, *Poetyka aluzji literackiej*, tłum. W. Adamczyk-Grabowska, „Pamiętnik Literacki” 1988, z. 1, s. 315-337), ale jak najbardziej uwzględnia ją w wywodzie, sygnalizując wagę tego aspektu już w tytule artykułu.

²⁹ K. Górski, *Słownicki jako poeta aluzji literackiej*, w: tegoż, *Z historii i teorii...* dz. cyt., s. 12; zob. także: tenże, *Aluzja literacka...* dz. cyt., s. 8.

³⁰ W. Bolecki, dz. cyt., s. 380, wyróżnienia cytowane. Badacz akcentuje ten aspekt w toku wywodu polemizującego z nazbyt szerokim rozumieniem aluzji.

³¹ J. Paszek, *Sztuka aluzji literackiej. Żeromski – Berent – Joyce*, Wydawnictwo Uniwersytetu Śląskiego, Katowice 1984, s. 134.

³² W. Bolecki, dz. cyt., s. 381.

³³ Jerzy Paszek (dz. cyt., s. 134) jako przykład wskazuje aluzje L. Buczkowskiego do dzieła Sartora Resartus T. Carlyle’a z lat 30. XIX w., rozszyfrowane przez R. Nycza, *Teufelsdröckh redivivus, albo o pewnym dialogu tekstowym*, „Teksty” 1978, nr 1.

³⁴ W. Bolecki, dz. cyt., s. 381.

³⁵ Tak wyraził się, opisując posługiwanie się aluzją przez Buczkowskiego, R. Nycz, dz. cyt., s. 103.

³⁶ [T. Kostkiewiczowa], *Aluzja literacka*, hasło w: M. Głowiński, T. Kostkiewiczowa, A. Okopień-Sławińska, J. Sławiński, *Słownik terminów literackich*, red. J. Sławiński, Zakład Narodowy imienia Ossolińskich, Wrocław – Warszawa – Kraków – Gdańsk 1976, s. 20.

³⁷ T. Konwicky, *Pamiętam, że było gorąco*. Rozmowy przeprowadzili Katarzyna Bielas i Jacek Szczerba, Znak, Kraków 2001, s. 55.

³⁸ To chyba dotychczas najlepiej opracowany i dzięki temu najsłynniejszy niezrealizowany scenariusz Konwickiego – Tadeusz Lubelski poświęcił mu cały rozdział swojej książki (T. Lubelski, *Historia niebyła...* dz. cyt., s. 181-200).

³⁹ S. Bereś, *Pół wieku czyścica. Rozmowy z Tadeuszem Konwickim* (1986), Wydawnictwo Literackie, Kraków 2003, s. 336.

⁴⁰ T. Konwicky, *W pośpiechu*. Rozmowa z P. Kanieckim, Czarne, Wołowiec 2011, s. 28.

Przemysław Kaniecki

Adiunkt na Wydziale „Artes Liberales” Uniwersytetu Warszawskiego, kustosz w Muzeum Historii Żydów Polskich POLIN. Autor między innymi monografii *Wniebowstąpienia Konwickiego* (2013), *Samospalenia Konwickiego* (2014).

Bibliografia

Bereś, S. (2003). *Pół wieku czyścica. Rozmowy z Tadeuszem Konwickim*. Kraków: Wydawnictwo Literackie.

Bolecki, W. (1987). „Sztuka aluzji literackiej. Żeromski – Berent – Joyce”, Jerzy Paszek, Katowice 1984: [recenzja]. *Pamiętnik Literacki*, (1), ss. 375–389.

Bolecki, W. (1991). *Pre-teksty i teksty. Z zagadnień związków międzytekstowych w literaturze polskiej XX wieku*. Warszawa: PWN.

Górski, K. (1964). *Z historii i teorii literatury. Seria druga*. Warszawa: Państwowe Wydawnictwo Naukowe.

Grabień, K. (1965). Kinematografia polska – „szara” czy „kontrastowa”? *Film*, (35), ss. 6–7.

- Kaniecki, P., Konwicky, T.** (2011). *W pośpiechu. Tadeusz Konwicky rozmawia z Przemysławem Kanieckim*. Wołowiec: Czarne.
- Konwicky, T.** (2010). *Dziura w niebie*. Warszawa: Agora. (Publikacja oryginału: 1959).
- Konwicky, T.** (2010). *Wniebowstąpienie*. Warszawa: Agora. (Publikacja oryginału: 1967).
- Kostkiewiczowa, T.** (1976). Aluzja literacka. W: J. Sławiński (red.), *Słownik terminów literackich* (ss. 19-20). Wrocław – Warszawa – Kraków – Gdańsk: Wydawnictwo Zakład Narodowy imienia Ossolińskich.
- Lubelski, T.** (1984). *Poetyka powieści i filmów Tadeusza Konwickiego (na podstawie analiz utworów z lat 1947-1965)*. Wrocław: Wydawnictwo Uniwersytetu Wrocławskiego.
- Mach, W., Konwicky, T., Kawalerowicz, J.** (1959). „Witaj, Ziemię”. *Scenariusz filmowy na podstawie książki Wilhelma Macha „Życie duże i małe”*. Archiwum FilMOTEKI Narodowej – Instytutu Audiowizualnego. Sygn. FINA S1470.
- Nycz, R.** (1978). Teufelsdröckh redivivus, albo o pewnym dialogu tekstowym. *Teksty*, (1), ss. 101-121.
- Paszek, J.** (1984). *Sztuka aluzji literackiej. Żeromski – Berent – Joyce*. Katowice: Wydawnictwo Uniwersytetu Śląskiego.
- Śmiałowski, P.** (2018). *Niewidzialne filmy, uparci debiutanci*. Kraków: Universitas.

Keywords:

Tadeusz Konwicky;
 Wilhelm Mach;
 screenplay;
 unrealised films;
 literary allusion

Abstract

Przemysław Kaniecki

Close-up on the Ladybug. Konwicky, Mach and a Shot from an Unrealized Adaptation

The article discusses the similarity between the motif of the ladybug in the screenplay (by Tadeusz Konwicky, Jerzy Kawalerowicz, and Wilhelm Mach) of an unrealized film about space expeditions, *Witaj, Ziemię* [Welcome, Earth] (1959), and the twin motif from Konwicky's novel *Wniebowstąpienie* [Ascension] (1967). The author shows that the appearance of the ladybug is not just an unconscious reminiscence, but the motif was deliberately introduced by Konwicky into the text of the novel, for specific purposes that are reconstructed here. He discusses the meanings of the motif in the screenplay's typescript, and the contribution of this reference to the meanings of *Ascension*. He also presents the literary-theoretical complications that arise in describing the reference, which result from the fact that the text evoked by Konwicky is not in circulation; it is difficult to speak of a literary allusion if the readers did not understand that the motif is an allusion. These complications are compounded by the writer's silence about the script – he did not talk about it or even hint at its connection to *Ascension*. The author tries to find out what Konwicky's intentions might have been and how the similarities between the two motifs can be put into literary-theoretical categories.