

Znad dworu panny Heleny przed dom Poety

Kategoria narracji a obecność autora w *Lawie*
oraz *Bohini* Konwickiego

PRZEMYSŁAW KANIECKI

Scenopis *Lawy* zawiera opis 430 ujęć w 92 scenach i prezentuje około 80 postaci. Film w ostatecznej wersji, która różni się tylko nieznacznie od scenariuszowego projektu, trwa 129 minut. *Lawa. Opowieść o „Dziadach” Adama Mickiewicza* jest doprawdy wielkim wyzwaniem dla widza, nawet jeśli widz ten po stu latach rozwoju X Muzy przywykł już – jeśli można tak powiedzieć – do skomplikowanych, wielopiętrowych, wymagających zaangażowania intelektualnego dzieł ekranowych.

Tadeusz Konwicki złożył swoje *Dziady* z fragmentów wszystkich części Arcydramatu, włącznie z częścią I, czyli *Widowiskiem*, i z dwiema pierwszymi zwrotkami *Upióra* (notabene początkowo podtytuł *Lawy* miał brzmieć *Fragmenty „Dziadów” Adama Mickiewicza*). Złożył je w całość, która ukazywała między innymi: obraz współczesnego społeczeństwa polskiego (z końca lat 80. XX w.); *historię litewską lat kilkunastu* – czyli pół wieku z przełomu XVIII i XIX w., o którym pisał Mickiewicz, ale i syntezę historii Polski Ludowej; „klucz do polskości”; *Dziady* i biografię Mickiewicza; portret generacji wojennych; przesłanie „ekumeniczne”, czyli apel o pojednanie „czterech bratnich narodów”; Wileńszczyznę; autoportret samego autora i komentarz do własnej twórczości, jej swego rodzaju podsumowanie (*Będzie to boja, przy której nawrócę* – zapowiadał reżyser ¹); esej o kondycji człowieka po II wojnie światowej. Mając ambicję stworzenia tak bogatego utworu, który jednak nie nużyłby ciężarem komunikatu, a treść jego mogłaby zostać w jak najpełniejszym stopniu przez odbiorcę przyjęta, stworzył Konwicki kolejną w swym dorobku, po *Jak daleko stąd, jak blisko* (1971) i *Dolinie Issy* (1981), filmową psychodramę. Chcąc „nastroić” widza na odbiór intelektualny, wielką rolę przywiązywał do rozwiązań montażowych, do kolażu obrazów, muzyki, do całego wreszcie wachlarza różnego rodzaju lejtmotywów, które miały działać także na podświadomość ².

Lawa ma przy tym – jeśli rozsypać ją z całej sieci wstawek montażowych, intermediiów i pozornie chaotycznych przeskoków narracyjnych – bardzo klarowną konstrukcję. Konwicki zbudował niezwykle precyzyjnie oś filmu, na której spiętrzą się w określonym porządku, jak się okazuje, kolejne sekwencje i sceny. Ma ona rozgałęzienia i zapętlenia, ale jej linia wciąż przebija spod nanizanych na nią obrazów, Konwicki wciąż przypomina o podstawowej perspektywie, z której prowadzona jest narracja utworu, narracja Poety powracającego do Wilna. Oś ta, tak

jak cały system lejtmotywów, ma zatem ważne znaczenie formalne: stanowi dla odbiorcy oparcie, jest punktem orientacyjnym w isticie labiryntowej na pierwszy rzut oka narracji. Ponieważ zaś postacią na tej osi najważniejszą jest Poeta, otwiera ona także jedną z warstw interpretacyjnych filmu: biograficzną, dotyczącą Mickiewicza. Kryje ona jednak i inne znaczenia. Jeśli poddać film (także scenopis) analizie pod kątem owych rozgałęzień narracyjnych i ich związku z „pniem” głównym, odsłoni się przed nami wieloaspektowa warstwa autotematyczna i autobiograficzna (tj. dotycząca biografii autora filmu).

Podstawową osią *Opowieści* jest, jak już wspomniałem, wędrówka wyobraźniowa Poety po Wilnie. Klamrę dla obrazów tej wędrówki stanowi ujęcie Poety patrzącego na miasto z Góry Trzech Krzyży³. Ujęcie to zaczyna się od panoramy Wilna, u której końca w kadr wciną się sylweta postaci i wtedy kamera koncentruje się na niej. Scena utrzymana jest zatem w konwencji punktu widzenia tej postaci: to, co widzimy najpierw, okazuje się tym, co widzi postać zaprezentowana u końca ujęcia. Taka sugestia – że podążamy za wzrokiem Poety – przygotowuje sugestię wysuniętą przez reżysera w ostatniej części tego krótkiego obrazu: gdy w centrum ujęcia znajduje się już Poeta, włączona zostaje wstawka montażowa, w której idzie on przez zrujnowany dwór. Po tej przebitce powracamy do ujęcia podstawowego: znowu przez chwilę widzimy Poetę na Górze Trzech Krzyży, zaraz jednak następuje ponownie cięcie montażowe i rozpoczyna się scena przed dworem, zapowiedziana ową przebitką. Scena ta jest więc projekcją myślową Poety, taka właśnie konwencja uruchomiona zostaje za pomocą wstawki montażowej włączonej podczas obrazu patrzącej na Wilno postaci. Ujęcie patrzenia na Wilno pojawi się w całym filmie jeszcze tylko jeden raz, na końcu filmu. Klamra ta potwierdzi domniemanie widza pamiętającego początek *Opowieści o „Dziadach”*, że nie tylko scena przed dworem (zresztą także klamrowa), ale wszystko, co widział podczas seansu, było projekcją myśli Poety.

W scenie przed dworem, w której Poeta mówi do kamery *Przedmowę do Dziadów* drezdeńskich, również włączane są przebitki, już dwie, i to w dodatku przebitki skojarzeniowe: na słowa dotyczące *przecucia herodowego królów o zjawieniu się nowego światła na ziemi i o bliskim swoim upadku* widzimy pędzącego Pana-Belzebuba oraz orła podrywającego się do lotu. Dwa te obrazy staną się lejtmotywami całego filmu i powrócą (jako kolejny element klamry) podczas zakończenia. Ich charakter ilustracji wypowiedzi postaci, w dodatku wypowiedzi skierowanej w geście autotematycznym wprost do kamery – sugestywnie określa widzom Poetę jako „dysponenta obrazów filmowych”; to, co widzimy w filmie, jest wiernym odbiciem jego myśli (pamięci). Kiedy po napisach początkowych rozpocznie się fabuła filmu, odbiorca przystępuje do jej oglądania już z poczuciem (czy też przecuciem, nawet niekoniecznie zwerbalizowanym), że ktoś opowiada mu to wszystko, że narrator został wyraźnie wyznaczony w prologu.

Pierwszymi obrazami po napisach początkowych są dwie sceny: scena, w której młody romantyk (Gustaw z *Widowiska*, jak orientuje się widz znający pierwowzór literacki) opowiada o antycypowanej miłości, zapowiadając kompozycyjnie sekwencję na plebanii, adaptację IV części *Dziadów*, oraz scena, która ukazuje kobietę z młodym studentem na ulicy, mijanych przez patrol Kozaków – zapowiadający wątek Rollisona i jego matki z adaptacji części drezdeńskiej dramatu. Po nich następuje sekwencja przed bramą cmentarną (oparta na tekście *Widowiska*), gdzie



Lawa. Opowieść o „Dziadach” Adama Mickiewicza, reż. Tadeusz Konwicki (1989)

stają zgromadzeni na Dziady. W centrum długiego pierwszego ujęcia znajduje się kobieta(!)-Guślarz. Sekwencja ta zapowiada szerszą sekwencję samych Dziadów (adaptację II części *Dziadów*), w której z kolei najważniejszą postacią, zaznaczającą się w większości ujęć, będzie Guślarz.

Dopiero teraz rozpoczyna się pierwsza obszerniejsza sekwencja filmu – przybycie do księdza unickiego starego Poety (bo tak właśnie adaptuje Konwicki IV część *Dziadów*⁴) – po której nastąpi sekwencja guślarska, obrzędowa. Przebitki z opowieści Poety – wizja parku bolciennickiego i rozstania kochanków – znajdują kontynuację w sekwencji monologu samotnej Maryli oraz w przebitkach Wielkiej Improwizacji. Guślarz w filmie pojawi się zaś po obrazie obrzędu jeszcze dwukrotnie: po Wielkiej Improwizacji, rozsypując ziarno, oraz przed epilogiem filmu, w opartej na scenie IX *Dziadów* drezdeńskich sekwencji końca nocy obrzędowej. Istnieje jednak łatwo zauważalna różnica między tymi „kontynuacjami” wątków: o ile sekwencja na plebanii ma charakter jednak zamknięty, skoro jej konstrukcja miała swój punkt kulminacyjny w opowieści Poety, została też przez niego podsumowana (wypowiedzianą do kamery sentencją: *Kto za życia choć raz był w niebie, / Ten po śmierci nie trafi od razu*), to obrzęd Dziadów – sekwencja otwarta zresztą w jeszcze wcześniejszej scenie – przecież się nie zakończył, widz wie, że na to zakończenie powinien czekać. Owszem, sekwencja ta miała punkt kulminacyjny: przybyło Widmo, w którym rozpoznajemy Gustawa. Została też podsumowana wypowiedź Poety (tekst *Upiora*, charakteryzujący Widmo), Poety zaznaczającego przez pojawienie się, że był on autorem pierwowzoru tej sekwencji obrzędu, ale sama sytuacja nocnego obcowania z duchami się nie zakończyła. Duchy zostały wezwane i będą przybywać na ten seans i na seans obrzędu uwidocznionego w sekwencji, i na kinowy, na projekcję mającą wszak również charakter swobodnego obrzędu pamięci (sugerują to obrazy wyświetlane pod napisami początkowymi – cmentarze różnych wyznań i narodowości). Takie też poczucie ma podążający za sugestiami emocjo-

nalnymi reżysera widz: gdy sekwencja oparta na II części *Dziadów* kończy się, rozumie on, że następne sekwencje może traktować jako kolejne projekcje – podczas obrzędu. Wspomniane wyżej obrazy z dalszych części filmu: obraz Guślarza rozsypującego ziarno, włączony jako przebitka montażowa po sekwencji Wielkiej Improwizacji oraz obraz świtu *Dziadów*, potwierdzałyby taką interpretację.

Już zatem patrząc na moment filmu po zakończeniu sekwencji obrzędowej na cmentarzu, możemy wyciągnąć wniosek, że mamy do czynienia z wyraźnie szkatułkową kompozycją *Lawy*. Oto Poeta, stojąc na Górze Trzech Krzyży, myśli o swoim życiu, dokonuje jego bilansu. Przypomina tu sobie wizytę w *domu nieboszczeni matki*, w rodzinnym dworze, oraz wędrówkę po Wilnie, po najważniejszych miejscach jego młodości. Wędrówka ta staje się podstawą opowieści o jego życiu, o fundamentalnej dla tego życia młodości – opowieści snutej z osobistego, jednostkowego punktu widzenia, ale także z punktu widzenia pamięci zbiorowej, pamięci społeczeństwa, zakotwiczonej w *Dziadach* jako tekście kultury. Tę warstwę sygnalizuje reżyser filmu przez powierzenie narracji jednego z początkowych fragmentów *Lawy* – sceny obrzędowej – Guślarzowi. Ponieważ partia ta nie jest domknięta, ponieważ jej narrator nie zostaje „zwolniony” ze swej funkcji, partia ta faktycznie jakby zawiera w sobie kolejne, następujące później sekwencje, a Guślarz jest ich drugim, stojącym jakby na niższym piętze narratorem, zależnym od narratora nadrzędnego. Kiedy Guślarz jest owym wyznaczonym narratorem („odpowiedzialnym” notabene za narrację w częściach filmu o tematyce głównie społecznej⁵), Poeta oczywiście jest nadal, jako „wyższy” narrator, obecny w całej opowieści, zresztą w stosownych momentach „odzyskuje” w niektórych scenach głos narracyjny (np. w adaptacji Prologu *Dziadów* drezdeńskich, gdzie w głównej części nie występuje, ale w jej zakończeniu wkracza do celi, z łatwością otwartszy kraty przedtem bezskutecznie szarpane przez Więźnia, podchodzi do postaci – nie reagującej, więc cała sytuacja jest wyraźnie wyjęta poza ramy dotychczasowych wydarzeń – i przemawia do postaci oraz do widzów, patrząc po raz kolejny w filmie wprost do kamery. Zaznaczona zostaje więc tu ponownie podstawowa oś narracji, tj. wyobraźniowy/wspomnieniowy charakter wydarzeń fabularnych i oś narracji samej tej sceny). Poeta obecny jest oczywiście także wówczas, gdy narrator Guślarz znajduje znowu podrzędnych wobec niego „reprezentantów”, bohaterów stających się przewodnikami po konkretnych scenach i sekwencjach. Poeta wciąż ukazuje się na ekranie we wstawkach montażowych w sąsiadujących intermediach albo i podczas sekwencji.

Pojawianie się Poety w ciągu całego filmu można porównać do obecności narratora powieści, którą napisał Konwicki bezpośrednio przed scenariuszem *Lawy*⁶ – narratora *Bohini*. Specyfika tej powieściowej obecności polega na niespodziewanych wychyleniach narratora w intermediach głównego toku opowieści, rozwijanego w trzeciej osobie w taki sposób, że gdyby nie te „materializacje” osoby mówiącej, trzeba by określać narrację *Bohini* jako trzecioosobową. Dzięki jednak tym intermediom czujemy obecność narratora w powieści nieustannie, nawet podczas dłuższych scen, w których skupiamy się tylko na akcji.

Konwicki tak mówił na temat formy tej powieści w wywiadzie Stanisława Beresia, w okresie gdy przygotowywał się do pisania: *zamierzam runąć w prozę tradycyjną, która w sensie techniki literackiej będzie jakby nawiązaniem do „Władzy”, tyle że opowiadanie będzie prowadzone poprzez dwie postacie*⁷.

Wypowiedź jest dość enigmatyczna, nie wynika z niej zupełnie jasno, o jakich postaciach jest mowa (rozumienie utrudnia także to, że pochodzi z okresu, w którym autor jeszcze dopiero obmyślał książkę). Judith Arlt, podążająca za tym autokomentarzem w swoich interpretacjach różnorodnych form narracji, traktuje go jako wskazujący dwa „ja” narracyjne (*obezwładnionego auktorialnego narratora oraz bezczelnie wtrącające się w jego narrację narratorskie „ja”*⁸), wydaje się jednak, że wydzielenie różnych „ja” narratora akurat w wypadku tego utworu nie jest pożądane. Ostatecznie mamy wszak do czynienia z jednym narratorem, a sceny relacjonowane w narracji trzeciosobowej pochodzą od tego samego narratora-kreatora, który w intermediach jedynie przypomina o swoim istnieniu, biorąc jakby trzeciosobowość tej narracji w ironiczny nawias; można mówić nawet wprost o nawiasie ironii romantycznej. Do *Bohini* da się notabene odnieść rozpoznanie Stefana Treugutta dotyczące poematu dygresyjnego – uwagi o niemożności rozdzielenia „dygresji” od „podstawowej” narracji, prowadzące do zakwestionowania tych kategorii i wskazujące na niekoherentność samej nazwy gatunku⁹. Autokomentarzowe słowo „poprzez” raczej wskazuje tylko – jak się wydaje – na to, że narrator koncentruje się na dwóch pierwszoplanowych sylwetkach: na postaci Heleny, bohaterki poruszającej się w przestrzeni akcji, i na samym sobie, sobie-wyobrażającym wszystko, i to traktowanym manifestacyjnie jako postać, skoro narrator wkracza – dosłownie wkracza, niemalże fizycznie – w świat przedstawiany. Ta „fizyczność” narratora jest specjalnie podkreślana językowo¹⁰, a narrator ukazuje też w takich intermediach swoje stany psychiczne, pyta samego siebie o cel podjętej wędrówki, akcentuje rekonstrukcyjno-wyobrażeniowy charakter ukazywanego świata: *A ja przedzieram się przez zaułki czasu, przez drętwość wyobraźni, przez moją własną rzekę jakiegoś bólu i muszę się przedostać na tamten brzeg, do mojej babki, Heleny Konwickiej (...).*

I już jestem nad brzegiem Wili (…). Już przedzieram się przez chaszczce jakichś roślin, traw i ziół, których imion nie pamiętam, bo nie musiałem zapamiętać. (s. 6)

Wracam z takim mozołem przez wydmy minionego czasu, przez trzęsawiska dni i puszcze godzin do mojej babki Heleny Konwickiej, której ja nigdy nie widziałem i nikt z tych, co znałem, nie spotkał jej nigdy, nie spojrzal jej w oczy, nie dotknął ręki, nie obdarzył przyjaznym słowem. A może ścigam ją przez obszary przeczuć, przez jeziora tęsknot, przez gęste mgły niepewności. Dlaczego teraz, kiedy przeżyłem wszystkich moich bliskich, kiedy jestem najstarszy i kiedy nie mogę doczekać się mojej godziny, mojego terminu, dlaczego ścigam cię, widmo, marę młodej kobiety (...). (s. 70)

A ja błędzę za moją babką, Heleną Konwicką, po tych ustroniach, pustkowiach, uroczyskach nad Wilią pod koniec dziewiętnastego wieku. Całe życie skradałem się w wyobraźni za ojcem, chciałem zobaczyć jego żywot, pragnąłem poznać jego tajemnicę, którą zdołał ukryć przede mną i zabrać ją do grobu (...)

(...) przebijam się przez mroki zapomnienia, przez mgły niemożności, przez tułany raptownych bólów pamięci, żeby dobrać do mojej babki, Heleny Konwickiej, żeby pobyć u niej, przy niej, w jej duszy choćby kilka tygodni końca lata i początku jesieni tego roku, kiedy został poczęty mój ojciec.

(...) Ale ja nie szukam pocieszenia i niepotrzebna mi jest prawda, bo ja ją sam tworzę. Lepszą czy gorszą, mniej czy bardziej wiarygodną, ja ją sam układam z zapamiętań, z wyobraźni i z jakichś tęsknot oraz przeczuć (...). Gdzież jest moja

babka, moja stworzona przeze mnie babka, Helena Konwicka, która razem ze mną przeżyje swoją miłość i razem ze mną któregoś dnia umrze. (s. 99-100)

A ja już muszę zostawić moją babkę Helenę Konwicką, i jestem szczęśliwy, że mogłem z nią dotrzeć aż do tego momentu, że nie pękło mi serce, że nie eksplodowała mi głowa, że przez całą zimę i wiosnę leciałem pod niebem jak żuraw na północ do swoich stron ojczystych, które karmią moją duszę już tyle lat, albo może zdążyłem pod samym zenitem nieba w nieznanym czasie przed nami. (s. 174)

Mielibyśmy tu zatem do czynienia z fuzją dwóch konwencji literackich: autotematycznej, czyniącej narratora-upostaciowanie autora wymyślającego wszystko bohaterem utworu, która nakłada się na konwencję realistyczną z narracją trzecioosobową, ograniczaną do pola widzenia jednej z postaci, narracją bardzo bliską takiemu rodzajowi, jaki znajdujemy u Żeromskiego – w interpretacji Michała Głowińskiego: *Narrator, mimo że pozornie zachowuje swą bezosobowość i wszechwiedzę, nie panuje już nad światem powieściowym w sposób znany z prozy Balzaka, Tolstoja czy Prusa. Jego swoboda jest ograniczona, patrzy na świat poprzez bohatera prowadzącego, choć jego pozycja nie zrównuje się nigdy w pełni z perspektywą owego bohatera*¹¹.

W powieści Konwickiego patrzylibyśmy na rzeczywistość powieściową przez dwie postacie: przez narratora-bohatera, wyjawiającego subiektywność opowieści, a wyznaczającego jako bohatera prowadzącego – jak proponuje nazywać taką postać Głowiński – Helenę Konwicką, dzięki perspektywie której poznajemy kreowany świat Wileńszczyzny po powstaniu styczniowym, gdzie toczy się akcja powieści. Z teoretycznego punktu widzenia: Konwicki ujmując po prostu z modelu narracji Żeromskiego pozory bezosobowości narratora trzecioosobowego, wprowadza do utworu narratora o własnym nazwisku, rozbijając w ten sposób granice między tym, co w strukturalnej teorii literatury rozpatrywane było jako wobec dzieła zewnętrzne, a tym, co jako tylko byt wewnątrztekstowy (czyli rozbijając schematy komunikacji literackiej operujące twardymi alternatywami), skoro, słowem, wprowadza narratora będącego zarazem samym autorem i pewną literacką konstrukcją – podmiot sylleptyczny¹².

W *Lawie* Poeta narrator będzie ukazywał się nam w różnych przewijających się na ekranie sekwencjach z podobną intencją co narrator *Bohini*: zawsze podkreślając, kto opowiada, podkreślając w intermediach swoją nadrzędność wobec bohaterów prowadzących, w poszczególnych scenach *zaangażowanych (...)* *pośrednio*, jak powiada Głowiński, w narrację¹³. Będzie też sygnalizował istnienie w utworze bytu, który można rozpatrywać w kategoriach podmiotowości sylleptycznej.

Zatrzymajmy się jednak jeszcze przy kwestii samej formuły narracji realistycznej w *Bohini*, nad którą nadbudowywany jest poziom autotematyczny, biorący realizm tej narracji w cudzysłów. Wbrew temu, co sugeruje w cytowanej wypowiedzi Konwicki, trudno widzieć w niej zbliżenie do tradycji auktorialnej narracji *Władzy*, tradycji narracji realistycznej Balzakowskiej, Tolstojowskiej czy Prusowskiej (przymierzając oczywiście formalnie). Jest to raczej zbliżenie do reformującego realizm Żeromskiego, i to w dodatku zbliżenie, które w swojej twórczości Konwicki już parokrotnie, ale naturalnie w połączeniu z elementami autotematycznymi, praktykował. Wykorzystywanie takiej narracji trzecioosobowej znamy przecież już z *Dziury w niebie*, której bohaterem prowadzącym był Polek,

z wątku głównego *Nic albo nic*, którego bohaterem prowadzącym był Darek, *Kroniki wypadków miłosnych*, której bohaterem prowadzącym był Wicio, *Rzeki podziemnej, podziemnych ptaków*, których bohaterem prowadzącym był Siódmy; zawsze była ona dość konsekwentnie sprzęgnięta z punktem widzenia postaci, a nad nią rozpościerała się – dookreślając zdarzenia fabularne jako nierealistyczne – cała obszerna, pokrewna tej z *Bohini*, płaszczyzna wyobraźniowa. Różnica tego aspektu narracji *Bohini* w stosunku do analogicznego aspektu *Dziury*, *Nic albo nic*, *Kroniki* oraz *Rzeki* wydaje się na pierwszy rzut oka zasadnicza, tylko jeśli chodzi o gatunkową konwencję, do której nawiązuje w danym wypadku Konwicki. Faktycznie, pierwowzór genologiczny, w którym zakorzeniona jest *Bohiń*, romans dworkowy, jest ostentacyjnie anachroniczny, a Konwicki wyraźnie bawi się tym anachronizmem – zresztą na pewno miłym mu ze względu na związaną z gatunkiem przestrzeń – i bawi się zupełnie niewłasnymi chwytami literackimi, takimi jak opisy myśli czy stanów psychicznych bohaterki¹⁴. Już sam początek utworu poraża wprost niedwudziestowiecznością brzmienia, a i ironiczną nie-„konwickością” (baśniowa antropomorfizacja przestrzeni i prowokacyjna naiwność mówienia o snach): *Panna Helena Konwicka wstała tego dnia zaraz po wschodzie słońca, jak to zwykle czyniła w ciągu tygodnia. Cały dom jeszcze spał. To znaczy spały jeszcze białone ściany, mahoniowe szafy, firanki muślinowe w oknach i deski podłogi, które długo w noc zeszłego wieczoru trzaskały, stękały strzelając sucho od czasu do czasu. Spała także służba i spał ojciec zamknięty od wewnątrz na klucz w swoim gabinecie. (...)*

– *Zaraz – powiedziała do siebie panna Helena – dlaczego drzę wewnątrz od wczoraj, czemu coś mnie budzi przez całą noc, dlaczego boję się, jak nigdy dotychczas nie bałam się. Tak, śniłam ząb, swój ząb złamany ukośnie i zakrwawiony, co wypadł z ust na stuloną dłoń. (s. 5)*

Jest to wszakże, pod względem formalnym, tylko przejście elementów jednego z gatunków, z którego konwencją prowadzi pisarz grę. Grę bardzo ironiczną – i autoironiczną, skoro wycelowaną w traktowany ambiwalentnie banał – ale nie widzę powodu, dla którego należałoby przy analizie narracji specjalnie wyróżniać akurat to spośród innych pulsowań gatunków popularnych w twórczości Konwickiego (np. powieści dla młodzieży w *Dziurze*, melodramatu w *Zaduszkach*, powieści dla młodzieży w *Zwierzoczekoupiorze*, thrillera w *Nic albo nic*, retro-romansu w *Kronice wypadków miłosnych*; jakkolwiek rozpatrywany w kategoriach emocjonalnych gatunek romansu dworkowego jest na pewno szczególnie dla autora, choćby jako związany z Kresami)¹⁵.

Różnicę między *Bohinią* a głównymi wątkami powieści wcześniejszych, różnicę zbliżającą pozornie *Bohiń* do np. właśnie *Władzy*, widziałbym wcale nie w aspekcie formuły narracji, opowiadaniu w trzeciej osobie o przebiegu akcji głównego wątku fabularnego, lecz w relacji łączącej bohatera prowadzącego i narratora. Narracja wątków bohaterów prowadzących z czterech wymienionych wcześniejszych powieści różniła się od tych z narracją pierwszoosobową w zasadzie tylko formułą gramatyczną, mimo której wciąż mieliśmy do czynienia z silnym zbliżeniem postaci i samego narratora zdającego relację z przydarzających się tej postaci, a tak naprawdę kreowanych przez nią wypadków. Już Jan Walc zauważył, analizując tylko powieści powstałe w latach 1958–1974, że nie ma u Konwickiego właściwie różnicy między subiektywnością opowiadania w pierwszej osobie a wizją

świata przedstawionego przy narracji trzecioosobowej – świat przedstawiony jest wciąż, nawet w powieściach z wątkiem trzecioosobowym, upodrzedniony w stosunku do bohatera¹⁶. Jeśli uwzględnić w tych rozpoznaniach kategorię bohatera prowadzącego, wyjątek stanowią tylko *Dziura* i *Kronika*, w których to nie bohaterzy prowadzący, uczeń z Dolnych Młynów Polek oraz gimnazjalista maturzysta wileński Wicio, są nadrzędni wobec świata przedstawionego, ale spotykający ich przybysze, tajemniczy samobójca oraz „nieznajomy” Witold, czyli Polek i Wicio starsi o trzydzieści lat. I podobnie o bohaterce prowadzącej *Bohini* bynajmniej nie możemy powiedzieć, że staje się kreatorką wydarzeń – kreatorem jest narrator. Tyle że w przeciwieństwie do *Kroniki* oraz do wszystkich innych poprzedzających *Bohin* powieści o Helenie nie można powiedzieć i tego, że wyposażona jest otwarcie w cechy sugerujące do pewnego stopnia tożsamość bytową z powieściowym kreatorem-narratorem i – autorem.

W *Kronice* choćby ze względu na samą nić tożsamości łączącą Wicia i postać Witolda, jawnie bliskiego w wielu swoich cechach i elementach jego życia Tadeuszowi Konwickiemu, w bohaterze prowadzącym trzeba dopatrywać się pewnej pokrewności z autorem. Tak też było dotąd zawsze: niezależnie od formy narracji wątku głównego, pokrewność bohatera prowadzącego i narratora (i autora) zawsze była sugerowana. I już od *Kroniki* – ostatniej powieści przed sylwicznym *Kalendarzem i klepsydrą* – która miała dwa rodzaje intermediiów narracyjnych (wstawki z gazetowych kronik przedwojennych i liryczne eseje o Wileńszczyźnie), jak również wprowadzony pośrodku fabuły cały spory traktat eseistyczny „boga”, „demiurga”, od takiej więc powieści z wątkiem głównym ukazywanym w trzeciej osobie był tylko krok do *Kompleksu polskiego*, w którym pojawia się pierwszy w tej twórczości powieściowy bohater wątku głównego o imieniu i nazwisku Tadeusz Konwicki, bohater narrator (jest on, jak wolno sądzić, i podmiotem mówiącym w intermediach eseistycznych), pierwszy powieściowy podmiot sylleptyczny. Konstrukcja *Bohini* natomiast wzniesiona została przy radykalnym personalnym rozdzieleniu kreatora narratora (podmiotu sylleptycznego) od postaci prowadzącej z wątku głównego.

W tym też między innymi problemie widziałbym teleologię wystąpień narratora *Bohini*, manifestującego, że jest wnukiem fikcyjnej głównej bohaterki i podkreślającego imaginacyjny charakter całej ukazywanej historii. Podmiot musi jawić się jako jej wnuk i jako kreator zdarzeń tym dobitniej, im wyraziściej wykreowany został oddzielny, rzekomo niepowiązany bytowo z nim bohater, musi jakby przeciwdziałać temu radykalnemu rozdzieleniu postaci od siebie samego. Czego broni Konwicki, w taki sposób konstruując narrację? Ni mniej, ni więcej, autobiograficznego „profilu” bohatera prowadzącego. Pisarz chce – mimo narzuconego sobie przecięcia w utworze tożsamości postaci prowadzącej i narratora-kreatora – sugerować czytelnikowi jednak mimo wszystko istnienie jakichś elementów tej tożsamości, chce podtrzymać to, co w dyskursie teoretycznym określa się jako postawa autobiograficzna (kodowania w bohaterze własnych cech i biografii)¹⁷. Helena jest nie tylko jego powieściową babką, jest także poniekąd, w pewnym stopniu, nim samym. Konwickiemu zależy, by czytelnik rozpoznawał w Helenie jego rysy psychologiczne – zwłaszcza jako po prostu rysy współczesnego człowieka, o podobnych lękach i kondycji mentalnej (znamienny wydaje się i sposób narracyjnego relacjonowania myśli Heleny, bez wydzielających fragmenty z reszty narracji cu-

dzysłówów, bez zatem wyraźnego rozgraniczania głosu narratora i postaci). Motywy takie, jak rozważania Heleny na temat wiary i religii, które są jakby kontynuacją rozdziału *Moja wiara z Nowego Świata i okolic*, albo dojmujące poczucie starzenia się, prowadzą czytelnika ku rozpoznawaniu paraboliczności sytuacji, w jakiej znajduje się wywłaszczona z własnego domu Helena, czy paraboliczności motywu przezwyciężenia kryzysu zniechęcenia do życia. *Bohini* jest powieścią autobiografizującą bynajmniej nie jako próba ukazania własnych korzeni przez autora – bo taki ewentualny domysł czytelnika jest już w samym tekście (a także w komentarzach Konwickiego) zbijany, akcja powieści prezentowana jest otwarcie w kategoriach fantazji – ale jako pokazanie przez Konwickiego siebie w Helenie¹⁸, jak w lustrze, ikonicznie obecnym zresztą na okładce Andrzeja Heidricha z pierwszych dwóch wydań powieści (oczywiście w prawdziwość tego „odbicia” wierzyć nie musimy, zresztą kategoria syllepsis unieważnia problem własności; w badaniach postawy autobiograficznej rekonstruuje się intencje twórcy). Figura podmiotu sylleptycznego, związanego ze współczesnością, jest podstawowym pomostem między związaną z przeszłością akcją powieści a współczesnością połowy lat 80., między sytuacją bohaterów a kondycją współczesnego człowieka, to na figurze narratora budowana jest parabola dotycząca kontekstu społecznego i płynące z porównania tych dwóch światów pocieszenie sugerowane w finale.

W ujęciu teoretycznym, w *Bohini* autor dba o wyrazistość takich sygnałów postawy autobiograficznej, jak poetyka narracji i wzmianki autotematyczne. Zajmują one wysokie miejsce w zestawieniu Jerzego Smulskiego:

1. *Poetyka narracji (narracja pierwszoosobowa, narrator jako pisarz, „format duchowy” narratora).*
2. *Sposób sformułowania tytułu, motto, dedykacja.*
3. *Wzmianki autotematyczne.*
4. *Stylizacja na dziennik lub pamiętnik.*
5. *Temat sztuki i artysty.*
6. *Konstrukcja biograficzna obejmująca okres dzieciństwa i młodości.*
7. *Wprowadzenie współczesnych realiów i autentycznych postaci (elementy tzw. klucza personalnego).*
8. *Aluzje do własnej twórczości, posłużenie się autocytatami i kryptoautocytatami.*
9. *Perseweracyjny charakter pewnych wątków i motywów w całej twórczości danego pisarza¹⁹.*

Oprócz więc dwóch wymienionych wyżej sygnałów – wskazujących w tym wypadku na kreacyjny charakter zdarzeń oraz postaci i uczulających na grę wizerunkami i sytuacjami bohaterów – dopełniają w *Bohini* czytelności tej artystycznej postawy zwłaszcza dwa inne sygnały: aluzje do własnej twórczości, autocytaty i kryptoautocytaty (takie jak połączenie wątku Eliasza z powstaniową historią Mineyki ukazaną w *Kompleksie polskim*; nazwa sklepiku „Goldapfel”, odsyłająca do imienia granej przez Boruńskiego postaci z *Zaduszek*; wielokrotnie powracające w tej twórczości nazwisko Korsak; przypominające *Sennik współczesny* wystrzały leśne; spośród kryptoautocytatów warto wskazać tu przede wszystkim improwizacyjny styl jednego z fragmentów²⁰) oraz powracające natrętnie w całej twórczości motywy i wątki (topografia; motyw wędrówki mentalnej na Wileńszczyznę; motyw pastuszka, pojawiający się w zakończeniu apokryficznej improwizacji Mickiewicza

umieszczonej w rozdziale 16.; milczący stary mężczyzna jako głowa rodziny – jak dziadek Linsrum z *Dziury w niebie*, którego prototypem był, czego domyślamy się po lekturze *Nowego Świata i okolic*, wuj Przemysław Blinstrub; pojawienie się mężczyzny zniewieściałego, homoseksualisty; cała powieść jest zaś osnuta na literackim domniemaniu swego żydowskiego pochodzenia, które wielokrotnie już autor prezentował w poprzednich utworach). Konwicky zakorzenia *Bohiń* we własnej autobiografizującej twórczości, uczulając czytelnika na aspekty XX-wieczne, jakie sygnalizuje na równoważnym wobec autobiograficznego poziomie obraz ze wspomnianego apokryfu Mickiewicza: *tędy będą przechodzić armie i tłumy uciekinierów, będą przewalać się powodzie i gwałtowne zarazy, okrutne pomory i stąd będą uciekać ludzie na koniec ziemi (...)*, jak również autentyczne historyczne postacie, wprowadzane z pozorami prawdopodobieństwa (mały Ziuk Piłsudski; syn Puszki) bądź na prawach ponurego literackiego żartu (*Ukaralem ich. Ukarałem ich w swojej pamięci literackiej. Wygnałem tych dwóch strasznych i krwawych despotów w XIX wiek i kazałem im straszyć ludzi po lasach i drogach. Odebrałem im wspaniałe, mroźące krew w żyłach pseudonimy i pod właściwymi nazwiskami [Dżugaszwili i Schickelgruber – dop. P.K.] wprowadziłem na Litwę w czas powstaniowy*²¹).

W *Lawie* także dostrzegamy wyraźne sygnały postawy autobiograficznej. Wskazuje na nią i tytuł (słowo „opowieść” z podtytułu), i problematyka sztuki, bycia artystą (przejęta z adaptowanego utworu, obecna zwłaszcza oczywiście w tkance eseistycznej Wielkiej Improwizacji), i konstrukcja biograficzna ukazująca młodość bohatera, i autocytały (z samą kompozycją na czele), i wprowadzanie lejtmotywów twórczości reżysera²², i kinowe odpowiedniki literackich wzmianek autotematycznych, począwszy od elementów metafilmowych, ujawniających język sztuki, takich jak np. bliki światła odbijające się w soczewce kamery czy mówienie postaci wprost do obiektywu, przez ujęcie samochodów stojących na ulicy za oknem pałacu Senatora, skończywszy na najdobitniejszym geście autotematycznym, jakim jest obraz ekipy wychodzącej z bramy przy WFDiF na Chełmskiej w Warszawie. Wszystkie te sygnały rzucają zaś światło na konstrukcję figury narratora. Ujawniają one sytuację *de facto* podwójnej referencji Poety-artysty, na jego spojrzenie i wspomniane zdarzenia, domyślnie odsyłające do prototypowego dla postaci poety Mickiewicza. Artysta-autor adaptacji nakłada spojrzenie własne i akcentuje podobieństwo ukazywanych zdarzeń do zdarzeń z własnego życia i do współczesności.

Pierwszoosobowa narracja Poety z *Lawy*, mówiącego o najbardziej bolesnych epizodach młodości, jest zatem wyposażona w sprzęgnięty z nią, ale zarazem wyodrębniający się ponad nią komentarz, jeszcze bardziej wobec niej nadrzędny, który wolno uznać za paraeseistyczny (Zbigniew Majchrowski stwierdza, opisując Wielką Improwizację: *Holoubek interpretuje arcymonolog, Konwicky układa filmowy esej*²³) i w którego tonie – sceptycznym, czasem ironicznym – wyczuwamy „format duchowy” samego Konwickiego²⁴. Komentarz ten przypomina widzowi *Lawy*, że zarówno narracja jednostkowa Poety, jak i narracja związana z pamięcią zbiorową są wyprowadzone z dokonanej przez reżysera interpretacji losów Mickiewicza oraz historii i współczesności społeczeństwa, że ukazywane w adaptacji życie i dzieło Mickiewicza zostało przefiltrowane przez reżyserski punkt widzenia – subiektywny, nieomal konfesyjny (co właściwe jest intymistyce), ale i ukazujący pewne problemy uniwersalne (co właściwe jest esejowi²⁵). Mamy do czynienia z narratorem filmu, który stoi razem z Poetą na Górze Trzykrzyskiej, jakby do-

myślnie obok niego, i nawet nie tyle właśnie „wysłuchuje się” w jego myśli, ile rekonstruuje ich ciąg i oplata własnymi skojarzeniami. Czy też niejako „podpowiada” niektóre myśli, jak ujmuje to sam Konwicki w jednym z wielu wywiadów składających się na cykl autokomentarzy: *pozwoiliem sobie przywołać z zaświatów Pana Adama i razem z nim ruszyłem, a właściwie ruszyłem za nim, do współczesnego Wilna, prosząc go, żeby spróbował ewokować te wszystkie zdarzenia i incydenty, których był świadkiem i które się stały materia „Dziadów”. Spróbowałem też mu podpowiedzieć pewne myśli czy supozycje, które wynikają z tego, że od czasów Mickiewicza w Wilnie minęło półtora wieku; a dalej, gdy w wywiadzie tym musi Konwicki bronić własnej pozycji adaptatora przejmującego pierwowzór z dystansem: przy całym szacunku i całej miłości mojej do wieszczą, w końcu to jest mój film i ja się za Panem Adamem skryłem*²⁶.

Widz, który w 1989 r. siadał na widowni i słyszał prologowy wstęp Poety, mówiącego wprost do obiektywu kamery: *Polska od pół wieku przedstawia widok z jednej strony tak ciągłego, niezmordowanego i niezblaganego okrucieństwa tyranów, z drugiej tak nieograniczonego poświęcenia się ludu i tak uporczywej wytrwałości, jakich nie było przykładu od czasu prześladowania chrześcijaństwa* – rozumiał doskonale, iż są to nie tylko słowa Przedmowy do *Dziadów* drezdeńskich, ale że słowa te Poeta mówi także „w imieniu” człowieka współczesnego, że adaptator dokonuje tu ich reinterpretacji, nakazując odbiorcom rozumienie owego „pół wieku” również jako okresu 1939-1989. Tak też w całym filmie Poeta mówił będzie tyle o sobie, ile – właśnie przez swoją dychotomiczność, przez jednoczesne bycie pewnym upostaciowaniem autora – o ludziach żyjących w półwieczu powrześniewym. Istotną funkcję dla komunikatywności zabiegu podwójnego odniesienia figury Poety pełni oczywiście wizerunek samego aktora odgrywający postać, Gustaw Holoubek; po pierwsze aktor w swej w grze sięgający po swoistą technikę intelektualnego dystansu do postaci uwieloznaczającą rolę, po drugie aktor nieodłącznie kojarzący się z kreacją Dejmkowskiego Konrada-Gustawa 1967-1968, po trzecie wreszcie najbliższy, jak wiadomo, przyjaciel Tadeusza Konwickiego²⁷.

Widz odkrywa podczas odbioru punkty styczne życia filomatów pod „tyranami” XIX-wiecznymi i życia pod „tyranami” XX-wiecznymi pokolenia wojennego, a także punkty styczne biografii samego Mickiewicza i samego Konwickiego. Można by powiedzieć, że odbiorca wykonuje samodzielnie tę pracę, którą dziesięć lat wcześniej w podobnie parabolicznej opowieści wykonywał za niego jeszcze narrator (podmiot sylleptyczny); myślę o wątku Mineyki z *Kompleksu polskiego*, właściwie stanowiącym beletrystyczną adaptację autentycznego pamiętnika Zygmunta Mineyki – obrazie losów powstańca styczniowego ukazywanych w narracji drugoosobowej, gdzie narrator często wplata uwagi o podobieństwie losów bohatera i własnych, porównuje stany psychiczne postaci – jej sytuację życiową, zdarzenia, w których uczestniczy – do własnych²⁸.

Narrator reżyser – właściwie należałoby go określić znowu jako podmiot sylleptyczny – unaoczniiony zostaje widzowi we wspomnianej autotematycznej epilogowej przebitce: w zaaranżowanej scenie wyjścia przez bramę wytwórni filmowej ekipy, pośród której widzimy kłaniającego się Teresie Budzisz-Krzyżanowskiej (a tym samym i odbiorcom) reżysera. Najwyrazistszą formą jego komentarza wobec narratora pierwszoosobowego jest „dopełnianie” wywodu z Wielkiej Improwizacji obrazami tragedii II wojny światowej oraz dystansowanie się od wizji

Poety-Mickiewicza za pomocą ironicznych wstawek montażowych ukazujących Marylę²⁹. Ale komentarz taki jest obecny w filmie nieustannie, ten poziom narracji – *pewien cudzysłów*, by sięgnąć po sformułowanie Konwickiego³⁰ – wciąż jest sugerowany w tkance filmu jako związany nierozłącznie ze środkami metafilmowymi, z autocytatami Konwickiego, z konstrukcyjnym zestawianiem w montażu różnych scen i obrazów, wreszcie z odsyłającą do wieku XX przestrzenią tła, swościę przecież także „komentującą” wypadki, oraz, jak dzieje się już w samej ramie filmu, z narzucającymi się widzowi – już z samego kontekstu czasu premiery – współczesnymi sensami padających z ekranu słów. Można się też *notabene* dopatrywać zaznaczenia tego komentarza jako kolejnego poziomu szkatułkowej narracji filmu. Taką funkcję, niepozornego wskazania komentującej obecności reżysera, pełni wszakże filmowa klamra – motyw ptaków otwierający i zamykający film, krótki obraz przyczajonych ptaków włączony przed prologiem oraz odgłos krakania pojawiający się ni stąd, ni zowąd po napisach końcowych filmu.

Podobieństwo losów pokolenia Mickiewicza i pokolenia Konwickiego rozpoznaje widz podczas projekcji wobec tego nieustannie, co prowokuje go do interpretacji całej fabuły i sytuacji społecznej adaptowanej z *Dziadów* – w parabolicznym odniesieniu do XX wieku; i *vice versa*: elementy wprowadzające komentarz współczesny utwierdzają zawarte w filmie sugestie bliskości losów tych dwóch pokoleń.

Tyle że o ile w *Bohini* postawa autobiograficzna pisarza była dość czytelna, zwłaszcza dzięki omówionemu wyżej sygnałowi narracyjnemu wprowadzającemu jawny autotematyzm, o ile też czytelna była w wątku Mineyki z *Kompleksu polskiego*, gdzie narrator mógł wplatać frazy otwarcie porównujące los postaci do losu własnego, o tyle w wypadku *Lawy* płaszczyzna autobiografizmu mogła być dla odbiorcy trudniejsza do dostrzeżenia. W wątku Mineyki z *Kompleksu polskiego* oraz w *Bohini* zerwane zostało tylko utożsamienie kreatora-narratora i bohatera. W filmie natomiast, w którym zostało ono już zachowane (Poeta-Konrad to ta sama osoba), owo utrudniające odbiór w kategoriach autobiograficznych „zerwanie utożsamienia” przesunął Konwicki na wyższy stopień – narratorski. To może utrudniać odbiór. W takiej sytuacji na odbiór wędrówki Poety ku przeszłości jako wędrówki reprezentującej zarówno perspektywę wspomnieniową Mickiewicza, jak i perspektywę autobiograficzną Konwickiego, na taki więc odbiór pojawiania się w intermedialnych Poety-symbolu między innymi także autotematycznej obecności Konwickiego, „skrytego” za tą sylwetką – przygotowuje widza reżyser, rozwijając strategię autobiograficzną, jak określa powstanie podobnych wypowiedzi Smulski³¹. Oczywiście niemałe znaczenie dla tej strategii mają same utwory prozatorskie, oprócz *Nowego Świata i okolic* (tu zwłaszcza rozdział *Pożegnanie z Wilnem* i obraz Mickiewicza na Miodowej³²) i *Bohini*, *de facto* przygotowujących czytelników na odbiór filmu, ważny wydaje się choćby *Pamflet na siebie*. Reżyser udzielił jednak na temat *Lawy* wielu wywiadów: i przed kręceniem filmu, i po jego nakręceniu, w tym jednego jako części książkowego cyklu rozmów na tematy filmowe *Pamiętam, że było gorąco*³³. Miał też kilka wystąpień na konferencjach prasowych w związku z prapremierami zagranicznymi, pokazami zamkniętymi w Warszawie i listopadową premierą filmu; napisał wreszcie dwa eseje, pierwszy jako otwarty autokomentarz do *Lawy*, zatytułowany *Jak kręciłem „Lawę”*³⁴, drugi jako test okolicznościowy o Mickiewiczu, w 150. rocznicę śmierci poety, *Mickiewiczowie młodszy*.

Wszystkie te wystąpienia i teksty stanowią wyznacznik wilnianina rozpoznają-

cego w losie filomatów elementy tego, czego doświadczyło jego pokolenie, a w dziele Mickiewicza opisanie tego doświadczenia. Dramat nazwany zostaje w nich wprost *kamieniem pamiątkowym albo może nagrobnym moich pokoleń. Jeśli zedrzeć z niego wiekowy mech, starą pleśń, poodtrącać ozdoby (...)* – *zostaje samo skamieniałe sedno naszego losu. Powiedziałem skamieniałe i od razu cofam to słowo. Otóż nie. Nie skamieniałe. Żywe, pulsujące krwią, przeraźliwie wyraziste. (...) my tam na Wileńszczyźnie powtarzaliśmy nieświadomie jego losy. Z tą tylko różnicą, że część z nas w puencie pojechała nie do Petersburga, ale do Workuty, a inni poszli do partyzantki*³⁵ (czytelnik dobrze znający książki Konwickiego dopowie tu sobie zresztą, że do Workuty pojechał jeden z przyjaciół-symboli twórczości autora *Kalendarza i klepsydry*, „Staszek D.”, a do partyzantki poszedł sam Konwicki). Wypowiedzi te prezentują one w formie prowokacyjnej zuchwałości, przekornej w stosunku do „konwencji” pokory adaptatorów wobec arcydzieł, argumenty swoistego pokrewieństwa (*jestem bardzo dalekim kuzynem pana Adama. Może nie z metryki „choć i tu by się coś znalazło, bo na Litwie wszyscy ze wszystkimi są spokrewnieni”*, *ale z ziemi, klimatu, nastroju, zatrzymanego w locie czasu, obyczaju, a nawet gatunku powietrza*³⁶), argumenty, które *upoważniają* – jak powiada Konwicki – do dokonania tak odważnej adaptacji, i to do dokonania jej w sposób maksymalnie odważny. W rozmowie z Ewą Bereberyusz o powstającej *Lawie* zapytany przez reporterkę, czy się nie boi, Konwicki odpowiada: *Sytuacja jest groźna, bo ja mniej się boję, niż powinienem. Mnie się zdaje, że ja tak bezczelnie się utożsamilem z całym tym kłębowiskiem Mickiewiczowskim, i historycznym, i naszym własnym, współczesnym, iż zostałem upoważniony do pewnej śmiałości. (...) nie mogę powiedzieć pani, mrugając oczkami, że strasznie się lękam i trzęsę się, i nie wiem, jak ja podolałam. Przeciwnie, oświadczam pani, że jestem strasznie nabyty, przygotowany i w jakiś sposób upoważniony*³⁷.

Adaptator wznosi także w obrębie tej strategii bierzma płaszczyzny *stricte* autobiograficznej, jednostkowej, związanej z jego własnym życiem. Wyakcentowuje, mniej lub bardziej otwarcie, wprost lub za pomocą aluzji, nieco ironicznie bądź całkiem serio, takie momenty biogramu Mickiewicza – *notabene* nie zawsze wierne faktycznemu biogramowi poety – jakie można by uznać za zbieżne z jego własnym życiorysem (poza drastycznym zakończeniem młodości są to m.in.: nieomal śmiertelna choroba w dzieciństwie³⁸, wyidealizowana miłość jako natchnienie towarzyszące przez całą drogę twórczą³⁹; motyw przykrego podarku, jaki otrzymali obaj od „wielbicieli”⁴⁰; zresztą Konwicki nieco zniekształca tu anegdotę Ksawerego Pruszyńskiego⁴¹; wykłady w Paryżu dotyczące Słowiańszczyzny – Konwicki miał takowe także, na Sorbonie, stanowiące część seminarium Milana Kundery przybliżającego słuchaczom „pomniejsze” literatury europejskie⁴²). To już nie tylko sugeruje widzowi możliwość utożsamiania do pewnego stopnia w odbiorze *Lawy* Poety z samym konstruktorem tej filmowej figury, ale także służy wciąż naturalnie uprawomocnieniu mandatu adaptatorskiego.

PRZEMYSŁAW KANIECKI

Praca naukowa finansowana ze środków na naukę w latach 2009-2010 jako projekt badawczy.

- ¹ M. Szniak, *Powroty* [relacja ze spotkania z widzami pokazu przedpremierowego w warszawskim kinie Tęcza], „Sztandar Młodych” z 24 IX 1989.
- ² Przypominam tu pokrótce ustalenia, które zaprezentowałem w monografii filmu, *Lawa. Opowieść o „Dziadach” Adama Mickiewicza*, Poznań 2008. Tu szersza analiza kontekstu powstania utworu i interpretacja znaczeń lejtmotywów. Niniejszy szkic stanowi natomiast rozwinięcie sygnalizowanych w tamtej książce aspektów, por. zwłaszcza rozdział *Uwagi o konstrukcji „Lawy”*.
- ³ Zob. także analizę konstrukcji filmu w artykule T. Lubelskiego, *Krewniacy z Litwy. Narodziny adaptacji z ducha wspólnoty*, „Kwartalnik Filmowy” 59, 2007, s. 165.
- ⁴ Na temat sposobu adaptacji IV części piszę w szkicu „*Lawa*” jako „film o Mickiewiczu na podstawie *‘Dziadów’*”, w: *Biografistyka filmowa. Ekranowe interpretacje losów i faktów*, red. T. Szczepański i S. Kołos, Toruń 2007.
- ⁵ M.in. właśnie pod tym kątem, rozpatrując kwestię bohatera zbiorowy – bohater jednostkowy, analizowałem narrację *Lawy* w tekście zamieszczonym w tomie *Biografistyka filmowa*.
- ⁶ Z dokumentów przechowywanych w archiwum działu literatury współczesnej Czytelnika wynika, że umowę na *Bohin* podpisał Konwicky z Czytelnikiem 12 VIII 1986 r., złożony maszynopis książki dwa dni wcześniej. Scenariusz *Lawy* natomiast datowany jest na maj 1987 r. i wtedy też podpisał umowę z reżyserem dyrektor Perspektywy J. Morgenstem (w mojej monografii *Lawy*, gdzie przywoływałem dokumentację pozyskaną z Perspektywy, na s. 27 do daty wkradł się błąd drukarski i jako data zawiadomienia ministerstwa kultury o podpisaniu umowy na scenariusz widnieje błędnie – maj 1988 r., winno być oczywiście maj 1987 r.). Scenariusz filmu znajduje się w archiwum Filmoteki Narodowej, scenopis w archiwum Zespołu Filmowego Perspektywa. Powieść cytował będę wg wydania w „Książki wybrane” T. Konwickiego, Warszawa 2010, t. X; lokalizacja cytatów w tekście głównym.
- ⁷ S. Bereś, *Pół wieku czyśćca. Rozmowy z Tadeuszem Konwickim* (1986), Kraków 2003, s. 175.
- ⁸ J. Arlt, „*Ja*” Konwickiego, Kraków 2007, s. 73.
- ⁹ Zob. S. Treugutt, „*Beniowski*”. *Kryzys indywidualizmu romantycznego*, wyd. II poprawione, Warszawa 1999, zwłaszcza rozdz. 5.
- ¹⁰ Zwracała na to uwagę B. Zielińska, *Konwicky okresu błękitnego*, w: tejsze, *Namysły i pomysły. Szkice o literaturze współczesnej*, Warszawa 1995, s. 86-87; pierwodr. pt. *Czwarty wymiar*, „Odra” 1991, nr 3.
- ¹¹ M. Głowiński, *Anachronizm i konstrukcja czasu. Z problemów poetyki Żeromskiego*, w: tegoż, *Pisma wybrane*, t. V, *Intertekstualność, groteska, parabola*, Kraków 2000, s. 390; zob. także zwłaszcza s. 406-408 – stwierdzenia dotyczące Żeromskiego jako reformatora realizmu.
- ¹² „*Ja*” *syллеptyczne – mówiąc najprościej – to „ja”, które musi być rozumiane na dwa odmiennie sposoby równocześnie: a mianowicie jako prawdziwe i jako zmyślone, jako empiryczne i jako tekstowe, jako autentyczne i jako fikcyjno-powieściowe* – R. Nycz, *Tropy „ja”*. *Koncepcje podmiotowości w literaturze polskiej ostatniego stulecia*, w: tegoż, *Język modernizmu. Prolegomena historycznoliterackie*, Wrocław 1997, s. 14. Zob. rozpoznania B. Żynis w artykule „*To jest Konwicky, czy nie jest?*”. *O podmiotowości syллеptycznej* („Literaria Copernicana” 1, 2008), pozyskującej do analizy twórczości Konwickiego – także powieściowej, nie tylko sylwicznej – ustalenia teoretyczne Nycza oraz E. Winięckiej (*O syллеptyczności tekstu literackiego*, „Pamiętnik Literacki” 2004, z. 4). Narratora *Bohini* traktuje Żynis (s. 53-57) jako jeden z najbardziej reprezentatywnych przykładów podmiotowości syллеptycznej w twórczości Konwickiego; jej interpretacja powieści nastawiona jest, jak u mnie, właśnie na odkrywanie w świecie przedstawionym obrazu współczesności (komparatystycznie zestawiany z modelem prozy Żeromskiego – zwłaszcza właściwą mu kategorią czasu – opisanym przez Głowińskiego).
- ¹³ *Bohater prowadzący to nie to samo co główna postać utworu, wokół której koncentruje się akcja i której losy stanowią zasadniczy przedmiot relacji. Bohater prowadzący to postać, z perspektywy której prowadzona jest narracja (...). Można przeto powiedzieć, że jest on zaangażowany nie tylko w akcję, ale także – pośrednio – w narrację* – M. Głowiński, dz. cyt., przyp. 12, s. 390.
- ¹⁴ Być może te właśnie cechy miał na myśli autor, mówiąc o *Władzy*. Por. wypowiedź z wywiadu E. Sawickiej (*Nasi bracia w grzechach i świętości*, „Odra” 1987, nr 12, s. 16-17): *Ja się w „Bohin[i]” zdecydowałem na duży eksperyment formalny. Jest to bardzo rewolucyjny mój postęp, jeśli chodzi o technikę beletrystyczną. Mianowicie napisałem normalną powieść. Rozdział po rozdziale. Z początkiem i zakończeniem. Bez żadnych skoków czasowych, wszystko kolejno, jak leci. Z fabułą, z romansem z pełną*

- dawką sentymentalizmu. Nawet z opisami stanów wewnętrznych bohaterki. I uważam to za rzecz szalenie nonkonformistyczną w swojej biografii. (...) uświęcone formy powieściowe zawsze mnie irytowały, i, jak mogłem, ich unikałem. Poza „Władzą”, która przypadła na moment tęsknoty za epiką po wojnie. (...). Sumując własne doświadczenia czysto techniczne, rzemieślnicze, napisałem na koniec – wyzywająco i z przekory wobec samego siebie – powieść zupełnie normalną. Regularną.
- ¹⁵ Właśnie nawiązania do różnych gatunków popularnych w *Bohini* analizował w recenzji Bereś, zob. S. Nowicki, *Romans z nicością*, „Aneks” 49, 1988. Por. także wypowiedzi T. Lubelskiego z cyklu wywiadów-komentarzy towarzyszących edycji „Książek wybranych” Konwickiego – o podobnych nawiązaniach, zob. zwłaszcza „Gazeta Wyborcza” 7 IV, 28 IV, 5 V oraz 16 VI 2010.
- ¹⁶ J. Walc, *Tadeusza Konwickiego przedstawianie świata* (1975), Warszawa 2010, s. 28-29.
- ¹⁷ W dalszej części tekstu opierał się będąc w ustaleniach J. Smulskiego z pracy *Autobiografizm jako postawa i jako strategia artystyczna. Na materiale współczesnej prozy polskiej*, „Pamiętnik Literacki” 1988, z. 4.
- ¹⁸ Grę tę rozpoznało wielu czytelników, zob. m.in. B. Zielińska, dz. cyt.; K. Sławiec, *Requiem dla doliny*, „Fakty” 1988, nr 10; K. Ćwikliński, *Portret imaginacyjny*, „Nurt” 1988 nr 8; T. Lubelski, „Bohiń”, czyli uchylanie drzwi do innego świata, rozm. P. Kaniecki, „Gazeta Wyborcza” z 9 VI 2010.
- ¹⁹ Tamże, s. 88.
- ²⁰ Wydaje się, że nie każdy czytelnik mógł rozpoznać w sposobie, w jaki została partia kończąca rozdział 16., jej pokrewieństwo wobec opisu rzekomego Mickiewicza w rozdziale *Pozegnanie z Wilnem z Nowego Świata i okolic*. To te dwa fragmenty miał właśnie – wolno sądzić – Konwicki na myśli, pisząc w eseju *Mickiewiczowie młodszy* (w: T. Konwicki, *Wiatr i pył*, teksty wybrali i do druku przygotowali P. Kaniecki i T. Lubelski, Warszawa 2008, s. 469): *Ja także, niechcący, nieświadomie, tak jak wszyscy piszący, naśladowałem ukradkiem Wieszcza rodaka. Otóż kilka razy pozwoliłem sobie w swoich książkach przytknąć osobisty aparat kontrolny i puścić na niewinne kartki rękopisu strumień refleksji czy emocji nieprzemysłanych, nieostrożnych, nieregulowanych kalkulacją. Po prostu pisałem to, co samo sphywało z pióra i z podświadomości. I co z tego? Nic. Po prostu tak się zdarzało.*
- ²¹ Według cyt. tamże. Por. uwagi K. Sławca, dz. cyt.: *Wiek XX wkracza w mityczną dolinę przede wszystkim z niszczącymi i ciemnymi silami historii, z jej demonicznymi emanacjami osobowymi, które unicestwiają odwieczny ład natury, naruszają swoistość wspólnoty (...).*
- ²² Niektóre z nich wskazał M. Kłobukowski w pracy „Lawa”, czyli Konwickiego gra o „Dziady”, w: *Scena i ekran. Przestrzeń dialogu interartystycznego*, red. J. Skuczyński, P. Skrzypczak, Toruń 2007.
- ²³ Z. Majchrowski, *Cela Konrada. Powracając do Mickiewicza*, Gdańsk 1999, s. 198.
- ²⁴ Formując wyznacznik poetyki narracji w przytoczonym zestawieniu sygnałów postawy autobiograficznej, Smulski (dz. cyt., s. 88, przypis) odwołuje się do formuły S. Eilego (*Światopogląd powieści*, Wrocław 1973, s. 26 i n.), wskazującego na cechy osobowościowe narratora pierwszoosobowego i przynależność środowiskową, jego *kulturę umysłową i estetyczną, profil społeczny i kulturalny*.
- ²⁵ Zob. M. Czermińska, *Autobiograficzny trójkąt. Świadectwo – wyznanie – wyzwanie*, Kraków 2000, s. 13-18.
- ²⁶ Z Tadeuszem Konwickim o filmie „Lawa” według „Dziadów” A. Mickiewicza rozmawia Bożena Markowska, „Ethos” 1991, nr 1-2, s. 237-238.
- ²⁷ *Lawa* jest przy tym swoistą sumą aktorską G. Holoubka. Na temat tej kreacji zob. M. Terlecka-Reksnis, *Rola Gustawa Holoubka w teatralnej inscenizacji „Dziadów” (1967) w filmowym zwierciadle „Lawy” (1989)*, w: *Kompleks Konwicki*, red. A. Fiut, T. Lubelski, J. Momro, A. Morstin-Popławska, Kraków 2010. Por. tejeż, *Holoubek – rozmowy*, Warszawa 2008, r. *Historia jednego marzenia, cz. II*.
- ²⁸ O wątku Mineyki jako swoistej adaptacji – zapowiadającej filmowe adaptacje *Doliny Issy* i *Dziadów* – piszę w szkicu *Kompleks kolejkowicza Konwickiego – i pamięć Kościuszki, Byrona i kolejnych*, tekst przeznaczony do publikacji w książce zbiorowej *Filhellenizm w Polsce. Kontynuacje*, w druku.
- ²⁹ Wstawki te analizuję w opracowaniu *W kręgu tradycji romantycznej*, stanowiącym broszurę II serii *Filmoteka szkolna*, w druku, i w artykule z tomu *Biografistyka filmowa*.
- ³⁰ W jednym z wywiadów z okresu przygotowań do zdjęć (Szarża. Z Tadeuszem Konwickim o realizowanym przez niego filmie wg „Dziadów” rozmawia Ewa Berberysz, „Tygodnik Powszechny” 1988, nr 37) scenarzysta zapowiadał, mówiąc o warstwie ukazującej w filmie polskość: *Ja to będę robił w pewnym cudzysłowie, nie w sposób naiwny! Nie będę ukrywał własnego stosunku.*

³¹ J. Smulski, dz. cyt., s. 90-92.

³² Na fragment ten zwracała uwagę w recenzji filmu M. Janion, *Krwotok lawy*, w: tejsze, *Projekt krytyki fantazmatycznej. Szkice o egzystencjach ludzi i duchów*, Warszawa 1991.

³³ T. Konwicky, *Pamiętam, że było gorąco*, rozmowy przeprowadzili K. Bielas i J. Szczerba, Kraków 2001, rozdz. *Gdybym pochodził z Bydgoszczy*.

³⁴ Esej ten przedrukowany został w tomie *Wiatr i pył*, tak jak w pierwodruku („Akcent” 1992, nr 2-3) – z pytajnikiem w tytule; jednak wg odnalezionego przeze mnie w 2010 r. w archiwum domowym T. Konwickiego rękopisu nie powinno być pytajnika. Kolejne przywołania w tekście głównym, wskazania lokalizacji w edycji w *Wietrze i pyle*.

³⁵ *Jak kręciłem „Lawę”*, dz. cyt., s. 394-397.

³⁶ Tamże, s. 396.

³⁷ *Szarża. Z Tadeuszem Konwickim o realizowanym przez niego filmie wg „Dziadów” rozmawia Ewa Berberyusz*, dz. cyt.

³⁸ W *Pamflecie na siebie* (Warszawa 2010, t. XII „Książek wybranych”, s. 28) wzmiankuje Konwicky o Mickiewiczu w kontekście wy-

wodu o swej chorobie, co przywodzi od razu na myśl Inwokację i apostołę do Panny Świętej: *mnie dziecko do zdrowia powrócił cudem*. A. Czajkowska (*Mitologizacja i mistyfikacja. Twórczość Tadeusza Konwickiego wobec romantycznego powrotu do „kraju lat dzieciennych”*, „Litteraria Copernicana” 1, 2008) komentuje ten fragment *Pamfletu*, koncentrując się – moim zdaniem niesłusznie – na motywie wiosny i przywołuje z *Pana Tadeusza* apostołę z księgi XI (*O wiosno! kto cię widział wtenczas w naszym kraju*), co prowadzi do nazbyt skomplikowanej interpretacji ozdrowienia zestawianego z nadziejami wojny napoleońskiej.

³⁹ Por. zwłaszcza *Wiatr i pył*, dz. cyt., s. 398 i s. 467.

⁴⁰ Zob. tamże, s. 469-470.

⁴¹ Por. K. Pruszyński, *Opowieść o Mickiewiczu*, Warszawa 1956, s. 298.

⁴² I nie przypadkiem mówi o nich Konwicky w wywiadzie z czasu przygotowań do zdjęć: zob. E. Sawicka, *W szponach romantyzmu*, „Odra” 1988, nr 1, s. 28.



Lawa. Opowieść o „Dziadach” Adama Mickiewicza, reż. Tadeusz Konwicky (1989)