

Idea „prywatnego ekumenizmu” w filmach Tadeusza Konwickiego

PRZEMYSŁAW KANIECKI

W zrealizowanej pod koniec lat osiemdziesiątych filmowej adaptacji *Dziadów* Tadeusz Konwicki zaproponował szczególną interpretację Mickiewiczowskiej figury męża „czterdzieści i cztery”. Wprowadził w scenie Widzenia Księdza Piotra sylwetkę tajemniczego Pielgrzyma, który jednak jest nierozpoznawalny i który w dalszej części zostaje niejako zastąpiony przez drugą figurę „czterdzieści i cztery” – przez tłum ludzi. Reżyser wskazuje więc nie jakąś konkretną jednostkę, a zbiorowość. Jej synekdochą są uliczni przechodnie, co tłumaczył sam autor *Lawy*: *Jako „czterdzieści i cztery” pokazałem tłum na rogu Marszałkowskiej i Alei Jerozolimskich. „Czterdzieści i cztery” to jesteśmy my, niezależnie od początkowych intencji pana Adama, z naszymi grzechami, wadami i wspaniałymi cechami. Ten biedny tłum wciśnięty między granice co chwilę przesuwane w historii, to w lewo, to w prawo*¹.

Ów tłum uliczny jest pokazany w dwóch wstawkach montażowych, włączanych na ujęcie mówiącego Księdza Piotra. W obu wśród ludzi idzie Anioł z amarantową szarfą, jedna z najważniejszych figur *Opowieści o „Dziadach”*. Anioł jest postacią o symbolice antynomicznej: symbolizuje szlachetny etos romantyczny, ale też – zarazem – nadbudowaną na tym etosie pewną megalomanię². Jednakże w scenie monologu Księdza Piotra Konwicki wyjątkowo nie uruchamia tej drugiej warstwy znaczeniowej, nie uruchamia szyderczych akcentów (co ważne, Widzenie następuje po podniesłej scenie modlitw za Konrada, w której Anioł był pełen majestatu). W pierwszej przebitce tłumy ulicznego, włączonej przez reżysera na słowa: *I słyszę z nieba głosy jak gromy: / To namiestnik wolności (...)*³, Anioł zajmuje miejsce w centrum ujęcia, z początku lekko zasłania go dwójka mężczyzn idących od strony kamery, jednak zaraz Anioł wyłania się zza ich głów i biel jego szaty staje się najważniejszym elementem obrazu. Wówczas właśnie padają słowa: *To namiestnik wolności* – i wtedy też Anioł odchyła w lewo głowę i podnosi prawe ramię w geście przywodzącym na myśl alegorię wolności z obrazu Eugène’a Delacroix⁴, co notabene stanowi jeden z najważniejszych akcentów filmu, w których jest ukazany wpływ romantycznej tradycji niepodległościowej na polską „psychikę społeczną”⁵. Natomiast w drugiej ze wstawek Anioł-personifikacja etosu romantycznego stapia się już z tłumem. To powoduje z jednej strony, że symbolika Anioła jeszcze silniej dookreśla tłum – „lawę”, a z drugiej – że to

już ludzie, pomiędzy którymi jest Anioł, dominują w tym ujęciu. To lud jest więc scharakteryzowany słowami, które wtedy padają: *Z matki obcej, krew jego dawne bohaterzy* (cz. III, sc. V, w. 84).

Jeszcze dziesięć lat po premierze *Lawy*, w wywiadzie udzielonym Tadeuszowi Lubelskiemu, komentując ów obraz Anioła, autor adaptacji *Dziadów* specjalnie przypomni ten szczególnie dlań ważny wers Mickiewiczowski⁶. W filmowej charakterystyce zbiorowości – *Z matki obcej, krew jego dawne bohaterzy* – zawiera się bowiem istota przesłania „prywatnego ekumenizmu”, czy też „ekumenizmu etnicznego”⁷ Tadeusza Konwickiego. Istotę tę stanowi kategoria tożsamości, której określenie, poprzedzone analizami utworów filmowych pisarza-reżysera, jest celem niniejszego szkicu.

Do kogo jest skierowana idea „ekumeniczna”

Idea ta jest obecna w większości utworów składających się na twórczość autora *Dziury w niebie*, chociaż samego sformułowania Tadeusz Konwicki używa od połowy lat osiemdziesiątych. Ostatnio pisarz-reżyser mówił o „ekumenizmie”, podsumowując swą twórczość w wywiadzie-rzecz *Pamiętam, że było gorąco: Moje Kresy to jest i było bogactwo, wielowątkowość kulturowa, językowa, religijna, obyczajowa. W książkach i filmach uprawiałem mój prywatny ekumenizm, starałem się tagodzić, jednać ludzi ze sobą. W ten sposób realizowałem zalecaną przez Giedroycia politykę wobec Wschodu – mimo że nigdy nie byłem w Maisons-Lafitte, ani nie poznałem Księcia osobiście*⁸. W wypowiedzi tej zwraca uwagę podkreślenie wschodniej orientacji „prywatnego ekumenizmu”. Jest on podobnie definiowany w autokomentarzu do *Lawy*, gdzie Konwicki stwierdza: *A więc sytuacja ogólna i historyczno-literacka kazała mi robić film, który roboczo nazwałem filmem ekumenicznym, czyli filmem o jakiejś tajemniczej i dojmującej wspólnocie czterech bratnich narodów tak dokumentnie skłóconych przez perfidną historię tego obszaru Europy*⁹. Owe cztery narody to polski oraz trzy, o których myślał Mickiewicz pisząc swoje prorocze strofy: białoruski, litewski oraz rosyjski¹⁰. Znamienne jest nieuwzględnienie w tych wypowiedziach narodu żydowskiego – co prowokuje do zastanowienia odbiorcę pamiętającego o obecnych u Konwickiego motywach żydowskich, zdawałoby się nierozdzielnie splecionych z motywami innych różnowierców.

Stopień tego splecenia zależy jednak od rozpatrywanego poziomu interpretacyjnego danego utworu. Pamięć narodu żydowskiego ma w tej twórczości pozycję szczególną. Obrazy „Jerozolimy Północy” korespondują z obrazami Wilna katolickiego i prawosławnego, muszą więc być rozpatrywane razem z nimi; ukazanie kultury Żydów ma jednak charakter bardziej złożony niż ukazanie na przykład obrzędu białoruskiego, na którym zasadza się między innymi idea określana przez pisarza-reżysera jako „ekumeniczna”, zawierająca apel o porozumienie. Na ujęcie Żydów w tej twórczości cieniem kładzie się Holokaust; obraz tego narodu ma wydźwięk elegijny, ponadto jest obciążony poczuciem grzechu. U Konwickiego kategoria grzechu drugiej wojny światowej obejmuje wszelkie okrucieństwa tego czasu, niemniej zagłada Żydów zajmuje miejsce szczególne, zostaje w twórczości i w autokomentarzach wyraźnie wyodrębniona spośród zbrodni wyrażonych człowiekowi przez człowieka – jako planowa zbrodnia człowieka

przeciwko człowiekowi wywodzącemu się z konkretnego narodu. Szeroko mówił Konwicki o tym grzechu drugiej wojny i o grzechu Holocaustu podczas spotkań ze Stanisławem Beresiem: (...) w pierwszych latach XX w. wydawało się, że ludzkość przekroczyła pewne granice animalności. Wydawało się, że znaleźliśmy się na innym piętrze gatunkowego rozwoju i pewne rzeczy pozostały już za nami. Uważało się, że pomimo wszelkich naszych upadków, bied i nikczemności jesteśmy już bliżej Boga niż dalej. Tymczasem to nieszczęście, to straszne zanegowanie czterech tysięcy lat cywilizacji i umysłowego rozwoju człowieka było zanegowaniem totalnym! W tej epoce zrobiono bydlaka z każdego – z profesora, z kapłana, ze świętego. Niestety, mam silne poczucie grzechu! To jest jakby mój grzech pierworodny. On wdart się we mnie przez historię i dotąd mnie nie opuścił. Jako reprezentant gatunku *homo sapiens* czuję się za to wszystko odpowiedzialny. Przedtem rozmawialiśmy o Żydach. Czuję się głęboko odpowiedzialny za to, że ni z gruszki, ni z pietruszki wymordowano trzy miliony Żydów. To jest straszne bestialstwo! Rozumie pan ten mój kompleks Żyda? ¹¹

Ów grzech przedstawiciela gatunku *homo sapiens*, grzech zbrodni przeciw Żydom, wymaga ekspiacji, a nie pojednania. Dialog z Białorusinem, Litwinem, Rosjaninem, jest podejmowany przez Konwickiego z innej pozycji niż dialog z Żydem.

Tego narodu już nie ma wśród nas, żyjących dziś w tej części Europy (w Polsce także z powodu haniebnego roku 1968 – wypunktowanego zresztą najpełniej w *Jak daleko stąd, jak blisko*); pozostały po nim zarośnięte trawą, zapomniane cmentarze (*Zaduszki*) i budynki przerobione na „domy kultury” (*Salto* ¹²) lub składy drewna, lub piekarnie (*Dolina Issy* ¹³). Kiedy twórca adaptacji filmowej dramatu Mickiewicza wskazywał kategorię pamięci jako kluczową dla odczytania *Lawy* i mówił o etnicznej niejednorodności społeczeństwa żyjącego przez wieki na tych ziemiach, szczególnie akcentował właśnie pierwiastek żydowski: *Oczywiście Dziady to obrzęd białoruski, zresztą oznaczający pamięć przodków. Ale nie sposób uruchomić tego obrzędu bez pamięci. Przecież cały ten kraj to jeden wielki cmentarz wielu narodowości, wielu grup etnicznych, wielu religii, wielu kultur. Również tutaj przypominamy sobie kulturę, obyczajowość społeczeństwa żydowskiego, które także żyło wśród nas* ¹⁴.

W *Lawie*, w której obrazy cmentarzy różnych narodów są jednym z lejtmotywów, między narodami rosyjskim, litewskim, białoruskim i polskim nad grobami ich zmarłych ma dojść do pojednania, lecz nad grobami żydowskimi pochylają się przedstawiciele tych narodów wspólnie w dojmującym poczuciu utraty – i w poczuciu winy, poczuciu rozumianej w kategoriach uniwersalnych współodpowiedzialności. Obrazy cmentarzy żydowskich, mające wymowę epitafijną, otrzymują w scenie Wielkiej Improwizacji przejmującą pointę: w przebitce montażowej widzimy ciała zsuwające się po pochylni do zbiorowego grobu, nad którym stoi kilku starców z gminy; ta przebitka montażowa, ukazująca to, *co na ziemi osiągnęła pycha* (cz. III, sc. II, w. 294; wstawka montażowa przypada właśnie na te słowa Poety), jest jednym z najważniejszych elementów filmu, na których opiera się kategoria grzechu w *Lawie* i które otwierają jej interpretację ekspiacyjną ¹⁵.

Należy podkreślić, że ta płaszczyzna interpretacyjna nie jest budowana w oderwaniu od gruntu „wileńskiego”, czyli od symbolicznego obrazu różnorodności kulturowej i wykładni wizji Kresów w twórczości Konwickiego. Przypomina on

w autokomentarzach z naciskiem o mentalnych konsekwencjach życia we wspólnocie pogranicznej, wynikających z przenikania do mentalności ludzi z Kresów pewnych elementów właściwych innym kulturom – za taką konsekwencję uznaje on między innymi poczucie grzechu oraz konieczności odkupienia go. W wywiadzie Tadeusza Sobolewskiego z 1986 roku szeroko omawia kwestię *niesprecyzowanej winy wobec społeczeństwa, winy wobec bliźnich* u ludzi z pokolenia, które *było świadkiem upadku człowieczeństwa*¹⁶. Zamyka wywód niezwykle istotnym przywołaniem surowego katolicyzmu kresowego, a później problemu grzechu w prawosławiu. *Mówiąc tyle o grzechu, weźmy pod uwagę pewne procesy osmozyjne, może nie tyle w sferze religii, ile w sferze intelektualnej oraz kulturowej, to wszystko, co przeszło do sposobu myślenia mojego pokolenia i w ogóle ludzi z kresów, którzy obcowali stale z innowiercami*¹⁷.

Przywołując wypowiedź o „procesach osmozyjnych”¹⁸, dotykamy jądra refleksji kresowej, na którym wspiera się wiele linii interpretacyjnych utworów pisarza-reżysera. Między innymi kategoria grzechu i ekspiacji oraz, między innymi, właśnie idea „ekumenizmu etnicznego”. Na jądro to składają się wszystkie „części” etniczne różnorodności kresowej. Rozumiemy więc, że choć wsparte na nim przesłanie „ekumeniczne” nie jest skierowane do Żydów, to pierwiastek żydowski dla najgłębszego sensu tej idei ma wielkie znaczenie.

Wizja pogranicza bez konfliktów etnicznych

Za podstawowy element dzieła, budujący przesłanie pojednawcze Konwickiego, należy uznać ukazanie pogranicza polsko-litewsko-białoruskiego – *zakątka Europy, w którym jest wiele etnicznych, religijnych, kulturowych, obyczajowych różnorodności*¹⁹. Tu rozgrywa się fabuła dużej części popaździernikowych powieści²⁰. Przestrzeń ta odgrywa też istotną rolę w sylwach, gdzie Tadeusz Konwicki wciąż podkreśla, że pochodzi z Wileńszczyzny, podkreśla jej wielokulturowość, współtworzoną przez Polaków, Litwinów, Białorusinów, Żydów, Karaimów, Tatarów, Rosjan, Niemców, a także przedstawicieli innych grup etnicznych. *Jak daleko stąd, jak blisko, Dolina Issy* oraz *Opowieść o „Dziadach” Adama Mickiewicza. Lawa*, których akcja lub jej epizody rozgrywają się na Litwie, zajmują bardzo ważne miejsce pośród jego dzieł; zresztą dotyczy to też *Kroniki wypadków miłosnych* w reżyserii Andrzeja Wajdy, której jest współscenarzystą i figuruje w napisach wstępnych obok Wajdy jako autor filmu²¹.

Możemy mówić wręcz o wizji harmonii litewskiej – takiej, jaka została ukazana choćby w *Zwierzoczekoupiorze* w obrazie ulicy wileńskiej: *A wśród tych straganów tłoczyli się ludzie. I widziałem między nimi pejsatych Żydów, prawosławnych popów w rudych ryzach, jakichś mężczyzn z cieniutkimi wąsami, których głowy przykryte były krymkami, widziałem też chłopców ubranych na biało do pierwszej komunii, nawet chyba zobaczyłem jakiegoś Turka w czerwonym fezie, ale nie jestem tego pewien, bo był tam dziki tłok, szalony harmider przeciągłych, jękliwych nawoływań, raptownych wybuchów śmiechu, wizgów piszczałek. A wszyscy mieli miny naprawdę zadowolone i nikt nikomu nie wymyślał, nikt nikomu nie groził, nikt nikogo nie potrącał. (...) Ja wiem, że to wygląda trochę nieprawdźliwie i jakiś mądrala mógłby bluznąć, że to symboliczne. Ale naprawdę tak wyglądało owo miasto i coś podobnego może się przecież zdarzyć. Mój ojciec*

często opowiada o tym swoim dzieciństwie i jego miasto było prawie zupełnie takie samo²².

W powieści tej Wilno jest podnoszone do rangi *exemplum* – i jak najbardziej można powiedzieć, że jako *exemplum* funkcjonuje cała Litwa (w szerokim i umownym sensie terytorialnym) we wszystkich – niemal – utworach kresowych. Na tejsze właśnie wizji miejsca, w którym: *Wszyscy przechodzący byli grzeczni dla siebie, nikt nikogo nie ścigał, ani nie krzywdził*²³, zasadza się punkt ciężkości idei „ekumenicznej” pisarza-reżysera.

Oczywiście autor świetnie pamięta, że i tu zdarzały się konflikty. W eseistycznym passusie *Kompleksu polskiego* (1977), passusie, który przekształca się w autokomentarz, twierdzi już otwarcie: *Te egzotyczne środowiska narodowe i religijne żyły razem na niewielkim skrawku ziemi, ale nie darzyły się ewangeliczną miłością. Zawsze i wszędzie zatajałem wstydliwie owe konflikty, animozje, nienawiści, w których uczestniczyłem i których najdotkliwiej się wstydzilem. Dlatego później, władając już jako tako piórem, nanizywałem naszą wspólną i niespoistą dolę na wątlą nić solidarności ludzkiej, przyjaźni, magiczności pospólnego przeznaczenia*²⁴.

Po *Kompleksie* zdarzy się zaś, że twórca podniesie problem konfliktów polsko-litewskich. I to właśnie w filmie, w adaptacji *Doliny Issy*, do której scenariusza włączy między innymi ważny w powieści Czesława Miłosza motyw granatu, rzuconego przez Litwina w okno szlachciców-„panów”²⁵. Zauważmy jednak przy tym, że scena kłótni między Józefem Czarnym i zamachowcem Wackonimsem²⁶ nie tylko ukazuje groźne nacjonalizmy, ale także – przede wszystkim – uderza w nie (oburzony Józef napomina przecież swego wychowanka). Zaraz po tej dyskusji następuje zaś scena planu filmowego, w cudzysłowie umowności ukazująca wojenne rozstrzelania – zbliżający się koniec świata Doliny Issy i innych Dolin odczytujemy zatem jako konsekwencję fali nienawiści lat trzydziestych XX wieku (symboliczną pointą tego fragmentu filmu jest recytowanie katastroficznych *Obłoków* przez Józefa Duryasza, aktora grającego Józefa). Motyw podziałów społecznych i narodowych powróci jeszcze w drugiej połowie filmu, w scenie, w której Józef duma z proboszczem Monkiewiczem o Litwie i Polsce i o pomieszeniu się²⁷, a także w scenie rodzinnej debaty Surkontów i Juchniewiczów, którym grozi parcelacja gruntów. Podkreślmy, że wszystkie te fragmenty mają wydźwięk wyraźnie antynacjonalistyczny. Scena rozmowy Józefa z duchownym zostaje zwieńczona piękną recytacją tekstu pieśni zapisanej przez Teodora Narbutta w *Dziejach starożytnych narodu litewskiego* i zacytowanej w powieści przez Miłosza: *Maleńka Liethua, droga swobodo! Skryłaś się w niebie, gdzież ciebie szukać? Czy śmierć nas tylko przygarnie? Niech patrzy, gdzie chce, nieszczęśliwy – spojrz na wschód, spojrz na zachód, bieda, przymus, ucisk. Pot pracy, krew od razów zalały wielką ziemię. Maleńka Liethua, droga swobodo, zejdź z nieba, użal się*²⁸.

Zresztą, jeśli chodzi o animozje i ocenę ich skali przez Konwickiego, to pod koniec lat osiemdziesiątych (na spotkaniu z litewską widownią *Lawy*) uznał on za stosowne wyrazić swoje zdanie na ten temat i zaznaczyć, że *akurat konflikty między Polakami, Białorusinami i Litwinami były najmniejsze spośród wszystkich, które przetaczały się przez Europę*²⁹.

W każdym razie jest *Dolina Issy* wyjątkowym dziełem w dorobku – z uwagi na to, że podejmuje temat tych animozji.



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



Dolina Issy, reż. Tadeusz Konwicki (1982)

W następnych ogniwach łańcucha twórczości „ekumenicznej” nie odnajdujemy już podobnie zarysowanych konfliktów etnicznych. W *Kronice wypadków miłosnych* są takie motywy, jak zaparcie się niemieckiego pochodzenia przez Engla i przerwanie przez rodzinę niestosownego, nieobyczajnego romansu kuzyna Aliny i Żydówki – niemniej samo Wilno to miejsce zgodnego pożycia nacji. Świat ten znajduje się na krawędzi katastrofy i o tym przypomina odbiorcy w trakcie rozwoju fabuły choćby lejtmotyw polskiego wojska z pobliskich garnizonów. Zauważmy jednak, że teź katastrofy nie zapowiadają, jak było w *Dolinie Issy*, symptomy nacjonalistyczne czy elementy wewnętrzne tego świata (lejtmotyw żołnierzy jest elementem zupełnie innego rodzaju). Katastrofa (zob. symboliczne obrazy końcowe filmu) przyjdzie z zewnątrz, zabije bytujących tu ludzi i zniszczy to, co było wielką wartością ukazanego w utworze świata – jego różnorodność. Dla Witka, Engla i Lowki było zupełną abstrakcją, że mogliby ze sobą walczyć, podczas rozmowy śmieją się z takiej możliwości, stwierdzają wciąż: *Wojna jest nie do pomyślenia w dzisiejszym świecie*³⁰. Zwłaszcza w tym ich wileńskim świecie.

Trzy wielkie religie Wilna

Idea „ekumeniczna” jest wpisana w strukturę powieści Tadeusza Konwickiego z 1974 roku – bohaterami *Kroniki wypadków miłosnych* są przyjaciele różnych narodowości, a znacząca część akcji dzieje się w samym Wilnie. Reżyser, o ile było to możliwe (ekipie nie pozwolono kręcić zdjęć w stolicy LSRR, co udało się już na szczęście Konwickiemu kilka lat później), stara się przedstawiać niezwykle ważne elementy budujące „ekumeniczną” warstwę znaczeniową książki.

W dwóch sekwencjach bohaterowie przechadzają się uliczkami wielokulturowego miasta, co stanowi pretekst, by pokazać zwłaszcza Wilno Żydów. W ludnej, pełnej wrzawy ich części miasta Wicio i Alina jedzą lody, innego dnia obserwują uczące się żydowskie dzieci. Uwagę widza zwracają wyznawcy judaizmu w scenie na wileńskim dworcu. Zostaje też przywołany katolicyzm wileński. Matka abiturienta odmawia różaniec przed obrazem Matki Boskiej Ostrobramskiej i śpiewa pieśni majowe. Wicio mija pod Ostrą Bramą zakonnicę prowadzącą uczennice i klęczących, modlących się wspólnie katolików (natyka się tu także na Nieznajomego); kiedy indziej przechodzi koło niego ksiądz z Ostatnim Namaszczaniem. Trzecią z wielkich religii Wilna, prawosławie, sygnalizuje scena, w której chłopiec z Aliną udają się pod cerkiew i przeszedłszy przez cmentarz stają na progu świątyni, gdzie w blasku płomieni świec odbywa się pogrzeb. Reżyser skupia się na twarzach zgromadzonych wiernych, pogrążonych w zadumie i wsłuchanych w podniosłe pieśni; zanim powrócimy do zawieszzonego na chwilę wątku kochanków, mamy wrażenie, że tu, gdzie oni stoją, czas został zatrzymany, że czasu nie ma.

Wszystkie te odsłony trzech kultur ziemi wileńskiej bardzo zbliżają *Kronikę wypadków miłosnych* Wajdy do filmów Konwickiego z lat 70. i 80., w których odnajdujemy podobne obrazy. U Konwickiego odniesienia te stają się wręcz metaforami największych religii tego regionu Europy. Takimi synekdochami w *Jak daleko stąd, jak blisko*, *Dolinie Issy* i *Lawie* są obrzędy, przestrzenie wewnątrz świątyni bądź ich sylwetki.

W filmie z roku 1971 widzimy prawosławny ślub, żydowski pogrzeb i katolicką procesję³¹. Ślub prawosławny należy do filmowego motywu romansu młodego popa i dziewczyny, podwójnie występnej, nie tylko ze względu na pozycję młodzieńca, ale także na status dziewczyny, która okazuje się czyjąś narzeczoną. Ślubu z innym, ze starym mężczyzną, ma jej udzielić właśnie pop-kochanek. Pełna napięcia scena we wnętrzu świątyni wypełnionej gęstym dymem kadzidlany, przy wtórze przeciągłych śpiewów chóralnych, musi zapaść w pamięć widzowi. Drugi niezwykle ważny punkt „ekumeniczny” przypada na scenę kulminacyjną dla wątku Żyda Pluski, samobójcy. Podczas sceny pogrzebu następuje spotkanie protagonisty filmu z synem Pluski (scena ta stanowi jeden z najważniejszych punktów interpretacji filmu rozpatrywanego jako dzieło o różnych winach i próbach ich odkupienia³²). Rozumiemy, że odmawiany nad grobem Kadisz jest modlitwą za wszystkich wkrótce wymordowanych. W scenie tej, o wielopiętrowej symbolice, występują także przedstawiciele prawosławia – kobieta z wątku cerkiewnego, stojąca tu jako żona owego starego mężczyzny³³. Akcenty katolickie pojawiają się w scenie rozmowy protagonisty z matką idącą w procesji kalwaryjskiej. Także tu słyszymy pobożne pieśni, które są tłem niezwykle ważnych wypowiedzi matki o życiu pełnym pracy i znoju (kalwaria staje się więc także symbolicznym ekwiwalentem losów tej pobożnej kobiety). Sekwencję zamyka niezwykle obraz Świętej Rodziny (wkomponowana do filmu etiuda Stanisława Latały). Trzy obrzędy ukazane w *Jak daleko stąd, jak blisko* stanowią tylko z pozoru scenerię zdarzeń fabularnych; sugestywność ich przedstawienia wydobywa je z tła, a ładunek dramatyczny danej sceny oraz padające podczas niej wypowiedzi sytuują w odbiorze widza obraz tych obrzędów jako synekdochy religii i ich wyznawców.

W *Dolinie Issy* i *Lawie* koncentracja na sygnałach przywołujących poszczególne wyznania sytuuje się na jeszcze wyższym poziomie. Najważniejsze synekdochy trzech wierzeń są bowiem obrazami ponadfabularnymi. W *Dolinie Issy* objawiają się one w jednym z poetyckich intermediów filmu, w intermedium piątym – gdy Marek Walczewski, odtwórca roli czarownika Masiulisa, recytuje szóstą część poematu Miłosza *Dziecię Europy*. Jest oczywiście w filmie wiele elementów, w których zostało ujęte spotkanie kultur na pograniczu etnicznym. Słyszymy pieśni litewskie i polskie, rozpoznajemy charakterystyczny kresowy język polski; niezmiernie ważny jest tu też początek długiej i przejmującej sceny konania babci Misi, kiedy to słyszymy słowa litanii odmawianej przez obecną w domu prawosławną kobietę. Wydaje się jednak, że ukazanie trzech kościołów podczas sceny recytacji wiersza Miłosza jest najbardziej wymowne. Zwracał na nie uwagę w wywiadzie z pisarzem-reżyserem Stanisław Bereś (zaznaczając, że podąża za spostrzeżeniem Piotra Lisa) i w ten sposób sprowokował swego rozmówcę do zwerbalizowania wykładni tego fragmentu filmu: *Kiedy pojawia się (...) Walczewski i mówi słowa: „Nie żałujcie tych miast”, wówczas w tle widzimy synagogę. A kościół i cerkiew pokazałem, by przypomnieć o ekumenizmie, o sposobach czczenia Boga i wybierania losu na tej ziemi*³⁴ (zauważmy wyraźne oddzielenie obrazów katolickiego i prawosławnego od motywu żydowskiego). W *Lawie* natomiast synekdochy religii zostają wplecione jako przebitki montażowe w scenę Wielkiej Improwizacji – w pierwszej jej części, jako pierwszy cykl przebitek. Zaskakują widza i dlatego bardzo silnie na niego oddziałują, domagają

się natychmiastowej interpretacji i zapadają w pamięć. Ciąg obrazów „ekumenicznych” jest otwierany – co stanowi punkt bardzo znaczący w rozwoju myśli pojednawczej Konwickiego – obrazem meczetu. Poeta mówi do kamery: *To na-głym, to wolnym ruchem, / Kręcę gwiazdy moim duchem. / Milion tonów płynie; w tonów milionie / Każdy ton ja dobyłem, wiem o każdym tonie* i na słowa: *Zgadzam je, dzielę i łączę, / I w tęczę, i w akordy, i we strofy płaczę* – reżyser wmontowuje detal księżycy na wieżycze meczetu, a gdy Poeta kontynuuje: *Roz-lewam je we dźwiękach i w błyskawic wstęgach – / Odjąłem ręce, wzniosłem nad świata krawędzie, / I kręgi harmoniki wstrzymały się w pędzie* (w. 31-39) – następuje odjazd kamery do planu ogólnego, zarysowuje się drewniana świątynia po-śród śniegu, koło której przechodzą *muzułmanie, polscy wyznawcy Proroka*³⁵. Ich ruch jest spowolniony, podobnie spowalniane – zawieszane w czasie, wskazujące na wieczne trwanie – są także kolejne „ekumeniczne” wstawki montażowe: obraz pogrzebu katolickiego i chrztu prawosławnego (przebitki włączane zaraz po wersach 40-41: *Sam śpiewam, słyszę me śpiewy — / Długie, przeciągłe jak wichru powiewy*, na słowa wersów 42-45: *Przewiewają ludzkiego rodu całe tonie, jęczą żalem, ryczą burzą, / I wieki im głucho wtórzą; / A każdy dźwięk ten razem gra i płonie*). Równie spowolniony zostaje po chwili obraz wyznawców judaizmu idących w procesji ze zwojami Tory. Ruch w każdym z tych obrazów odbywa się po kole – symbolu metafizycznym, symbolu wspólnoty w *Lawie* (zob. też motyw koła w sekwencjach obrzędowej i więziennej). Symbolika „ekumeniczna” przebit-tek jest więc hiperbolizowana i ściśle związana z uniwersalnością ukazanych w tych wstawkach obrzędów i symboli.

Poza tym w *Lawie* – między innymi w obrazach intermediowych – widzimy sylwetki kościołów wileńskich, cmentarze, panoramy (*film przenizany* [jest] *au-tentycznymi migawkami wileńskimi. Powinni tu wszyscy znaleźć jakieś swoje od-niesienia, przecucia, wątki* – mówił na premierze wileńskiej Tadeusz Konwicki³⁶). Konwicki przynosi ponadto scenę modlitw wstawienniczych za duszę Konrada do wnętrza unickiego kościoła Bazyliańców, wewnątrz kościoła katolickiego widzimy zaś w retrospekcjach opowieści Jana Sobolewskiego. Filmowe Wilno staje się miejscem ponownego spotkania wszystkich koegzystujących tutaj niegdyś religii.

Sekwencja obrzędu białoruskich Dziadów w *Lawie*

Niezmiernie ważne akcenty „ekumeniczne” wnosi do *Opowieści* – i w ogóle całej „ekumenicznej” linii twórczości Tadeusza Konwickiego – przedstawienie obrzędu Dziadów. Jeśli prześledzić prace adaptacyjne nad II częścią dramatu, okazuje się, że reżyser przez pewne zabiegi stara się „pogodzić” poetycką wizję obrzędu ludowego z samym jej białoruskim prawzorem, jakby dla podkreślenia, że szanuje włączenie przez Białorusinów spuścizny Mickiewicza do ich kultury narodowej.

Filmowe Dziady – na które udaje się nie tylko ludność wiejska, ale i przedsta-wiciele różnych pokoleń i stanów (są ubrani w różne stroje), a także, oczywiście, sami widzowie – zbliżają się do ustaleń etnografów. Adaptator na przykład czyni zjawy Dzieci i Dziewczyny niewidzialnymi dla uczestników obrzędu (Guślarz, jak się wydaje, widzi zjawy, na pewno zaś je słyszy; Zły Pan jest widoczny dla wszystkich, ma bowiem inny status – jest upiorem, żywym trupem). Jeden z ba-



Jak daleko stąd, jak blisko, reż. Tadeusz Konwicki (1971)



Jak daleko stąd, jak blisko, reż. Tadeusz Konwicki (1971)

daczy, Stanisław Stankiewicz, podaje: *Jakkolwiek w obecność zmarłych podczas Dziadów wieśniak białoruski wierzy święcie, jednak są oni niewidzialni (...) ³⁷ – i dlatego zgromadzeni na obrzędzie mają najczęściej zamknięte oczy, lub patrzą przed siebie (Dzieci i Dziewczyna są jednak widoczne dla nas, widzów, zachowuje więc reżyser koncepcję bardzo dotykanej – jak podkreślał Czesław Miłosz – Mickiewiczowskiej „cudowności”, otwierającej przestrzeń, poszerzającą ją o tę „niby-przestrzeń” innego gatunku ³⁸). Ważne dla lektury etnograficznej filmu jest także to, że Konwicki skreśla w adaptacji zaklęcia, którymi u Mickiewicza są wzywane poszczególne zjawy (jak stwierdzała Maria Wantowska, w obrzędach ludowych zwyczaj przyzywania konkretnych duchów za pomocą zaklęć nie jest znany ³⁹). Scenarzysta pozostawia zaś oczywiście wersy będące trawestacją tradycyjnych fraz białoruskich – wersy, które bądź przypominają zwroty ludowe, bądź w których można się doszukiwać analogii z tekstami ludowymi, między innymi: *Mówcie komu czego braknie, / Kto z was pragnie, kto z was łaknie* (cz. II, w.: 47-48, 159-160, 370-371 (pokrewne tym dwu wersom są również słowa z w. 511-512); (...) *A kto prośby nie postucha, / W imię Ojca, Syna, Ducha. / Widzicie Pański krzyż? / Nie chcecie jadła, napoju, / Zostawcież nas w pokoju! / A kysz, a kysz!* (w. 122-126 oraz w. 334-339, 493-508); *Kędy wszedłeś, wychodź tędy, / Bo cię przeklnę w imię Boga / (...) / Precz stąd na lasy na rzeki, / Zgin przepadnij na wieki!* (w. 577-580) ⁴⁰.*

Również zmiana w tej sekwencji w stosunku do tekstu najważniejsza – wprowadzenie Dziadów z kaplicy – miała na celu głównie zbliżenie filmowego obrzędu do święta Białorusinów. Sceneria, w której ma miejsce akcja II części *Dziadów*, przez niemal każdego z etnografów dwudziestowiecznych była wymieniana jako podstawowe odstępstwo Mickiewicza od ludowego obrzędu (zob. choćby stwierdzenie Stankiewicza: (...) *wszystkie opisy uroczystości wymieniają jako miejsce odprawiania uroczystości chatę wiejską lub cmentarz, nigdzie natomiast nie wspominają o kaplicach cmentarnych* ⁴¹). Problemem była jednak kwestia, jak właściwie należy rozpatrywać przestrzeń samego cmentarza, na którym stoi przecież kaplica ⁴². Najbardziej sporna jest kwestia wiosennej, odbywanej na cmentarzu Radawnicy, którą Stanisław Pigoń uznał za *pierwotny wzór dla scenerii i akcji „Dziadów” części II* ⁴³, przeciw czemu oponowała Olimpia Świaniewiczowa ⁴⁴. Spór Pigoń i Świaniewiczowej pozostaje otwarty i czeka na wyniki rzetelnych badań etnograficznych, prowadzonych przez Grażynę Charytoniuk. W każdym razie w latach osiemdziesiątych, kiedy Konwicki realizował swój film, zmiana scenerii Mickiewiczowskiej nie znajdowała przeciwwskazań w badaniach etnograficznych, a nawet należy stwierdzić, że zmianie takiej sprzyjał stan wiedzy etnograficznej – i może być ona uznana za posunięcie adaptatorskie o wymowie „ekumenicznej”. Ponadto ukazanie wspaniałych drzew cmentarza pozwala reżyserowi objąć potęgę przyrody terenów wschodnich (o tym, że wyprowadzenie obrzędu z kaplicy służy uchwyceniu urody i potęgi krajobrazów Litwy i siły *żywołu ludzkiego, który w tej prakolebce został ukształtowany*, pisała w swej recenzji Maria Malatyńska ⁴⁵). Uruchamia też charakterystyczny motyw twórczości artysty – lasu jako siedliska pamięci ⁴⁶. Wizja przyrody jest również niezwykle ważna w *Dolinie Issy* oraz w *Kronice wypadków miłosnych*; to także element „ekumeniczny” filmów. Poza tym w poszczególnych scenach obrzędowych w *Lawie* przyroda stopniowo odradza się i kiedy Kobieta (Maryla) rozma-

wia z Guślarzem, jest już wiosna. Ten proces, współbudujący optymistyczne przesłanie *Lawy*, również znajduje uzasadnienie w pismach etnografów, uroczystości Dziadów odbywały się bowiem kilkakrotnie w ciągu całego roku obrzędowego⁴⁷.

Także inną przykuwającą uwagę zmianę adaptacyjną można tłumaczyć sięgając po teksty badaczy *Dziadów* i tradycji ludowej, a więc – wbrew pozorom – nie może ona być argumentem przeciwko tezie o białoruskości obrzędu filmowego. Mowa o kontrowersyjnym⁴⁸ powierzeniu roli Guślarza kobiecie, Mai Komorowskiej. Zwróćmy uwagę, że w jednym z autokomentarzy dotyczących tej postaci Konwicki sam powołuje się nawet na źródła etnograficzne: (...) *napatrzyłem się Guślarzy łysych starszków, albo Guślarzy w szmacie na głowie, albo w peruce. Pewna monotonność i nuda ziała mi z tej postaci. A ponieważ, jako człowiek czytany, wiem, że na terenach, z których sam zresztą pochodzę, guślarzami bywały też kobiety, co jest nawet zrozumiałe, bo pewien rodzaj nawiedzenia jest częstszy u kobiet niż u mężczyzn, to pomyślałem, że kobieta może być ciekawsza, odświeży bardzo już zbanalizowane sceny tego ceremoniału*⁴⁹ (por. powyższe uwagi dotyczące kwestii kontaktu Guślarza ze zjawami). Wiedzę taką mógł o czytany reżyser posiadać podczas lektury analizy Wantowskiej, gdzie badaczka wynotowuje z literatury etnograficznej taką na przykład wzmiankę na temat zwyczaju związanego z wywoływaniem zjaw (*Rozrasta się on w cały obrzęd* – komentuje Wantowska): *Przed kilkudziesięcią latami przy obrzędzie Dziadów zawiązywano oczy najśmielszej wybranej na to dziewczynie czy kobiecie i sadzano ją na słupie wkopanym do posadzki przy piecu. Kapłanka ta na czczo przypatrywała się przybywającym w jej mniemaniu duchom, miała rozpoznawać znajomych swych i krewnych, widziała w swym rojeniu, jak dusze powinowatych i przyjaciół zbliżały się przyjaźnie do siedzących koło stołu, trwożyła się na widok postaci duchów jej domowi nie znanych i obcych, a obciążonych przekleństwem za krzywdy i przywłaszczenia (...)*⁵⁰. Na naszą uwagę zasługuje też informacja podawana przez Olimpię Świaniewiczową w relacji o obrzędzie Dziadów w guberni mińskiej. Okazuje się, że nie tylko gospodarz mógł rozpoczynać jesienną wieczerę domową – także gospodyni mogła wypowiadać otwierające uroczystość słowa: *Wszystkie dusze zmarłe prosim was abyście zasiadły z nami do wspólnej wieczerzy*⁵¹ (tak jak modlitwy na Białorusi, tak też owo zaproszenie mówiło się po polsku⁵²). Już wobec samych tych informacji można chyba „usprawiedliwić” – i przed mickiewiczologami, i przed etnografami – wprowadzenie w filmie jednej z najciekawszych zmian w stosunku do tekstu dramatu. A zauważmy, że „usprawiedliwienie” zabiegu Konwickiego (zabiegu, co ważne, wprowadzającego do adaptacji *Dziadów* cytata z tradycji teatralnej – Komorowska była przecież aktorką Grotowskiego) można zresztą znaleźć w samej spuściźnie Mickiewicza – przypomnijmy Karusie z *Romantyczności*.

Wszystkie wymienione zabiegi reżyserskie w sekwencji obrzędowej można więc uznać za gest „ekumeniczny” skierowany ku Białorusinom, na których obrzędzie narodowym oparł swoje dzieło Adam Mickiewicz. Notabene w innej sekwencji, opowieści Poety z IV części *Dziadów*, w jednej z przebitków retrospekcyjnych trzy gracje nad rzeczką są ubrane w ludowe stroje białoruskie; w tej też sekwencji słyszymy: *U poli wierba stajała. (...) mnie w Dziadach interesowało to, co nas wszystkich, a więc Polaków, Litwinów, Białorusinów, Rosjan, Ukraińców łączy, co jest wspólne, a nie to, co nas dzieli* – tłumaczył reżyser moskiewskiej

publiczności festiwalowej. – *Dlatego w tym filmie są obecne równocześnie jakieś ściegi litewskie, białoruskie, prawosławne, unickie... i jeżeli w tej dawnej Rzeczypospolitej było coś ładnego, wartego do zapamiętania, to była ta wielość kulturowa*⁵³.

Mickiewicz jest tutaj bardzo dobrym pośrednikiem

Zanim jednak rozwiniemy kwestię owej istoty koncepcji pisarza-reżysera, wskażmy, analizując ten najważniejszy spośród filmów „ekumenicznych” Konwickiego, jeszcze jeden element. Jak bowiem w *Dolinie Issy* „ekumeniczne” było zaproszenie „ludzi stamtąd”, czyli aktorów o kresowych korzeniach rodzinnych⁵⁴, tak też niezwykle istotne dla wymowy filmu są decyzje obsadowe w *Lawie. Zaprosilem (...) do współpracy aktora litewskiego, dwóch aktorów moskiewskich... i już patrząc nawet od strony języka, trudno nie zauważyć, iż ten akcent wnosi tu pewną świeżość, nie mówiąc o pewnej symbolice moralnej* – podkreślał reżyser⁵⁵.

Przybysza z Wilna, relacjonującego w sekwencji Salonu Warszawskiego historię Cichowskiego, gra Aranas Smajlis. Jak stwierdza Tadeusz Lubelski w rozmowie z reżyserem, pomysł ten jest bardzo „z ducha Mickiewicza”: *Rozumiemy wprawdzie słabiej, ale natychmiast się orientujemy, że to jest wciągnięcie – nas, widzów – do poczucia braterstwa z tymi bliskimi narodami*⁵⁶. Reżyser na zakończenie sceny monologu Litwina (tak jest określana postać w scenariuszu) włączył element dramatyczny, drobny, ale o niezwykle silnej symbolice: skończywszy opowiadać tragiczne losy Cichowskiego, mężczyzna wyciąga chusteczkę i w tym momencie na ziemię upada mu pudełko, z którego wysypuje się tabaka wyglądająca jak prochy. Pudełeczko podnosi Kamerdyner i z zastanowieniem przygląda się wieczku z godłem Rzeczypospolitej – połączonym godłom Korony i Wielkiego Księstwa, widzianym przez widzów w zbliżeniu detalicznym (identyczną tabakierkę wyciąga w celi więziennej Jakub – ten przedmiot przykuwa uwagę widza właśnie zaraz po sekwencji w salonie warszawskim). Podkreślona zostaje w ten sposób wspólnota wszystkich narodów przedrozbiorowego państwa unijnego; symbolika wspólnoty zostaje jeszcze dodatkowo pogłębiona, kiedy Litwin schyla się i odbiera pudełeczko – uwagę zwracają wtedy kolory tła, kolory sukni damy stojącej w drugim planie: biel i czerwień. Taki akcent był reżyserowi niezwykle potrzebny w sekwencji, gdzie zobrazowana jest haniebna postawa towarzystwa warszawskiego, którego członek (Kamerjunker) podważa wspólnotę Polaków i przedstawicieli wschodnich narodów przez prowokacyjne stwierdzenie: *Pan z Litwy, i po polsku? Nie pojmuję wcale. — / Ja myślałem, że w Litwie to wszystko Moskale. / O Litwie, dalibógże! mniej wiem niż o Chinach — / «Constitutionnel» coś raz pisał o Litwinach, / Ale w innych gazetach francuskich ni słowa* (cz. III, sc. VII, w. 63-67).

Symbolikę moralną, o której mówił Konwicki w zacytowanym wyżej komentarzu, ma niewątpliwie pojawienie się na balu u Senatora Aleksandra Nowikowa w roli Bestużewa i Sergieja Żygunowa w roli Oficera. To, że z ust aktora rosyjskiego pada na przykład kwestia: *Nie dziw, że nas tu przeklinają, / Wszak to już mija wiek, / Jak z Moskwy w Polskę nasylają / Samych tajdaków stek* (cz. III, sc. VIII, w. 448-451) – nadaje tym wersom i samym postaciom rys reprezentatywny dla opozycji rosyjskiej (XIX- i XX-wiecznej), która oceniała poczynania polity-

czne Rosjan i ich negatywną recepcję w świecie. Dostrzegając ten reżyserski gest, odbiorcy filmu z pewnością odczytywali go jako pojedynczy, pochodzący od kogoś, komu bliskie są problemy opozycji w Związku Radzieckim. W piśmie festiwalowym MFF w Moskwie rosyjscy organizatorzy napisali, że publiczność ze stolicy ZSRR powinna przyjąć *Lawę: Jako przejaw błysku sympatii. Jako wezwanie do solidarności, bez której nie ma prawdziwej swobody*⁵⁷.

Prapremiera moskiewska *Opowieści o „Dziadach” Adama Mickiewicza. Lawy* (15 lipca 1989 roku) była kulminacyjnym punktem dla linii „ekumenicznej” w twórczości Tadeusza Konwickiego, a właściwie pierwszym z czterech takich punktów, gdyż nie mniej ważne były kolejne premiery, które odbyły się na przełomie października i listopada: w Kownie, Wilnie i Warszawie. Premierowy pokaz w Wilnie Litwini wyznaczili na wieczór 31 października, wieczór przed wyjątkowym świętem zmarłych obchodzonym po raz pierwszy od czterdziestu pięciu lat oficjalnie⁵⁸. Samego 1 listopada wyświetlono zaś film w Kownie. Miało to szczególną wymowę w dobie napięć litewsko-polskich i w ogóle w obliczu sytuacji w Litewskiej Socjalistycznej Republice Radzieckiej, w której organizowano wówczas masowe demonstracje niepodległościowe i która była u progu 11 marca 1990 roku. Tadeusz Konwicki mówił podczas spotkania wileńskiego: *Chciałem pana zapewnić, panie ministrze [kultury LSRR] (...) że w Polsce jest silne lobby litewskie. (...) Kiedy Litwa przeżywała ciężkie czasy, literatura polska nie zapomniała o niej. Ja sam w książkach i filmach wracam ciągle do tych krajobrazów i nastrojów*⁵⁹.

Na te krajobrazy i nastroje w *Lawie* zwraca reżyser uwagę widzów: *Chciałem zrobić Dziady stąd, z tej ziemi (...) Poezja jest polska, ale Litwę widać w pejzażu, w muzyce, w krajobrazie. Możecie usłyszeć pieśni litewskie, zobaczyć białoruski folklor, wzgórze Wilna obok ruskiej cerkwi*⁶⁰. Po czym wskazuje faktyczne źródło swych inspiracji: *W Mickiewiczu mieścimy się wszyscy – „My wszyscy z niego”. Ta świadomość daje poczucie wielkiej wspólnoty. Mimo konfliktów, które zdarzały się w historii*⁶¹. Mickiewicz staje się więc swego rodzaju gwarantem porozumienia między narodami, jako autor budujący dziedzictwo kulturowe każdego z nich. O konieczności uznania takiej wielokulturowości Mickiewicza przez Polaków szeroko mówił Konwicki, jeszcze w czasie gdy montował swój ostatni film: *Jak wiadomo, Dziady są obrzędem białoruskim. Litwini uważają Mickiewicza za poetę litewskiego, który pisał po polsku. Białorusini także go sobie przyswajają. Te wszystkie usurpacje mnie wydają się sympatyczne. Mamy na tyle silny dorobek kulturalny, i tak bezsporny, że nie musimy wdawać się w kłótnię o tożsamość naszych wielkich twórców. Co więcej, wszelkie pokrewieństwa Mickiewicza, rzeczywiste i domniemane, tylko poszerzają jego myśl, jego światopogląd, jego sztukę*⁶².

Temu poszerzeniu myśli, światopoglądu i sztuki Mickiewicza mają służyć w filmie owe akcenty budujące płaszczyznę „ekumenizmu” (w poniższym autokomentarzu określanego jako *etniczny, światopoglądowy, religijny*): *Chciałem, żeby Mickiewicz stał na cokole zbudowanym z różnorodnych kamieni, żeby możliwie najpełniej reprezentował to, co dziś nazywa się Europą Środką*⁶³. W Moskwie oczywiście Konwicki powrócił do tej myśli. Zaakcentował na najważniejszym festiwalu filmowym we wschodniej części kontynentu szczególną rolę, jaką może odegrać wspólny Mickiewicz w nowej sytuacji politycznej i społecznej: *To, co nazywamy w tej chwili Europą Środkową, albo raczej Europą Środką, ma w sobie*

*jakąś widoczną potrzebę znalezienia tożsamości, ale jakby tożsamości wspólnej. Mickiewicz jest tutaj bardzo dobrym pośrednikiem*⁶⁴.

Mickiewicz wydaje się mu *bardzo dobrym pośrednikiem*, dlatego, że jest wspólny i łączy jej mieszkańców od „wewnątrz”. Dochodzimy do sedna koncepcji „ekumenizmu”, który propaguje Konwicki w tym filmie, jak i w dużej części swej twórczości. Otóż „prywatny ekumenizm” pisarza-reżysera polega nie tylko na wskazywaniu tego, co łączy nasze kultury w kontakcie między nimi, ale także na wskazywaniu tego, co łączy nas – przez wspólne korzenie – wewnątrznie i tworzy zjawisko *częściowo nakładających się tożsamości*⁶⁵. Przez wspólne korzenie, które są konsekwencją wielowiekowych kontaktów kilku grup etnicznych.

W kontrze do nacjonalizmów i fanatyzmów

Koncepcja „ekumeniczna” ściśle się wiąże z pojmowaniem przez artystę polskości. Określa ją jako „mieszmasz”, apelując do nas, byśmy odkrywali w sobie to, co z innych, co z obcych (a przez to nie tak znowu obcych): (...) *ów Polak, którego odczuwam bardzo intensywnie, w różnych postaciach i w różnych kreacjach przebija się przez to co piszę i kręcę. Zresztą od razu przyznam się, o jaki typ Polaka chodzi. Polaka ukształtowanego na rozdrożu europejskim, na skrzyżowaniu wielkich traktów. Jest to Polak – powiedzmy brutalnie – skundlowany, Polak będący wynikiem zderzenia się różnych społeczności, różnych armii, różnych uciekinierów ciągnących tymi traktami – i otóż w tym miejscu wytworzyła się jakaś bardzo efektowna, ciekawa rasa ludzi, jakaś nadzwyczajna krzyżówka. Zasadniczą cechą tego typu etnicznego są przedziwne zdolności asymilacyjne. (...) Ów Polak, który jest wynikiem tych wszystkich krzyżówek, wytworzył bardzo wdzięczny materiał psychologiczny, wdzięczne tworzywo dla sztuki*⁶⁶.

Taka koncepcja polskości jest wysuwana przeciwko nacjonalizmowi, czy też – jak sformułował to Konrad Eberhardt w cytowanym wywiadzie z autorem *Jak daleko stąd, jak blisko – zderza się (...) z istniejącym w naszej kulturze, mającej swój wyraznie szlachecki rodowód, ideałem Polaka prawdziwego, niejako „oczyszczonego” z różnych naleciałości*. Konwicki wyjaśnia: *Mnie się wydaje, że wiele naszych społecznych cech wynika z pragnień, tęsknot, manii kompensacyjnych. Wiele naszych ideałów ukształtowała świadomość szalonych komplikacji historycznych i życiowych; to one wydały na świat ów zdemonizowany, wyidealizowany typ Polaka. Ale rzeczywistość jest inna, Polacy wchłaniali obcych i rozptyliwali się wśród obcych. (...) To jest fenomen tych dobrowolnych czy przymusowych przemieszczeń narodowych, a co za tym idzie – przemieszczeń świadomości. Mnie to szalenie pasjonuje. Jak pan widział, w ostatnim filmie „Jak daleko stąd, jak blisko” wracam do tej sprawy. Sam jestem produktem jakiegoś takiego mieszmaszu wschodniej Polski, sam nie wiem, ile we mnie jest krwi litewskiej, białoruskiej czy polskiej. Jest to pasjonujące, dla mnie nawet pewien powód do dumy, że jesteśmy takim właśnie a nie innym społeczeństwem*⁶⁷.

Zwróćmy uwagę, że takiej charakterystyki nie ogranicza tylko do Polaków pochodzących z północno-wschodnich Kresów, ale mówi o całym naszym społeczeństwie. W jego twórczości Litwa jest epicentrum „mieszmaszu”, w opisach fizjonomii żyjących tu osób autor najchętniej akcentuje znaki świadczące o wchłanianiu przez wieki „obcych” – jednym z przykładów na szczególnie wy-

raziste wskazanie owego kresowego „mieszmaszu” jest charakterystyka epizodycznej postaci Wandzi Sulistrowskiej z *Kompleksu polskiego*, o której narrator mówi, iż jest z rasy tych smagłych ciemnowłosych dziewcząt kresowych, których nigdzie indziej na świecie spotkać nie można, a zaraz dookreśla jej wygląd, stwierdzając, że jej oczy na pewno mieniły się barwami mchu albo wrzosu, bo takie oczy miały te dziewczyny, w których żyłach pulsowała krew Lechitów i Litwinów, Karaimów i Tatarów⁶⁸. Ale tak odsłaniana w tej twórczości etniczna niejednorodność krwi rozciąga się faktycznie na mieszkańców także terenów nadwiślańskich. Dlatego na przykład niezwykle ważnymi postaciami w *Zaduszkach* i *Salcie* są Żyd Goldapfel-Złote Jabłko i fałszywy (?) Żyd – mężczyzna o żydowskiej fizjonomii tragika Blumenfelda. Przypominają oni swoją obecnością o narodzie, który egzystował niegdyś na tych terenach – nie tylko przecież obok Polaków (a przecież w *Salcie* znajdujemy jeszcze inne mocne akcenty żydowskie: Helena mówi, że urodziła się w bunkrze w lesie, co może znaczyć, że jest córką chroniących się najczęściej w takiej właśnie kryjówce rodzin żydowskich (zob. też wspomnianą wyżej przestrzeń w scenie zabawy „rocznicowej”). Żydowskie motywy i wątki w twórczości Konwickiego dookreślają między innymi tożsamość etniczną Polaków⁶⁹.

W latach osiemdziesiątych objawiają się w jego prozie bardzo silne akcenty powinowactwa z „obcymi”, których Polacy *wchłaniali* i wśród których *rozplywali się*. W 1982 roku „Czytelnik” wznowił *Zwierzoczekoupiora* oraz *Kalendarz i klepsydrę*⁷⁰ (w związku z wejściem do kin *Doliny Issy* i chwilowym wskrzeszeniem Konwickiego dla oficjalnej kultury polskiej), w drugim obiegu ukazały się między innymi – niemal jednocześnie z książkami wznawianymi – *Wschody i zachody księżycy*, później *Pół wieku czyśćca*; w wydany w oficjalnym obiegu *Nowym Świecie i okolicach* pisarz nazywa na przykład wilnian Litwinobiałorusami i Białorusolitwinami⁷¹, bardzo silnie podkreśla ideę wspólnoty kulturowej także w wywiadach. Apogeum jednak problematyka ta osiąga w powieści *Bohiń* (wyd. 1987), w której zostaje podniesiona w sposób wręcz manifestacyjny: *Bohiń* jest utworem o romansie szlachcianki Heleny Konwickiej z Żydem Eliaszem Szyrą – romansie, którego owocem jest ojciec narratora powieści; Żyd Szyra brał udział w powstaniu styczniowym, co stanowi ważny motyw oddający wspólnotę losów obu narodów.

Ten akcent powraca więc w *Opowieści o „Dziadach”* – w „ekumenicznych” wstawkach Wielkiej Improwizacji oraz właśnie w omawianym we wstępie tego szkicu wersecie Mickiewiczowskim: *Z matki obcej, krew jego dawne bohaterzy*, we frazie, do której Tadeusz Konwicki przywiązuje wielką wagę; użytej zresztą przez Mickiewicza dwukrotnie i związanej przezeń rymem z imieniem męża, więc dlań również niezwykle istotnej.

Jej sens prowadzi Konwickiego do znamienego doboru słownictwa. Unika słowa „naród”, które to pojęcie nie oddaje faktycznego stanu rzeczy, jaki zaistniał w granicach Polski; przynajmniej w rozumieniu nadawanym mu przez przedstawicieli wskazanej formacji ideologicznej: *Jednak w Polakach, co by się nie mówiło krytycznego o tej nacji, jest zakodowana sympatyczna skłonność do anarchii, umiłowanie swobód, jakiejś wolności i niechęć do przemocy. (...) Powiedzmy sobie otwarcie, że nie ma Polaków takich, jakich sobie wyobrażają nasi nacjonalisci. Oni się bardzo łudzą. My mieszkamy od wieków, czy od tysiąclecia na*

skrzyżowaniu dróg w Europie. Dlatego użyłem słów Polak, naród – ja takich słów nigdy nie używam ani w wywiadach, ani w książkach. Mnie to sprawia przyjemność, że my jesteśmy społeczeństwem mieszkańców, jestem dumny z tego, ponieważ uważam, że to jest płodne i w sensie biologicznym, i intelektualnym, w sensie jakiegoś urodzaju talentów. My jesteśmy mieszaniną wszystkich ludów, które tędy przechodziły. To się odbiło tak ładnie w tym, co nam się podoba w tej dawnej Rzeczypospolitej dwojga czy trojga narodów. (...) Tę wielowątkowość naszej kultury w swoich książkach, filmach, maniacko wprost podkreślam, bo uważam, że w tym jest nasza uroda⁷².

PRZEMYSŁAW KANIECKI

¹ T. Konwicky, *Pamiętam, że było gorąco*, rozmowy z K. Bielas i J. Szerzbą, Kraków 2001, s. 178.

² Zob. choćby autokomentarze: *Z Tadeuszem Konwickim o filmie „Lawa” według „Dziadów”* A. Mickiewicza rozmawia Bożena Markowska, „Ethos” 1991, nr 13-14, s. 237-238; T. Konwicky, *Pamiętam, że było gorąco*, dz. cyt., s. 179.

³ A. Mickiewicz, *Dziady*, część III, sc. V, w. 76-77. Wszystkie cytaty z *Dziadów* podaje według Wydania Rocznicowego 1798-1998, t. III: *Dramaty*, oprac. Z. Stefanowska, Warszawa 1995. Lokalizacja cytatów z *Dziadów* odtąd bezpośrednio w tekście.

⁴ Na to, iż Anioł w *Lawie* przypomina Wolność z tego powszechnie znanego dzieła, pierwsza zwracała uwagę Maria Janion w eseju *Krwotok lawy*, w: tejsze, *Projekt krytyki fantazmatycznej. Szkice o egzystencjach ludzi i duchów*, Warszawa 1991, s. 172.

⁵ Tadeusz Konwicky wielokrotnie podkreślał, że adaptując *Dziady*, chciał stworzyć m.in. portret naszej mentalności zbiorowej. Oprócz przywołanych w innych miejscach szkicu wywiadów ważne komentarze do *Lawy* zawierają rozmowy z Konwickim: W. Szaniawski, *Chciałbym znaleźć klucz do polskości...* „Przeгляд Katolicki” 1987, nr 35; Cz. Dondziło, *Zabrałem się ostatnim pociągiem*, „Film” 1989, nr 44; M. Terlecka-Reksnis, *Nasze historie i nasze nadzieje*, „Gazeta Wyborcza” 1994, nr 1.

⁶ *To my jesteśmy „Czterdzieści i cztery”*. Z Tadeuszem Konwickim rozmawia Tadeusz Lubelski, „Kino” 1999, nr 4.

⁷ Określenie „ekumenizm etniczny” pada w autokomentarzach po raz pierwszy w wywiadzie *Nasi bracia w grzechach i świętości*.

Z Tadeuszem Konwickim rozmawia Elżbieta Sawicka, „Odra” 1987, nr 11. Określenie „prywatny ekumenizm” – w jednej z rozmów składających się na *Pamiętam, że było gorąco*, zob. fragment cytowany poniżej.

⁸ T. Konwicky, *Pamiętam, że było gorąco*, dz. cyt., s. 145.

⁹ T. Konwicky, *Jak kręciłem „Lawę”?* w: *Magia kina*, zebrał i opracował J. Wróblewski, Warszawa 1995, s. 24 (pierwiodruk: „Akcent” 1992, nr 2-3).

¹⁰ Tamże.

¹¹ St. Bereś, *Pół wieku czyścica. Rozmowy z Tadeuszem Konwickim*, Kraków 2003, s. 201.

¹² Budynek, w którym odbywa się uroczystość w finale filmu, uznaje za niegdysiejszą synagogę Adam Garbicz (tenże, *Kino, wehikuł magiczny. Przewodnik osiągnięć filmu fabularnego. Podróż trzecia: 1960-1966*, Kraków 1996, s. 406); na potwierdzenie tej uwagi można wskazać malunki na filarach sali – jeden z nich, duży i wyraźny, przedstawia menorę.

¹³ Zob. scenę, w której Baltazar przybywa do rabina i ze zdziwieniem obserwuje we wnętrzu jego domu współczesne pracownice przekładające blachy i natłuszczające ciasto oraz dzieci wybiegające z pomieszczenia z deskami – na przestrzeń domu rabina nakładają się tu obrazy z przyszłości tej przestrzeni.

¹⁴ Wywiad dla czasopisma „Ethos”, dz. cyt., s. 239.

¹⁵ Tę propozycję interpretacyjną chciałem rozwinąć w osobnym studium.

¹⁶ Zob. T. Sobolewski, *Jesteśmy wciąż tacy sami. Rozmowa z Tadeuszem Konwickim*, „Powściągliwość i Praca” 1986, nr 6.

¹⁷ Tamże. Zob. też zamknięcie wywiadu: *To my jesteśmy „Czterdzieści i cztery”*, dz. cyt.

Zwróćmy uwagę na to, że u źródeł najdonioślejszej interpretacji *Jak daleko stąd, jak blisko* leży skojarzenie reżyserskiej koncepcji filmu z tradycją żydowską, a więc *de facto* odnalezienie przez interpretatora konsekwencji procesów osmozyjnych – zob. T. Lubelski, *Święto pojednania. Raz jeszcze o „Jak daleko stąd, jak blisko”*, w: *Kino według Alicji*, pod red. W. Godzica i T. Lubelskiego, Kraków 1995. Por. wypowiedź protagonisty filmu: *Nie wiem dlaczego zapamiętałem po raz pierwszy w życiu takie właśnie zapamiętanie Żyda unoszonego przez diabły za grzechy w straszłą nicość. Może to dlatego, że rostem wśród ludzi różnych wierzeń, odmiennych języków, przeciwnych rodzajów myślenia* (cyt. wg: T. Konwicki *Jak daleko stąd, jak blisko*, w: tegoż, *Ostatni dzień lata. Scenariusze filmowe*, Warszawa 1973, s. 282).

¹⁸ Por. użycie wyrażenia przez Alinę Witkowską w monografii Mickiewicz. *Słowo i czyn* (wydanie pierwsze w roku 1975): *Ten świat niewielki [Nowogródka] zakreślony przez kościół, karczmę, jarmark i palestrę stwarzał też szansę zbliżeń społecznych i stał się osmozy kulturowej różnych grup narodowościowych* (s. 6).

¹⁹ Z Konwickim i „Lawa” w Moskwie, oprac. [„wysłuchała, spisała, wybrała i do druku przygotowała”] M. Malatyńska, „Życie Literackie” 1989, nr 48, s. 4.

²⁰ Zob. analizy obrazu Litwy w twórczości literackiej Tadeusza Konwickiego, w: A. Nasalska, *Pamięć Litwy*, „Akcent” 1992, nr 2-3; też, *Formuła nostalgii. O sposobie kształtowania świata w prozie Tadeusza Konwickiego*, w: *Modele świata i człowieka*, red. J. Święch, Lublin 1985; T. Wroczyński, *Tradycja, tęsknota, mistyfikacja. Rzecz litewska Tadeusza Konwickiego*, w: *Kresy w literaturze. Twórcy dwudziestowieczni*, pod red. E. Czaplejewicza i E. Kasperskiego, Warszawa 1996; B. Hadaczek, *O wileńskim świecie Tadeusza Konwickiego*, „Ruch Literacki” 1989, z. 4-5.

²¹ Barbara Głębińska-Giza uznaje *Dolinę Issy*, *Kronikę wypadków miłosnych* oraz *Lawę* za tryptyk – zob. teź, „*Dolina Issy*”, „*Lawa*” i „*Kronika wypadków miłosnych*” w *autorskiej twórczości Tadeusza Konwickiego*, „Kwartalnik Filmowy” 2003, zima (nr 44), s. 207-209.

²² T. Konwicki, *Zwierzczeńkopiór*, Warszawa 1982, s. 249-250.

²³ Tamże, s. 252.

²⁴ T. Konwicki, *Kompleks polski*, Warszawa 1989, s. 79-80. Zaznaczmy, że słowa te nie mogą się odnosić do ukazywania stosunków

z Żydami. Konwicki w swej twórczości nie szczędzi odbiorcom polskim epizodów niechlubnych, zwłaszcza z czasów Holokaustu. W *Rojstach* na przykład czytamy o tym, jak w czasie utworzenia przez hitlerowców getta wileńskiego Polacy i Litwini rozkradali pozostawione przez dziesiątki tysięcy Żydów rzeczy, albo kupowali je *za psi grosz w specjalnie przez Niemców otwartych sklepach* (zob. s. 156 w wydaniu z 1996 r.). Jest też w tej powieści rozrachunek z polskimi narodowcami przedwojennymi (s. 99). W *Pół wieku czyszcza* Konwicki sporo będzie mówił o antyżydowskich nastrojach tamtego okresu – zob. zwłaszcza s. 54-55 w wydaniu cytowanym.

²⁵ Na motyw granatu w kontekście „ekumenicznego raję” zwraca także uwagę Natasza Koczmarowska, por. teź, *Ojczyzna prywatne. Mitologia przestrzeni prywatności w twórczości Tadeusza Konwickiego, Jana Jakuba Kolskiego, Andrzeja Kondratiuka*, Kraków 2007, s. 133-134.

²⁶ Zob. Cz. Miłosz, *Dolina Issy*, Kraków 1989, s. 74-76.

²⁷ Zob. tamże, s. 132.

²⁸ Tamże, s. 130.

²⁹ M. Terlecka-Reksnis, *Podróż sentymentalna*, „Polityka” 1989, nr 48.

³⁰ Zob. T. Konwicki, *Kronika wypadków miłosnych*, Warszawa 1974, s. 118-120.

³¹ Uważam, że nie można tych obrzędów łączyć z przedstawieniem w *Jak daleko stąd, jak blisko* pochodzącego pierwszomajowego, który trzeba by raczej rozpatrywać jako ich przeciwieństwo, jako pseudoobrzęd (na temat „świętecznego” charakteru pochodzącego pierwszomajowego zob. monografię historyczną: P. Sowiński, *Komunistyczne święto. Obchody 1 maja w latach 1948-1954*, Warszawa 2000). Pochód zostaje przez Konwickiego wyraźnie skonstruowany z trzema obrzędami religijnymi; kwestię tę i w ogóle problem statusu protagonisty jako uczestnika (nieuczestnika) tych czterech wydarzeń należałoby rozważyć w osobnym szkicu.

³² Zob. T. Lubelski, *Święto pojednania*, dz. cyt., s. 209.

³³ Zob. scenariusz, dz. cyt., s. 279-280.

³⁴ St. Bereś, *Pół wieku czyszcza*, dz. cyt., s. 158.

³⁵ *Lawa. Fragmenty „Dziadów” Adama Mickiewicza*, scenariusz: Tadeusz Konwicki, Zespół Filmowy „Perspektywa”, maj 1987, s. 68 (ze zbiorów Filмотeki Narodowej) oraz *Lawa. Fragmenty „Dziadów” Adama Mickiewicza*, *Lawa. Fragmenty „Dziadów” Adama Mic-*

- kiewiczza, scenopis: P. Sobociński, T. Konwicki, Zespół Filmowy „Perspektywa”, kwiecień 1988, s. 132 (w zbiorach Studia Filmowego „Perspektywa”); tu zapis: *Z czołami przy ziemi, na dywanikach modlą się muzulmanie, polscy wyznawcy Proroka*.
- ³⁶ B. Jakutis, *Dziś jest magiczny wieczór...* (Korespondencja własna „Expressu”), „Express Wieczorny” 1989, nr 233 (z 30 XI).
- ³⁷ S. Stankiewicz, *Pierwiastki białoruskie w polskiej poezji romantycznej*, cz. I: „Do roku 1830”, Wilno 1936, r. VI: „Dziady”, s. 204.
- ³⁸ Cz. Miłosz, *Ziemia Ulro*, Kraków 1994, s. 137.
- ³⁹ M. Wantowska, „Dziady” kowieńsko-wileńskie, w: *Ludowość u Mickiewiczza*, pod red. J. Krzyżanowskiego i R. Wojciechowskiego, Warszawa 1958, s. 258.
- ⁴⁰ Zob. komentarze do tych wersów w: Cz. Pietkiewicz, *Umarli w wierzeniach Białorusinów*, „Pamiętnik Warszawski” 1931, z. 3-4, s. 80; St. Stankiewicz, dz. cyt., s. 189-191. Przykłady wersów włączonych do filmu a mających ludową proveniencję można by mnożyć. Reminiscencją ludowej pieśni białoruskiej – i to tłumaczonej na polski przez samego Jana Czeczota – są na przykład słowa: *Nie łam twych rączek, niewiasto młoda, / Nie płacz: i oczek, i dłoni szkoda* (cz. I, w. 95-96); zob. o tym: St. Stankiewicz, dz. cyt., s. 224.
- ⁴¹ S. Stankiewicz, dz. cyt., s. 179.
- ⁴² Oprócz przywołanych wyżej opracowań Stankiewiczza i Pietkiewicza, spośród dwudziestowiecznych publikacji składających się na olbrzymią literaturę przedmiotu należy wymienić przede wszystkim: J. Gołąbek, *Dziady białoruskie*, „Lud” 1925; O. Świaniewiczowa, *Dziady białoruskie*, „Rocznik Polskiego Towarzystwa Naukowego na Obczyźnie” 1960-1961; S. Pigoń, *Wołyńskie przewody – wiosenne święto zmarłych*, w: tenże, *Drzewiej i wczoraj. Wśród zagadnień kultury i literatury*, Kraków 1966; S. Pigoń, *Formowanie „Dziadów” części drugiej. Rekonstrukcja genetyczna*, Warszawa 1967; O. Świaniewiczowa, *Interpretacja „Dziadów” Mickiewiczowskich na podstawie folkloru białoruskiego*, „Rocznik Polskiego Towarzystwa Naukowego na Obczyźnie” 1970-1971 (streszczenie niepublikowanej monografii); też, *Dziady chińskie a dziady białoruskie*, „Tydzień Polski” 1972, z dn. 23 XII.
- ⁴³ S. Pigoń, *Formowanie „Dziadów” części drugiej*, dz. cyt., s. 14.
- ⁴⁴ Relacja z polemiki korespondencyjnej Świaniewiczowej i Pigionia w: O. Świaniewiczowa, *Spór o ludowy pierwowzór „Dziadów”*, „Wiadomości” 1974, nr 22 (numer dostępny także w bazie Kujawsko-Pomorskiej Biblioteki Cyfrowej: <http://kpbc.umk.pl/dlibra>). Na temat postaci Świaniewiczowej, wychowanki Mieczysława Limanowskiego i Cezarii Baudouin de Courtenay Ehrenkreutzowej, zob.: M. Znamierowska-Prüfferowa, *Olimpia Świaniewiczowa (1902-1974)*, „Lud” 1976 (tu też wykaz prac i artykułów badaczki) oraz G. Charytoniuk, *O Wiazynce, Zambrzyckich i Olimpii Świaniewiczowej – badaczce obrzędu dziadów*, w: *Pogranicza języków, pogranicza kultur. Studia ofiarowane Elżbiecie Smułkowej*, red. A. Engelking i R. Huszcza, Warszawa 2003.
- ⁴⁵ M. Malatyńska, *W Mateczniku*, „Życie Literackie” 1989, nr 48.
- ⁴⁶ Wyrażenie użyte w artykule o twórczości Tadeusza Konwickiego: J. Sawicka, *Zapisać swój los*, „Miesięcznik Literacki” 1983, nr 2.
- ⁴⁷ Zob. o tym w zarysie historii badań w: G. Charytoniuk, *Obrzęd Dziadów na Białorusi – relacja z badań terenowych*, w: *Folklor w badaniach współczesnych*, red. A. Mianeki, A. Osińska i L. Podzielewska, Toruń 2005, s. 234, przypis 2.
- ⁴⁸ Zob. choćby głos historyka literatury Krzysztofa Rutkowskiego w ankiecie „Kultury” *Pisarze niedocenieni – pisarze przecenieni* („Kultura” 1992, nr 7-8): (...) *nie mogą wybaczyć Konwickiemu Mai Komorowskiej w roli Guślarza w tych filmowych niby-„Dziadach”*. Rolę Komorowskiej wypunktowała też w miażdżącej recenzji *Lawy* Anna Tatar-kiewicz, „etatowy” krytyk negatywny Konwickiego – zob. teźże, *Nostalgia starszych panów*, „Polityka” 1989, nr 47.
- ⁴⁹ T. Konwicki, *Pamiętam, że było gorąco*, dz. cyt., s. 173. Reżyser dodaje w tym miejscu, że Maja Komorowska jest osobą bardzo pobożną.
- ⁵⁰ M. Wantowska, dz. cyt., s. 242-243. Cytat pochodzi z pracy R. Zienkiewicza *O uroczyskach i zwyczajach ludu pińskiego*.
- ⁵¹ O. Świaniewiczowa, *Dziady białoruskie*, dz. cyt.
- ⁵² Teźże, *Pogrzeby, stypy i dziady we wsi Sieledczyki*, „Rocznik Polskiego Towarzystwa Naukowego na Obczyźnie” 1959-1960, s. 86.
- ⁵³ Z *Konwickim i „Lawą” w Moskwie*, dz. cyt., s. 4.
- ⁵⁴ Podkreśla to Tadeusz Konwicki i w *Pół wieku czyściła*, dz. cyt., s. 159, i w *Pamiętam, że było gorąco*, dz. cyt., s. 146.
- ⁵⁵ Z *Konwickim i „Lawą” w Moskwie*, dz. cyt., s. 4.

IDEA „PRYWATNEGO EKUMENIZMU”

- ⁵⁶ *To my jesteśmy „Czterdzieści i cztery”, dz. cyt.*
- ⁵⁷ Cyt. za: M. Szniać, *Powroty*, „Sztandar Młodych” 1989, nr 186 (z 24 IX).
- ⁵⁸ Mówi o tym Tadeusz Konwicki w wywiadzie Elżbiety Sawickiej *Konspiracyjna premiera*, „Rzeczpospolita” 1989, nr 268, dodatek: „Plus”.
- ⁵⁹ M. Terlecka-Reksnis, *Podróż sentymentalna*, dz. cyt. Zob. też B. Jakutis, *Dziś jest magiczny wieczór...* dz. cyt.
- ⁶⁰ M. Terlecka-Reksnis, *Podróż sentymentalna*, dz. cyt.
- ⁶¹ Tamże.
- ⁶² *Mickiewicz przywołany. Z Tadeuszem Konwickim rozmawia Tadeusz Sobolewski*, „Przeгляд Katolicki” 1989, nr 18. O tym, że *nasza kultura niejedno zawdzięcza Litwinom i Białorusinom* (między innymi Mickiewicza) zob. także *Nasi bracia w grzechach i świętości*, dz. cyt.
- ⁶³ *Mickiewicz przywołany*, dz. cyt.
- ⁶⁴ *Z Konwickim i „Lawą” w Moskwie*, dz. cyt., s. 4.
- ⁶⁵ Sformułowanie użyte przez Tadeusza Konwickiego w wywiadzie *Jestem częścią żywej Białorusi* w: T. Zaniewska, *A dusza jest na Wschodzie*, Białystok 1993, s. 11.
- ⁶⁶ K. Eberhardt, *Powinienem zadebiutować na nowo. Rozmowa z Tadeuszem Konwickim*, „Kino” 1972, nr 4.
- ⁶⁷ Tamże. Tę płaszczyznę *Jak daleko stąd, jak blisko* wydobyla Maria Kornatowska, omawiając utwór Konwickiego w pracy *Wodzireje i amatorzy* (Warszawa 1990): *Pogranicze stwarza klimat specyficznej intensywności, żyzną glebę dla ciągłego przenikania się idei, myśli i emocji. „Jak daleko stąd, jak blisko” przypomina fakt, że kultura polska stopem wielopierwiastkowym, że współistniały w niej, dopełniały się i wzbogacały wzajemnie wpływy polskie, litewskie, ukraińskie, białoruskie, żydowskie – tworząc „sól narodowego temperamentu”* (tamże, s. 132).
- ⁶⁸ T. Konwicki, *Kompleks polski*, dz. cyt., s. 34.
- ⁶⁹ Por. scenariusz *Jak daleko stąd, jak blisko*, gdzie czytamy w scenie pogrzebu wileńskiego Żyda, że człowiek znaczący kozikiem kłapy marynarek żałobników wybiera *ich z wahaniami spomiędzy (...) uroczystej gromadki* (dz. cyt., s. 280, podkreślenie – P.K.).
- ⁷⁰ Zob. analizę apostrofy do Białorusi, obrazu Ukrainy, a także pojednawczego przedstawienia Niemców w passusach artykułu A. Nasalskiej poświęconych *Kalendarzowi: Twarz obcego. (O twórczości Tadeusza Konwickiego)*, w: *Swoi i obcy w literaturze i kulturze*, pod red. E. Rzewuskiej, Lublin 1997, s. 72-75.
- ⁷¹ T. Konwicki, *Nowy Świat i okolice*, wyd. II, Warszawa 1990, s. 221.
- ⁷² A. Werner, *Wróżby z dnia dzisiejszego. Rozmowa z Tadeuszem Konwickim*, „Kino” 1991, nr 1. Zob. też wywiad: *Na świecie jestem przejazdem. Z Tadeuszem Konwickim rozmawia Adam Michnik*, „Gazeta Wyborcza” 1991, nr 285 (z 7-8 XII). Zob. również szeroki i przenikliwy wywód na temat fanatyzmów, ideologii – a raczej ludzi realizujących idee – oraz „ludzi z charakterem”, przed którymi przestrzega Konwicki w *Pamiętam*, że było gorąco, dz. cyt., s. 146.



Dolina Issy, reż. Tadeusz Konwicki (1982)