

Krewniacy z Litwy

Narodziny adaptacji z ducha wspólnoty

TADEUSZ LUBELSKI

Po raz pierwszy Tadeusz Konwicki wypowiedział się na temat procederu adaptacji w ankiecie, do udziału w której w 1960 roku „Kwartalnik Filmowy” zaprosił trzech czołowych scenarzystów polskiej szkoły filmowej (oprócz niego jeszcze Jerzego Stefana Stawińskiego i Aleksandra Ścibora-Rylskiego). Konwicki miał już wtedy w swoim dorobku jeden własny film (*Ostatni dzień lata*, 1958) i pracował nad drugim (*Zaduszek*, 1961), był jednak traktowany jako współpracujący z kinematografią pisarz, który właśnie odniósł sukces adaptatorski po napisaniu scenariusza *Matki Joanny od Aniołów* Jerzego Kawalerowicza według opowiadania Jarosława Iwaszkiewicza. Wypowiedział się więc w ankiecie jako praktyk, skłonny czasem brać na warsztat scenariopisarski cudzą prozę.

Platoniczna wspólnota interesu

Ta wczesna wypowiedź świadczyła o ukształtowanej już w pełni świadomości artysty, który miał się w swojej twórczości posługiwać narzędziami dwóch różnych sztuk. Konwicki wyraźnie odgraniczał dwa nurty kina: film artystyczny, będący *samodzielną sztuką, autonomicznie twórczą* oraz gigantyczną grupę filmów *rekreacyjnych, do patrzenia. Film rekreacyjny szuka w literaturze elementów widowiskowych, malowniczych, lubi dramatyzm ruchowy i efektowną architekturę tekstu*¹. Ale ponieważ autorzy adaptacji na potrzeby filmu rekreacyjnego działają z pobudek finansowych, jako rzemieślnicy nie rozumieją często oryginału literackiego. *Dlatego też widzimy nieraz filmy rekreacyjne nakręcane dość ściśle według wybitnego utworu artystycznego, a mimo to zupełnie niepodobne, przeważnie złe i nieudolne, gdyż pozbawione tej życiodajnej witaminy, którą zawiera w sobie sztuka.*

Inaczej wygląda to w przypadku filmu artystycznego. Tu adaptator sięga po klasyczny tekst nie dlatego, że musi, że dostał zamówienie, lecz dlatego, że utwór ten jest mu jakoś bliski, że odnajduje w nim pierwiastki tego, co sam pragnąłby w oryginalnym utworze zapisać. Mamy tu więc najbardziej platoniczną wspólnotę interesu autora tekstu adaptowanego i adaptatora. Adaptator, broniąc siebie, broniąc swojej intencji artystycznej, broni automatycznie autora. W takich okolicznościach nawet najpoważniejsze odstępstwa dramaturgiczne czy fabularne nie są szkodliwe².

Konwicki był optymistycznie nastawiony do samej możliwości przekładu literackich środków wyrazu na filmowe. *Można np. dosyć wiernie odtworzyć stylizkę autora, jego manierę narracyjną, można także przekazać temperaturę opowiadania i klimat czy nastrój, gdyż te dwie ostatnie wartości osiąga się naj-*

częściej przez rytm, przez swego rodzaju refrenowość³. Zarazem jednak sam deklarował, że w jego przypadku twórczość literacka i filmowa to dwa oddzielne nurty. *Nawet trochę umyślnie – sam przed sobą – je rozdzielam, żeby nie przenikały się nawzajem, żeby nie traciły przez to własnych indywidualnych soczystości. Jeśli myślę o jakichś tematach czy zamiarach, to układają się one ściśle i konkretnie w którymś z tych nurtów. To znaczy, że jeśli mi się trafi jakiś pomysł – nie mógłbym powiedzieć, iż jest mi wszystko jedno, czy da on asumpt do powstania książki, czy filmu. (...) I nie chciałbym swoich powieści przerabiać na filmy, a filmów na powieści*⁴.

Tej ostatniej zasadzie Konwicki pozostał wierny. Nie tylko przez długie lata sam nie realizował adaptacji ani własnych, ani cudzych książek. Konsekwentnie odmawiał też innym reżyserom zgody na adaptowanie własnych powieści, od *Sennika współczesnego* po *Bohiń*. Z czasem jednak zaczął się poddawać. Najpierw w sprawie adaptowania własnej prozy; pierwszy wyjątek zrobił w 1973 roku, godząc się na realizację przez Krzysztofa Wojciechowskiego (bo uznał, że trzeba popierać młodych zdolnych reżyserów, zwłaszcza kiedy działają na marginesie kinematografii) telewizyjnego filmu *Skrzydła* według powieści *Zwieroczek-koupiór*, potem udzielił zgody Andrzejowi Wajdzie (bo ujęło go, że wielki reżyser nie jest pamiętliwy i wybacz złośliwości, jakich pisarz nie szczędził mu w swoich książkach) na nakręcenie w 1985 roku *Kroniki wypadków miłosnych* (w dodatku zagrał samego siebie), wreszcie (czemu trudno się dziwić) przystał na francuską adaptację *Małej apokalipsy*, którą w 1992 roku nakręcił Costa-Gavras, choć w tym wypadku odstępstwa dramaturgiczne od pierwowzoru zaszyły tak daleko, że trzeba wyjątkowo dobrej woli, by uznać je za przejaw *platonicznej wspólnoty interesu*.

Na koniec Konwicki złamał się i w innej kwestii: sam zaczął realizować adaptacje. Zdarzyło się to tylko dwukrotnie: w sezonie 1981-1982 nakręcił *Dolinę Issy* według powieści Czesława Miłosza, a w sezonie 1988-1989 – *Lawę* według *Dziadów* Adama Mickiewicza. W obu wypadkach jednak z ogromną konsekwencją zastosował jako adaptator podobne reguły tego – nowego dla siebie – procederu. Co ciekawe, dochował przy tym wierności temu rozumieniu adaptacji, z którego zdał sprawę przed półwieczem. Z upływem lat formułował je dosadniej: *Dostłowne tłumaczenie książki na taśmę filmową jest robotą pustą i jałową* – mówił w połowie lat 80. Stanisławowi Beresiowi⁵. Nadal jednak uznawał adaptatora-artystę, dokonującego *choćby najpoważniejszych odstępstw dramaturgicznych czy fabularnych*⁶ od pierwowzoru, za – automatycznego, z definicji – obrońcę autora. Tyle tylko, że swoją własną rolę reżysera-adaptatora rozumiał w sposób osobliwy. Ta osobliwość, wywiedziona z analizy jego dwóch ostatnich filmów, jest przedmiotem niniejszego artykułu.

Lektura krewnych

Zauważmy, że niechęć Konwickiego do adaptowania cudzych powieści nie obejmowała samego scenariopisarstwa. Już we wczesnej fazie swojej współpracy z kinematografią pisarz podejmował się chętnie zabiegu przystosowywania cudzych utworów prozatorskich do przeniesienia na ekran, z myślą jednak o kolegach reżyserach. Oprócz wspomnianej *Matki Joanny od Aniołów* dla Jerzego

Kawalerowicza napisał jeszcze scenariusze według *Faraona* Bolesława Prusa i według *Austerii* Juliana Strykowskiego, a dla Janusza Morgensterna – scenariusz *Jowity* według *Disneylandu* Stanisława Dygata, przy czym we wszystkich tych wypadkach – tak przynajmniej utrzymywał sam Konwicky – od niego wychodziła inicjatywa – podpowiadał kolegom reżyserowanie utworów, które sam lubił i cenił⁷. (Po latach nie doszło niestety do realizacji jego scenariusza według dramatu Karola Wojtyły *Brat naszego Boga*).

Kiedy jednak chodziło o wybór utworów mających stanowić podstawę filmów we własnej reżyserii, kryterium gustu nie było już wystarczające; tu decydowały istotniejsze, bardziej osobiste względy. Zapewne w obu wypadkach ważną rolę odegrały szczególne, sytuacyjne okoliczności. Decyzja o filmowaniu *Doliny Issy*, podjęta bezpośrednio po przyznaniu Czesławowi Miłoszowi Nagrody Nobla, była podyktowana niepowtarzalnym nakazem chwili. Tak ją po latach tłumaczył Konwicky: środowisko literackie zawiniło wobec Miłosza – niegdyś, po „wybraniu przezeń wolności”, całą serią „potępiających utworów”, wszystkich owych *Poematów dla zdrajcy* i *Nim będzie zapomniany*, a potem nie dość zrobiło dla upowszechnienia w kraju znajomości jego poezji. Teraz więc polski pisarz powinien wykonać „małą ekspiację”, aby oczyścić pole przed przybyciem poety do kraju w glorii noblisty⁸.

W rzeczywistości, warto przypomnieć, że inicjatywa wyszła od rodziny poety. Pisał o tym Konwicky w swoim dzienniku z 1981 roku, wydanym w końcu w podziemnym wydawnictwie: *Nigdy w życiu nie kręciłem filmu z cudzej prozy. Nawet mi to do głowy nie przychodziło. I oto raptem pewnego popołudnia zadzwoniła szwagierka laureata Grażynka Miłoszowa i przedstawiła pomysł-intrygę-awanturę. Z przyjaciółmi doszli do wniosku, że tylko ja mógłbym sfilmować „Dolinę Issy”. O dziwo, ta ryzykancka idea jakoś zupełnie mnie nie zaskoczyła, choć sam nie wpadłbym na nią do końca świata. (...) Ale tu się zaraz narodziły pierwsze kłopoty. Pan Czesław nie okazał entuzjazmu. Zastaniał się wieloma trudnościami, które przewidywał przy tej adaptacji. Tak długo marudził, że aż mnie spłoszył. A ja jestem też rakiem jak on. (...)*

Aż tu raptem, aż tu nagle, aż tu nieoczekiwanie dzwoni jednego popołudnia telefon i w słuchawce odzywa się głos pana Czesława (...) litewsko-wileńskie chłodne ciepło, nie do końca życziwa życziwość i przyzwolenie jak surowy zakaz. (...) W każdym razie co powiedział, to powiedział. Na odległość 12 tysięcy kilometrów przybiliśmy interes. I ja niepewny ciągle swojej sytuacji, zbity z pantafyku, gryziony przez niejasne przeczucia zacząłem dzwonić po Warszawie, żeby postawić na nogi swoją ekipę złożoną z genetycznych tubylców ziemi w dorzeczu Niemna, Wilii i Niewiary⁹.

W drugim przypadku, kilka lat później, punktem wyjścia była już całkowicie osobista lektura. Dla symetrii i tym razem przytoczę wyznanie artysty: *Gdzieś w połowie lat osiemdziesiątych zaczęły mi się przypominać „Dziady” Mickiewicza. Ale nie jako podniosłe dzieło patriotyczne korespondujące ze stanem wojennym. Wracały skądś z daleka, może spod Nowej Wilejki, jako wiersze współczesne, poezja mego rówieśnika.*

No i sięgnąłem któreś nocy na półkę za wezgłowiem mego tapczana i wyciągnąłem zaszargany tom, z którego uczyły się obie moje córki. (...) Przede mną rzeczywiście leżał tomik współczesnego poety. Takiego samego jak w Ameryce czy

*Nowej Zelandii. Poety szamoczące się ze swoją egzystencją, wątpliwego i zbuntowanego, uwikłanego w doraźne powinności i odwieczne wyrzuty sumienia, poety wściekłego i rozbrajanego w każdej chwili melancholią uczucia, które nie odczepi się aż do śmierci. Poety, co rozpaczliwie szuka ratunku w poezji i nigdy tego zbawienia nie doczeka*¹⁰.

Punkt wspólny obu tych sytuacji jest oczywisty: to chęć podzielenia się – za pośrednictwem środków kina – własnym „świadcstwem lektury” dwóch mistrzów literatury polskiej. Z tym że nie chodzi tu bynajmniej o świadectwo lektury wyobrażonej, wirtualnej (w rozumieniu Alicji Helman)¹¹, ale właśnie – bardzo prywatnej, osobistej lektury, proponowanej przez kolegę-artystę. Właśnie z tej perspektywy tłumaczy się szczególny, niepowtarzalny dobór obu adaptowanych autorów, owszem, mistrzów, ale mistrzów pokrewnych, swoich. Tadeusz Konwicki wielokrotnie, na wpół żartem mówił, że na Wileńszczyźnie, będącej ogromnym zaściankiem, wszyscy byli z sobą spokrewnieni, wszyscy w poprzek i na ukos ze sobą żenili się, spokrewniali, spowinowacali. Wszystkich stamtąd łączyła jakaś tajemna wspólnota. Nawet w swojej klasie gimnazjalnej miałem kolegę nazwiskiem Mickiewicz¹². Skądinąd Czesław Miłosz (też oczywiście żartem) skłonny był to powszechne pokrewieństwo tłumaczyć dosadniej. Wspominając swojego dziadka ze strony ojca, wspaniałego szlachciurę, który miał wykrzywione palce od wyścigów tarantasów, walczył w Powstaniu Styczniowym i nie został zesłany na Sybir, dodawał: *Poza tym on zaludnił cały powiat, ja mam tam mnóstwo krewnych*¹³.

Po latach, komentując w rozmowie ze mną ten konkretny wybór dwóch utworów do adaptacji, artysta mówił – całkiem już serio – o metaforycznym rozumieniu tego litewskiego pokrewieństwa: *...zrobiłem tak nie dlatego, że chciałem nakręcić film i szukałem odpowiedniej fabuły, tylko pewne okoliczności – czasów, nastrojów, rekompensat moralnych – skłoniły mnie do sięgnięcia po „Dolinę Issy” i po „Dziady”. Obaj autorzy zresztą są ze mną spokrewnieni; może nie dosłownie węzłami krwi, choć na Wileńszczyźnie wszyscy byli spowinowaceni ze wszystkimi, ale przez rodzinną Europę, przez wspólnotę ziemi, obyczaju, no i tych resztek romantyzmu, które jeszcze się błękały, jak duchy po puszczech wileńskich*¹⁴.

Dodam, że nie przypadkiem Konwicki podjął się reżyserii tych dwóch adaptacji, kiedy jego pozycja artystyczna była już w pełni ugruntowana, kiedy miał za sobą swoje najważniejsze książki: *Sennik współczesny i Wniebowstąpienie, Kalendarz i klepsydrę i KOMPLEKS POLSKI, Małą apokalipsę i Bohiń*, a także kiedy powstał już jego najwybitniejszy film, *Jak daleko stąd, jak blisko*. Dopiero zdobywszy taką pozycję artystyczną, mógł na serio umieścić się w jednym szeregu ze swymi metaforycznymi krewniakami, Mickiewiczem i Miłoszem, jako ten, kto po nich podsłuchuje i spaja różne głosy, rozmaite świadomości, zbiera nitki cudzych losów i spleta z nich własną, osobistą wypowiedź.

Mitologizowanie Wileńszczyzny

Już zatem samo uważne przyjrzenie się filmografii Konwickiego podpowiada wniosek: ten zawołany praktyk adaptacji filmowej zarezerwował dla własnej twórczości reżyserskiej wyłącznie utwory literackie stworzone przez „krewniaków z Litwy”, artystów, którzy nie tylko należeli do tej samej co on wspólnoty,

ale poprzedzali go w takiej samej działalności. Działalność tę można określić jako porozumiewanie się ze społecznością odbiorców za pośrednictwem mitologizacji Wileńszczyzny.

Samo sformułowanie podpowiada dwuznaczność proceduru i Konwicki nie kryje tej dwuznaczności. Nie przypadkiem rozdział o realizacji *Lawy* w jego wspomnieniowej książce nosi tytuł *Gdybym pochodził z Bydgoszczy*, odwołujący się do znanego żartu Antoniego Słonimskiego, który pytał, o czym by pisał Konwicki, gdyby nie eksploatował wileńskiej mitologii. *Że niby wykorzystuję kredyt romantyzmu, Mickiewicza, filomatów, filaretów – zwracał się pisarz ironicznie do swoich rozmówców. – Tak, żyję z Wilna. Ale wybuchnąć przed wami szaleńcem patriotyzmu wileńskiego, rozszlochać się, zacząć wrywać włosy z głowy nie jestem w stanie*¹⁵.

Do tak zaawansowanej autoironicznej samoświadomości artysta dochodził stopniowo. Dawno zauważono, że Konwicki rozpoczynał twórczość literacką od młodzieżowej polemiki z romantyzmem, toczonej w imię marksizmu, *reprezentującego wówczas zdrowy rozsądek*. Maria Janion przekonująco zinterpretowała powieściowy debiut pisarza, *Rojsty*, jako świadomą i subtelną, przeprowadzoną na własnym przykładzie, demistyfikację świadomości ukształtowanej przez polski romantyzm. Z upływem lat jednak wypędzany drzwiami romantyzm powracał w jego twórczości oknem, aż wydany w podziemiu *KOMPLEKS POLSKI* można odczytać jako swoiste „odnowienie romantyzmu”; w wersji Konwickiego autorka nazywa go *romantyzmem kresowym – i dlatego, że dzieje się na kresach, i dlatego, że jego fundamentalną ideą jest pójście do kresu*¹⁶.

Nic dziwnego więc, że to właśnie w konstrukcję powieści *KOMPLEKS POLSKI*, utworu z wielu względów przełomowego, nie tylko dla twórczości Konwickiego, ale dla całej kultury Peerelu, został wpleciony autotematyczny esej, najlepiej określający ową samoświadomość pisarza dotyczącą mitologizacji swojej krainy. Przytoczę jedynie krótki fragment, bezpośrednio odnoszący się do omawianej problematyki: *Wiele jest zakątków w Europie, gdzie mieszały się, nie stapiając, rozmaite grupy etniczne, różnorodne wspólnoty językowe, pstre społeczności obyczajowe i religijne. Ale ten mój zaścianek, moja Wileńszczyzna, wydaje mi się urodziwszy, lepszy, podnioslejszy, bardziej magiczny. Zresztą ja sam, w pocie czoła, pracowałem przy upiększaniu mitu tamtego pogranicza Europy i Azji, prakolebki europejskiej przyrody i azjatyckich demonów, kwiecistej doliny wiecznej zgody i przyjaźni ludzkiej.*

*Dopóty upiększałem, aż uwierzyłem w wyidealizowaną krainę. Gdzie miłość była intensywniejsza niż gdzie indziej, gdzie kwiaty były większe niż na innych ziemiach, gdzie ludzie byli bardziej ludzcy niż na całym świecie*¹⁷.

Skądinąd można by powiedzieć, że owa idealizacja niedostępnej krainy dzieciństwa to najoczywistszy, a więc i najbanalniejszy motyw wszelkiej twórczości emigracyjnej, mnożący kolejne warianty toposu raju utraconego. Pisał o tym Czesław Miłosz, dodając, że obrazy te mają też wymiar egzystencjalny, związany bardziej z upływem czasu niż z odległością przestrzenną. Każdy wszak oddala się od świata dzieciństwa, niezależnie od tego, jak długą drogę przemierzył. *Możemy sobie łatwo wyobrazić starego emigranta, który, medytując o kraju swojej młodości, zdaje sobie sprawę, że nie dzieli go od niego jedynie liczba kilometrów, ale*

*także zmarszczki na jego twarzy i siwe włosy, znamiona zostawione przez surowego strażnika granic, czas*¹⁸.

Przecież jednak w strategii artystycznej Konwickiego ten aspekt egzystencjalny łączy się bardzo świadomie z innym jeszcze, decydującym, bo odwołującym się do emocji całej zbiorowości – z mitologią Kresów. Jak wiadomo dziś z licznych opracowań, pojęcie Kresów zmieniało znaczenie w kulturze polskiej minionych stu kilkudziesięciu lat. Początkowo, w połowie XIX wieku („mit założycielski” Kresów łączy się zwykle z opublikowanym w 1854 roku „rapso-dem rycerskim” Wincentego Pola *Mohort*), termin ten oznaczał *niezmiernie ważny dla dawnej Rzeczypospolitej, z nią zaś i dla całej Europy chrześcijańskiej, skrawek ziemi między Dnieprem i Dniestrem, najdalszy pas wojskowych stanowisk broniących Polski od Tatarów i hajdamaczyzny*¹⁹. Przy czym już wtedy pojęcie Kresów, istniejące jedynie w pamięci, było mitem, *przypomnieniem sprawy wielkiej, heroicznej, ale i przegranej*²⁰.

Szybko jednak, od lat sześćdziesiątych XIX wieku, zakres terytorialny pojęcia zaczął się rozszerzać, obejmując coraz większe obszary ziem wschodnich dawnego państwa polskiego. Dopiero w dwudziestoleciu międzywojennym w jego zakres weszły tereny dawnego Wielkiego Księstwa Litewskiego i byłej Galicji Wschodniej, toteż najważniejszymi miastami kresowymi stały się Wilno i Lwów, których wcześniej – jako bliższych centrum – z Kresami w ogóle nie kojarzono. Swoista „propaganda Kresów” zajęła istotne miejsce w ówczesnej edukacji szkolnej i – szerzej – obywatelskiej. Mniejsze znaczenie miały teraz Kresy Zewnętrzne, pozostałe poza granicami państwa; „Kresami” stały się Kresy Wewnętrzne, czyli wschodnie województwa Drugiej Rzeczypospolitej, traktowane jako „zadanie integracyjne”. Wreszcie, po drugiej wojnie światowej, Kresy stały się „obszarami tęsknot”, jak określił to w podtytule książki inny ich monografista, Tadeusz Chrzanowski, kojarzonymi dziś w potocznej polszczyźnie z ogółem wschodnich ziem dawnej Rzeczypospolitej utraconych na rzecz byłego Związku Radzieckiego. Ponieważ na to współczesne rozumienie Kresów decydujący wpływ miała literatura romantyczna, Wilno i Wileńszczyzna stanowią wciąż najczulsze miejsce owych obszarów tęsknot i nie przypadkiem okładkę wspomnianej książki Tadeusza Chrzanowskiego zdobi dziewiętnastowieczna rycina przedstawiająca Ostrą Bramę²¹. Fascynacja Wileńszczyzną ma też dodatkowe przyczyny historyczne – okres największej potęgi Rzeczypospolitej stanowiły rządy Jagiellonów, a więc Litwinów, a unia lubelska łącząca Polskę z Litwą stanowi wzór *ekspansji pokojowej, z poszanowaniem dla wyznaniowej i językowej swobody*²². Kresy to zatem nie tylko czy nawet nie tyle obszar, na którym niegdyś działo się coś ważnego dla narodu, ile mityczna, wielokulturowa przestrzeń, będąca sferą zbiorowego, wciąż aktualnego i nigdy niewypełnionego do końca zobowiązania Polaków.

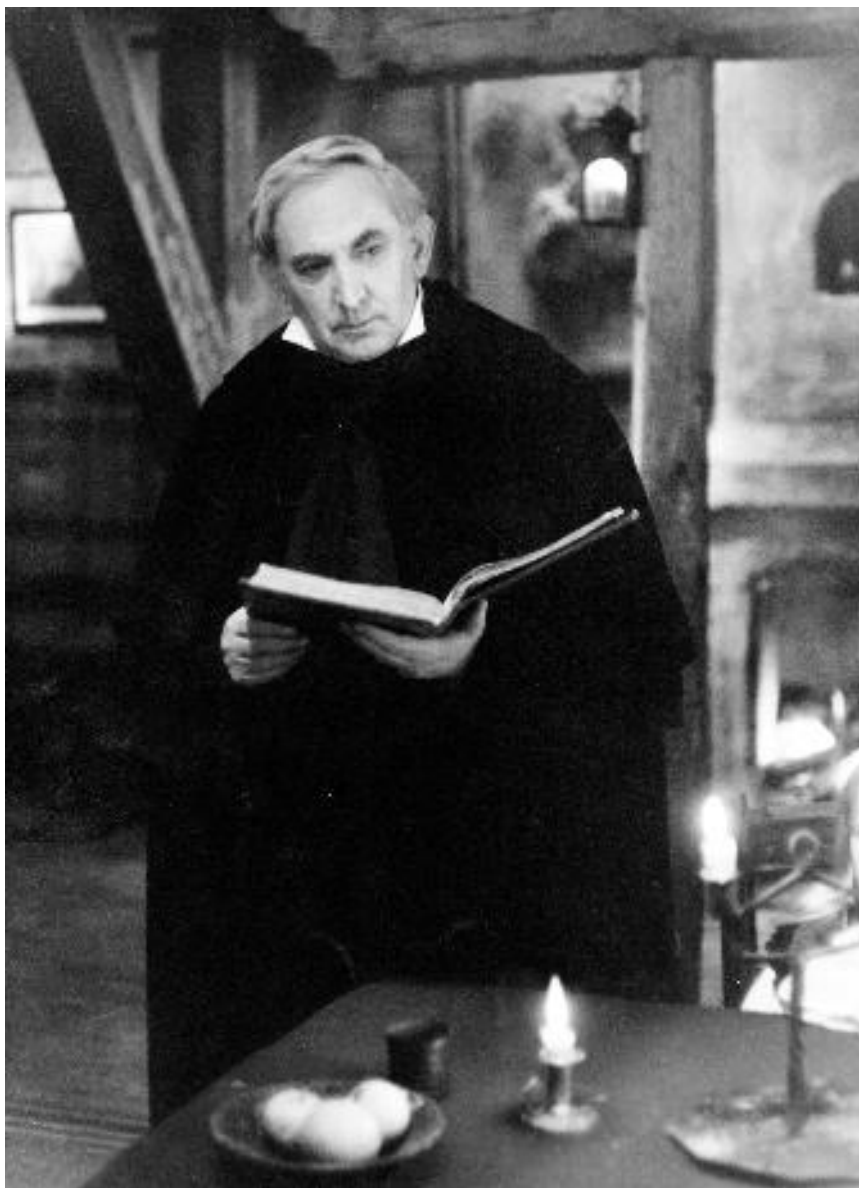
Skądinąd szlachetność takiego rozumienia bywała wielokrotnie – dla przeciwwagi – sytuowana w sferze podejrzeń. Idealizacja Kresów nieraz stawała się źródłem kresowej megalomanii; mit Kresów coraz częściej bywa traktowany jako efekt – według sformułowania Leszka Szarugi – *sentymentalnego samooszustwa Polaków*²³. Maria Janion w swojej niedawno wydanej książce podpowiada wniosek, że nasze poczucie wyższości wobec kresowych swojaków wynika z polskiego kompleksu niższości w stosunku do Zachodu. *Kolonizowani w XIX wieku przez zaborców, mogliśmy być dumni z tego, że kiedyś byliśmy kolonizatorami* –

zauważa autorka, przypominając w innym miejscu, że ze szlachty kresowej oprócz dzielnych rycerzy typu Mohorta wywodziło się również wielu okrutników i tyranów²⁴. Najsumienniejsze opracowanie historyczne polskiej obecności na Kresach – dzieło Daniela Beauvois²⁵ – stanowi zarazem najpoważniejsze podważenie polskiej mitologii kresowej. Właśnie w nawiązaniu do badań Daniela Beauvois Bogusław Bakuła traktuje polski dyskurs kresowy jako wyraz „świadomości kolonialnej”, choć szczęśliwie dziś nieprowadzący *do niewolenia kogokolwiek poza samymi Polakami*²⁶.

Tadeusz Konwicki, prowadząc w swojej twórczości własny „dyskurs kresoznawczy”, był od początku świadomy tej dwuznaczności. Wcześniej też przyjął w jego ramach pewne reguły, którym udało mu się dochować wierności. Pisał o tym w dalszym ciągu cytowanego już eseju, akapit niżej: *Był taki dzień albo taka chwila, już na samym początku wątpli kariery literackiej, kiedy powiedziałem sobie, że będę przestrzegał ściśle tylko jednego przykazania: nie użyj słowa swego przeciw obcoplemniennemu. Nie użyj metafory, paraboli emocjonalnej, tendencji moralnej przeciwko innemu człowiekowi innej religii, innego języka. Więc grzeszyłem przeciwko swoim, ale nie grzeszyłem przeciwko obcym*²⁷.

Przyjmując tę regułę, szedł tropem wytyczonym przez poprzedników: poetę, który w zakończeniu ustępu do narodowego dramatu Polaków umieścił wiersz *Do przyjaciół Moskali* i drugiego, który słynną na świecie książkę eseistyczną o naturze zniewolenia zamknął rozdziałem *Bałtowie*. Decydując się na adaptowanie ich dzieł, Konwicki wiedział, że nawet przy *najpoważniejszych odstępstwach dramaturgicznych* będzie bronił automatycznie autorów, ponieważ wcześniej odnalazł u nich *pierwiastki tego, co sam pragnąłby w oryginalnym utworze zapisać*²⁸. Ponieważ zaś w obu wypadkach podejmował dialog z odbiorcami za pośrednictwem opowieści o swojej *wileńskiej ojczyźnie*, czuł się – jako autor – reprezentantem pewnej *wspólnoty krewnych*.

Nawet dobierając swoje ekipy filmowe dbał o tę reprezentatywność, za każdym razem inaczej zaznaczaną. W *Dolinie Issy* starał się zebrać ekipę ludzi pochodzących z Wileńszczyzny: scenografem był kolega szkolny Andrzej Borecki, z wileńskiej rodziny wywodzi się operator Jerzy Łukaszewicz i jego brat bliźniak Olgierd, choć obaj urodzili się już w Chorzowie. Kresowe korzenie mają też niemal wszyscy wykonawcy czołowych ról: Hanna Skarżanka (urodzona w Mińsku i studiująca w Wilnie; pamiętam, jak reżyser poprawiał ją na planie w scenie śpiewania piosenki przy gitarze: *Nie śpiewaj Haniu „kobieta”, u nas w Wilnie wyraźnie wymawiało się „o”*), Danuta Szaflarska (urodzona w Nowosądeckiem, ale w Wilnie spędziła wojnę), Edward Dziewoński (kresowiak urodzony w Moskwie), Gustaw Lutkiewicz (rodem z Kowna, wychowany w Wiłkomierzu w połowie drogi między Kownem a Wilnem), Igor Śmiałowski (wilnianin rodem z Moskwy), czy najmłodsza w tym gronie Maria Pakulnis z rodziny polskich Litwinów... Z kolei w *Lawie* w kilku ważnych rolach obsadził celowo aktorów zza wschodniej granicy. Kiedy jeden z najważniejszych fragmentów *Dziadów* – monolog Adolfa – wygłasza nieznający polskiego (tyle, co przygotowały go przed samą realizacją asystentki) litewski aktor Arunas Smailis, widz rozumie tekst słabiej, za to orientuje się, że zostaje wciągnięty przez reżysera w krąg braterstwa z jednym z sąsiednich „małych narodów”; kiedy w scenie Balu u Senatora pojawiają się – w rolach Bestużewa i jednego z oficerów – dwaj aktorzy rosyjscy,



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



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



Aleksandr Nowikow i Siergiej Żygunow, i ten ostatni z rosyjskim akcentem wypowiada kwestię: *Nie dziw, że nas tu przeklinają*, widz odbiera to jako możliwą aktualizację. Ale za każdym razem najważniejszy jest oczywiście głos „najbliższego krewnego”, autora pierwowzoru.

Dolina Niewiaży, Wilenki, Czarnej Hańczy...

W wydanych w drugim obiegu *Wschodach i zachodach księżycy*, niby-dzienniku pisarza z 1981 roku (siedem lat wcześniej, pisząc *Kalendarz i klepsydrę*, Konwicky zaproponował, jak wiadomo, określenie gatunkowe „łże-dziennik”, dziś jednak, kiedy pojawili się nieproszeni naśladowcy tej formuły z „łże-” na początku, nie wypada już jej używać), temat realizacji *Doliny Issy* stanowi samouderczający lejtmotyw. Ta pierwsza własna adaptacja filmowa – w tamtej niepowtarzalnej wolnościowej przerwie w Peerelu, kiedy zaledwie parę miesięcy wcześniej nazwisko Miłosza było opatrzone bezwzględny zakazem cenzury – wydawała się zadaniem karkołomnym. *Kręcisz film z „Doliny Issy”? Cudowne, wspaniałe! Tak się cieszymy, Tadeu, to musi być, to będzie niezwykle wydarzenie! Częstość mnie podobnymi komplementami. Ani stęknąć, ani się skrzywić, ani zajęczać. Musi być arcydzieło, bo laureat Nobla. Spróbuj tylko nie nakręcić arcydzieła, to naród połamie ci kości* ²⁹.

Największa trudność tkwiła jednak nie w obciążeniu świeżą noblowską marką, a w radykalnej niefilmowości pierwowzoru. Ta książka, po raz pierwszy wydana w Paryżu w 1955 roku, ale w kraju dopiero w 1981, najbliższa jest wprawdzie formuły powieści inicjacyjnej, opowiadającej o dojrzewaniu głównego bohatera, ale temu wariantowi gatunku bliżej jest do eseju autobiograficznego, połączonego z pastiszem rozmaitych form literatury edukacyjnej, niż do prozy fabularnej. Zarys akcji jest tu całkowicie podporządkowany perspektywie narratora, pod którego maską łatwo rozpoznawalny jest sam poeta ³⁰. Z pozoru narrator ten skupia się na doświadczeniu dziesięcioletniego chłopca, Tomaszka; jego punkt widzenia przyjmuje jednak rzadko, a i wtedy zwykle z dystansem. W istocie bowiem dla narratora *Doliny Issy* pamięć dzieciństwa jest jedynie punktem wyjścia rekonstrukcji przeszłości dokonywanej z perspektywy człowieka dojrzałego. Do odtworzenia losów ludzi, z którymi stykał się mały Tomasz, narrator ten posługuje się swoją współczesną wiedzą i wrażliwością.

Narrator *Doliny Issy* nie ukrywa swojej tożsamości osobowej z jej młodocianym bohaterem. Kiedy na przykład wspomina, że chłopiec dojrzewał w klimacie przywiązania do dwu naraz ojczyzn, dodaje, że to wtedy *załęgło się w Tomaszu przyszłe niedowierzanie, kiedy w jego obecności ktoś zanadto powoływał się na godła i sztandary*, a komentując rozmowę Tomaszka z dziadkiem w bibliotece, mówi o rzuceniu ziarna i sugeruje, że pierwsze dziecięce wtajemniczenie intelektualne miało w przyszłości zaowocować trudem pisania wierszy ³¹. Najlepszy smak powieści kryje się w tej oscylacji: narrator ma wciąż w pamięci siebie (mniej więcej) dziesięcioletniego, wszystko, co w tym wieku widział i przeżył; zarazem jednak nie może i nie chce się do tego doświadczenia ograniczyć; przeszłość interesuje go w takim aspekcie, w jakim okazała się zaczynem tego dorosłego człowieka, jakim się stał.

Tym niemniej, gdyby Konwicky tak zamierzył, potrafiłby zapewne – mimo całej trudności – stworzyć filmowy odpowiednik tej narracji złożonej z dwu na-

przemiennych perspektyw; wypraktykował już przecież, jak pamiętamy, że środkami kina *można dosyć wiernie przekazać manierę narracyjną, temperaturę i klimat opowiadania*³². Jego intencje adaptatora były jednak najwyraźniej inne. Można je odtworzyć, przyglądając się potrójnemu początkowi filmu: *Dolina Issy* zaczyna się bowiem jakby trzy razy, za każdym razem otwierając odmienną perspektywę narracyjną.

Właściwy początek, stanowiący tło napisów czołowych, to pierwsza z dwukrotnie potem jeszcze ponawianych węzłowych sekwencji syntetycznych, w obrębie których następują po sobie i krzyżują się różne postacie mieszkańców doliny. W tej pierwszej sekwencji widz nie może ich jeszcze zidentyfikować; dopiero z perspektywy całości filmu okazuje się, że widoczni tu są kolejno: dziewczyna, która służy u dziadków; ciotka Helena wpatrująca się w zachód słońca; ukrywający się rosyjski „plennik”, którego zastrzeli Baltazar; w rozpacz biegnąca przez wzgórze Barbarka; sam Baltazar niemogący dojść z sobą do ładu; Romuald, konno, prowadzący drugiego konia na schadzkę z Heleną; a pomiędzy nimi jeszcze obca, dziewczyna, która nie pojawi się więcej w opowiadaniu. Jeszcze w pierwszym momencie, kiedy napis: „Zespół Filmowy Perspektywa przedstawia film według powieści Czesława Miłosza” – nakłada się na obraz młodzietki służącej śpiewającej litewską piosenkę podczas beztroskiej zabawy w ogrodzie, ta sekwencja może stwarzać wrażenie idylliczne. Już jednak dosłownie po kilkunastu sekundach, kiedy kolejne napisy, od tytułu *Dolina Issy* poczynając, pojawiają się na tle obrazów coraz bardziej mrocznych, a obrazom tym towarzyszy skomponowany przez Zygmunta Koniecznego muzyczny leitmotyw filmu (instrumenty smyczkowe powtarzają obsesyjnie dźwięk naśladujący krzyk ptaków, na co nakładają się odgłosy doliny: bicie dzwonów, rżenie koni i stuk ich kopyt), tonacja początku przestaje mieć z idyllą cokolwiek wspólnego. Widz odczuwa wrażenie, że niepokojący klimat tego początku zostaje zasugerowany przez jakiegoś zewnętrznego narratora podpowiadającego modalny komentarz: świat, który zostanie podczas tego seansu przedstawiony, jest inny niż ten, który znasz; piękniejszy wprawdzie, ale bardziej przerażający, mroczny; tylko dzieci mogą w nim się bawić; dorośli, owszem, przeżywają życie intensywniej, pełniej, szamoczą się jednak ze swoim losem, a przecież i tak nie umkną przeznaczeniu.

Po tej sekwencji drugi początek: pocztówkowy nocny obraz amerykańskiej metropolii; zza kadru głos starszego mężczyzny, poprzedzany o wers przez cichszy, nakładający się głos młodszego, śpiewającego ten sam tekst przy fortepianie; po chwili recytator pojawia się w zbliżeniu, na tle świateł wielkiego miasta: *W mojej ojczyźnie, do której nie wrócę, jest takie leśne jezioro ogromne...*³³ Najbardziej znany wiersz Czesława Miłosza – choć wbrew inicjalnej sugestii napisany nie na emigracji, a w Warszawie, w 1937 roku – został wybrany do tej sceny w podwójnym celu: żeby każdy widz mógł łatwo zidentyfikować autora i w celu dopełnienia ikony wygnańca.

Początek trzeci: najpierw zbliżenie chłopca, ziewającego wprawdzie z senności, uważnie jednak przypatrującego się scenie, w której uczestniczy; zbliżenie podpowiada, że to za pośrednictwem tego chłopca przyglądamy się całej scenie: błogi wieczór w dworskiej izbie, służąca (ta sama, która gasiła świecę w finale pierwszej sekwencji) śpiewa przy kołowrotku, po niej śpiewa babka wygrzewająca się przy piecu, dziadek przemyka się po wiszącej na haku strzelbę. Teraz

wreszcie odbiorca zaczyna śledzić coś, co może wydawać się zarysem akcji, a czytelnik pierwowzoru rozpoznaje czołowe postaci powieści.

Z pozoru, spośród trzech perspektyw narracyjnych przyjętych w trzech początkach, trzecia jest filmowym odpowiednikiem jednej z dwóch perspektyw narracyjnych powieści – obejmuje spojrzenie dziecka przyglądającego się światu. Tymczasem nie całkiem; Miłoszowi zależało wszak na usunięciu w cień autobiofizmu *Doliny Issy* ³⁴, gdy tymczasem autor filmu – montując zbliżenie patrzącego Tomaszka z najsłynniejszym wierszem Miłosza – stara się właśnie ten autobiofizizm wydobyć na plan pierwszy. Reżyser filmu deklarował: *Ten utwór podobał mi się w splątaniu z biografią Miłosza, z etosem pielgrzyma, z magicznością Wileńszczyzny oraz z wyniesieniem tych elementów na Europę. Dlatego też musiałem użyć takich środków, które wydały mi się skuteczne w realizacji tego celu* ³⁵.

Owe „użyte środki” sprawiają, że trzy przyjmowane w filmie perspektywy narracyjne układają się według pewnej logiki, dyktowanej przez opisany potrójny początek filmu: najpierw perspektywa zewnętrznego narratora, który szuka najdogodniejszej pozycji do przedstawienia emocjonalnej niepowtarzalności świata doliny; potem punkt widzenia Miłosza, który – właściwymi sobie środkami – realizuje ten sam cel, jest więc uprzywilejowanym „głosem doliny”; wreszcie punkt widzenia Miłosza jako *dziecka, które staje się poetą*, jest zatem na razie jednym z wielu świadków, obok innych, których perspektywa bywa przyjmowana – Baltazara, Romualda, Barbarki; oni przecież także mogli stać się poetami.

Wszystkie te perspektywy są w filmie podporządkowane instancji naczelnej – reżysera-adaptatora ³⁶, który w celu zaznaczenia swojej pozycji zostawia nawet w filmie jednoznaczną sygnaturę autorską. W centralnej scenie utworu – scenie realizacji filmu – w obiektywie kamery odbija się wyraźnie twarz uważnie patrzącego przed siebie Tadeusza Konwickiego. Nazywam tę scenę centralną, ponieważ spaja ona wszystkie przyjmowane w filmie perspektywy narracyjne. Józef Duriasz zaplątuje się tutaj (pozornie oczywiście) na plan filmu prosto ze świata Tomaszka; w poprzedniej scenie grał Józefa Czarnego, interweniującego po zamachu na życie chłopca. Teraz jednak aktor, przebrany we współczesny strój, reprezentuje Miłosza – recytuje jego wiersz *Obłoki* (najstarszy z przedstawionych w filmie, z 1935 roku, pochodzący z wileńskiego tomu *Trzy zimy*). Ale plan, na którym się tutaj znalazł, należy do Tadeusza Konwickiego. Scena, która ma zostać nakręcona – przygotowywanie przez hitlerowców masowej egzekucji – mogłaby się znaleźć w każdym z jego dotychczasowych filmów, nawet w *Ostatnim dniu lata*, gdyby w funkcji przelatujących odrzutowców pojawiły się w nim retrospekcje, nie mówiąc już o *Zaduszkach*, *Salcie* czy zwłaszcza *Jak daleko stąd, jak blisko*. Przede wszystkim zaś Józef Czarny (Duriasz), wędrujący po tym planie (od prawej ku lewej stronie, wbrew odwiecznej kinowej konwencji, ale zgodnie z ruchem emigrantów: ze wschodu na zachód ³⁷), jest tutaj bohaterem Konwickiego – wędrowcem, pielgrzymem, pokonującym przestrzeń, w gruncie rzeczy jednak poszukującym samopoznania ³⁸. Uruchomieniu tej metaforyki służą dwa równoległe motywy, które pojawiają się w drugiej części sceny: motyw przejeżdżającego pociągu oraz motyw chmur, ilustrujących zarazem recytowany wiersz.

Można powiedzieć, że ujawniony w tej scenie reżyser-adaptator jest artystą i czytelnikiem równocześnie, kimś, kto zbiera rozmaite obrazy świata i podślu-

chuje jego głosy. Czyniąc to wszystko, równocześnie – jako autor filmowej *Doliny Issy* – poddaje owe zebrane obrazy i dźwięki rygorowi ścisłej konstrukcji. Można się temu procesowi przyglądać na wszystkich wyróżnionych poziomach narracji.

Najpierw – na poziomie opowieści inicjacyjnej o Tomaszku, którego dziecięcy punkt widzenia jest uwzględniany w filmie wcale często. Oczami chłopca odbiorca podgląda kapiącą się Magdalenę, dzięki jego wzrokowi widzi, jak służąca zabija koguta, od obrazu patrzącego Tomaszka rozpoczyna się scena przyjęcia u Bukowskich czy wielkanocna scena przed kościołem. W żadnej z tych scen nie ma jednak choćby śladu, który świadczyłby o tym, że Tomaszek rozumie więcej, niż może zrozumieć dziecko. Tomaszek, choć niby tyle widzi, nic nie wie o romansie pana Romualda i ciotki Heleny, toteż gdy Barbarka w desperackim ataku każe mu wraz z ciotką zawracać, właśnie on jest jedyną osobą zdeorientowaną. Więcej nawet, bywa że zabieg „przejęcia punktu widzenia” służy właśnie zaznaczeniu ubóstwa perspektywy dziecka. Kiedy ksiądz udziela babce ostatnich sakramentów, usunięty z pokoju Tomaszek niby podgląda tę scenę zza okna, ale jego spojrzenie zatrzymuje się na wędrującym ślimaku. Świat ma do zaoferowania mnóstwo ciekawych rzeczy; dziecko, wybierając dla siebie niektóre z nich, kieruje się własnymi, dziecinnymi kryteriami.

Przecież jednak działa mechanizm pamięci; dzięki niemu kolekcja zarejestrowanych przez dziecko widoków może przekształcić się – dzięki uruchamianemu potem wstecznie procesowi rozumienia – w ciąg innych, równoległych do wątku Tomaszka, opowieści prowadzonych z osobnych perspektyw mieszkańców doliny. Oczy znachora Masiulisa przenikliwie patrzące na Baltazara; potem te same oczy zaskoczone widokiem sceny miłosnej między Heleną a Romualdem. Dwukrotnie widz będzie świadkiem, jak Masiulis rezygnuje ze swych magicznych umiejętności; skoro zobaczył, to bez czarów wie, co odpowiedzieć Barbarce i Baltazarowi. Z dwu spojrzeń Barbarki, pierwszego zakochanego, skierowanego na myjącego się Romualda i drugiego pełnego rozpacz, gdy dostrzega jego zdradę, rodzi się jej rozumny plan. Większość scen z udziałem Baltazara odbiorca obserwuje z jego punktu widzenia: z perspektywy młodego leśnika śledzi jego rozprawę z diabłem – własnym sumieniem, razem z nim strzela do plennika i razem z nim idzie do rabina po poradę.

Ten ostatni przykład dostarcza dobrej okazji, by przyjrzeć się, jak wszystkie wymienione sceny, choć pochodzą z powieści i choć dialogi – podobnie jak w całym filmie – ograniczają się w nich do słów Miłosza, stają się częścią świata Konwickiego, bo zostają opowiedziane za pomocą świadomie użytych środków filmowych. Już podczas przygotowawczego „rozbioru” powieści Miłosza Konwicki zauważył – pisze o tym we *Wschodach i zachodach księżycy* – jej zaskakujące podobieństwo do prozy Jarosława Iwaszkiewicza. Jednym z licznych na to dowodów było ukryte wprowadzenie do powieści wątku księdza Suryna z *Matki Joanny od Aniołów*, rozdzielonego u Miłosza na dwie postaci, Baltazara i księdza Peikswy. Motyw zbrodni i odkupienia śmiertelnego grzechu; motyw wizyty u cadyka. Podczas realizacji tej sceny w filmie Kawalerowicza Konwicki podsunął pomysł, żeby księdza i rabina zagrał ten sam aktor, Mieczysław Voit. *Chwył ów miał zakodować w podświadomości widza bezwyjątkowość sytuacji, uniwersalność ludzkiego grzechu, bezradność człowieka wobec losu, przeznaczenia, opa-*

trności. (...) Co mam robić z odwiedzinami Baltazara u rabina w „Dolinie Issy”? Jak zainscenizować tę scenę, żeby nie powtórzyła motywów myślowych i motywów nastrojowych wyeksploatowanych przez innych filmowców i przeze mnie samego w „Matce Joannie” sprzed dwudziestu lat? ³⁹

I oto mamy w gotowym filmie rozwiązanie w postaci jednej z jego najpiękniejszych scen. Niby wszystko jak u Miłosza: Baltazar długo czeka, potem przesłuchuje go brodaty sekretarz rabina, wreszcie zjawia się sam rabin, *malutki, z twarzą panienki* i udziela Baltazarowi rady w swojej mowie, tłumaczonej przez sekretarza tekstem wiernie zaczerpniętym z powieści: *On mówi: Żaden-człowiek-nie-jest-dobry. (...) On mówi: Co-zrobiłeś-złego-człowieku-tylko-to-jest-twój-własny-los. (...) On mówi: Nie-przeklinaj-człowieku-własnego-losu-bo-kto-myśli-że-ma-cudzy-a-nie-własny-los-zginie-i-będzie-potępiiony. Nie-mysł-człowieku-jakie-mogłoby-być-twoje-życie-bo-inne-byłoby-nie-twoje. On skończył mówić* ⁴⁰. A przecież scena ta ma niepowtarzalny kształt zaproponowany przez reżysera. Najpierw, we wstępnej części, rozgrywa się w ciemności i w przyspieszonym rytmie narzucającym przez szybko idącego przodem przez korytarz Żyda niosącego lampę i mijającego kolejnych nerwowo szepczących starców w chałatach i jarmułkach; obrazowi temu towarzyszy ów ptasio-smyczkowy motyw Koniecznego, złączony w całym filmie ze scenami mającymi decydujące znaczenie dla życia bohaterów. Charakter marzenia sennego dodatkowo nadaje scenie fakt, że ciemny korytarz prowadzi do piekarni i obrazowi przesłuchania Baltazara przez starego sekretarza towarzyszy widok roznegliżowanych dziewcząt niosących blachy ze świeżo upieczoną chałą. W finale wybrzmiewa niezwykła obsada sceny: rabiną gra brawurowo Joanna Szczepkowska, po długich przygotowaniach pod okiem Juliana Strykowskiego ⁴¹, a tekst wygłaszany przez nią w jidysz tłumaczy na polski swoim kresowym głosem grający sekretarza Włodzimierz Boruński, którego Konwicki jeszcze w *Zaduszkach* uczynił ikoną Żyda w polskim filmie ⁴².

Podobne rozwiązania określają sens rozumienia „autorskiej adaptacji” przez Tadeusza Konwickiego: jako „członek rodziny”, wywodzący się z tej samej kresowej wspólnoty, adaptator może włączać zdarzenia wysnute niegdyś przez Czesława Miłosza z jego dziecińczych wspomnień do własnej wypowiedzi artystycznej i podporządkować je dyktowanym przez siebie prawom. W żaden sposób ich nie zniekształca, szuka jedynie ich nowych sensów. Tak samo postępuje adaptator Konwicki z wierszami Miłosza, wybranymi przez siebie i użytymi w filmie w nowej funkcji. O tej nowej funkcji przesądza w znacznej mierze fakt, że recytują je we współczesnych strojach aktorzy, którzy grają też konkretne postaci z fabuły filmu ⁴³.

Zestaw wierszy układa się w osobną konstrukcję, wzmacniającą oddziaływanie emocjonalne filmu. Wspominałem już wyżej, że recytowany przez Józefa Duriasza wiersz *Obloki*, będący wyrazem uczucia rozpacz, włączony został do autorskiego autografu Tadeusza Konwickiego. Jedynie ostatni w tym zestawie, siódmy wiersz *Tak mało* (Berkeley, 1969), odnoszący się do twórczości poetyckiej i wygłaszany na tle amerykańskich wieżowców przez podobnego do Miłosza aktora Igora Śmiałowskiego (księdza Monkiewicza), umieszczony przed samym obrazem finałowym, odsyła bezpośrednio do postaci noblisty. Już bowiem otwierający ramę filmu utwór *W mojej ojczyźnie*, wprawdzie – jak wskazywałem wcześniej – pomaga widzowi zidentyfikować autora kolejnych wierszy, ale przez

fakt, że recytuje go aktor Zdzisław Tobiasz, którego podobiznę uważny widz może dostrzec na ścianie w gabinecie dziadka (gdzie wisi jako „portret przodka”), a potem występujący w mundurze hitlerowca w scenie planu filmowego, każe raczej myśleć, że wyrażana w tej poezji nostalgia była i jest odczuwana przez wielu ludzi z różnych pokoleń. Podobna jest funkcja czterech pozostałych wierszy. Dwa z nich, z wojennego cyklu *Świat (poema naiwne)*, zdające sprawę z potrzeby określania na nowo podstawowych uczuć i pojęć, wygłaszają ludzie znajdujący się w Ameryce przejazdem: *Z okna* mówi Tadeusz Bradecki (ksiądz Peikswa), jakby na świeżej emigracji zarobkowej, *Słońce* – Jerzy Kamas (Romuald), najbardziej z wszystkich wyglądający na *alter ego* Konwickiego – jakby był gościem sympozjum literackiego, którego w hotelu za oceanem dręczą jakieś dawne zmyory, okupacyjne albo polityczne.

Najstaranniejsza inscenizacja towarzyszy dwu wierszom, które autor filmu opatruje najwyrazistszym przesłaniem. Marek Walczewski (znachor Masiulis) wydaje się figurą człowieka przez wszystkich i wszystko osamotnionego: przebrany w wojskowy szynel, mówi strofy przejmującego poematu *Dziecię Europy*, napisanego w Nowym Jorku w 1946 roku i głoszącego dramatyczną nietrwałość wszelkich obiektów przywiązań (*Nie kochaj żadnego kraju... Nie przechowuj pamiątek... Nie miej czułości dla ludzi...*), stojąc kolejno na tle trzech świątyń różnych wyznań – synagogi, cerkwi, kościoła katolickiego. Wreszcie Krzysztof Gosztyła (Baltazar, czyli ten spośród bohaterów *Doliny Issy*, który jest najbliższy szamoczącym się w pętach nieodwołalności własnego życiorysu postaciom z utworów Konwickiego) to figura buntownika: ze skrytem pod pachą, ubrany jak współczesny kontestator, stojący przy grobie jakiegoś kontestatora z 1863 roku, mówi wiersz *Twój głos* z kontestatorskiego 1968 roku, głoszący bezsilność wobec cudzego cierpienia. Autoironiczny komentarz do końcowych słów wiersza (*i boisz się wyroku za to, że nic nie mogłeś*) mogą rozpoznać widzowie znający charakterystyczny głos Tadeusza Konwickiego, chrapliwy po chorobie, ze śpiewnym wileńskim akcentem. To Konwicki udziela głosu staremu grabarzowi, który dwukrotnie kieruje ceremonią ponownego odsyłania na tamten świat samobójczyni Magdaleny. Najpierw, na koniec pogrzebu, woła do młodych pomocników: *Chodźcie chłopcy, będziem zamykać!* Potem, kiedy w obawie przed dalszym straszaniem trzeba było jej trupowi odrąbać głowę, odzywa się, podając łopatę: *Masz, ta ostra, wiesz co masz robić?* Jakby reżyser chciał przypomnieć tym gestem-mrugnięciem, że sam jest jednym z mieszkańców „doliny Issy”.

W gruncie rzeczy jednak adaptatorska praca reżysera opierała się w znacznej mierze na odjęciu przedstawianym zdarzeniom znamion fikcyjności, jakby autor filmu chciał uświadomić odbiorcy, że każdy z przedstawianych losów rozegrał się albo mógł się rozegrać kiedyś w rzeczywistości. Pamiętam, że już kiedy byłem gościem-reporterem na planie filmu, pomyślałem, że nie tyle fikcyjna „Issa” zostaje w nim przedstawiona, ile rzeki realne: Niewiaża z dzieciństwa Miłosza, Wilenka, o której myślał Konwicki i najrealniejsza Czarna Hańcza, nad którą stacjonowała ekipa i w której mył się grający Baltazara aktor Jerzy Kamas. Toteż zatytułowałem wtedy swoją relację *Trzy rzeki*⁴⁴, nie pamiętając, że trzeba uwzględnić jeszcze przynajmniej czwartą, rzeczkę Lege, nad którą leży Olecko, gdzie latem 1981 roku zdarzył się cud, upamiętniony przez reżysera we współczesnej akcji filmu. Dziś jednak myślę, że każdy odbiorca może wstawić w to miejsce



Dolina Issy, reż. Tadeusz Konwicki (1982)



Dolina Issy, reż. Tadeusz Konwicki (1982)



dowolną swoją rzekę. Cudowna kraina Kresów, wyrażająca zbiorowe zobowiązania Polaków, w filmie Konwickiego jest miejscem prywatnego mitu, w którego obrębie każdy człowiek ma najważniejsze zobowiązanie – wobec samego siebie.

Polska noc cudów

Powodzenie *Doliny Issy* mogło, owszem, Konwickiego ośmielić do poważenia się na tak szalony projekt, jak ekranizacja *Dziadów* Adama Mickiewicza. *Dziady*, najwybitniejszy tekst, jaki kiedykolwiek napisano po polsku, na filmowego adaptatora zastawia co najmniej dwie pułapki. Pierwsza wiąże się z jego otwartą konstrukcją, z jego niedokończeniem, z osobnością czterech części (pisanych między 1820 a 1832 rokiem), z pozoru sztucznie jedynie połączonych z wyroku konwencji literackiej; już dla każdego inscenizatora teatralnego pułapka ta stanowi wystarczająco trudne wyzwanie, a cóż dopiero mówić o konieczności udosłownienia i sprowadzenia całości do ram spójnego dwugodzinnego spektaklu, czekającej autora pierwszej adaptacji filmowej *Dziadów*. Druga łączy się z rozległą tradycją z jednej strony interpretacji filologicznych i hermeneutycznych, z drugiej – teatralnych odczytań dramatu, często w dodatku wchodzących z sobą w spór⁴⁵; stanowi ona coraz cięższe z roku na rok zobowiązanie dla każdego polskiego reżysera.

Konwicki z mistrzowską swobodą uniknął obu pułapek dzięki wyjściowemu pomysłowi idącemu za sugestiami dwóch najbardziej wiarygodnych doradców. Pierwszym był sam Mickiewicz, który – komentując *Dziady* (w przedmowie do francuskiego wydania z 1834 roku) – zwrócił uwagę na dwa zasadnicze elementy jednoczące całość „poemy”. *Obrzęd ludowy zwany Dziadami, święto zmarłych i wywoływania duchów, gromadząc na nowo główne postacie dramatu, wiąże całą akcję w jedno, tajemnicza zaś osobistość przechodząca przez cały dramat nadaje mu pewną jednolitość*⁴⁶. Taki też podwójny punkt wyjścia przyjął dla scalenia Mickiewiczowskiego tekstu adaptator – cała akcja filmu toczy się w jedną noc święta zmarłych, od wieczora do poranka. Trwała siła mityczna tego obrzędu łączy nie tylko wszystkie części dramatu, ale w dodatku wiąże cały dramat z dzisiejszością, nadając mu nieustającą aktualność. Naturalne staje się nie tylko to, że w noc święta zmarłych spotykają się kierujący obrzędem Guślarz i owa „tajemnicza osobistość” będąca bohaterem utworu; nie dziwi i to także, że w pierwszej cmentarnej scenie filmu, nakręconej w 1988 roku na Powązkach, widz rozpoznaje ślady święta zmarłych obchodzonego współcześnie przez Polaków.

Drugim doradcą okazał się Miłosz, który pisząc o dramacie w wydanej w 1977 roku *Ziemi Ulro* zauważył: *Przyczyny piorunującego niemal efektu, jaki sprowadza lektura „Dziadów” albo oglądanie ich na scenie, mogą być wysledzone tylko drogą introspekcji. Zasadniczym tematem jest tutaj człowiek wobec nie-szczęścia i dlatego należy starać się określić, jak zachowujemy się wobec niego sami*⁴⁷. Nikt może z wcześniejszych inscenizatorów *Dziadów* nie mógł czuć się bardziej uprawniony do skorzystania z tej sugestii niż Tadeusz Konwicki. Przeszedł on „drogę introspekcji” nie tylko jako czytelnik dramatu, ale i autor opartej na nim filmu. Przepuścił *Dziady* przez siebie, by opowiedzieć je na nowo od siebie, używając w tym celu własnej poetyki. Już latem 1987 roku zapowiadał: *Film będzie o Mickiewiczu. Będzie użyta forma, do której jestem przywiązany*

i którą stale – jak gdyby podświadomie – stosuję. A więc duchowa wycieczka do kraju rodzinnego. Będzie to powrót Mickiewicza – jako upiora czy po prostu jako człowieka nie mogącego zasnąć w Paryżu – na Litwę⁴⁸. Konwicki wyjaśniał wielokrotnie, że ta jego ulubiona poetyka miała ściśle osobiste, imaginacyjne źródło. *Ja miałem od dawna pewne przyzwyczajenie, które szczególnie nękało mnie w stanie wojennym: kiedy chciałem zrobić sobie pauzę, lekką przyjemność, wywołać luz psychiczny – wyruszałem w drogę z Wilna, przez ulicę Subocz, przez Markucie, do Kolonii Wileńskiej. To bycie moje tam mogło być wtedy tak intensywne, że ktoś z tamtejszych mieszkańców mógł się przestraszyć i zacząć uciekać*⁴⁹. Spektakl bezsenności Mickiewicza był więc twórczym wariantem co noc inscenizowanej bezsenności Konwickiego. Utożsamienie zachodziło tak daleko, że reżyser zwierzał się: *Pisząc scenopis „Dziadów”, układałem i lepiałem tekst jak swój własny. Zresztą rzeczywiście po pewnym czasie wydawało mi się już, że to ja napisałem te wiersze*⁵⁰. Utożsamiający się z autorem – zwróciła na to uwagę Maria Janion – Konwicki rozwiązał zarazem zasadniczy problem interpretacyjny, źródłem opowieści snutej w *Lawie* stała się pamięć jednej postaci⁵¹.

Już jednak rama filmu podpowiada, jak złożona jest to postać i jak wieloznaczna sugestia dotycząca czasoprzestrzeni filmu przekazywana jest odbiorcy. Film zaczyna się od rozległej panoramy Wilna, której towarzyszą naturalne odgłosy dzwonów i burzy; po chwili widz orientuje się, że ogląda tę panoramę oczami wpatrującego się w nią w milczeniu, stojącego na Górze Trzykrzyskiej „starego Poety” (Gustaw Holoubek) w charakterystycznym, niedziśnimszym stroju – jak zapowiadał scenariusz, *w ciemnej czamarze, z peleryną zarzuconą przez ramię*⁵² – z którym nie rozstanie się przez cały film. W następnym ujęciu Poeta pojawia się na nowym tle – przechodząc przez sień i stając na schodach starego, zdewastowanego dworu, kieruje do widza monolog, który jest początkowym akapitem wstępu do III części *Dziadów*; pierwsze zdanie brzmi: *Polska od pół wieku przedstawia widok z jednej strony tak ciągłego, niezmordowanego i niezłaganego okrucieństwa tyranów, z drugiej tak nieograniczonego poświęcenia się ludu i tak uporczywej wytrwałości, jakich nie było przykładu od czasu prześladowania chrześcijaństwa*⁵³. W monolog Poety są wmontowane dwa obrazy, które okażą się lejtmotywami filmu: obraz jeźdźcy pędzącego na koniu przez leśną aleję (Jan Nowicki gra podwójną postać: Widmo złego pana ze sceny cmentarnej i zarazem kilkakrotnie ingerującego w akcję Belzebuba, m.in. dopowiadającego bluźniercze ... *carem!* na końcu Wielkiej Improwizacji) oraz obraz orła unoszącego się z gniazda na tle zachodu słońca. Kiedy Holoubek kończy swój wstępny tekst, pejzaż Wilna zostaje zastąpiony przez nową panoramę – współczesnej Warszawy z charakterystyczną sylwetką Pałacu Kultury. W stronę tego pejzażu zmierza Anioł, kobieca postać (Grażyna Szapołowska) w białej szacie przepasanej czerwoną szarfą, co daje oczywiście efekt polskich barw narodowych. Jej pojawieniu się towarzyszy z offu przewodni motyw muzyczny Zygmunta Koniecznego, izolowane, rytmiczne dźwięki poprzedzają śpiew chóru, w którym rozpoznać można wersy przyszłego Widzenia Księdza Piotra: *Wszystkie na północ! Płyną jak rzeki. Panie! To nasze dzieci...* itd. Na tle tych dźwięków widoczna jest postać Anioła, najpierw samotna, po chwili – we współczesnym tłumie warszawian, potem – w sieni tego samego zrujnowanego dworu (który okaże się *domem nieboszczki matki*, o czym Gustaw-Poeta opowie Księdzu), wreszcie – aż do końca napisów

czołowych – obrazy święta zmarłych na różnych cmentarzach: żydowskim, mużułmańskim, na katolickich Powązkach. Po ostatnim napisie czołowym Poeta-Holoubek trafia przed Ostrą Bramę, klęka przed nią i z obrazu tego ukłęknięcia wyłania się właściwa opowieść.

Ta wstępna sekwencja, niezależnie od wprowadzenia wiodącej postaci i przewodnich motywów filmu, ustanawia dwie zbieżności, decydujące dla uruchamiania przez *Lawę* przeżycia odbiorczego. Pierwsza wiąże się z czasem: inicjalna Mickiewiczowska kwestia: *Polska od pół wieku przedstawia...* dotyczy oczywiście okresu od pierwszego rozbioru do czasu pisania *Dziadów drezdeńskich*, czyli 1832 roku. Skoro jednak premiera filmu miała się odbyć w roku 1989, to pierwsze zdanie filmu odnosiło się też – bez żadnej zmiany (bo, podobnie jak w *Dolinie Issy*, wszystkie kwestie dialogowe *Lawy* były wzięte bez zmian z pierwowzoru) – do sytuacji współczesnej; od klęski wrześniowej 1939 roku mijało akurat pół wieku. Druga łączy się z przestrzenią: centralnym chwytem kompozycyjnym twórczości Konwickiego, poczynawszy od *Wniebowstąpienia* (1967), a nawet od wcześniejszej o jedenaście lat powieści *Z obłąkanego miasta*, jest stałe napięcie między odtwarzanym z pamięci pejzażem podwileńskiej doliny dzieciństwa a przeżywanym współcześnie krajobrazem Warszawy, w której bohater tej twórczości mieszka. Przy czym Pałac Kultury od lat pełni specjalną funkcję w obrębie tego krajobrazu: z jednej strony, z oczywistych względów, oznacza upadającą podległość, z drugiej, jako codzienny widok z okna – jest sygnałem oswojenia⁵⁴. Ta początkowa sekwencja, znów jak w *Dolinie Issy*, uruchamiała potrójną perspektywę narracyjną: rozpoczynała opowieść o Mickiewiczu odwiedzającym świat dzieciństwa i młodości, stanowiła klasyczne wprowadzenie do świata przedstawionego dzieła Konwickiego, a zarazem – otwierała czasoprzestrzeń mitu dotyczącego istoty bytu narodowego, zawartej między jego utratą a odzyskaniem.

Drugi człon ramy – finał filmu – zawiera dopowiedzenie wszystkich tych treści. Motyw muzyczny Koniecznego pojawia się wraz z postacią ponownie nawiedzającego Warszawę Anioła; motyw ten towarzyszy następnie scenie końca obrzędu, jak w III części *Dziadów* zamykającej opowieść filmową: świta, słychać ptaki i – zaraz po tym samym co na początku obrazie pędzącego na koniu Belzebuba złego pana – Guślarz (Maja Komorowska) na prośbę Kobiety wywołuje ducha jej kochanka: *Śród gęstych kłębów zamieci / Kilkadziesiąt wozów leci, / Wszystkie lecą ku północy, / Lecą ile w koniach mocy. / Widzisz, jeden tam na przedzie*⁵⁵. Tyle tylko, że w *Lawie* obraz ten zostaje rzeczywiście udostępniony oczom widza: w śnieżnym pejzażu, pod dozorem żandarmów, w jednej z odjeżdżających na północ kibitek stoi Konrad (Artur Żmijewski), z krwawą raną na piersi. Zaraz po tym obrazie następuje jednak scena nieoczekiwana: w następnej kibitce odjeżdża na północ Poeta-Holoubek; musiał do niej wsiąść dobrowolnie, wszak jego podróż odbywa się w wyobraźni. Ta wyobrażona wizja odjazdu – symetryczna do obrazu Poety klękającego pod Ostrą Bramą, połączona z tym samym dźwiękiem – zamyka opowiedzianą w *Lawie* „polską noc cudów”⁵⁶.

Potem następuje finał, połączony z tym samym co poprzednio chórem, śpiewającym urywki Widzenia Księdza Piotra. Poeta-Holoubek przed tym samym zrujnowanym dworem wygłasza ostatni tym razem akapit wstępu do III części *Dziadów* (*Kto zna dobrze ówczesne wypadki, da świadectwo autorowi... itd.*), ale w jego monolog zostają wmontowane obrazy inne niż poprzednio. Najpierw ob-

raz autotematyczny, nakręcony przed bramą Wytwórni Filmów Dokumentalnych i Fabularnych przy ulicy Chełmskiej, gdzie były realizowane niektóre wnętrza – to ekipa *Lawy*, skończywszy pracę, wychodzi z wytwórni. Gustaw Holoubek żegna się z Mają Komorowską, miga Artur Żmijewski, Tadeusz Konwicki uchyla czapki przed Teresą Budzisz-Krzyżanowską, która odegrała rolę pani Rollisonowej. Drugi obraz dokumentuje radość wspólnoty – to migawki z mszy papieskiej przy ołtarzu przed Pałacem Kultury. Ostatnim słowem Mickiewicza towarzyszy ponowna panorama Wilna kończąca się półzblizeniem oglądającego ją Poety-Holoubka. W finałowym obrazie orzeł wylatuje z gniazda, tym razem na tle wschodzącego słońca.

Finał ten domyka wszystkie trzy perspektywy narracyjne filmu, które równocześnie zostają z sobą połączone. Pierwsza z nich wyznacza opowieść autobiograficzną, przekazywaną z punktu widzenia figury Poety – „starego Mickiewicza”, który nie mogąc zasnąć, odbywa wyobrażoną nocną wędrówkę po Wilnie⁵⁷. Ale to przecież Tadeusz Konwicki *ulepił tekst „Dziadów” jak swój własny*, o czym przypomina wspólne wyjście z wytwórni całej ekipy po ukończonej pracy. *Lawa* jest więc zarazem opowieścią biograficzną, zbudowaną przez adaptatora z wszystkich części dramatu, z wyjątkiem jedynie – co częste w inscenizacjach *Dziadów* – sceny z Ewą w *domu wiejskim pode Lwowem*. W ramach tego ulepca historia, wywiedziona ze świadomości Poety klęczącego przed Ostrą Bramą, zaczyna się od Części I, czyli *Dziadów – Widowiska* (kiedy młody Gustaw, grany przez Artura Żmijewskiego, nie zna jeszcze Maryli, a jedynie *zawsze mu się zdaje, że ktoś tży jego widzi*), przechodzi w Część II – obrzęd cmentarny, w którym na równi z *chórem wieśniaków* uczestniczą wileńscy studenci (dzięki czemu należy on do *pamięci Poety*), w którego środek włączona zostaje scena w domu Księdza, stanowiąca skrót *Dziadów* Części IV i która kończy się wygłoszeniem przez Poetę dwóch pierwszych zwrotek wiersza *Upiór*, otwierającego całą Mickiewiczowską *Poemę*. Po nim następuje jeszcze monolog Dziewicy (tu: Maryli) z Części I, po czym śledzimy inscenizację III Części *Dziadów*, rozpoczynającą się od Prologu w celi Gustawa-Konrada, tyle że kolejność dalszych scen zostaje zmieniona: po *Prologu* oglądamy *Sen Senatora* (więc scenę VI), potem scenę I (w celi u bazylianów), w której środek wmontowany zostaje *Salon warszawski* (scena VII) zainscenizowany prawie bez zmian, ciąg dalszy sceny w celi przechodzący w *Wielką Improvizację* (scena II), a potem już zgodnie z kolejnością: scena III i V (z księdzem Piotrem), VIII (*Bal u Senatora*) i IX (koniec *Nocy Dziadów*).

Cała ta opowieść jest przedstawiona w filmie jako wyobrażona; kolejne sceny wyłaniają się stopniowo z wyobraźni lub pamięci Poety w toku jego nocnej i wczesnoporannej wędrówki przez opustoszałe Wilno. Logika tej narracji jest wyznaczana przez kolejne pojawienia się Poety, sygnalizowane zwykle przez rytmiczny motyw muzyki Koniecznego i nigdy nieobojętne dla konstrukcji opowieści. Kiedy na przykład w środek cmentarnej sceny wywoływania ducha Dziewczyny-Maryli zostaje wmontowany obraz Poety przemierzającego wielki plac przed bazyliką archikatedralną, znaczy to, że Poeta zmierza właśnie na cmentarz, gdzie dzieje się coś wyjątkowego. I rzeczywiście, w dalszym ciągu sceny cmentarnej stajemy się świadkami pojawienia się milczącego Widma Gustawa, z krwawą raną na piersi. Po chwili jednak Widmo znika, wraz ze wszystkimi uczestnikami sceny; toczyła się wszak ona – jak i inne – w wyobraźni Poety.

To on stoi teraz samotnie na cmentarzu i recytuje początek *Upiora*, tłumaczący jego status: *Umarły wraca na młodości kraje / Szukać lubego oblicza*⁵⁸.

Kiedy idzie przez dziedziniec klasztoru Bazylianów, to po to, by w chwilę później, przeniknąwszy swobodnie do celi Gustawa-Konrada – siebie w młodości, głosząc go i pocieszając – przekazać mu swoje słynne przesłanie, w *Prologu* III Części *Dziadów* przeznaczone dla Ducha, kończące się słowami: *Ludzie, każdy z was mógłby, samotny, więziony, / Myślą i wiarą zwać i podźwigać troiny*⁵⁹. Kiedy wkrótce potem pojawia się w korytarzu Zamku Królewskiego (Mickiewicz, jak wiadomo, w rzeczywistości nigdy nie był w Warszawie), w środku wymyślnego przez siebie monologu, wygłaszanego przez Litwina Arunasa Smailisa, wtrąca inny fragment o śnieniu, w tym samym *Prologu* wygłaszany przez Gustawa, kończący się słowami: *Nie mogę spocząć, te sny to straszą, to łudzą: / Jak te sny mię trują!*⁶⁰ Szczytowym punktem tej serii interwencji jest oczywiście udział w *Wielkiej Improwizacji*: kiedy zbliża się jej pora i Konrad zaczyna nerwowo okrażać celę, widzimy Poetę zmierzającego w stronę klasztoru. Jego odbicie w oknie celi zjawia się potem nagle, jak tylko Konrad zaczyna mówić *Improwizację*. Po wygłoszeniu dziesięciu wersów Konrad znika. Od słów *Ja Mistrz!* przez kolejnych dwanaście i pół minuty resztę tekstu mówi już Holoubek (co w scenariuszu jest tłumaczone potrzebą wiarygodności: *Wtedy improwizację podejmuje Poeta, jak zawsze odziany w czamara z narzuconą na plecy peleryną. Już dawno włosy przyprószyła mu siwizna. Przy kątach oczu siatka zmarszczek. Tylko taki człowiek może wadzić się z Bogiem*⁶¹). A szczególnie wyrafinowany fragment tej serii zostaje wmontowany w sekwencję *Balu u Senatora*. Poeta, którego wcześniej widzieliśmy w trakcie wędrówki po cmentarzu, przejmuje tekst Sceny III (rozmowy z księdzem Piotrem), sennej wizji Konrada, nie tylko wyobrażającego sobie, ale wręcz skłaniającego Rollisona do śmiertelnego skoku z okna.

Bowiem, oczywiście, nie wystarczy powiedzieć, że Poeta to „duch Mickiewicza”, czy też *stary Mickiewicz, podróżujący w wyobraźni z Paryża do miasta młodości*⁶². Zapewne, ten aspekt postaci może cały czas pozostawać w świadomości widza, ale sytuacja narracyjna od początku, od pierwszej panoramy Wilna, podpowiada rozleglejszy, docierający do współczesności status tej postaci. Już w recenzji *Lawy* Andrzej Werner zauważył: *Kiedy Konrad-Holoubek przechadzając się ulicami Wilna staje na wzgórzu panującym nad miastem, odnosi się wrażenie, że jest to człowiek znający późniejsze sto pięćdziesiąt lat historii tego szczególnego zakątka Europy*⁶³. Ta postać jest pewną sumą tradycji, na którą składa się i niezwykle strój⁶⁴, niby modernistyczne wyobrażenie „artysty w ogóle”, i połączona z dostojeństwem mediumiczność (mówi przecież o sobie, w najbardziej wiarygodnej autoprezentacji, że jest powracającym do krainy młodości umarłym), i jednocześnie ogromny potencjał znaczeń wnoszony przez Gustawa Holoubka. Rzecz nie tylko w mistrzostwie jego aktorstwa – trudno sobie wyobrazić lepiej wygłoszoną *Wielką Improwizację*⁶⁵, i nie tylko we współautorskim wkładzie aktora, który z własnej woli dodał do znacznie skróconego w scenariuszu monologu spore partie tekstu – Tadeusz Konwicki opowiadał, że zorientował się w tym od razu na planie, jednak widząc, jak Holoubek świetnie mówi, nie pozwolił asystentce przerwać mu⁶⁶. Rzecz przede wszystkim we wnoszonej przez osobę aktora pamięci o jego kreacji Gustawa-Konrada w legendarnym przedstawieniu Kazimierza Dejmka z 1967 roku. Choć dla większości widzów kreacja ta

(o ile w ogóle o niej wiedzą) mieści się jedynie w legendzie, to jednak legenda ta przypomina, że przedstawienie teatralne może wpłynąć na bieg historii.

Zarazem jednak, o czym była już mowa, postać Poety reprezentuje w filmie autora, czyli Tadeusza Konwickiego, dla miłośników jego twórczości stanowiąc kolejny wariant postaci jej bohatera (czemu zresztą sprzyja, wnoszona przez informacje pozatekstowe – „stolik w Czytelniku” itp. – wiedza o tym, że Konwicki i Holoubek w życiu przyjaźnią się). To przecież Konwicki w tym filmie i przez ten film wraca do krainy swojej młodości (rzeczywiście, w okresie zdjęć, w 1988 roku znalazł się tam po raz pierwszy od roku 1956, co umożliwiła sytuacja polityczna; trzy lata wcześniej ekipa Andrzeja Wajdy realizująca *Kronikę wypadków miłosnych* nie mogła nawet marzyć o zdjęciach w Wilnie). A niezależnie od jego ulubionej poetyki i od biografii sama pozycja reżysera sprawia dodatkowo, że widz podczas seansu odnosi wrażenie kontaktu z autorem-Konwickim. By pozostać przy przykładzie Wielkiej Improwizacji, można powiedzieć za Zbigniewem Majchrowskim: *Holoubek interpretuje arcymonolog, Konwicki układa filmowy esej*⁶⁷. Istotnie, w trakcie odbioru *Wielkiej Improwizacji w Lawie* ma się wrażenie takiej podwójności: słuchając tekstu, czuje się kontakt z Artystą-Aktorem, wnoszącym swoim idealnym wykonaniem wszystkie treści omówione powyżej, nałożone naturalnie na treści związane z twórczymi możliwościami człowieka, o których traktuje wiersz Mickiewicza; oglądając obraz, myśli się o komentarzu wnoszonym przez kolejnych dwadzieścia pięć wcięć pochodzących od Artysty-Autora kierującego nasz odbiór w stronę obrazów wydobywanych ze zbiorowej pamięci. By raz jeszcze zacytować Majchrowskiego: *Improwizacja w ujęciu Konwickiego jest (...) rozdarta między sielanką a apokalipsą, między schadzka Gustawa i Maryli a powstaniem warszawskim, między Tuhanowiczami a Katyńm*⁶⁸.

Ale jak już wspominałem, oprócz tych dwóch nakładających się na siebie perspektyw narracyjnych, idących – mówiąc w skrócie – od Mickiewicza i od Konwickiego, jest jeszcze perspektywa trzecia. Uruchamia ją ludzki tłum, owa „lawa”, wydobywana na pierwszy plan przez tytuł filmu, odwołujący się oczywiście do słynnej wypowiedzi Wysockiego w finale sceny *Salonu warszawskiego* i dotyczący społecznej „głębi”, niemożliwej do wyziębienia prawdziwej natury Polaków. W ramie filmu jest to tłum współczesny, raz anonimowy, jak w scenie ulicznej, kiedy indziej częściowo rozpoznawalny – jak w obrazach opuszczającej wytwórnię ekipy filmowej czy w triumfalnym obrazie uczestników papieskiej mszy. Ten ludzki tłum okazuje się logiczną i chronologiczną kontynuacją innych tłumów pokazywanych wielokrotnie w toku filmu. Chodzi nie tylko o konkretne zbiorowości – studenckich buntowników czy salonowych konformistów – pokazywane w ramach omówionej już podwójnej narracji. Chodzi o tłum anonimowy, pojawiający się w obrazach filmu jakby przy okazji, niezależnie od intencji narratorów, jak w anachronicznie naśladującej konwencję telewizyjnego reportażu sekwencji „opowieści Sobolewskiego” (Piotr Fronczewski) albo w pojawiających się na zasadzie lejtmotywu, niezależnych od opowieści Poety (bo spoza tekstu) i opowieści Reżysera (choć w planie całości – do Konwickiego oczywiście należących) wizerunkach ludzi za nieznane winy uwieczonych, dokądś wleczonych środkiem jezdnii oraz innych, którzy bezsilnie przypatrują się tej przemocy.

W świetle całości filmu jest to wspólnota nareszcie zwycięska, uchwycona w tym krótkim momencie, kiedy dwustuletnie męczeństwo przyniosło w końcu

wymierny efekt. Taki jest przecież sens gestu Poety-Holoubka dobrowolnie jadącego na zesłanie za sobą dawnym – Konradem. Warto się było buntować! Wybór dokonany z perspektywy lat wyglądałby tak samo. Toteż i orzeł wzlatujący w ostatnim obrazie filmu jest nareszcie zwiastunem wolności.

Obrazy te nie mają jednak służyć zbiorowej pysze. Obrazy polskiego tłum w *Lawie* są filmowymi wizerunkami tej samej wspólnoty, o której badacz rytuałów polskiego teatru romantycznego pisze, że to ona jest prawdziwym bohaterem *Dziadów*. Ten tłum – powiada Michał Masłowski – to *synekdocha wspólnoty kulturowej*⁶⁹; ma ona *przyswoić zbiorowej pamięci mądrość, która nie jest już wyrażana w formie sentencji*⁷⁰. Sens obrzędu, służącego pamięci politycznego męczeństwa Polaków, polega na zrozumieniu głębokiego sensu teraźniejszości. *Nie chodzi już o przyswojenie przez wspólnotę przeszłych indywidualnych losów według z góry ustalonych kryteriów, ale o zbiorowe przyswojenie wydarzeń współczesności, co zwykle zapewniane jest przez autorytarne instytucje – rząd, partię, Kościół. Chodzi więc o zapewnienie społeczeństwu ideologicznej autonomii w stosunku do istniejących instytucji. Chodzi o utworzenie narodowej więzi poza politycznymi czy religijnymi instytucjami, nie przeciw tym instytucjom, ale w pewnym sensie równolegle, przejmując ich kompetencje i realizując ich postanowienia dzięki mechanizmom życia kultury*⁷¹.

Wspólnota jest tu oczywiście rozumiana w znaczeniu szerszym niż kresowa „mała ojczyzna”, której przedstawicielem czuł się Konwicki, decydując się na autorstwo swoich dwóch adaptacji. To wspólnota Polaków, rozumiana jednak jako reprezentacja – mówiąc patetycznie – człowieczeństwa. Wychodząc od opowieści o tej pierwszej, Konwicki zwraca się swoimi filmami do tej drugiej, by mówić w istocie o trzeciej.

TADEUSZ LUBELSKI

¹ Trzy głosy o problemach adaptacji filmowej. Wypowiedź Tadeusza Konwickiego, „Kwartalnik Filmowy” 1960, nr 4, s. 24-28.

² Tamże.

³ Tamże.

⁴ Tamże.

⁵ S. Nowicki (S. Bereś), *Pół wieku czyśćca. Rozmowy z Tadeuszem Konwickim*, Londyn 1986, s. 110.

⁶ Tamże.

⁷ Por. tamże, s. 90-91.

⁸ Por. tamże, s. 103-104; T. Konwicki, *Pamiętam, że było gorąco*. Rozmowy przeprowadzili Katarzyna Bielas i Jacek Szczerba, Kraków 2001, s. 142.

⁹ T. Konwicki, *Wschody i zachody księżyca*, Warszawa 1982, s. 17.

¹⁰ T. Konwicki, *Jak kręciłem „Lawę”? w: Magia kina*, red. J. Wróblewski, Warszawa 1995, s. 17.

¹¹ A. Helman, *Adaptacje filmowe dzieł literackich jako świadectwa lektury tekstu*, „Kino”

1985, nr 4; por. tejsze, *Twórcza zdrada. Filmowe adaptacje literatury*, Poznań 1998, s. 12.

¹² T. Konwicki, *Mickiewiczowie młodszy*, „Gazeta Wyborcza” 26-27.11.2005, s. 15.

¹³ E. Czamecka (R. Gorczyńska), *Podróżny świata. Rozmowy z Czesławem Miłoszem*, Warszawa 1984, s. 106.

¹⁴ *Zacząć na nowo*. Z Tadeuszem Konwickim rozmawia T. Lubelski, w: *Debiuty polskiego kina*, red. M. Hendrykowski, Konin 1998, s. 88.

¹⁵ T. Konwicki, *Pamiętam, że było gorąco*, dz. cyt., s. 167.

¹⁶ M. Janion, *Tam gdzie rojsty*, „Twórczość” 1983, nr 4, s. 93-110, cyt. ze s. 99.

¹⁷ T. Konwicki, *KOMPLEKS POLSKI*, wyd. 2 oficjalne, Warszawa 1990, s. 79 (sam pisarz zalecał, by pisać ten tytuł wersalikami, nie rozstrzygając, czy „POLSKI” pisać dużą, czy małą literą).

- ¹⁸ Cz. Miłosz, *Szukanie ojczyzny*, Kraków 1992, s. 183.
- ¹⁹ Por. J. Kolbuszewski, *Kresy*, Wrocław 2002, cytaty ze s. 54 i 49.
- ²⁰ Tamże.
- ²¹ T. Chrzanowski, *Kresy czyli obszary tęsknot*, Kraków 2001.
- ²² Cz. Miłosz, *Szukanie ojczyzny*, dz. cyt., s. 30. W innym miejscu książki (s. 44) Miłosz ostrożnie stawia tezę, że mitologizowanie pogąńskiej Litwy przez Polaków wiąże się z ich (naszą) podskórną niechęcią do kleru.
- ²³ Cyt. za: J. Kolbuszewski, dz. cyt., s. 208.
- ²⁴ M. Janion, *Niesamowita Słowiańszczyzna. Fantazmaty literatury*, Kraków 2006, s. 170-171.
- ²⁵ D. Beauvois, *Trójkąt ukraiński. Szlachta, carat i lud na Wołyniu, Podolu i Kijowszczyźnie 1793-1914*, tłum. K. Rutkowski, Lublin 2005.
- ²⁶ B. Bakula, *Kolonialne i postkolonialne aspekty polskiego dyskursu kresoznawczego (zarys problematyki)*, „Teksty Drugie” 2006, nr 6, s. 11-33, cyt. ze s. 13.
- ²⁷ T. Konwicki, *KOMPLEKS POLSKI*, dz. cyt., s. 80.
- ²⁸ Por. przypis 2.
- ²⁹ T. Konwicki, *Wschody i zachody księżyca*, dz. cyt., s. 52. W tym wydaniu, w podziemnym Wydawnictwie Krąg, fragmenty o realizacji filmu również na ss.: 17-18, 50-52, 77-78, 101, 116-117, 174.
- ³⁰ Sam Miłosz, w rozmowach z Renatą Górczyńską prowadzonych na przełomie lat 70. i 80., odżegnywał się od autobiograficznego charakteru *Doliny Issy*, zaliczając ją raczej do gatunku baśni; por. E. Czarnicka, *Podróżny świata*, dz. cyt., s. 109-110. Kilka lat później pisał o baśniowości książki już w innym sensie – unikania okrutnej prawdy o rzeczywistości: *Kiedy myślę o epidemii tyfusu w naszym powieście i o pogrzebach tamtej zimy, chyba 1919 roku*, „*Dolina Issy*”, *choć jest powieścią, nie reportażem, zyskuje dla mnie barwę baśniową. I całej literaturze gotów jestem wytoczyć proces o niedokładność*. Cz. Miłosz, *Rok myśliwego*, Paryż 1990, s. 261.
- ³¹ Cz. Miłosz, *Dolina Issy*, Kraków 1981, s. 35, 109.
- ³² Por. przypis 3.
- ³³ Cz. Miłosz, *W mojej ojczyźnie*, w: tegoż, *Wiersze*, tom I, Kraków 2001, s. 142.
- ³⁴ Konwicki ironizował na ten temat: *Miłosz ma kompleks, gdy ktoś powiada, że to jest jego książka autobiograficzna. On wszędzie temu zaprzecza. Po prostu istnieje grupa autorów, którzy wstydzą się tego, że piszą „z życia”*. S. Nowicki, *Pół wieku czyśćca*, dz. cyt., s. 105.
- ³⁵ Tamże.
- ³⁶ Do podobnych wniosków dochodziły badaczki, które w ostatnich latach analizowały adaptacje filmowe Konwickiego jako jego wypowiedzi autorskie. Barbara Głębicka-Giza dowodziła, że ideą adaptacji jest *portret nie doliny Issy, lecz artysty, który się z niej wywodzi. Film jest rodzajem impresji dyktowanej pamięcią tamtego miejsca, impresji, która zatrzymała odczucia i emocje, wrażenia wywołane specyfiką tego miejsca, ale też tęsknotą za nim*. B. Głębicka-Giza, „*Dolina Issy*”, „*Lawa*” i „*Kronika wypadków miłosnych*”. *O autorskiej twórczości Tadeusza Konwickiego*, „*Kwartalnik Filmowy*” 2003, nr 44, s. 199. Z kolei zdaniem Nataszy Korczarowskiej film Konwickiego nosi cechy gatunkowe eseju. *Instancji nadrzędnej, organizującej całościową strukturę filmowego tekstu należy zatem poszukiwać poza płaszczyzną diegezy*. N. Korczarowska, *Ojczyzny prywatne. Mitologia przestrzeni prywatności w filmach Tadeusza Konwickiego, Jana Jakuba Koloskiego, Andrzeja Kondratiuka*, Kraków 2007, s. 129.
- ³⁷ Był to świadomy zabieg reżysera, por. S. Nowicki, *Pół wieku czyśćca*, dz. cyt., s. 108.
- ³⁸ O tym, że wędrówka jest w dziełach Konwickiego figurą twórczości, pisałem szerzej w książce *Poetyka powieści i filmów Tadeusza Konwickiego (na podstawie analiz utworów z lat 1947-1965)*, Wrocław 1984.
- ³⁹ T. Konwicki, *Wschody i zachody księżyca*, dz. cyt., s. 52; por. cały fragment na s. 50-52.
- ⁴⁰ Cz. Miłosz, *Dolina Issy*, dz. cyt., s. 154-155.
- ⁴¹ Por. T. Konwicki, *Pamiętam, że było gorąco*, dz. cyt., s. 143-144.
- ⁴² Skądinąd fakt, że wyrok na Baltazara brzmi w filmie głosem Włodzimierza Boruńskiego, nabiera dodatkowych znaczeń emocjonalnych w świetle materiałów odnalezionych niedawno przez autorki książki o powojennych wyborach polskich intelektualistów. Boruński był jednym z przesłuchujących Konwickiego w czasie zebrania POP Związku Literatów Polskich, na którym przyjmowano go do partii, tego zebrania, które – jako jedną ze zmór bohatera – odtworzył potem w *Senniku współczesnym*. To Boruński zapytał go o udział w antyradzieckiej partyzantce: *Czy braliście osobiście udział w napadach i czy strzelaliście?* A. Bikont, J. Szczęsna, *Lawina i kamienie. Pisarze wobec komunizmu*, Warszawa 2006, s. 88.
- ⁴³ Sam Konwicki podpowiadał, że ta współczesna warstwa filmu może być także odebrana jako swoiste przedłużenie powieści, jej epi-

- log, w którym pojawiają się dzieci, wnukowie mieszkańców doliny Issy. Por. Wileńszczyzna moich snów. Z T. Konwickim o ekranizacji *Doliny Issy* rozm. B. Zagroba, „Film” 1981, nr 39.
- ⁴⁴ T. Lubelski, *Trzy rzeki. O filmie „Dolina Issy”*, „Film” 1981, nr 48.
- ⁴⁵ Konflikt między historykami literatury a teatrologami w odczytywaniu dramatu Mickiewicza omawia Leszek Kolankiewicz w swym fundamentalnym studium antropologicznym *Dziady. Teatr święta zmarłych*, Gdańsk 1999, zvl. s. 229-250.
- ⁴⁶ A. Mickiewicz, *O poemacie „Dziady”*, w: tegoż, *Dzieła*. Tom V: *Pisma prozą. Część I*, Warszawa 1952, s. 276-277.
- ⁴⁷ Cz. Miłosz, *Ziemia Ulro*, Kraków 2000, s. 147.
- ⁴⁸ W szponach romantyzmu. Z Tadeuszem Konwickim rozmawia Elżbieta Sawicka, „Odra” 1988, nr 1, s. 27.
- ⁴⁹ *To my jesteśmy „Czterdzieści i cztery”*. Z Tadeuszem Konwickim rozmawia Tadeusz Lubelski, „Kino” 1999, nr 4, s. 10.
- ⁵⁰ T. Konwicki, *Jak kręciłem „Lawę”?* dz. cyt., s. 19.
- ⁵¹ *Na słynnej „otwartej” kompozycji „Dziadów” Konwicki zaszczyił swoją opowieść nie-linearną, symultaniczną, wielowarstwową jak życie, jak pamięć. W ten sposób usunął stary problem historycznoliteracki: jak część IV łączy się z częścią III. (...) Wyznacza tę całość przede wszystkim jedno życie*. M. Janion, *Krwotok lawy*, w: tegoż, *Projekt krytyki fantazmatycznej*, Warszawa 1991, s. 172-173.
- ⁵² *Lawa. Fragmenty „Dziadów” Adama Mickiewicza*. Scenariusz Tadeusza Konwickiego z maja 1987 roku, s. 1. W zbiorach Filмотeki Narodowej.
- ⁵³ A. Mickiewicz, *Dziady. Poema*, w: tegoż, *Dzieła*. Tom III: *Utwory dramatyczne*, Warszawa 1949, s. 121. Ten sam tekst w warstwie dźwiękowej filmu.
- ⁵⁴ Operację odbierania władzy jej symbolu, którą wykonał Konwicki na obrazie *Pałacu Kultury*, opisał Tadeusz Sobolewski w szkicu *Balkon Konwickiego*, w: tegoż, *Dziecko Peerele*, Warszawa 2000, s. 28-29.
- ⁵⁵ A. Mickiewicz, *Dziady. Poema*, dz. cyt., s. 261; także w warstwie dźwiękowej filmu.
- ⁵⁶ To sformułowanie samego Tadeusza Konwickiego, komentującego swój film jako opowieść o Mickiewiczu: *On tam przyjeżdża (do sowieckiego jeszcze, w 1988 roku, Wilna – przyp. T.L.) i odtwarza to, co jest charakterystyczne dla naszej sztuki: polską noc cudów*. Przywołuje ten niegroźny epizod małego studenckiego sprysiężenia, który potem rósł przez cały dziewiętnasty wiek, aż do hekatomby powstania warszawskiego. Zacząć na nowo. Z Tadeuszem Konwickim rozmawia T. Lubelski, dz. cyt., s. 90.
- ⁵⁷ Michał Masłowski zauważył, że jedna z przyjętych odpowiedzi na pytanie „Kto jest bohaterem *Dziadów*?”, aczkolwiek niewystarczająca, brzmi: *Bohaterem Dziadów jest sam poeta, parający się z problemami dojrzewania miłosnego, narodowego i religijnego...* Por. M. Masłowski, *Kto jest bohaterem „Dziadów”?* w: „*Dziady*” Adama Mickiewicza. *Poemat, adaptacje, tradycje*, red. B. Dopart, Kraków 1999, s. 59. Możliwość takiej lektury filmu Konwickiego przedstawił Przemysław Kaniecki w artykule „*Lawa*” *Tadeusza Konwickiego jako film o Mickiewiczu na podstawie „Dziadów”*, złożony do tomu *Biografistyka filmowa. Ekranowe interpretacje losów i faktów*, red. T. Szczepański i S. Kołos, Toruń 2007.
- ⁵⁸ A. Mickiewicz, *Dziady. Poema*, dz. cyt., s. 7; także w warstwie dźwiękowej filmu.
- ⁵⁹ Tamże, s. 133; także w warstwie dźwiękowej.
- ⁶⁰ Tamże, s. 130.
- ⁶¹ *Lawa*, Scenariusz Tadeusza Konwickiego, dz. cyt., s. 68.
- ⁶² Por. przypis 48.
- ⁶³ A. Werner, *Dzieje ognia*, „Kino” 1989, nr 12, s. 4.
- ⁶⁴ Zbigniew Majchrowski, w znakomitej książce o teatralnych dziejach Improwizacji, przypomniał, że czarną pelerynę Konrad nosił już w prapremierowym przedstawieniu *Dziadów* w 1901 roku w reżyserii Stanisława Wyspiańskiego. Por. Z. Majchrowski, *Cela Konrada. Powracając do Mickiewicza*, Gdańsk 1999, s. 193.
- ⁶⁵ *Powstało coś jedyne w dziejach sztuki polskiej, czego można by słuchać bez końca* – pisała Maria Janion, *Krwotok lawy*, dz. cyt., s. 173.
- ⁶⁶ Nawiasem mówiąc, wygłoszona przez Holoubka *Improwizacja* została nakręcona nie tylko w jednym ujęciu, ale i w jednym dublu. Por. T. Konwicki, *Pamiętam, że było gorąco*, dz. cyt., s. 170.
- ⁶⁷ Z. Majchrowski, *Cela Konrada*, dz. cyt., s. 198.
- ⁶⁸ Tamże, s. 200.
- ⁶⁹ M. Masłowski, *Gest, symbol i rytuały polskiego teatru romantycznego*, Warszawa 1998, s. 79, 81.
- ⁷⁰ Tamże.
- ⁷¹ Tamże.