

Dolina Issy, Lawa i Kronika wypadków miłosnych

O autorskiej twórczości Tadeusza Konwickiego

BARBARA GŁĘBICKA-GIZA

Nazwisko Tadeusza Konwickiego klasycznie już jest kojarzone z kinem autorskim. Związanie się z filmem ma głębokie znaczenie dla całej twórczości pisarza, ponieważ nastąpiło w momencie ideologicznego przełomu roku 1956. Film stał się wówczas dla niego swoistą uzdrawiającą możliwością, szansą na wewnętrzną rehabilitację i rozpoczęcie nowych poszukiwań twórczych. O potrzebie tych zmian, przy niezwykle zniechęcających okolicznościach, świadczy determinacja Konwickiego w realizacji debiutanckiego *Ostatniego dnia lata* (1958). Film ten stał się przełomem nie tylko w życiu twórczym artysty, ale także w rozwoju kinematografii w ogóle. Odtąd Konwicki, jako literat, scenarzysta i reżyser, będzie wykorzystywał na równi film i literaturę do twórczej wypowiedzi. Dotyczy to także adaptacji *Doliny Issy* Czesława Miłosza, *Dziadów* Adama Mickiewicza i – co u Konwickiego zupełnie wyjątkowe – własnej *Kroniki wypadków miłosnych*. Utwory te łączy temat Litwy, który pisarz potraktował niezwykle osobiście. Na tyle, że jako adaptator stał się niejako drugim autorem tych utworów. Warto zatem zastanowić się nad mechanizmami jego niewątpliwie szczególnej strategii adaptacyjnej.

Sam pisarz jest przeciwny rozumieniu kina autorskiego wyłącznie jako takiego, w którym realizator jest jednocześnie autorem scenariusza. Filmy takich reżyserów, jak Wajda czy Kawalerowicz, mimo że zrealizowane według cudzych scenariuszy, noszą przecież znamiona filmów autorskich. Dlatego – jak twierdzi – w przypadku tzw. kina autorskiego najbardziej istotna jest twórcza indywidualność i filmy, które – podobnie jak kiedyś literatura – usiłują świat kreować, a więc interweniować, na nowo przekomponowywać. Takie filmy są zmuszone tworzyć od nowa własny budulec artystyczny (...) ¹. Do głosu dochodzi tu więc kwestia tworzenia własnej wizji świata i odpowiedzialność za nią, co z kolei przekształca film ze sztuki wyłącznie rozrywkowej w narzędzie intelektualnej i duchowej komunikacji między artystą a światem, w sztukę prawdziwą. Jednym słowem film autorski jest nakręcony „w pierwszej osobie” (...) jest maksymalnie osobisty (...) jest w najdrobniejszym szczególe prywatną własnością reżysera ². Tak rozumiany film jest zbliżony w swej intymności do literatury – jest tworem jednego podmiotu twórczego i wyrazem jego stosunku do świata. W przypadku Konwickiego jest to dość istotne, ponieważ o ile literatura jest dla niego zawodem, o tyle film raczej pasją uprawianą – jak sam mówi – z zacięciem amatora ³. Pomijając niewątpliwą kokieterię tego rodzaju wypowiedzi, należy stwierdzić, że

właściwe rozumienie tego kina musi uwzględniać pryzmat twórczości literackiej Konwickiego. Nawet więcej: uwzględniać fakt, że filmy i powieści są jednym głosem i *nie słychać jakiegokolwiek sygnału ostrzegawczego, że w tej chwili jesteśmy już jakby na innym terenie*⁴. Konwicki w literaturze i filmach, wykorzystując jedynie inne środki wyrazu, zachowuje jednakowe relacje narrator-bohater-odbiorca⁵, jakby sugerował, że kluczem do ich zrozumienia jest osoba autora, że dotarcie do istoty jego myśli pozwala przekraczać granice pomiędzy sztukami.

Tymczasem ową istotę określa właściwie jedno słowo: Litwa. *Ja chcę, żeby było dobrze... Nie czuję się związany z żadnym obozem ideologicznym ani literackim. Jestem związany tylko z małym regionem na północny-wschód od Wilna, z którego zaczerpnąłem jakieś soki, ale jeszcze nie wiem do końca, czym były one zatrute*⁶. Ta wypowiedź Konwickiego najpełniej wyraża duchowe podłoże jego twórczości. Wielokrotnie opisywana przez krytyków i obecna we wszystkich prawie powieściach dolina z rzeką, lasem i linią kolejową jest nie tylko miejscem urodzenia pisarza, jego dzieciństwa i wczesnej młodości, ale też jedynym punktem odniesienia we wszystkich momentach życiowych⁷.

Jak pisze Anna Nasalska, *świat bohaterów Konwickiego ma kształt doliny*⁸, która stanowi fundament, niezmiennie sacrum, centrum świata. Dolina to miejsce poznania decydujący o całym życiu wewnętrznym, jego podstawowa czasoprzestrzeń, wyznaczająca odwieczny porządek, ład i bezpieczeństwo: *A księżyc w tamtych czasach świecił rześście, jak powinien świecić, bo wówczas nie zatarły się jeszcze granice i lato różniło się od zimy, pleć od płci, życie od śmierci*⁹. W tej perspektywie ciągle literackie (i filmowe) powroty do Doliny nie są jedynie wyrazem tęsknoty za utraconym nagle rajem, ale nieustającą próbą odnalezienia samego siebie dzisiaj, samookreślenia i potwierdzenia swojej obecności.

Pytany o najważniejszą z wartości, Konwicki podkreśla, że jest nią zaznaczenie swojej obecności oraz uwierzytelnienie swojego pobytu w tym miejscu i czasie, przedstawienie świadectwa losu własnego i generacyjnego¹⁰. Taka deklaracja nabiera znaczenia, kiedy patrzymy przez pryzmat artystycznych preferencji pisarza, bowiem dotyczą one jedynie sfery szczególnego typu wrażliwości wyznaczonej przez doświadczenia wyniesione z Doliny. W takiej perspektywie twórczość Konwickiego jest próbą przedstawienia mentalności człowieka z Doliny, a jednocześnie zapisem losu jego i jego generacji – losu, którym jest ciągle przezwyciężanie obcości w świecie zewnętrznym i na zawsze od niej odległym. Dolina nabiera tu cech symbolu – nie chodzi już o konkretne miejsce, ale o swoją wartość, która nadaje wszystkiemu znaczenie i staje się rodzajem constans, niezależnego od zmieniających się okoliczności i czasów.

Tak rozumiana Dolina zyskuje wizualny kształt w adaptacji *Doliny Issy*, *Dziadów* i *Kroniki wypadków miłosnych*. Dlatego, że Tadeusz Konwicki występuje jednocześnie jako ich autor i bohater, a przez to jego kino autorskie nabiera nowych znaczeń.

Do dwóch pierwszych filmów pisarz sam napisał scenariusze i samodzielnie je wyreżyserował – to niewątpliwie wpływa na jego strategię adaptacyjną. Pojawia się tu jednak jeszcze jeden istotny element: oryginalne teksty literackie napisali Litwini, współziomkowie Konwickiego. *Może się ktoś dziwić, że ja – bez mała klasyk filmu autorskiego – palnąłem nagle znieścacka dwa filmy nie ze swojego materiału. Otóż (...) pewne okoliczności – czasów, nastrojów, rekompens-*

sat moralnych – skłoniły mnie do sięgnięcia po „Dolinę Issy” i po „Dziady”. Obaj autorzy są zresztą ze mną spokrewnieni; może nie dosłownie węzłami krwi, choć na Wileńszczyźnie wszyscy byli spowinowaceni ze wszystkimi, ale przez „rodzinną Europę”, przez wspólną ziemię, obyczaju, no i tych resztek romantyzmu, które jeszcze się błakały, jak duchy po puszczech wileńskich¹¹.

Konwicki wielokrotnie wyrażał podziw i przywiązanie do twórczości Miłosza jako świadectwa kultury, z której wyrosła i którą niezmiennie prezentowała. Widział w niej przede wszystkim odbicie tych wartości, które i jemu – z racji wspólnej ojczyzny – były bliskie.

Adaptację *Doliny Issy* podjął po dziesięcioletniej przerwie w pracy z filmem, w warunkach dość sprzyjających, kiedy Miłosz otrzymał Nagrodę Nobla. Jak mówi: ...sięgnąłem po Miłosza, bo uważałem wtedy, że należy mu się coś od ludzi zajmujących się sztuką w kraju, wielokrotnie wyrażających się o nim obelżywie. Przecież on w momencie otrzymania Nagrody Nobla był znany tylko wśród tak zwanych elit. Uważałem więc za swój obowiązek przedstawić – przez filmową „Dolinę Issy” – dramat jego losu¹².

Sam Miłosz, oglądając ekranową *Dolinę Issy*, podobno nieustannie pytał zirytowany: *Co, to jestem ja?*¹³ Jego reakcja wskazuje na daleko idące zmiany w stosunku do podstawy powieściowej. Z drugiej jednak strony Konwicki mówi: W ciągu czterdziestu minut pokazałem (...) nie „Dolinę” Issy, lecz Miłosza. „Dolinę Issy” potraktowałem jako kawałek lustra, w którym odbić można autora „Ziemi Ulro”¹⁴.

Powieść Miłosza jest kluczem do zrozumienia całej jego twórczości, stanowi określenie własnych korzeni, powrót do miejsca, gdzie wszystko się zaczęło. Umysłowość i światopogląd Miłosza mają swe źródło właśnie tam, a jego *Dolina Issy* jest wizją procesu ich kształtowania. Film Konwickiego, nie będąc wierny powieści, ma ambicję wyjaśnienia fenomenu samego Miłosza, i to z perspektywy bardzo osobistej. Znamienna jest tu wypowiedź samego Konwickiego: ...bez dogłębnej znajomości Wileńszczyzny nie ma co marzyć o nadaniu literackiej materii ekranowego kształtu. Znajduję się w podobnej sytuacji, co Czesław Miłosz piszący „Dolinę Issy”. Nadal żyję wspomnieniami dzieciństwa na Litwie, choć opuściłem ją przeszło trzydzieści lat temu. „Dolina Issy” nie była dla mnie zwykłą powieścią, jej rolę dla mnie można porównać do soczewki skupiającej moje własne wspomnienia. Dwadzieścia pięć lat temu zaległa w mojej podświadomości, podsyciła moją pamięć. Nie w szczegółach, które wyblakły, lecz w zmysłowych odczuciach. Pamiętam zapach lasów; smak wody, kształt chmur, odcień traw. Wielokrotnie wracałem na Litwę w moich książkach (...), ale w filmie nie miałem odwagi¹⁵.

Lektura scenariusza *Doliny Issy* ujawnia niezwykle interesujące aspekty. Stanowi bowiem impresję, której poszczególne fragmenty są połączone na zasadzie symultaniczności. Zabieg taki w odniesieniu do powieści ma głębokie uzasadnienie. *Dolina Issy* Miłosza jest *afilmowa* w tym sensie, że nie ma tu klasycznej fabuły. Jej treścią jest wspomnienie, które z perspektywy czasu uwydatnia to, co istotnie zaważyło na życiu bohatera. Przeżycia i doświadczenia małego Tomasza są przedstawiane przez człowieka starszego, który ma świadomość ich znaczenia, rozumie je z perspektywy dystansu czasowego. To on jest właściwym narratorem powieści, będącej projekcją jego pamięci.

Scenariusz musiał przezwyciężyć *afabularność* powieści właśnie dzięki wykorzystaniu owej poetyki wspomnienia rozgrywanej na dwóch planach:

teraźniejszości i przeszłości. Ten pierwszy wyznaczają recytowane w filmie wiersze Miłosza – nie tylko pełniące rolę komentarza do pokazywanych wydarzeń, ale też w ten sposób mówiące o swoich źródłach i duchowej genezie. Jak mówi Konwicki, *ta cieniutka płaszczyzna ma podkreślać mroczny, niemalże baśniowy charakter całości. Może być odebrana jako swoiste przedłużenie powieści, jej epilog, w którym pojawiają się dzieci, wnukowie mieszkańców doliny Issy*¹⁶. Innymi słowy recytowane wiersze mają mówić o samej Litwie, ale przede wszystkim charakteryzować obecną sytuację tych, dla których była ojczyzną i którzy przez jej utratę stali się wiecznymi wygnañcami.

W scenariuszu Konwickiego już sama ekspozycja sugeruje komentującą rolę poezji, której wymowa stanowi rodzaj emocjonalnego wstępu do mających nastąpić wydarzeń. Oto bowiem stary człowiek idący ze wschodu na zachód recytuje wiersz Miłosza *W mojej ojczyźnie*. Uwaga odbiorcy jest kierowana w stronę pamięci na zawsze utraconej ojczyzny, a pod pozornym spokojem i lapidarnością stwierdzenia, że podmiot liryczny nigdy do niej nie wróci, kryje się ogromna siła emocji. Emocji, które – dodajmy – są udziałem nie tylko poety, autora *Doliny Issy*, ale także jej adaptatora.

Tadeusz Konwicki w cytowanej wyżej wypowiedzi mówił, że żyje ciągle wspomnieniami Litwy, które dotyczą bardziej odczuć niż konkretnych szczegółów. Scenariusz *Doliny Issy* ma przez to charakter przede wszystkim emocjonalny, a specyfikę tych uczuć tłumaczy charakterystyka miejsca, w którym wszystko będzie się rozgrywać: *Osobliwością doliny Issy jest większa niż gdzie indziej ilość diabłów. Być może spróchniałe wierzyby, młyny, chaszcze na brzegach są szczególnie wygodne dla istot, które ukazują się oczom ludzkim tylko wtedy, kiedy same sobie tego życzą.*

*Oto i teraz przelatuje nad zamglonym oparzeliskiem stary diabeł w postaci kozaka w czarnym burnusie. Bryzgnął czerwoną wodą, strzelił nahajką i zagwizdał przeraźliwie. Słońce już zaszło, kona reszka luny*¹⁷.

Dolina Issy jawi się w tym niezwykle lirycznym opisie jako miejsce mroczne i tajemnicze, ogarnięte tajemnymi siłami, których oddziaływanie na życie tutejszych ludzi jest ogromne. Urodzić się tu oznacza być naznaczonym piętnem, wyróżniać się niepowtarzalną specyfiką. W ten sposób Konwicki określa swoje ścisłe związki z Miłoszem, niejako solidaryzując się z nim wspólnotą ojczyzny, która obu ich napiętnowała jednakowo.

Dotyczy to również bohaterów adaptacji Konwickiego, ukazanych z całą wyrazistością ciężaru losu, który stał się ich udziałem. Szczególnym przykładem jest tu postać leśnika Baltazara, którego *diabły wybrały sobie do dręczenia*. Postać ta kumuluje całe niewytłumaczalne działanie okrutnych sił rządzących doliną Issy. Dlaczego zabił niewinnego, obcego człowieka – czy dlatego, że jest zły, czy też zadziaływały tu jakieś siły zewnętrzne? Dręczony tymi pytaniami Baltazar nie może pogodzić się ze swoim losem, ale też jest pozbawiony możliwości jego zmiany. To właśnie on usłyszy od rabina, do którego uda się po radę: *Żaden człowiek nie jest dobry. Co zrobiłeś złego człowieku, tylko to jest twój własny los. (...) Nie przeklinaj człowieka własnego losu, bo kto myśli, że ma cudzy, a nie własny los – zginie i będzie potępiony. Nie myśl człowieku, jakie mogłoby być twoje życie, bo inne byłoby nie twoje*¹⁸.

W jakiś sposób dotyczy to wszystkich nieszczęśliwych mieszkańców doliny Issy, którzy cierpiąc, chowają w duszy grzeszne sekrety własnego życia. Można

zaryzykować twierdzenie, że taka predestynacja jest udziałem również obu pisarzy, którzy na skutek działania fatalnego losu utracili ojczyznę i stali się wiecznymi wygnańcami bez własnego miejsca na ziemi.

Postaci w filmowej *Dolinie Issy* są ukazywane zawsze tylko przez chwilę, jakby w przelocie, ale za to w najbardziej sugestywnych, dramatycznych momentach życia. Wszystko to daje efekt nerwowości, niepokoju, istnienia jakiejś podskórnej, tajemniczej siły. Jest nią zło mieszkające w dolinie Issy i naznaczające losy ludzi, stanowiące ukryty kontekst ich egzystencji. Każda postać w scenariuszu jest właściwie esencją swoich losów opisywanych w powieści. Ów ukryty, nierówny rytm podkreśla jeszcze symultaniczność motywów – film składa się z szeregu krótkich scen tworzących rodzaj mozaiki. Wszystko zaś dzieje się jakby *t e r a z*, postaci jednocześnie rozgrywają swoje dramaty.

Celem takiego zabiegu adaptacyjnego jest odtworzenie atmosfery, niepowtarzalnego charakteru opisywanego miejsca. Fakt, że nie ma tu klasycznie rozumianej fabuły stopniowo odsłaniającej charaktery postaci, sprawia, że *to, co w książce było porządkiem epickim, tu pojawia się w charakterze snu-wspomnienia, obsesyjnych i uporczywych nawrotów myśli do określonych obrazów, do strzępów fabularnych, do niektórych postaci i niektórych zdarzeń. (...) Te strzępy fabularne, te ustawiczne nawroty do pewnych obrazów, wyraźna rezygnacja z należącego odbiorcy prawa do „życia się” z postaciami dramatu, wszystko to miało niespodziewany skutek: bohaterowie zaludniający dolinę Issy przestali być ważni. Ich dramat nie jest dramatem żywych ludzi, a zaledwie śladem dawnych dramatów, odbitych w słońcu wyblakłych cieni*¹⁹. W ten sposób ujawnia się prawdziwa idea adaptacji powieści – ma ona być portretem 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.

Za taką interpretacją zamysłu adaptatora przemawia szczególnie kreacja przestrzeni, którą tworzy bujna, dzika przyroda doliny Issy, stale obecna w życiu bohaterów. Filmowe obrazy są przesycone czerwienią i złotem zachodzącego słońca, feerią kolorów, przez co ukazywany świat nabiera aury wieloznaczności. Z jednej strony miało to niewątpliwie budować nastrój, z drugiej zaś podkreślać impresyjny, wrażeniowy charakter filmu, którego liryzm kieruje uwagę odbiorcy na autora, nie zaś na przedmiot opisu. Jak pisze Janusz Skwara, Konwicki w oddawaniu całej dzikości, okrucieństwa i potęgi przyrody idzie dalej niż Miłosz, ponieważ odrzuca stylizację, daje obrazy rozbuchane, malowane soczyście, sugestywnie, zupełnie jakby chciał pokazać rozmiar swej rozpacz po utracie kraju dzieciństwa, bólu i cierpienia²⁰. Recenzent pisze, że jest to może bardziej wyraziste, ale zbyt jednostronne w porównaniu z wieloznaczną perspektywą poznawczą powieści.

Konwickiemu jednak chodziło właśnie o tę jednostronność – ona dawała możliwość wypowiedzenia się o kraju dzieciństwa, który istnieje już tylko w pamięci. Innymi słowy celem adaptatora nie była rodzajowość, wierność jakiegokolwiek porządkowi zewnętrznemu, ale ukazanie specyfiki doliny Issy z perspektywy osobistego jej widzenia. Ten kraj już nie istnieje, a więc nie ma sensu opisywać go obiektywnie – nikomu nie jest to potrzebne. Jedyny sposób na ocalenie go to próba pokazania siebie jako wytworu tamtej minionej kultury,

tamtego miejsca, tamtych czasów. Chodziłoby więc o uczynienie siebie jedynym przyzmatem, przez który można zrozumieć szczególny charakter Litwy.

Jej wychowankowie są współczesnymi pielgrzymami – zdaje się mówić Konwicki, który w ten sposób łączy swój los z losem Miłosza. Stąd powtarzający się motyw pielgrzyma – wędrowca pojawiającego się już w ekspozycji scenariusza *Doliny Issy*. Zauważmy, że idzie on ze wschodu na zachód (tak, jak porusza się większość postaci w filmie), a więc symbolizuje przechodzenie z jednej kultury do drugiej. Starzec znajduje się w wielkim mieście, wśród tłumu – to podkreśla jego obcość w tym miejscu i zderza dwie kultury, niemal je sobie przeciwstawiając. Podobny efekt wywołują wiersze Miłosza recytowane na tle pejzażu amerykańskiej metropolii: podkreślają jeszcze tragizm losów litewskich wygnańców, zawsze obcych, bez ojczyzny.

Celem Konwickiego jako adaptatora powieści było więc oddanie fenomenowi i artyzmu Miłosza przez emocjonalną charakterystykę jego ojczyzny, która ukształtowała go i określiła sposób widzenia świata. Choć adaptacja nie zawiera ani jednej sceny, której nie byłoby w powieści, Konwicki adaptator potraktował *Dolinę Issy* osobiście, jako opowieść o własnej ziemi, pełną nastrojów, które były i jego udziałem. Jak pisze Andrzej Kołodyński, nie można przeżyć cudzego snu, trudno go nawet wiernie opowiedzieć. Dlatego Konwicki nie ekranizuje Miłosza, ale przekłada – na kino, na własne widzenie świata – tak jak przekłada się z języka na język poezję²¹. Przekład „z sensu na sens” spowodował więc, że adaptacja *Doliny Issy* stała się jeszcze jednym utworem Konwickiego, z konieczności analizowanym i interpretowanym tak jak inne jego dzieła²². Adaptator dokonał więc nie tylko przekładu ze struktury tekstu literackiego na strukturę scenariusza filmowego, ale także na strukturę własnej twórczości. Zaanektował tekst Miłosza tak dalece, że stał się on jego własnym.

Z podobną sytuacją mamy do czynienia w przypadku adaptacji *Dziadów* zrealizowanej przez Konwickiego w roku 1989 pod tytułem *Opowieść o „Dziadach” Adama Mickiewicza – Lawa*. Jest to ostatni film pisarza i jednocześnie wyraz hołdu złożonego wszystkiemu, co było dla niego istotne, co kształtowało jego światopogląd i karmiło twórczą wyobraźnię.

Już sam tytuł wskazuje, że rola Konwickiego jako adaptatora jest tu najważniejszym kluczem interpretacyjnym; to *opowieść o Dziadach*, a więc rodzaj czytelniczej refleksji nad dramatem Mickiewicza ubranej w obrazy filmowe i opatrzonej autorskim komentarzem. Dodatkowo, co zdaje się istotne, Konwicki zatytułował utwór *Lawa*, zwracając uwagę odbiorcy na słynny fragment dramatu, w którym omawiany jest polski naród, jego kondycja i zachowanie wobec zaborcy. Tym samym ograniczył wymowę ideową utworu do treści bardziej patriotyczno-politycznych niż metafizycznych.

Właściwym tematem *Lawy* jest naród – jego przeżycia i przemiany, oceniane z perspektywy diagnozy przedstawionej w dramacie Mickiewicza. Ponadto jest to naród, którego mentalność w dużej mierze z tego dramatu wyrasta, co – zdaniem Konwickiego – zdaje się zarówno błogosławieństwem, jak i przekleństwem. Tak więc adaptator (...) *posiłkuje się Dziadami jako rezerwuarem narodowej tożsamości; esencją romantycznej (czytaj: polskiej) świadomości. Dzieło Mickiewicza jest więc zarówno pretekstem do ukształtowania własnej wizji przeszłości i współczesności, jak i swoistym wianem duchowym, wobec któ-*



Kronika wypadków miłosnych, reż. Andrzej Wajda (1986)

rego żadne pokolenie Polaków nie może przejść obojętnie. Musi się określić²³. Takie rozumienie *Dziadów* spowodowało, że Konwicki nie dokonał ekranizacji czy adaptacji, ale stworzył własną wizję znaczenia tego dzieła. Zwróćmy uwagę na to, jak pisarz mówił o swoich emocjach podczas lektury dramatu: ...czytałem utwór współczesny, szalenie wieloznaczny, utwór z ogromną siłą egzystencjalną, nie tylko aluzyjno-polityczną. I oto uwikłany w to nasze życie (...) ²⁴.

Wynika z tego cała autorska strategia adaptacji dramatu. Jak sam mówi: ...oczywiście, dla współczesnego reżysera byłoby szaleństwem brać się do ekranizacji tak skomplikowanego, tak typowo polskiego utworu, jakim są „*Dziady*” Mickiewicza. (...). Ale dla mnie to spojrzenie poprzez (podkr. B.G.) Mickiewicza było bardzo zachęcające. (...) Pozwoliłem sobie wobec tego na taki luksus, aby pod pretekstem historycznej fabuły zrealizować coś, co byłoby przyczynkiem do zrozumienia pewnego społeczeństwa żyjącego dzisiaj, w środku Europy²⁵. Spojrzenie poprzez Mickiewicza oznacza, że Konwicki był świadomy ograniczeń, jakie musiał nieść za sobą przekład dramatu na film, dlatego *Lawa* jest rodzajem eseju o losie polskiego narodu skomponowanym z fragmentów *Dziadów*.

Tadeusz Konwicki jako adaptator występuje więc w kilku rolach: czytelnika, interpretatora, ale także komentatora *Dziadów*, emocjonalnie zaangażowanego w przekazywane treści. Jest w *Lawie* obecny jako medium pośredniczące pomiędzy dramatem Mickiewicza a współczesnym odbiorcą. Kluczową rolę odgrywa tu postać starego Poety, którego zjawienie się – niby ducha w starym dworze – otwiera tekst scenariusza *Lawy* i organizuje jej wymowę ideologiczną. Poeta uosabia niewątpliwie samego Mickiewicza, który jakby wracał po latach na Litwę, aby dokonać podsumowań, popatrzeć na fatalnie powtarzalny los narodu i ponownie w Wielkiej Improwizacji zapytać Boga o sens tego losu. Poeta

jest więc także Konradem, dojrzałym, znającym cenę buntu i świadomym wydarzeń, jakie były udziałem jego ojczyzny przez 150 lat. Jednocześnie Poeta jest głosem samego Konwického²⁶, który jako wychowanek tradycji romantycznej, „krewny” Mickiewicza oraz uczestnik losów narodowych zastanawia się nad aktualnością *Dziadów*. Taka kompozycja tłumaczy rozdzielenie w adaptacji postaci Gustawa-Konrada na „młodego” bohatera poematu Mickiewicza oraz „starego” poetę, który po latach przychodzi dokonać rozrachunku z przeszłością i przyszłością.

Taka konstrukcja postaci bohatera jest wpisana bezpośrednio w wymowę ideową *Lawy*. Akcja rozpoczyna się nocą drugiego listopada, kiedy lud odprawia misterium dziadów, kończy się zaś nad ranem, zamykając wszystkie wydarzenia w symboliczną klanrę *czasu duchów i upiorów* z przeszłości. Misterium rozgrywa się więc niby w ciągu jednej nocy, lecz jest to noc nierzeczywista, bo symbolicznie obejmująca dziesiątki lat. Wszak gesty, słowa i zaklęcia będą powtarzały za guślarzem wszystkie pokolenia Polaków, zawsze w podobny sposób. Zmieniać się będą tylko świadkowie *narodowej sprawy*²⁷. Tak więc funkcję organizatora wydarzeń spełnia pamięć przeszłości, która ciągle żyje, wywoływana przez Polaków w chwilach narodowej próby. Jest to podkreślenie symboliki samego filmu, rozgrywającego się na prawach wspomnienia, ale także odniesienie do specyfiki polskiego ducha narodowego, który – jak twierdzi Konwicky – żyje pamięcią.

Wszystkie wydarzenia w *Lawie* zostają bardziej wywołane (jako duchy) niż rozegrane w sposób tradycyjny. Powołują je rozrachunki Poety, który wspominając, dyskutuje z samym sobą na temat przeszłości i przyszłości narodu. Uwagę zwracają tu sceny, w których młody bohater Gustaw-Konrad symbolicznie przyjmuje postać starego Poety. Przykładem może być misterium na cmentarzu, kiedy po duchach dzieci, złego pana i dziewczyny pojawia się widmo samobójcy. *Jest to młody człowiek w białej koszuli rozpiętej pod szyją, z okropną raną na piersi. Rozpoznajemy w nim Gustawa. Staje nie przekraczając koła i milczy patrząc martwo przed siebie. Gdzieś daleko pieje drugi kur*²⁸. Kiedy zebrani zaniepokojeni milczeniem ducha chcą go przegnać, okazuje się, że *przecież to nie Gustaw. Gustawa nie ma. To Poeta stoi sam pośród nocy i słuchając wiatru mówi sam do siebie*²⁹. Opisana scena potwierdza tezę, że rozgrywane wydarzenia to projekcja umysłu Poety, który wraca do przeszłości i ponownie w niej uczestniczy, jakby dawał do zrozumienia, że zawsze jest aktualna.

Najbardziej ewidentnie ukazuje to scena Wielkiej Improwizacji, którą rozpoczyna Konrad, a potem podejmuje Poeta *jak zawsze odziany w czarną z narzucaną na plecy peleryną. Już dawno włosy przyprószyła mu siwizna. Przy kątach oczu siatka zmarszczek. Tylko taki człowiek może wadzić się z Bogiem*³⁰. Ten autorski komentarz Konwického w scenariuszu manifestuje rolę pisarza w kreowaniu wizji *Dziadów*. Wyrażenie przekonania, że tylko stary, doświadczony człowiek może podejmować dyskusję z Bogiem o sens historii i cierpienia, znacząco zmienia wymowę ideologiczną Wielkiej Improwizacji, nadając jej wymiar uniwersalny. Głosi ją człowiek, który zna losy narodowe i zwraca się do Boga nie o *rząd dusz*, ale raczej o odpowiedź na pytanie o znaczenie tych losów. Zilustrowane jest to filmowymi obrazami spieszącego gdzieś tłumu, wojennego inwalidy, pochodu pierwszomajowego, procesji Bożego Ciała. Przede wszystkim jednak zostają tu wprowadzone kadry z symbolami narodowej przeszłości: *Szarża ułanów, pewnie na czołgi niemieckie. Walące się domy w chmurach kurzu. Żydzi*

wyprowadzeni z płonącego ghetta przez esesmanów. Dzieci w hełmach z butelkami benzyny w rękach podczas Powstania Warszawskiego. Wychudzone do ostatka zwłoki zrzucone z wózków do wspólnego grobu. Wagony towarowe z oknami zasznurowanymi drutem kolczastym. W tych oknach twarze wywożonych na poniewierkę albo na śmierć ludzi. I jeszcze raz inwalida wojenny z akordeonem. Znicze już dogasają. Polskie stereotypy³¹. Kadry te ilustrują monolog Poety i są jego dramatycznym pytaniem do Boga. Mają ukazywać uniwersalizm Wielkiej Improwizacji i swoją symboliką zarzucić Bogu nieczułość na ludzkie cierpienie.

Tadeusz Konwicky przez opisane wyżej zabiegi zamierzał w adaptacji zilustrować swoje przekonanie o współczesności *Dziadów*. Przez wprowadzenie postaci starego Poety, który poniekąd miał symbolizować samego pisarza, uzyskał efekt uniwersalizacji samego dramatu. Jednocześnie pisarz zamaniifestował własną wizję *Dziadów*, nadając im szersze znaczenie – *Lawa* to nie tylko sam dramat Mickiewicza zaadaptowany do filmu, lecz przede wszystkim refleksja na temat tego dramatu ukazana z perspektywy współczesnego odbiorcy.

Romantyzm jest dla Polaków jak *dekoracja duszy, jako narodowy kostium, który nakładamy w uroczystych chwilach, by się nim trochę nacieszyć i pokazać od święta innym. Romantyzm to także coś, co zawsze mamy na sprzedaż, na obronę, usprawiedliwienie, czym tłumaczymy nasz los, charakter narodowy i historię*³². Romantyczne dziedzictwo jest z jednej strony naszym olbrzymim bogactwem, bo daje siłę w momentach najtrudniejszych, ale też i przekleństwem, rodzajem piętna, które zamyka naród w ramy ciasnego stereotypu.

Nie sposób jednak całkowicie zgodzić się z opinią, że aktualność *Dziadów* Konwicky widzi tylko w pewnym anachronicznym schematyzmie polskich zachowań i wzorców. W zakończeniu scenariusza opisana jest scena, w której jednocześnie z fabryki wychodzą po pracy zmęczeni robotnicy³³, z meczu wraca agresywny tłum kibiców, na dworcu kłębi się masa niespokojnych podróżnych, w ogromnym pochodzie pierwszomajowym sunie rzesza rozentuzjasmowanych ludzi, a inni idą rozmodleni w kościelnej procesji. *Człowiecza lawa* – to ostatnie słowa tekstu scenariusza podsumowujące tę scenę.

Jej wyjaśnienia należy szukać w samej idei dramatu otwartego, której istota polega na nieskończonej liczbie możliwych odczytań, zależnie od czasu i kontekstu. Wiążąc ową istotę z charakterem narodowym Polaków, należy wnioskować, że Konwicky z jednej strony nadaje dramatowi Mickiewicza własne zakończenie, z drugiej zaś pozostawia go otwartym na interpretacje kolejnych pokoleń.

*Dlatego w tym filmie – mówi Tadeusz Konwicky – po przeszło dwugodzinnej psychodramie narodowej, po dwugodzinnym udręczeniu, daję happy end. Pokazuję tę lawę. Naród, który jest spory, prawie 40-milionowy, lecz wciąż jeszcze nie uformowany, nie okrzepły, młody. Jak lawa. To nieuformowanie daje pewną nadzieję na przyszłość. Że wciąż mamy wszystko przed sobą. I zło, i dobro*³⁴.

Mimo daleko idących zmian wobec pierwowzoru literackiego *Lawa* wydaje się zadziwiająco mu wierna, i to na kilku poziomach. Mickiewicz pokazał w *Dziadach*, czym według niego jest polskość. Od samej formy dramatu poczynając, a na poszczególnych postaciach kończąc, jego celem było przedstawienie typowych cech narodu polskiego³⁵. Konwicky podjął tę ideę, aby wykazać jej aktualność w dużej mierze polegającą na ciągłym kulturowaniu stereotypowych zachowań romantycznych. Jednak, jak słusznie wskazuje Janusz Zatorski, *Lawa*

jest także paradoksalną próbą przełamania romantycznego archetypu polskości za pomocą romantycznego kodu. Próba wyjścia z zakłętego kręgu³⁶. Wierność idei Mickiewicza polega w tym przypadku na wykorzystaniu jego myśli do snucia refleksji współczesnych na temat Polaków – ukazywania ich cech, przywar i zalet, z których podstawowa wydaje się siła ducha umożliwiającą walkę i odrodzenie nawet po najcięższych doświadczeniach.

Na czym polega strategia adaptatorska Konwickiego w stosunku do *Doliny Issy* i *Dziadów*? Jej istotą jest osobiste, aktywne odczytanie utworów, które w efekcie zyskują zupełnie nowy wymiar. Adaptator dokonuje bowiem swoistego ich przekładu nie tylko na język filmu, ale przede wszystkim na strukturę swojej własnej twórczości. Innymi słowy Konwicki włącza oba teksty w krąg swojego widzenia i odczuwania, a więc staje się ich nowym autorem³⁷. Dlatego też należy je interpretować tak jak całą autorską twórczość pisarza, czyli przez pryzmat jego osobowości twórczej. Tak jak we własnych powieściach i filmach – to autor jest ich właściwym bohaterem. Nadaje im piętno swoich przemyśleń i obsesji, przez co stają się jego własnymi utworami. Świadczy o tym już sam kształt scenariuszy *Doliny Issy* i *Lawy*. To teksty przypominające rodzaj impresji, pełne luźno powiązanych scen, organizowane w porządku emocjonalnym, silnie subiektywne. Właściwie można je rozumieć jako osobiste świadectwo lektury literackiej podstawy, w którym adaptator daje wyraz swoim odczuciom i emocjom. W ten właśnie sposób teksty oryginalne otrzymują znamię tekstów autorskich samego Konwickiego.

Jednocześnie zachowana zostaje ich odrębność i swoistość, bo scenariusze tworzy niemal wyłącznie oryginalna warstwa słowna (inkrustowana autorskimi komentarzami adaptatora). W ten sposób teksty literackie utrzymują swoją specyfikę i klimat, nawiązując zarazem do nowego, obrazowo-słownego kodu wypowiedzi. Czysto literacki język Miłosa i Mickiewicza staje się w ten sposób językiem scenariuszy filmowych. Konwicki jako scenarzysta ujawnia swoją postawę autorską, z fragmentów utworów oryginalnych kreując własne filmowe wizje. Jest więc jednocześnie odbiorcą i twórcą, bo dokonuje emocjonalnego przekładu tych utworów na język oraz strukturę własnej twórczości. Opisana strategia adaptacyjna ma głęboki sens właśnie w kontekście głównych wyznaczników jego dzieła. Podstawowym z nich jest ukazanie siebie jako wytworu czasu i miejsca, które na zawsze odeszły w niepamięć. Adaptacja *Doliny Issy* oraz *Dziadów* jest również próbą realizacji tego celu.

Zupełnym ewenementem był natomiast udział Konwickiego jako scenarzysty w adaptacji własnej powieści *Kronika wypadków miłosnych*, którą w 1986 roku wyreżyserował Andrzej Wajda (również autor scenariuszowych dialogów).

Sama powieść jest zbudowana na zasadzie interesującej asymetrii, którą powoduje mylące wykreowanie na głównego bohatera młodego maturzysty Wicia przeżywającego wiosną 1939 roku pierwszą gwałtowną miłość do licealistki Aliny. Mylące, ponieważ właściwym bohaterem powieści jest dorosły Witold, który po latach wspomina swoją młodość, a wszystkie opisane wydarzenia okazują się projekcjami jego pamięci. Postać ta jest kluczem do analizy oraz interpretacji strategii adaptacyjnej Konwickiego wobec własnej powieści.

Scenariusz, który po raz kolejny w całości skonstruowany jest z fragmentów podstawy literackiej, poprzedza prolog oddający w czterech scenach tragiczne

wypadki miłosne ówczesnych czasów. Są to fotografie nagłówka gazety, procesu sądowego, twarzy kobiety w albumie oraz krwawych wydarzeń przedstawionych w rysunkowej relacji z podpisem *Fotografa przy tym nie było*. Wyeksponowanie fotografii sugeruje, że będziemy oglądać zatrzymaną w kadrze przeszłość w jej realnym kształcie. Jednocześnie sama treść scen z prologu – sensacyjna, opisująca brutalne zbrodnie miłosne – nakazuje patrzeć na dalsze wydarzenia z nieco innej perspektywy. Miłość, będąca ich głównym tematem, to wynik młodzieńczej namiętności, ale także afekcja, szereg sztucznych i anachronicznych dziś zachowań charakterystycznych dla opisywanej epoki. Wymowa prologu stanowi więc sugestię, że opisywane zdarzenia widziane są jakby z zewnątrz, przez kogoś, kto patrzy na nie z oddalenia. W powieści był to Witold (oraz nieznajomy człowiek), który w wyobraźni powracał do krainy młodości i patrzył na przeszłość z dystansu czasu oraz doświadczenia. W scenariuszu jest to Nieznajomy, od początku towarzyszący Wiciowi w przeżywaniu pierwszej przygody miłosnej.

Po scenariuszowym prologu następuje podział na dziewięć dni (dokładowo podzielonych na sceny), podczas których szalona miłość narodzi się i osiągnie apogeum w samobójczej próbie Wicia i Aliny. Budowa scenariusza nawiązuje do tytułu powieści, ma być rodzajem kroniki dokładnie opisującej wydarzenia dzień po dniu.

Już w pierwszej scenie Wicio wracający pociągiem do domu spotyka człowieka, który był *dziwnie ubrany, niby zwyczajnie, ale jakby trochę cudzoziemsko. Na głowie miał skórzany kaszket mokry od deszczu, króciutki płaszcz z cienkiego, nie znanego materiału poczerńiał od wilgoci. Pod daszkiem czapki błyszczały słabym światłem wielkie okulary w grubej oprawie, jakich nikt tu nie nosił*³⁸. Opis ten podkreśla obcość Nieznajomego w odwiedzanym przez niego świecie. Ponadto w domyśle odnosić się może do pisarza – Konwicki sam występuje w tej roli. Fakt ten zasadniczo wpływa na interpretację zamysłu adaptacyjnego, ponieważ bezpośrednio wprowadza do fabuły postać jej autora. Elżbieta Karasiewicz pisze, że obecność Konwickiego w filmie to *niepotrzebna nachalność, że odnosi się wrażenie, jakby pisarz nie wierzył, że to, co robi reżyser, jest dla widza dość jasne*³⁹. Otóż właśnie cały zamysł adaptacji bez postaci Konwickiego w filmie byłby niejasny. To, co recenzentka odczytuje jako *niepotrzebną nachalność*, stanowi znaczący trop prowadzący do interesującego wniosku.

Zauważmy, że *Kronika wypadków miłosnych* powstała w roku 1986, a więc pomiędzy *Doliną Issy* a *Lawą*. Są to jedyne adaptacje dokonane przez Konwickiego w latach osiemdziesiątych, kiedy zakończył swoją współpracę z filmem. Już w *Dolinie Issy* pisarz manifestacyjnie objawił swoje autorstwo adaptacji – przez wprowadzenie zmian w stosunku do oryginału, ale także przez pojawienie się na ekranie (w roli reżysera, którego twarz odbija się w obiektywie kamery). Podobnie było w przypadku *Lawy* stanowiącej osobistą refleksję pisarza na temat dramatu Mickiewicza. Tu również Konwicki pojawił się osobiście – w tłumie ludzi wychodzących z fabryki. Naturalnie jego obecność w filmie Wajdy nie może tłumaczyć się jedynie chęcią manifestacji własnego autorstwa. Jeśli przypomnieć wypowiedzi Konwickiego dotyczące celów adaptacji utworów Miłosza i Mickiewicza, uderza w nich przede wszystkim potrzeba podkreślenia wspólnego rodowodu, czyli w domyśle – zamiar oddania hołdu Litwie jako ojczyźnie dwóch wielkich artystów. Innymi słowy Litwa jest miejscem, gdzie pod wpły-

wem specyficznych warunków ukształtowała się osobowość zarówno Miłosza, jak i Mickiewicza. Nie bez racji będzie dodanie tu – również osobowości Konwickiego. Wydaje się, że adaptacja *Kroniki wypadków miłosnych* miała być elementem swoistej trylogii poświęconej Litwie jako miejscu o szczególnej specyfice, które żyje już tylko w umysłach ludzi tam urodzonych i wychowanych. Wystąpienie Konwickiego w roli Nieznajomego potwierdza tę tezę. O ile *Dolina Issy* miała być rodzajem filmowego portretu duchowego Miłosza, a *Lawa* – Mickiewicza, o tyle tę samą funkcję pełni *Kronika* w stosunku do Konwickiego. Tak więc wszystkie trzy adaptacje można potraktować jako złożenie hołdu Litwie przez ukazanie duchowej specyfiki jej „dzieci”.

Wobec powyższego należy uznać, że głównym bohaterem omawianej adaptacji jest Nieznajomy, który przybywa do krainy swojej młodości, by wspominać pierwszą miłość. Losy Wicia, Aliny i pozostałych postaci są tylko projekcją pamięci Nieznajomego, odbiciem rojeń jego wyobraźni.

Na fabułę utworu, zamkniętą w dziewięciu dniach opowieści, składa się przypadkowe spotkanie przystojnego i ambitnego maturzysty Wicia z pułkownikówną Aliną. Co prawda przez półtora roku widywali się w pociągu, ale dotąd Wicio nie zwracał na Alinę uwagi. Jest jednak wiosna roku 1939, a Wicio przygotowuje się do matury i egzaminów na medycynę. A więc to chyba nieuchwytna atmosfera rozdrażnienia, oczekiwania i dziwnych przeczuć sprawia, że Wicio nagle się zakochuje. Jest tu też groźba skandalu i zazdrość, są nadzieja i rozpacz, nocne rozmyślenia i potajemne spotkania. Słowem – jak pisze Maria Janion⁴⁰ – jest to druga część IV części *Dziadów*, a właściwie osobiwa jej repetycja. Konwicki jest kontynuatorem idei miłości romantycznej, ujętej jednak w swoisty nawias.

Nawiasem tym jest obecność w opisywanym świecie Nieznajomego, nadającego wydarzeniom charakter relatywny. Widać to szczególnie w jego rozmowach z Wiciem o Alinie: mówi, że właściwie nie pamięta jej imienia ani dokładnego wizerunku oraz że rodzice wywieźli ją do Szwecji i odtąd nikt o niej nie słyszał. Charakterystyczne jest to, że Wicio jakby nie rozumiał sensu słów Nieznajomego, który przecież opowiada o jego przyszłości: *Przecież nie budzę w tobie lęku, prawda? Może jestem duchem, który nikogo nie straszy, który sam siebie dręczy szukając sensu w bezsensie? Cokolwiek bym powiedział, i tak ciebie nie powstrzymam, nie zmienię twojej drogi, nie odwrócę twego losu*⁴¹. Wszystko, co ma się wydarzyć, musi nadejść i nie można tego zmienić. Nieznajomy nie przychodzi, aby zmieniać swój dawny los, ale aby go wspominać. Wicio i jego miłość dawno minęły, a Nieznajomy w rzeczywistości rozmawia sam ze sobą, rozpamiętując przeszłość we własnej pamięci – dlatego też jego porozumienie z Wiciem jest niemożliwe. Z tego samego powodu opisywana miłość ma kształt wspaniałego romantycznego uniesienia, na które jednak patrzy człowiek z innej epoki obciążony doświadczeniem lat. Rangę nadaje jej młodzieńcza świeżość i siła, które jednak były karmione obowiązującym ówczesnie stereotypem, kanonem zachowań i wzorców wziętych z literatury romantycznej.

Tak więc spojrzenie z dystansu, jakim dysponuje Nieznajomy, musi zawierać mieszaninę wzruszenia pięknem dawno przeżytych uczuć oraz delikatnej ironii wobec ich wyolbrzymionej afektacji.

Nieznajomy kilkakrotnie wypowiada w scenariuszu monologi charakteryzujące duchowość ówczesnej Litwy. Każdy z nich rozpoczyna słowa: w *tamtych*

czasach lub w tamtych latach. Ich rolą jest podkreślanie dystansu czasowego pomiędzy współczesnością a opisywaną przeszłością. W ten sposób zarysowane jest także tło, które ma wyjaśniać sposób myślenia oraz zachowania bohaterów, odmalowywać specyfikę czasu i miejsca. Przez to we wspomnieniach Nieznajomego najważniejsza staje się ówczesna Litwa jako czarowne miejsce dawno przeżytej miłości, nadające jej niepowtarzalny urok.

Jak pisze Anna Marzec, *prawdziwość oczarowania Witka zaświadcza pisarz wciągając przyrodę: drzewa, rzekę, niebo, kwiaty, krzewy z ich odurzającymi zapachami. A także inne, nadprzyrodzone zjawiska. (...) Wyjątkowość i niezwykłość uczucia podkreśla atmosfera cudowności, niezwykłych przypadków, przeczuć, zjawisk telepatycznych i magicznych*⁴². Dolina tworzy więc klimat współgrający z intensywnością uczuć bohatera. Litwa *tamtych czasów* jawi się dzięki temu jako obraz harmonii oraz piękna, dzięki czemu *tamta miłość* mogła być tak idealna.

Po raz kolejny do głosu dochodzi tu perspektywa współczesności reprezentowana przez Nieznajomego. Wiemy bowiem, że opisywany świat za chwilę ulegnie całkowitej zagładzie i ta świadomość nadaje mu szczególną wartość. *Wiosna. Jeszcze jedna wiosna. Do tego jakaś nijaka, bo i rok zwykły. 1939. Zupełnie nie do zapamiętania*⁴³ – mówi jedna z siostrz bliźniaczek, bohaterek filmowej *Kroniki*. W świecie opisywanych wydarzeń nikt nie przeczuwa nadchodzącego kataklizmu. Ludzie żyją zwykłym, codziennym rytmem, nie dając wiary pogłoskom o wojnie. *Rzeczywistość Doliny, odizolowana od wydarzeń czasu historycznego, pogrążona w bezzruchu, stanowi rodzaj wiecznej mitycznej teraźniejszości. (...) Spokój i harmonia panujące w naturze zdają się wpływać na ludzi. (...) Cała rzeczywistość pogrążona jest w letargicznej ospałości, wyrażającej się spowolnieniem narracji. Wszystko dzieje się w zwolnionym tempie, jakby zmierzając do powolnego i nieuchronnego końca*⁴⁴. Specyfika *tamtej Litwy* została tu więc ukazana ze szczególną intensywnością, bo przez pryzmat nadchodzącej katastrofy. Miejsca, przyroda, tradycja, ludzie – wszystko to jest skazane na zagładę, o czym wie tylko Nieznajomy. Dlatego jego wspomnienie jest tak wyraziste, pełne wrażeń, zmysłowości, niemal dotykalne. Zbliżający się kataklizm jest opisany również w niezwykle emocjonalnym zakończeniu scenariusza: *Wtedy o tej południowej porze cały świat zaczął krzyczeć jakimś chorym wyciem. Krzyczały parowozy na bocznicach i szlakach, krzyczały fabryki miastowe i podmiejskie, krzyczały autobusy zwane arbonami i pojedyncze domy. Wielki placz uderzył w popielate, martwe niebo, na którym powoli napływały stada coraz to nowych czarnych krzyży, coraz więcej, coraz bliżej*⁴⁵. Jest to pełna żalu, buntu i strachu bezpośrednia zapowiedź tego, co wkrótce spotka tę ziemię.

Tadeusz Konwicki pokazał zatem świat na moment przed katastrofą. *Kronika wypadków miłosnych* jest fundowana na tym właśnie przekonaniu: wyroki losów unicestwiły dawną Litwę, ale żyje ona w pamięci oraz w strukturze psychicznej ludzi stamtąd pochodzących. Stąd adaptacyjny zamysł, aby bohaterem był Nieznajomy – przez jego sposób myślenia, rodzaj wrażliwości, stosunek do świata, poznajemy samą Litwę.

Według Anny Nasalskiej *opisy Kresów przeniknięte swoistym panpoetyzmem, odtwarzające w drobniuszko przywoływanych elementach urodę ziemi, klimat, zapach, niezwykłość ludzi, odśladają obraz autora, który zgodnie z romantycznym wizerunkiem nigdy tej Kolonii Wileńskiej naprawdę nie opuścił. Jest z nią*

związany uczuciowo, ale również trwale przez nią ukształtowany: przez jej system wartości, sposób widzenia świata, kodeks etyczny, marzenia i fikcje składające się na regionalną szkołę uczuć⁴⁶. W przypadku adaptacji *Kroniki wypadków miłosnych* cytata ten jest szczególnie adekwatny, ponieważ obecność Nieznajomego waloryzuje Litwę jako wartość utraconą, ale wiecznie żywą. Z drugiej strony piękno i harmonia przedstawionych miejsc charakteryzują samego Nieznajomego, który przecież tworzy opisywany świat we własnej wyobraźni.

Strategia adaptacyjna w przypadku *Kroniki wypadków miłosnych* polega na dość wiernym odtworzeniu zamysłu oraz struktury powieści. Pojawienie się Tadeusza Konwickiego na ekranie w roli głównego bohatera nadaje adaptacji wymiar zaskakującej manifestacji autorskiej. Zabieg ten jednak tłumaczą opisane wyżej funkcje Nieznajomego – z perspektywy współczesności przedstawia on własne wspomnienia, by ukazać piękno miejsca, które istnieje tylko w jego pamięci. Potwierdza to tezę, że *Kronika* jest elementem swoistego tryptyku poświęconego Litwie, na który złożyły się jeszcze *Dolina Issy* i *Lawa*. W tych dwóch adaptacjach Konwicki starał się odtworzyć sposób myślenia i strukturę psychiczną swoich wielkich współziomków. W *Kronice* takiej analizie poddał samego siebie. W efekcie powstał rodzaj portretu duchowego Litwy jako miejsca, które ukształtowało ludzi o szczególnych osobowościach.

Znajduje to uzasadnienie już w samej formie scenariuszy omawianych adaptacji: *Dolina Issy* i *Lawa* mają charakter impresyjny, ponieważ stanowią świadectwo osobistego odczytania literackich oryginałów przez adaptatora-scenarzystę. Forma jest tu więc manifestacją postawy autorskiej Konwickiego, który w ten sposób zaznacza swój aktywny udział w kreacji filmowej wizji oryginałów. Natomiast w scenariuszu *Kroniki wypadków miłosnych* została przyjęta forma bardziej klasyczna, z zachowaniem przyczynowo-skutkowego ciągu wydarzeń przedstawionych w narracji trzecioosobowej. Ponieważ jednak obecność autora ujawnia się na poziomie wewnątrztekstowym, to właśnie jego pamięć tworzy całe widowisko i to on sam występuje w tekście jako jeden z bohaterów. Impresyjność tekstu scenariuszowego jest w tym wypadku względna, bo sama postawa autorska jest tu realizowana w inny sposób niż w poprzednich adaptacjach.

Należy zwrócić uwagę, że we wszystkich trzech scenariuszach właściwym narratorem jest właśnie starszy, doświadczony Ktoś. To on w każdym przypadku tworzy kontekst prezentowanych treści. Jest wędrowcem, przybyszem, a wydarzenia okazują się projekcją jego pamięci. Stanowi to bezpośrednie nawiązanie do istoty twórczości Tadeusza Konwickiego, który w wyobraźni nieustannie podróży do swojej Doliny. Jednocześnie jest właściwym bohaterem swoich utworów, nieustannie żonglując rolami autora, narratora i głównego bohatera. Podobną sytuację można zauważyć w przypadku autorskich adaptacji – ich właściwym podmiotem jest również sam pisarz, który jak gdyby obserwował, a zarazem kreował i komentował przedstawiany świat. Scenariusze tryptyku wpisują się więc w strukturę twórczości Tadeusza Konwickiego jako teksty tematycznie do niej nawiązujące. Przede wszystkim jednak pisarz przyjmuje tu identyczną jak w powieściach (i filmach) postawę autorską. To skłania do znoszenia granic pomiędzy poszczególnymi dziedzinami twórczymi.

Litewski tryptyk tworzy na poziomie scenariuszy konsekwentną całość. Autor manifestuje swoje zaangażowanie przez specyficzny stosunek do adaptowanych

tekstów. Stają się one podstawą wykreowania pełnego pasji obrazu Litwy jako miejsca szczególnego i magicznego, ojczyzny ludzi o duszach ukształtowanych przez tradycję i naturę.

Ponieważ Konwicki był również reżyserem *Doliny Issy* i *Dziadów*, scenariusze obu filmów należy rozpatrywać jako odrębne części tego tryptyku. Forma tych tekstów jest rodzajem impresji, twórczym przekształceniem literackich podstaw w konstrukcję liryczną. Z kolei scenariusz według *Kroniki wypadków miłosnych* tworzy w opisywanym tryptyku odrębną jakość. To adaptacja własnej powieści, stąd o postawie autorskiej decyduje inny element: postać Nieznajomego, którego pamięć jest „filtrem” konstruującym opisywaną rzeczywistość.

W każdym z omawianych przypadków scenarzysta-adaptator rozumie ideę podstawy literackiej jako hołd składany utraconej ojczyźnie i próbę ukazania jej specyfiki. Z tego względu nie przenosi w dosłowny, rodzajowy sposób, literatury do filmu; przekształcenia adaptacyjne są bardzo oryginalne i nowatorskie. Wynika to z faktu, iż Konwicki anektuje podstawy literackie, umieszczając je w strukturze własnej twórczości i staje się ich ponownym autorem. Adaptacje są dla pisarza rodzajem rozwinięcia własnych myśli i uczynienia siebie pryzmatem wszelkich interpretacji. Również w tym przypadku widoczna jest manifestacja postawy autorskiej, kiedy to adaptator staje się właściwym podmiotem i bohaterem adaptacji.

BARBARA GŁĘBICKA-GIZA

- ¹ U. Bielous, *Film bez literatury?* „Literatura”, 1972, nr 1, s. 9.
- ² K. Eberhardt, *Tadeusz Konwicki – pisarz przy kamerze*, „Film”, 1960, nr 51, s. 6.
- ³ S. Nowicki, *Pół wieku czyśćca. Rozmowy z Tadeuszem Konwickim*, Warszawa 1990, s. 144 i nn.
- ⁴ K. Eberhardt, *Powinienem zadebiutować na nowo. Rozmowa z Tadeuszem Konwickim*, „Film”, 1974, nr 2, s. 16.
- ⁵ Istotę tych relacji omawia T. Lubelski w pracy *Poetyka powieści i filmów Tadeusza Konwickiego (na podstawie analiz utworów z lat 1947-1965)*, Wrocław 1984.
- ⁶ E. Sawicka, *W szponach romantyzmu (rozmowa z Tadeuszem Konwickim)*, „Odra”, 1988, nr 1, s. 30.
- ⁷ M. Tomaszewski, *Magiczna triada Tadeusza Konwickiego*, „Pamiętnik Literacki”, 1991, nr 3.
- ⁸ A. Nasalska, *Formuła nostalgii. O sposobie kształtowania świata przedstawionego w prozie T. Konwickiego*, w: J. Świąch (red.), *Modele świata i człowieka*, Lublin 1985, s. 299.
- ⁹ T. Konwicki, *Kompleks polski*, Warszawa 1977, s. 20.
- ¹⁰ Z mojej rozmowy z Tadeuszem Konwickim przeprowadzonej 9 XI 2000.
- ¹¹ T. Lubelski, *Zacząć na nowo. Rozmowa z Tadeuszem Konwickim*, w: M. Hendrykowski (red.), *Debiuty polskiego kina*, Konin 1998, s. 88.
- ¹² Tamże.
- ¹³ S. Nowicki, dz. cyt., s. 156.
- ¹⁴ Tamże, s. 153.
- ¹⁵ B. Zagroba, *Wileńszczyzna moich snów*, „Film”, 1981, nr 39, s. 11.
- ¹⁶ B. Zagroba, dz. cyt., s. 11.
- ¹⁷ T. Konwicki, *Dolina Issy*, Warszawa 1981, s. 2. Scenariusz filmowy w zbiorach Biblioteki Filmoteki Narodowej w Warszawie.
- ¹⁸ Cz. Miłosz, *Dolina Issy*, Kraków 1981, s. 155.
- ¹⁹ M. Małatyńska, *Portret artysty w plenerze*, „Życie Literackie”, 1981, nr 40, s. 13.
- ²⁰ J. Skwara, *Znaki zapytania nad Issą*, „Argumenty”, 1982, nr 36.
- ²¹ A. Kołodyński, *Dolina Issy*, „Film”, 1982, nr 31.
- ²² Znamienna jest podjęta przez A. Kołodyńskiego próba porównania poetyki *Doliny Issy* Konwickiego do jego *Jak daleko stąd, jak blisko*. Krytyk wyróżnia m.in. podobne inwersje czasowe, mieszanie rzeczywistości z iluzją, pojawianie się i znikanie wątków, rozwijanych dużo później. A. Kołodyński, dz. cyt.

- ²³ T. Milkowski, *Nasz naród jak lawa...* „Kultura”, 1989, nr 46, s. 9.
- ²⁴ Cz. Dondziłło, *Zabrałem się ostatnim wagonem*. Z „Filmem” rozmawia Tadeusz Konwicki, „Film”, 1989, nr 44, s. 6.
- ²⁵ MM, *Z Konwickim i „Lawą” w Moskwie*, „Życie Literackie”, 1989, nr 48, s. 4.
- ²⁶ Taką interpretację potwierdza także Gustaw Holoubek podczas rozmowy przeprowadzonej na użytek niniejszej pracy.
- ²⁷ J. Wróblewski, *Opowieść o „Dziadach”*, „Rzeczpospolita”, 1989, nr 268.
- ²⁸ T. Konwicki, *Lawa. Fragmenty „Dziadów” Adama Mickiewicza*, Warszawa 1987, s. 20. Scenariusz filmowy ze zbiorów prywatnych Tadeusza Konwickiego.
- ²⁹ Tamże, s. 21.
- ³⁰ Tamże, s. 52.
- ³¹ Tamże, s. 59.
- ³² E. Baniewicz, *We władzy romantyzmu czy w szponach stereotypu?* „Twórczość”, 1990, nr 4, s. 116.
- ³³ W filmie pomiędzy nimi odnajdujemy także postać samego Tadeusza Konwickiego.
- ³⁴ T. Sobolewski, *Mickiewicz przywołany*, „Przegląd Katolicki”, 1989, nr 18, s. 6.
- ³⁵ Np. analizując postać Konrada, Ryszard Przybylski stwierdza, że przez pokazanie jego pychy Mickiewicz uwydatnił jedną z najbardziej hańbiących chorób polskiej duszy. Utożsamiając siebie z narodem, Konrad chciał podjąć rządy nad duszami, a wykazał – jak wiele innych postaci w historii naszej polityki – naiwne przekonanie o własnej nieomyślności. R. Przybylski, *Słowo i milczenie Bohatera Polaków. Studium o „Dziadach”*, Warszawa 1993, s. 152.
- ³⁶ J. Zatorski, „Dziady” warszawsko-wileńskie, „Kierunki” 1989, nr 49.
- ³⁷ T. Konwicki mówi o tym wprost w tekście *Jak kręciłem „Lawę”?* „Akcent” 1993, nr 2-3, wspominając, iż podczas pracy nad *Dziadami* ułożył i lepił tekst jak swój własny.
- ³⁸ T. Konwicki, A. Wajda, *Kronika wypadków miłosnych*, Warszawa 1985, s. 48. Scenariusz filmowy w zbiorach Biblioteki Filmoteki Narodowej w Warszawie.
- ³⁹ E. Karasiewicz, *Gdy włos przyproszony siwi-żną*, „Na przelaj”, 1987, nr 3, s. 20.
- ⁴⁰ M. Janion, *Tum, gdzie rojsty. Przypadek romantycznego mediunizmu*, w: *Projekt krytyki fantazmatycznej*, Warszawa 1991.
- ⁴¹ T. Konwicki, A. Wajda, dz. cyt., s. 140.
- ⁴² A. Marzec, *Tamta Litwa i tamta miłość, czyli o „Kronice wypadków miłosnych” Tadeusza Konwickiego*, w: P. Zbikowski (red.), *Wśród starych i owych lektur skłonnych*, Rzeszów 1994, s. 488.
- ⁴³ T. Konwicki, A. Wajda, dz. cyt., s. 140.
- ⁴⁴ A. Kisielska, *Jak w raju (O „Kronice wypadków miłosnych” Andrzeja Wajdy i Tadeusza Konwickiego)*, w: E. Paczoska, R. Chodźko (red.), *Doświadczenie prowincji w literaturze polskiej II połowy XIX i XX wieku*, Białystok 1993, s. 120.
- ⁴⁵ T. Konwicki, A. Wajda, dz. cyt., s. 212.
- ⁴⁶ A. Nasalska, dz. cyt., s. 318.



Dolina Issy, reż. Tadeusz Konwicki (1982)