

P i o t r H e r b i c h

Pamięć zbiorowa w *Lawie* Tadeusza Konwickiego

Celem tych rozważań jest zastosowanie pojęcia „historii zagęszczonej”, które przejmuję z tekstu Johna Sundholma poświęconego filmowi Auri Kaurismäki *Juha*¹, do analizy *Lawy* Tadeusza Konwickiego, a także wskazanie paradoksu polegającego na posłużeniu się przez reżysera *Lawy* techniką artystyczną będącą dokładnym przeciwieństwem rozwiązań Kaurismäki – dla wywołania bardzo podobnego efektu w świadomości widzów.

Powieść Juhani Aho *Juha* z 1911 roku należy do kanonu literatury fińskiej. Akcja rozgrywa się w wieku XVIII. Autor pod warstwą romansową ukrył przekaz historyczno-polityczny dotyczący relacji między Finlandią a Rosją w epoce, gdy Finowie nie posiadali – podobnie jak Polacy – odebranej im przez Rosjan (a wcześniej Szwedów) niepodległości. Ta aluzyjna, zakamuflowana warstwa tworzy istotne znaczenie powieści. Ekranizacja Kaurismäki jest czwartą z kolei; reżyserzy poprzednich wersji pieczołowicie odtwarzali realia historyczne. Kaurismäki zastosował inną technikę: przeniósł akcję w rzeczywistość nieokreśloną czasowo, niejako amorficzną, jednak wyraźnie anachroniczną w stosunku do powieściowego wieku XVIII; w rzeczywistość już nowoczesną, lecz niebędącą współczesnością. Świat przedstawiony to w zasadzie lata pięćdziesiąte, lecz nie do końca, pojawiają się w nim bowiem rekwizyty niepasujące do tego okresu, za to dobrze znane widzowi współczesnemu, jak Kuchenka mikrofalowa. Ten filmowy świat można nazwać rzeczywistością zagęszczoną lub zagęszczoną historią. Nakładają się tu elementy z rozmaitych epok: osiemnastowieczny w pierwowzorze wątek główny, aluzje polityczne z początków wieku dwudziestego, scenografia z jego połowy, rekwizyty z jego końca; w dodatku dzieło zrealizowano w roku 1998 w technice filmu niemego (zagęszczenie detali, nałożenie na siebie elementów z różnych pokładów pamięci wskazywał Freud jako jedną z charakterystyk marzenia sennego; od niego termin „zagęszczenie” przejmuje Sundholm).

¹ John Sundholm: *Historia zagęszczona: poetyka pamięci zbiorowej w „Juha”*, referat na seminarium prof. Zofii Rosińskiej w Instytucie Filozofii UW w roku akademickim 2002/03.

Sundholm zwraca uwagę, że analiza tego rozwiązania reżyserskiego daje się zastosować jako oś rozważań dotyczących sposobu funkcjonowania pamięci zbiorowej, pamięci społeczeństwa bądź narodu, a także możliwości prowokowania, rozbudzania, modyfikowania, przepytywania tej pamięci przez działania artystyczne. Pamiętanie jest działaniem, a każde działanie posługuje się jakąś techniką; wybór techniki to wybór sposobu pamiętania. W interpretacji Sundholma rozwiązania Kaurismäki służyły zapobieżeniu odbiorowi filmu jako jedynie odtworzenia dobrze znanej historii; reżyser nadał powieściowemu światu kształt zarazem przypominający widzowi narodową przeszłość i konfrontujący go z współczesnością, wydobywający na jaw różnice i ciągłość.

Lawa ma podtytuł *Opowieść o „Dziadach” Adama Mickiewicza*; to zabieg dający reżyserowi swobodę – widzowie są ostrzeżeni, że nie mają do czynienia z prostą ekranizacją – jednak ten podtytuł domaga się interpretacji, skoro w filmie nie pada ani jedno słowo niezapisane w tekście *Dziadów*, skoro nie ma tu w sposób bezpośredni, niesymboliczny mowy o *Dziadach*; mówą są tylko *Dziady*. Film miał premierę późną wiosną roku 1989; kręcono go latem i jesienią roku 1988. Na pierwszy rzut oka można o *Lawie* powiedzieć, że jest kinową wersją *Dziadów*, których tekst reżyser skrócił do rozmiarów dwugodzinnego seansu i wzbogacił filmową ilustracją w postaci obrazów niewynikających bezpośrednio z treści dramatu, krótkich przebitek co jakiś czas uzupełniających tekst mówiony przez aktorów. Te przebitki interesują mnie najbardziej. Nimi przede wszystkim chcę się zająć – najpierw jednak muszę omówić reżyserskie opracowanie tekstu.

Dziady mają, jak wiadomo, cztery części; II i IV to moralitetowo-metafizyczno-erotyczne *Dziady* wileńsko-kowieńskie, III to moralitetowo-metafizyczno-polityczne *Dziady* drezdeńskie, a część I (należącą również do okresu wileńsko-kowieńskiego) poeta ledwie zaczął i zarzucił. Mimo oczywistego powiązania części wileńsko-kowieńskiej z drezdeńską osobą bohatera i nawiązaniem w tekście – pomijam powiązania znacznie głębsze, których niezmierzonym katalogiem jest książka Ryszarda Przybylskiego *Słowo i milczenie bohatera Polaków* – mogą one funkcjonować osobno. W części III niemal nie pojawia się już temat romantycznej miłości Gustawa, w II i IV brak warstwy historyczno-politycznej związanej z procesem Filomatów; kto chce zrobić spektakl (film) o romantycznej miłości, nie interesuje się częścią III, kogo zajmuje tylko historia i polityka, ten może machnąć ręką na *Dziady* wileńsko-kowieńskie. Część I natomiast, ten kilkustronicowy urywek, jest najczęściej przez reżyserów zupełnie pomijana. Pierwszym, co się rzuca w oczy w opracowaniu tekstu przez Konwickiego, jest właśnie istotna rola, jaką przyznał części I. Drugim – umieszczenie w dwugodzinnej całości wszystkich czterech części, więcej – niemal wszystkich wątków i postaci (jedyna scena, z której reżyser zupełnie nic nie zachował, to Widzenie Ewy), nawet fragmentów prozatorskiego wstępu do części III. Trzecim – olbrzymie skróty dokonane w tekście części II i IV oraz przytłaczająca dominacja części III; reszta jest niczym wię-

cej jak wstępem do niej; mamy tu na wzór Lutosławskiego dzieło dwuczęściowe, preludium i część główną: *Dziady* drezdeńskie.

W przeciwieństwie do zabiegu zastosowanego przez Kaurismäki świat przedstawiony *Dziadów* rekonstruowany jest z dbałością o historyczną poprawność, choć nie do końca zgodnie z tekstem dramatu. Gromada chłopska zbiera się na cmentarzu, nie w kaplicy, Guślarzem jest kobieta (Maja Komorowska), ale w kostiumach, wnętrzach, rekwizytach brak anachronizmów. Akcji i słowom towarzyszą jednak wspomniane przebitki: krótkie filmowe obrazy trwające sekundę lub dwie, czasem kilka, czasem ułamek sekundy, zawsze pozbawione własnego tła dźwiękowego, podłożone pod wypowiadany tekst Mickiewicza.

Pierwsze pół godziny filmu wypełniają prowadzone równolegle części IV i II wzbogacone strofami wyjętymi z części I. Te ostatnie często wracają; mówione są przez młodzież zgromadzoną na cmentarzu i Guślarza. Skróty są olbrzymie. Pojawia się pięć widm części II, jednak ich kwestie są sprowadzone do kilkuwersowych rozmiarów. Z części IV pozostają wyłącznie ustępy, w których Gustaw w najbardziej bezpośredni sposób podejmuje temat zniewolenia przez pamięć, uwięzienia w pamięci. Opowiada więc o powrocie do zrujnowanego domu rodzinnego, opowiada dzieje swej miłości, kładąc akcent na życie wspomnienia, na fakt pamiętania; z mechaniką pamięci wiąże się też scena wzajemnego rozpoznania Gustawa i Księdza. Sens doświadczenia Gustawa w interpretacji Konwickiego zamyka się w pięciu wersach:

«Zapomnij!»... Ja zapomnę? o! rozkazać snadno!
Rozkaż, luba, twym cieniom, niechaj wraz przepadną
I niech zapomną biegać za twym ciałem!...
Rozkazać snadno!
Zapomnij!!

Bohater przekazuje widzom swoje przesłanie – „Bo słuchajcie i zważcie u siebie...” – ale jest ono zawieszone w próżni, skoro usunięto partie tekstu uzasadniające te słowa, pozostawiono tylko te, które wiążą się tematycznie z rozkopywaniem nagromadzonych w człowieku złóż wspomnień, z eksploracją pamięci. Równocześnie temat pamięci staje się jedną z nici spajających *Dziady*. W części III pamięć przepracowywana jest na co najmniej trzy sposoby: jako źródło samego aktu twórczego poety (ujawnione w dedykacji – „Janowi Sobolewskiemu, Cyprianowi Daszkiewiczowi, Feliksowi Kōłakowskiemu / spółuczniom, spółwieźniom, spółwygnańcom / [...] narodowej sprawy / męczennikom”, w pamiętnych słowach kończących więzienne opowiadanie Jana – „Jeśli zapomnę o nich, Ty, Boże na niebie, / Zapomnij o mnie” – oraz w komentarzu autorskim: „Autor chciał tylko zachować narodowi wierną pamiątkę z historii litewskiej lat kilkunastu...”), jako struktura organizująca osobowość bohaterów (co najpełniej ujawnia się w historii Cichowskiego z opowiadania Adolfa) i jako struktura organizująca tożsamość

narodu, do czego wróć. Oczywiście jest również nadrzędna funkcja tematu pamięci w części II, co widać choćby na przykładzie widma złego pana, które jest zarazem przypomnieniem, przywróceniem zbiorowej przeszłości dla grupy zgromadzonej na *Dziadach* – i postacią w szczególny sposób obrazującą związek pamięci z dobrem i złem pojętymi jako właściwy sens ludzkiego życia – skoro ciążyąca nad widmem kara za grzechy polega na wiecznym rozpamiętywaniu swych win, na pośmiertnym błakaniu się pośród „pamiętek dawnej szkarady”.

Po części II i IV, których funkcją jest w *Lawie*, jak już powiedziałem, jedynie przygotowanie widzów na część III, następuje recytacja dwu pierwszych strof *Upióra* i monolog Dziewicy z części I. Ten monolog jako jedyny epizod części I został wyraźnie wyodrębniony z reszty akcji. Również Dziewica jest postacią uwięzioną w pamięci – tym razem pamięci tego, co przeczytane, nie tego, co przeżyte (Konwicki kazał tu aktorce przeglądać się w lustrze, co wcześniej czynił Gustaw). W jej słowach ważny jest także temat uwięzienia, bezwładu wywołanego okolicznościami ograniczającymi swobodny rozwój osobowości; okolicznościami, które łatwo utożsamić z sytuacją historyczną. Prolog części III – scena niezwykle istotna, kapitalna wręcz dla zrozumienia moralno-religijnego sensu całości *Dziadów* – jest pominięty, zostaje z niego kilka wersów Anioła (najmniej ważnych we wspomnianej perspektywie moralitetowej) i monolog Konrada o śnie, który rozbito na dwa fragmenty i umieszczono gdzie indziej, w innych momentach akcji. Po zasygnalizowanym jedynie Prologu rozpoczyna się właściwa część III, ekranizowana niemal w całości, z wyjątkiem – jak już powiedziałem – sceny IV zawierającej Widzenie Ewy. Poszczególne wątki nie są rozdzielone. Przeciwnie – wszystko się zakleszcza, łączy, miesza. Konwicki wykorzystuje technikę filmową, by w sposób niedostępny reżyserom teatralnym połączyć cztery części dramatu. Dzięki pełnej dowolności montażowego łączenia ujęć akcja wszystkich części prowadzona jest równolegle. Ujęcia zapowiadające wątki części trzeciej (Rollison prowadzony przez straż, diabły przemykające ulicami Wilna i warszawskiej Starówki – pałacem Nowosilcowa jest bowiem Zamek Królewski, senator szykujący się do pracowitego dnia) przeplatają się z akcją *Dziadów* wileńsko-kowieńskich; ujęcia związane z częścią IV uzupełniają monologi części III. Temu zbiciu, zagęszczeniu wątków wewnątrztekstowych – jego elementem jest również wyeksponowanie i rozsiadanie po filmie fragmentów części I – odpowiada zagęszczenie znacznie ważniejsze, mianowicie zagęszczenie planów pamięci zbiorowej obejmujących cały okres od lat 20. XIX wieku po rok 1989. Tak jak wcześniej równolegle toczyła się akcja części II i IV, tak teraz przeplata się na ekranie scena I (Więzienie) z VII (Salonem Warszawskim). Tekst jest jednak tym razem traktowany z pietyzmem. Połączone sceny I i VII trwają niemal pół godziny; następuje Wielka Improwizacja, której nieprzerwana recytacja zajmuje 15 minut; Widzenie Księdza Piotra; dwudziestosiedmiominutowa sekwencja scen w pałacu Senatora, poczynając od jego Snu, przez rozmowy z panią Rollison i ks. Piotrem, bal, aż do burzy, w trakcie

której piorun zabija Doktora, i do ponownego wtargnięcia pani Rollison; dalej skrócona scena na schodach i, w zupełnej zgodności z porządkiem ustanowionym przez Mickiewicza, scena IX, po czym Gustaw Holoubek mówi kolejny fragment wstępu do III części, od którego film się rozpoczął; ta kłamra zamyka całość.

Opracowanie tekstu tworzy więc z *Dziadów* całość spójną (wbrew historycznoliterackim koncepcjom dzieła otwartego, niedomkniętego i fragmentarycznego) i w zupełności zogniskowaną wokół części III. Wileńsko-kowieński wstęp reżyser scala tematem pamięci; drezdeńska część główna musi być interpretowana w tym samym duchu, a więc jako otwieranie zbiorowej pamięci. Jest oczywiste, że tak organizując tekst, Tadeusz Konwicki wydobywa na pierwszy plan problematykę sensu polskich dziejów, narodowej pamięci i martyrologii – to znaczy problematykę dominującą w I, V, VII i VIII scenie III części, które ekranizowane są z najmniejszymi skrótami, a ponadto problematykę uwydatnioną w Wielkiej Improwizacji przez rozwiązanie reżyserskie, do omówienia którego przechodzę.

*Wspominałem już o pojawiających się przebitkach, krótkich ujęciach przerywających sekwencje właściwych scen dramatu. Ich pierwszą ekspozycją jest sam początek filmu. Otwiera go ujęcie zrywające się do lotu stada gawronów i panorama Wilna z Góry Zamkowej – współczesnego Wilna, to znaczy miasta stołecznego Litewskiej SRR; jest rok 1988. Potem kamera wędruje po zrujnowanym dworku; równocześnie Gustaw Holoubek wypowiada początkowe zdania wstępu do części III – „Polska od pół wieku przedstawia widok...”; gdy dochodzi do słów „lud coraz mocniej wierzy w swoje odrodzenie i zmartwychwstanie”, widzimy piękną przebitkę z drapieżnym ptakiem – orłem? – rozpościerającym o świecie skrzydła. Jeszcze zanim padną pierwsze słowa właściwego dramatu, pojawiają się kolejne obrazy: tłum na ulicy współczesnego miasta (Warszawy?), na Powązkach w Zaduszki, nagrobki z cmentarza żydowskiego i muzułmańskiego, rozświetlone zniczami kwatery z Powązek Wojskowych. Przebitki te wyraźnie przełamują spójność rzeczywistości *Dziadów*, dodają szerszy kontekst historyczny. Po początkowym ciągu obrazów w trakcie następujących teraz scen przebitki mają zazwyczaj charakter prostych ilustracji, które nie wprowadzają żadnego pozatekstowego wymiaru. Monologi Gustawa ilustrowane są ujęciami z dworskiego czy też pałacowego parku: kobieta biegnąca, idąca, patrząca do kamery, kobiety kąpiące się w rzece (trzy Gracje, które powracają w filmach Konwickiego). Szczególną uwagę proponuję zwrócić na powtarzane wielokroć ujęcia patrolu kozackiego przejeżdżającego opodal cmentarza, gdzie zbiera się gromada; o tym patrolu nie ma wzmianki w tekście Mickiewicza, mimo to jest on spójnym elementem świata przedstawionego, którego widz nie odbiera jako zgrzytu, kawałka z innej układanki. W analogiczny, ilustracyjny sposób przebitki będą używane podczas opowiadań Adolfa i Jana; gdyby interpretować tylko te sceny, należałoby stwierdzić, że rozwiązanie reżyserskie służy po prostu ożywieniu i uatrakcyjnieniu długich*

monologów. Ujęcia nakładane na tekst monologu są tu niejako obrazami wyłaniającymi się z pamięci postaci dramatu, pamięci ograniczonej ramami świata przedstawionego, do niego należącej.

Ale przebitki o całkiem innym charakterze pojawiają się już w przejściu od części wileńsko-kowieńskiej do drezdeńskiej, któremu towarzyszy coraz więcej zdjęć współczesnego Wilna. Te zdjęcia są pewnego rodzaju szyfrem. Jedyne żywe postaci, jakie na nich widać, to spacerujący Gustaw Holoubek i sowieccy żołnierze; bez wątpienia nie każdy widz, choćby doskonale wykształcony, zda sobie sprawę, że obskurne podwórze, po którym nieśpiesznie kroczy sowiecki wartownik, jest dziedzińcem wileńskiego klasztoru bazylianów; widzimy też zdjęcia bazylińskiej bramy, dziedzińca uniwersytetu z fasadą kościoła dominikanów (nie każdy będzie wiedział, że jego wnętrze zostało zdewastowane i służyło w okresie powojennym celom niezwiązanym z katolicką liturgią), placu Katedralnego (nie każdy skojarzy, że kamienne płyty, którymi był on w czasie kręcenia filmu wyłożony i którym kamera przygląda się z dziwnym zaciekawieniem, to płyty ułożone przed wojną, a więc w Wilnie polskim), kościoła św. Anny (niewielu będzie miało świadomość, że szesnastowieczny kościół bernardynów, którego ogromna sylwetka rysuje się w tle, jest wewnątrz doszczętnie zdewastowany i zamieniony w jakiś magazyn). Te wileńskie obrazki są więc przykładem zastosowania techniki przebitki dla celu innego niż prosta ilustracyjność lub spajanie w jedną całość poszczególnych części dramatu. Pomysł reżyserski eksploduje podczas Wielkiej Improwizacji, którą zmuszony jestem omówić bardziej szczegółowo.

Rozmiary monologu powodują, że reżyserzy z zasady dokonują w nim skrótów; jednym z podstawowych wyznaczników myślowego sensu przedstawienia jest to, które partie są przez nich opuszczane, które zaś sceniczny Konrad wypowiada. Improwizacja wraz z kwestiami wtórujących Konradowi dobrych i złych duchów liczy 314 wersów, z czego 286 przypada na Konrada, a 28 na duchy. Rozmiary skrótów bywają rozmaite (Stanisław Wyspiański, pierwszy inscenizator *Dziadów*, pozostawił Konradowi wszystkiego... 69 wersów, czyli nieco mniej niż czwartą część, co i tak stanowi bardzo duży monolog; dla porównania słynny monolog Hamleta z incipitem „Być albo nie być...” ma wersów 33). Konwickiego opracowanie monologu wygląda następująco: po 10 początkowych wersach mówionych przez młodego Konrada – Artura Żmijewskiego (rola Gustawa-Konrada przydzielona została bowiem dwu aktorom) wersy 11–26 zostają opuszczone, Gustaw Holoubek podejmuje monolog od wersu 27:

Ja mistrz!

Ja mistrz wyciągam dłoń!

i mówi go już do końca, opuszczając wersy: 69–90, 131–147, 231–248, 270–282. Analiza opuszczeń pozwala stwierdzić, że pominięte zostały przede wszystkim:

a. ustępy w najjaskrawszy sposób przedstawiające Konradowy grzech pychy:

Depcę was, wszyscy poeci,
Wszyscy mędrcy i proroki,
Których wielbił świat szeroki.

(...)

Tak! — czuły jestem, silny jestem i rozumny. —
Nigdy nie czułem, jak w tej chwili —
Dziś mój zenit, moc moja dzisiaj się przesili...

dotyczy to również wersów 131–147, gdzie Konrad zestawia moc własną i boską;

b. bardzo ważny – o ile można w tym tekście wyróżniać partie bardziej i mniej ważne – ustęp, w którym Konrad rozwija sformułowany już wcześniej zarzut uczuciowej i moralnej obojętności stawiany Bogu, oskarżenie sugerujące jego „matematyczną” jedynie naturę:

Słuchaj, jeśli to prawda, com z wiarą synowską
Słyszał, na ten świat przychodząc,
Że Ty kochasz; — jeżeliś Ty kochał świat rodząc,
Jeśli ku zrodzonemu masz miłość ojcowską; —
Jeżeli serce czułe było w liczbie zwierząt,
Któreś Ty w arce zamknął i wyrwał z powodzi; —
Jeśli to serce nie jest potwór, co się rodzi
Przypadkiem, ale nigdy lat swych nie dochodzi; —
Jeśli pod rządem Twoim czułość nie jest bezrząd,
Jeśli w milion ludzi krzyczących «ratunku!»
Nie patrzysz jak w zawiłe zrównanie rachunku; —
Jeśli miłość jest na co w świecie Twym potrzebną
I nie jest tylko Twoją omyłką liczebną...

Konwicki pozostawia natomiast wszystkie fragmenty najbardziej narodowo-martyrologiczne, jak choćby ustęp bezpośrednio poprzedzający przed chwilą cytowany:

Teraz duszą jam w moję ojczyznę wcielony;
Ciałem połąknałem jej duszę,
Ja i ojczyzna to jedno.
Nazywam się Milijon — bo za miliony
Kocham i cierpię katusze.
Patrzę na ojczyznę biedną,
Jak syn na ojca wplecionego w koło...

Od chwili, gdy monolog podejmuje Holoubek, filmowany jest on jednym ujęciem: na jednolitej czarnej tle twarz aktora ubranego w czarny płaszcz (widać więc wyłącznie twarz) oświetlona jest tylko z prawej strony (lewy policzek nik-

nie więc w mroku). Temu niezwykle statycznemu, a zarazem wzniosłemu ujęciu towarzyszą przebitki. Można je podzielić na trzy grupy:

a. ilustracje mieszczące się w planie pamięci postaci dramatu (reminiscencje z IV części, park, kobieta, rozstanie);

b. uniwersalne ikony (obłoki ilustrujące Konradowe wznoszenie się; do słów „Z czego wychodzi człowiek, mały światek?” – kobieta z dzieckiem na piersiach; twarz starca do słów „Czym jest me życie? – Jedną chwilką”, itd.);

c. obrazy prowadzące do „zagęszczenia” planów pamięci narodowej, odnoszące treść *Dziadów* do szerszego tła historycznego i ukazujące arcydramat jako ponadczasowe zwierciadło polskiej pamięci. Te przebitki wyliczam:

— przy wersji 34: „Každy ton ja dobyłem, wiem o każdym tonie” — meczet w Kruszyńianach;

— przy wersji 42: „Przewiewają ludzkiego rodu całe tonie” — fragment nabożeństwa żałobnego w cerkwi, okadzanie trumny;

— przy wersji 47: „Jak wiatr, gdy fale kołysze” — fragment nabożeństwa w synagodze; obraz w zwolnionym tempie, mimo to przez swój fragmentaryczny i migawkowy charakter trudny do odczytania;

— przy wersji 120: „Mam to uczucie, co się samo w sobie chowa” — ludzie wychodzący przez jakąś bramę filmowani na wzór *Wyjścia robotników z fabryki*;

— przy wersji 262: „Patrzę na ojczyznę biedną” — słynne ujęcia z *Lotnej* Andrzeja Wajdy brane czasem za zdjęcia dokumentalne: szarża polskich ułanów na niemieckie czołgi we wrześniu '39;

— przy wersach 266–267: „Cierpię, szaleję — a ty mądrze i wesoło / Zawsze rządzisz”: brama z napisem „Arbeit macht frei”, podnosi się szlaban, za ogrodzeniem więźniowie w pasiakach;

— po wersji 269: „I mówią, że Ty nie błądzisz!” — żołnierz niosący na rękach wychudzone zwłoki. Obraz ten kojarzy się z filmami dokumentalnymi z wyzwolanych obozów koncentracyjnych; w rzeczywistości to zdjęcia dokumentalne z powstania warszawskiego;

— przy wersji 294: „Część tego, co na ziemi osiągnęła pycha” — stos zwłok ładowanych na jakąś platformę, prawdopodobnie zdjęcia z obozów śmierci;

— przy wersji 295: „Z tą jedną częstką ileż ja bym szczęścia stworzył!” — zwłoki zrzucone do zbiorowej mogiły, zdjęcia dokumentalne z II wojny światowej;

— przy wersji 300: po słowach „Jeślim nie zgadł, odpowiedź!” — migawkowa przebitka, obraz dokumentalny: strzałem w tył głowy zabijany jest więzień w polskim mundurze oficerskim klęczący nad wykopanym rowem, rozlega się strzał; jedyny raz w monolog Holoubka wdzierają się nie tylko obraz, ale i dźwięk; po strzale kontynuacja: „...milczysz! ja nie kłamię!”;

— po zakończeniu monologu trzy dalsze obrazy: świt na cmentarzach tatarskim i prawosławnym; orzeł rozpościerający skrzydła.

Scena egzorcyzmów następująca po Wielkiej Improwizacji jest opuszczona; ksiądz Piotr cuci tylko omdlałego Konrada, po czym rozpoczyna się z kolei Widzenie bernardyna. Otwiera je kolejna panorama miasta widzianego zza krat – tym razem jest nim Warszawa. Cella zakonnika usytuowana jest więc na prawym brzegu Wisły, gdzieś w rejonie mostu Poniatowskiego – stamtąd widzimy panoramę zdominowaną przez niepowtarzalną bryłę Pałacu Kultury. Spójność świata przedstawionego *Dziadów* po raz pierwszy jest rozbita. Widzenie ilustrują kolejne przebitki – wyliczam tylko niektóre:

- scena rozstrzeliwania jeńców przez pluton egzekucyjny i trupy pływające w rzece, brzegiem której jadą kozacy. Te dwie sceny nie są wyjęte z filmu dokumentalnego, lecz zainscenizowane i nakręcone w sposób technicznie spójny z *Lawą*; odnoszą się niewątpliwie do powstania styczniowego;

- etap zesłańczy; obraz filmowy skonstruowany według płócien Jacka Malczewskiego;

- przy wypowiedzianiu po raz pierwszy Piotrowego proroctwa – polna droga, którą idzie niewidoczna wskutek oddalenia postać;

- przy słowach „A tytuł jego – lud ludów” – znane już ujęcie tłumu idącego jedną z ulic Warszawy; to samo ujęcie towarzyszy ponownemu wypowiedzeniu szyfru „czterdzieści i cztery”.

Wyliczam z kolei najciekawsze obrazy przełamujące i rozszerzające tekst dramatu w dalszej części filmu:

- zdjęcia cmentarza na Rossie pojawiające się kilkakrotnie, m.in. bezpośrednio przed początkiem scen u Senatora;

- dziedziniec „domu Mickiewicza” w Wilnie (tzn. najbardziej znanej spośród kilku wileńskich kwater poety) z tablicą pamiątkową w dwóch językach, mianowicie litewskim i rosyjskim;

- drugie po warszawskiej celi bernardyna przełamanie historycznej spójności scenografii: gdy piorun zabija Doktora, błyskawica rozjaśnia miasto za oknem sali balowej, przez które wychyla się kamera; miastem tym jest współczesna Warszawa, pod oknem stoją zaparkowane maluchy;

- trzy przebitki towarzyszące recytowanemu przez Holoubka na koniec filmu fragmentowi wstępu do III części od słów: „Kto zna dobrze ówczesne wypadki...” przez: „Czymże są wszystkie ówczesne okrucieństwa w porównaniu tego, co naród polski teraz cierpi...” aż po apostrofę do narodów europejskich – „Córki Jerozolimskie, nie płaczcie nade mną, ale nad samymi sobą”: ponownie ujęcie ludzi wychodzących przez bramę na współczesną ulicę, zdjęcia dokumentalne z pochodu pierwszomajowego, zdjęcia dokumentalne z mszy celebrowanej przez Jana Pawła II w roku 1987 na placu Defilad.

Film kończą dwa ujęcia:

- ponownie panorama Wilna;

- ponownie orzeł rozpościerający skrzydła, świt.

Cel rozwiązania zastosowanego przez reżysera jest oczywisty: dzięki wtrącanym ujęciom przywołującym dramatyzm polskiej historii czasów pomickiewiczowskich film staje się rzeczywiście opowieścią o *Dziadach*, o tym, jak lektura tego dramatu może być dla narodowej wspólnoty przywróceniem, restytucją zbiorowej pamięci i tożsamości. Nakładając wrześnieową szarżę ułanów i zdjęcia z obozów śmierci na Wielką Improwizację, ikony powstania styczniowego na Widzenie Księdza Piotra, procesję biskupów wchodzących na ołtarz u stóp Pałacu Kultury na historyczną notę Mickiewicza, Konwicki dokonuje zagęszczenia historii. Robi to za pomocą techniki dokładnie odwrotnej niż ta, którą stosuje Kaurismäki: zamiast mieszać chronologię i tworzyć rzeczywistość pozaczasową – zderza historyczne momenty; zamiast tworzyć jedną panhistoryczną całość o zamazanych konturach – zestawia obrazy o znaczeniu ściśle określonym i łatwo rozpoznawalnym; zamiast mieszać przeszłość bliską, daleką i współczesność – stawia je obok siebie, dbając jednak o odrębność każdej z nich. Zagęszczenie historii w *Lawie* nie ogranicza się jednak do techniki przebitek. Należy tu jeszcze dodać wymiar, który nazwę intertekstualnym. Wskażę cztery jego warianty.

Po pierwsze, powierzenie roli Konrada Gustawowi Holoubkowi jest przywołaniem słynnego przedstawienia *Dziadów* w reżyserii Kazimierza Dejmka z sezonu 1967/68, przedstawienia, które stało się częścią polskiej historii i które samo w sobie symbolizuje jedno z wydarzeń fundujących polską pamięć i tożsamość – marzec '68. Holoubek powtarza swą recytację Wielkiej Improwizacji z Teatru Narodowego, recytację, o której sam mówił: „Występ w roli Konrada nie był typowym występem aktorskim, był w dużej mierze uczestnictwem w wydarzeniu na równi z widzami. [...] Nie sposób było uwolnić się od straszliwej akceptacji ze strony widowni. [...] Nigdy przedtem, nigdy potem nie czułem tak mocno jak wtedy, że znika granica teatru – granica między sceną a widownią”. A także: „Czy zdawałem sobie sprawę z tego, co podkładałem wówczas pod owe wzruszenia i emocje? Nie sposób na to odpowiedzieć niepatetycznie. Podkładałem sobie wszystko, co jest dla mnie krzywdą przez duże K – co jest moją krzywdą osobistą i krzywdą mojego narodu. Starłem się wypchać, wyrzucić ze siebie wszystko, co jest bólem każdego Polaka wobec ostatniej historii”².

Po drugie, w filmie wielokrotnie powraca motyw pamięci Polski jako Polski wieloetnicznej i wielokulturowej, Polski kresowej i Polski żydowskiej. Taką funkcję pełnią wspomniane już – niewątpliwie nieoczywiste i stwarzające większości widzów poważną trudność interpretacyjną – ujęcia związane z kulturą polskich muzułmanów, ujęcia z Cmentarza Muzułmańskiego w Warszawie i z Kruszynian, jednej z dwu w dzisiejszych granicach Polski wsi Tatarów litewskich, muzułmańskiej społeczności żyjącej w Polsce od kilkuset lat i współtworzącej kulturę pol-

² Cytaty za: Zbigniew Majchrowski: *Cela Konrada. Powracając do Mickiewicza*, Gdańsk 1998, s. 138 i 146.

skich kresów. Taka jest również rola ujęć z synagogi i z cerkwi prawosławnej, a także z żydowskiego i prawosławnego cmentarza. Cmentarza właśnie: przecież te kultury są martwe, żyją wyłącznie w pamięci. Oto narodowe Dziady. Konfrontując świat Mickiewicza, współczesną warszawską ulicę i „klisze pamięci”, na których zarysowują się wspomnienia polskich Żydów i polskich kresów, Konwicki tworzy pamięciowy spłot; rozplątując go, mamy się dowiedzieć, kim jesteśmy, mamy się sobie przyjrzeć. Do tego wątku należą również obrazy Wilna, przy czym tutaj dochodzi akcent na stan współczesny (czerwonoarmiści na warcie); taką samą funkcję pełni powierzenie roli Adolfa aktorowi z Litwy, mówiącemu po polsku z wyraźną trudnością i z bardzo silnym wschodnim akcentem (wyjątkową dobitność zyskuje w tej sytuacji zwrócone do Adolfa: „Pan z Litwy, i po polsku? nie pojmuję wcale — / Ja myślałem, że w Litwie to wszystko Moskale. / O Litwie, dalibógże! mniej wiem niż o Chinach”).

Po trzecie, można wskazać co najmniej dwa motywy odsyłające do innego tekstu organizującego polską pamięć narodową i tożsamość — do *Wesela*. Widmo złego pana z II części (które potem jest Belzebubem w części III) za sprawą hetmańskiego stroju, jaki nosi, skontaminowane jest z hetmanem Branickim, jedną ze zjaw odwiedzających dom w Bronowicach; pamiętamy, że zjawy Wyspiańskiego inspirowane są z kolei *Dziadami*. Ta kontaminacja przekształca również sens Mickiewiczowskiej paraboli, wprowadza bowiem do metafizycznej części II historię; krzywda wyrządzona u Mickiewicza drugiemu człowiekowi staje się winą wobec narodowej wspólnoty. Między innymi przez ten niepozorny zabieg Konwicki podporządkowuje całość *Dziadów* wymiarowi historycznemu i narodowemu, a usuwa inne przestrzenie sensu: uniwersalny moralitet, dramat misteryjny. Do *Wesela*, lecz tym razem do filmowego *Wesela* Andrzeja Wajdy, odsyłają także ujęcia kozackich patroli, na które zwracałem uwagę; tego motywu nie ma u Mickiewicza ani u Wyspiańskiego; Konwicki przejmuje go bezpośrednio od Wajdy, w którego filmie weselnicy widzą nad ranem patrol na drugim brzegu rzeki rozgraniczającej zabory.

Po czwarte, intertekstualny jest autotematyzm Konwickiego. On sam symbolizuje przecież polską pamięć: pamięć kresów i wojny, komunizmu i opozycji wobec niego. Zdjęcia opustoszałych ulic sowieckiego Wilna to zdjęcia rodzinnego miasta Konwickiego, a raczej widma tego miasta; odbywany w wyobraźni powrót Mickiewicza do stron rodzinnych nakłada się na realną podróż Konwickiego z ekipą filmową. Przywoływanie martyrologii powstańczej to przywoływanie własnej przeszłości leśnego partyzanta. Kilkakrotnie pojawiający się na ekranie Pałac Kultury jest obsesyjnym motywem powieści Konwickiego. Jednym z obrazów składających się na finał *Lawy* jest — obok obrazu orła — papieska msza na placu Defilad; mszę tę nazwał Konwicki „jedynym, czego nie przewidział odnośnie PKiN”³.

³ W szponach romantyzmu. Z Tadeuszem Konwickim rozmawia Elżbieta Sawicka, „Odra” 1988, nr 1.

W poświęconym *Lawie* eseju Maria Janion napisała: „Kluczem do *Dziadów* z *Lawy* jest sam Konwicki”⁴. Ten intertekstualny wymiar nie jest bynajmniej szyfrem skierowanym do wtajemniczonych; reżyser posługuje się tu kodem, który dojrzałemu uczestnikowi kultury narodowej powinien być znany.

W *Lawie* mamy więc do czynienia z zagęszczeniem historii, zagęszczeniem planów pamięci narodowej, które służyć ma prześwietleniu zbiorowej osobowości Polaków. To zagęszczenie rozgrywa się na nieprzeliczonej wielości płaszczyzn: wywoływanie narodowych duchów, ożywianie narodowego cmentarza wpisane w sam dramat Mickiewicza pomnożone jest o konteksty wskazywane przez reżysera wprost, w sposób nieomal natrętny, i o zamazane tropy domagające się odczytania; nie łudzę się, że dostrzegłem wszystkie. Sam Konwicki powiedział w wywiadzie udzielonym jeszcze podczas pracy nad *Lawą*, że chodzi mu o studium polskości, które „byłoby samą polskością, kluczem do polskości”. Wspólna pamięć możliwa jest tylko w ramach rzeczywistej wspólnoty; Konwicki żartobliwie przedstawia się jako „daleki krewny Mickiewicza”. O zasadzie doboru tekstu mówi: „To, co jest do dzisiaj zrozumiałe i koresponduje z naszym współczesnym samopoczuciem psychicznym. I to, co najlepiej wyraża ów syndrom polski...”⁵. W innej rozmowie na pytanie dziennikarki: „Pana ostatni film jest dziełem szczególnym. Jest to dzieło, które obejmuje los całego narodu i wszechstronne poczynania rozmaitych bohaterów. Z którym bohaterem własnego filmu się pan utożsamia?” – odpowiada: „Utożsamiam się z jednym bohaterem tego filmu, mianowicie z naszym społeczeństwem”⁶. W tym miejscu dochodzę do kwestii, które ze wszystkich związanych z *Lawą* wydają mi się najciekawsze: do zaskakującej różnicy momentów jej powstania i recepcji, choć dzieliło je ledwie kilka miesięcy; do bezprecedensowego rozminięcia się intencji twórcy z nastawieniem publiczności i do zwielokrotnienia zjawiska zagęszczenia historii w sytuacji *dzisiejszej* lektury filmu.

Premiera *Lawy* dokładnie zbiegła się z przełomem roku 1989. Otóż „nasze współczesne samopoczucie psychiczne” wpisane w film kręcony jesienią roku 1988 nie korespondowało ani trochę z naszym samopoczuciem z czasów, gdy rozbrzmiewało hasło „Jesteśmy wreszcie we własnym domu”. Radykalna odmienność tych dwu sytuacji spowodowała przeoczenie filmu przez publiczność i krytykę. Konwicki i Andrzej Werner komentowali to wkrótce potem: „...w '68 roku elita nasza była gotowa oddać życie za każde przedstawienie *Dziadów*, a w dwadzieścia dwa lata później już na *Lawę* mało kto poszedł. — Dwa lata wcześniej byłyby

⁴ Maria Janion: *Krwotok lawy*, w: *Projekt krytyki fantazmatycznej*, Warszawa 1991.

⁵ *W szponach romantyzmu*, dz. cyt.

⁶ Z *Tadeuszem Konwickim o filmie Lawa wg Dziadów Adama Mickiewicza rozmawia Bożena Markowska*, „Ethos” nr 13/14, 1991.

jeszcze tłumy. Wtedy *Lawa* byłaby odebrana jako atrakcyjna społecznie kontynuacja polskiego ducha insurekcyjnego, powstańczego”⁷.

W odniesieniu do sfery kultury niezrównaną formułą opisującą przemianę, jaka zaszła w Polsce, jest ukuty przez Marię Janion „zmierzch paradygmatu romantycznego”⁸. W obiegowym już ujęciu Janion przez mniej więcej dwieście lat panował w Polsce „symboliczno-romantyczny” model kultury. Jego głównymi wartościami były: ojczyzna, niepodległość, wolność narodu, solidarność narodowa; model ów „budował poczucie tożsamości narodowej i bronił symboli tej tożsamości”. Początek lat dziewięćdziesiątych XX wieku przyniósł – wskutek odzyskania niezagrożonej niepodległości, ale też wskutek przemian całej kultury zachodniej – wygaśnięcie tego modelu kulturowego; ustąpił on miejsca społeczeństwu afirmowanej różnorodności, gdzie kwestią centralną jest wolność jednostki. Romantyczny paradygmat miał i ten sens, że – jak to Janion streszcza słowami Czesława Miłosza – „kto pisze po polsku, musi sobie powiedzieć trzeźwo, że polscy czytelnicy tylko udają, że interesują ich jakiekolwiek ludzkie problemy”⁹. Preparując tekst *Dziadów* dla potrzeb filmu, Tadeusz Konwicky skreślił wszystkie problemy ludzkie z wyjątkiem dość jednostronnie potraktowanego zagadnienia miłości, pozostawił – problemy narodowe; a pragnął przecież zostawić wszystko, „co jest dzisiaj zrozumiałe i koresponduje z naszym współczesnym samopoczuciem psychicznym”. *Dziady* można czytać na wiele sposobów; o ile usunięcie problematyki narodowej z części III byłoby trudne, to z *Dziadów* wileńsko-kowieńskich usuwać jej nie trzeba, bo jej tam nie ma; jest za to kilka niebłahych problemów ludzkich, jak na przykład: dobro, zło, grzech, wina, odkupienie, rozum, wiara, pamięć, tęsknota. Konwicky dokonał rzeczy rzadkiej: usunął *de facto* z *Dziadów* część wileńsko-kowieńską, ekranizując jednak w namiastkowej postaci niemal wszystkie jej epizody. Analogiczny sens ma wycięcie z III części sceny IV; stawia ona odbiorcę wobec kwestii teologicznych przekraczających wymiar zbiorowej pamięci historycznej. Nie jest jednak zarzutem wobec Konwickiego, że problemów „ludzkich” nie podjął; *Lawa* – nawet w kilku fragmentach, w których jest czystym kiczem – stanowi zbyt fascynujący dokument polskiej historii, by stawiać jej jakieś zarzuty. Sam Konwicky mówił o swoim „antyprofesorskim” rozumieniu *Dziadów*, to znaczy rozumieniu narodowym – „ludzkim”, ale jeszcze w sytuacji, gdy Polak widział w sobie przede wszystkim Polaka, nie człowieka¹⁰. Konwicky w pełni świadomie eksponował tylko dwa wątki: miłosny i narodowy; chciał w ten sposób stworzyć dzieło o paradygmacie romantycznym kształtują-

⁷ Wróży z dnia dzisiejszego. Z Tadeuszem Konwickim rozmawia Andrzej Werner, „Kino” 1/1991.

⁸ Por. Maria Janion: *Zmierzch paradygmatu*, w: *Czy będziesz wiedział, co przeżyłeś*, Warszawa 1996.

⁹ Tamże, s. 6.

¹⁰ *Wróży z dnia dzisiejszego*, dz. cyt.

cym polskość. Te *Dziady* planowane były zarazem jako „rodzaj misterium narodowego”¹¹ realizującego się w rzeczywistości, we współczesności, a przez film tylko ujawnianego – stąd maluchy parkujące za oknem Senatora. Szczegółowość momentu historycznego reżyser doskonale sobie uświadamiał; Polska jest w *Lawie* cmentarzem, ale naród jest tytułową lawą:

Nasz naród jak lawa,
Z wierzchu zimna i twarda, sucha i plugawa,
Lecz wewnętrznego ognia sto lat nie wyziębi;
Plwajmy na tę skorupę i zstąpmy do głębi.

Konwicki powiedział o swym filmie, że to „*Dziady* po raz pierwszy w historii z happy endem”¹² – zapowiedzianym końcowymi kadrami i spełnionym w historycznej rzeczywistości. Planowany sens *Lawy* bez trudu odczytywali przychylni filmowi krytycy. M. Boni pisał na przykład: „*Lawa* jest obrzędem, a jego istotą jest metafizyka polskiej historii” oraz: „zmaganie demiurgicznego Holoubka z obecnym-nieobecnym Bogiem jest zmaganiem prawdziwym. Na miarę egzystencji każdego Polaka rozumiejącego to, co otacza go w świątecznym i codziennym dniu”¹³. Od początku było też jasne, że moment wejścia filmu na ekrany współtworzy jego sens. T. Sobolewski chciał od razu widzieć w *Lawie* „syntezę doświadczenia stanu wojennego”¹⁴; atmosfera sytuacji odbioru prowadziła do dalszego spontanicznego zagęszczenia pamięci historycznej. Znamienne są nieporozumienia związane z Lumiére’owskim ujęciem ludzi wychodzących na ulicę przez bramę, w której widziano bramę Stoczni Gdańskiej, gdy w rzeczywistości było to wejście do... wytwórni filmowej przy ulicy Chełmskiej w Warszawie, a wychodzącymi byli po prostu twórcy filmu, w dalekim planie słabo rozpoznawalni.

Tymczasem w latach dziewięćdziesiątych *Lawa* poszła w zapomnienie, a same *Dziady* stały się tematem tabu w polskim teatrze; jedyną głośną inscenizacją dramatu na przestrzeni całej dekady były dekonstrukcjonistyczne *Dziady* – *dwanaście improwizacji* Jerzego Grzegorzewskiego. W studium z roku 1998 Dobrochna Ratajczakowa pisała jednak o Mickiewiczowskim arcydramacie to samo, co pisano przez długie dziesięciolecia: iż jest to „widowisko stanowiące kwintesencję bytu narodowego”¹⁵. Czy ten sąd zachował aktualność? Czy w odpowiedzi na to pytanie może być dziś pomocą *Lawa*?

¹¹ „Ethos” nr 13/14, dz. cyt.

¹² Tamże.

¹³ Michał Boni: *Kino pielgrzymstwa narodu polskiego*, „Film” 50/1989.

¹⁴ Tadeusz Sobolewski: *Nieuchwytnie przeżycie*, „Kino” 12/1989.

¹⁵ Dobrochna Ratajczakowa: „Zamknijcie drzwi od kaplicy...”, w: *Księga Mickiewiczowska. Patronowi uczelni w dwusetną rocznicę urodzin*, red. Z. Trojanowiczowa, Zb. Przychodniak, Poznań 1998, s. 74.

Otóż myślę, że wpływ czasu i bieg historii czynią dziś z *Lawy* dokument fascynujący, jak mało który doprowadzający do świadomości widzów przemiany polskiego bytu narodowego w czasach najnowszych. Zagęszczenie historii w tym dziele wzrosło jeszcze o kilka atmosfer; nad filmem narósł jeszcze jeden kontekst pamięciowy. Po piętnastu latach od jej powstania *Lawa* jest dla widza podróżą w głąb pamięci własnej i zbiorowej; jest przypomnieniem, przywróceniem. W spotkaniu z ostatnim filmem Konwickiego przywracana jest pamięci polska formacja kulturowa z końca lat osiemdziesiątych – formacja, która stworzyła *Lawę*, a którą już prawie zapomnieliśmy. Ale w tym samym akcie przywracana jest nam również nasza obecna polskość konfrontowana z tamtą; wydobywane są na jaw różnice, a przez nie także ciągłość i tożsamość.

Collective Memory in the *Lava* by Tadeusz Konwicki

The concept of „condensed history” developed by John Sundholm is used to analyse the *Lava* by Tadeusz Konwicki. By using this concept it can be shown, on the one hand, how the collective memory of social groups and nations is created, and, on the other hand, how a work of art can affect that memory. The author concentrates on the text of the *Dziady* by Adam Mickiewicz, and shows how it has been treated by Konwicki. He proceeds to show how the movie director has expanded on the original text and presented two centuries of Poland’s history against the background of the 19th century poem. Finally he identifies those episodes in the movie which have been particularly emphasised by the director. The two aspects of the analysis, the spontaneous growth of collective memory and its susceptibility to influences, culminate in a review of the interest for the movie which was differently perceived in the early nineties and is differently perceived ten years later.