

## **Elżbieta Kiślak**

---

Elżbieta Kiślak, docent w Pracowni Literatury XX i XXI wieku w Instytucie Badań Literackich PAN w Warszawie (w IBL PAN pracuje od 1987). Autorka książek: *Car-trup i król-duch. Rosja w twórczości Juliusza Słowackiego* (1991) oraz *Walka Jakuba z aniołem. Czesław Miłosz wobec romantyczności* (2000)

# Prawda Miłosza, prawda Konwickiego

„**A**le ja się wziąłem za Miłosza, bo jakoś tak wypadło. Bo się nikt inny godniejszy nie zgłosił”<sup>1</sup> – tłumaczył się Tadeusz Konwicki we *Wschodach i zachodach księżycy* (1982), swoim kolejnym sylwicznym dzienniku, którego wyraziste ramy stanowią właśnie perypetie z adaptacją *Doliny Issy*. Kiedy pojawił się projekt zekranizowania tej powieści, jedna z licznych szalonych kulturalnych improwizacji solidarnościowego karawaułu, Konwicki, prozaik i człowiek kina, wydawał się najodpowiedniejszym, niemal naturalnym kandydatem do reżyserskiego krzesła; podwileński rodowód, który obdarzył go kresową wrażliwością na bogactwo i różnorodność przenikających się kultur, wyznań i języków, dawał mu tu wyraźną przewagę<sup>2</sup>. Łatwo było dostrzec nitkę losu łączącą go z Miłoszem, choć zarazem rozdzieliło ich kilkanaście roczników i przepaść pokoleniowych doświadczeń. Miłosz skończył Gimnazjum im. Króla Zygmunta Augusta, Konwicki zdążył zaliczyć zaledwie jedną klasę tej renomowanej szkoły. Kiedy niedobitek wileńskiej partyzantki dopiero aspirował do literatury, autor *Ocalenia* był już uznanym twórcą, korespondentem kulturalnym z mitycznej Ameryki (początkującemu pisarzowi zdarzyło się robić korektę tekstów nadsyłanych przez żagarystę do „Odrodzenia”). W roku 1951, gdy Konwicki wraz z Wiktorem Woroszyńskim i Witoldem Zalewskim wydawał w serii „Biblioteka »Sztandaru Młodych«” książkę *Budujemy*, jeden z reprezentacyjnych tytułów socrealizmu, Miłosz, który wybrał wolność we Francji, stał się celem niesławnej nagonki; wkrótce partyjne władze skutecznie i na długo usunęły go z polskiej kultury. Ataki na poetę debiutujący pisarz przyjął z niesmakiem i długo potem będzie wspominał o emigrancie na przekór konformistycznemu środowisku literackiemu, jak po kilku latach stwierdził w rozmowie ze Stanisławem Beresiem<sup>3</sup>.

Jednak jego podziw zawsze miał rys ambiwalentny: „Obcowałem w spazmach miłości i niechęci z tym człowiekiem, co odzywał się jak z tamtego świata”<sup>4</sup>. Nie ukrywał, że Miłosz

<sup>1</sup> T. Konwicki, *Wschody i zachody księżycy* (1982), Warszawa 1990, s. 214. Dalej w tekście to wydanie cytowane jako WZK wraz z numerem strony.

<sup>2</sup> Pisz o tym szerzej T. Lubelski w artykule *Krewniacy z Litwy. Narodziny adaptacji z ducha wspólnoty*, „Kwartalnik Filmowy” 2007, jesień (nr 59).

<sup>3</sup> Por. S. Beres, *Pół wieku czyśćca. Rozmowy z Tadeuszem Konwickim* (1986), Kraków 2003, s. 154. Dalej w tekście cytaty oznaczone PWC wraz z numerem strony.

<sup>4</sup> T. Konwicki, *Kalendarz i klepsydra* (1976), Warszawa 2005, s. 158.

go fascynuje, zapewne też z racji miejsc wspólnych biografii: „Mój stosunek do naszego największego współczesnego poety zawiera w sobie elementy zabobonu i czci odrobinę religijnej”<sup>5</sup>. Eseistykę autora *Widzeń nad Zatoką San Francisco* cenił najwyżej i przedkładał nad poezję; w *Rodzinnej Europie*, odczytywanej wielokrotnie, odnajdywał splątany węzeł własnego losu. *Kalendarz i klepsydra* zawiera opis upragnionego spotkania z Miłoszem w Berkeley, do którego nie doszło, czy raczej marzenia skończyły się na przelotnym kontakcie, jak wynika ze wzmianki we *Wschodach i zachodach księżycy*. Miłosz jednak znał jego twórczość, między innymi w swojej amerykańskiej *The History of Polish Literature* poświęcił mu relatywnie sporo miejsca, prawie dwie strony, akcentując przeżycia z wileńskiej AK, naznaczonej szczególnie tragicznym losem, i wpływ litewskich doświadczeń na powieści, a także zaznaczając, że Konwicky jest utalentowanym autorem scenariuszy filmowych oraz reżyserem. Podsumowując tę podręcznikową sylwetkę stwierdził, że prawość, pasja moralisty i talent predestynują autora *Rojstów* i *Sennika współczesnego* do odegrania czołowej roli w polskiej beletryście<sup>6</sup>. W *Szukaniu ojczyzny* wymienił go w sporej grupie emigrantów z kresów, tworzących rozproszoną wspólnotę, „albo osiadłych w Polsce, albo przebywających na emigracji”<sup>7</sup>, do których zaliczył również siebie.

W Kalifornii Konwicky starał się na próżno wywołać mitycznego bohatera literatury polskiej, zakłóć spotkanie, odprawiając własne gusła wyobraźni. Filmowy projekt dawał mu kolejną szansę na rzeczywisty dialog z Miłoszem, z jego duchem, okazję do twórczej konfrontacji z „nie samym człowiekiem osobiście, ale jego umysłowością, jego wieloznacznością psychiczną, jego charyzmą i wileńską, i łacińską, i skandynawską, i azjatycką, jego tajemniczym etosem pielgrzyma-wygnańca-banity” (WZK 33), skomplikowanym wnętrzem litewskiego prowincjusza, któremu udało się, ocaliwszy własną tożsamość, zwyciężyć w światowych zawodach. Do trudnego wyzwania – jakim jest zresztą realizacja każdego filmu – pchała go w istocie ta chęć kontaktu z Miłoszem, co odnotował z właściwym sobie tonem autoironii:

Jakiś rodzaj tak już dawnego sentymentu do tego poety, filozofa i eseisty znad Zatoki San Francisco. Jakieś pokrewieństwo, które sam sobie, i to dość nachalnie, wymyśliłem. Jakieś pragnienie wakacji z kimś bliskim, dawno nie widzianym, ważnym dla mego życia.

Ano, panie Czesławie, zapraszam na Suwalszczyznę, koło Puńska albo Sejna. Spotkajmy się o północy we wrześniu, kiedy nadchodzi z jakiegoś straszego nieba nowy rok żydowski. Będą już tam czekać nasze diabły, które nas okupowały, będą witać truchła i widma przyjaciół, którzy zdradzili albo nas się wyparli, będą nas brać w ramiona upiory dawnych nienawiści i zapomnianych miłości. (WZK 103–104)

Na jego ostateczną decyzję udziału w tym „wesołym skoku w sympatyczną przepaść” (WZK 34), jak to określił z wisielczym humorem, „pomyśle-intrydze-awanturze”, „ryzykanckiej idei” (WZK 33), która wyszła z kręgu bliskich poety, wpłynął sam mistrz. Mimo początkowych oporów zmienił zdanie, nie wyzbywając się wszakże wątpliwości: „Ze strony pana Czesława litewsko-wileńskie chłodne ciepło, nie do końca życzliwa życzliwość

<sup>5</sup> Ibidem, s. 157.

<sup>6</sup> Zob. Cz. Miłosz, *The History of Polish Literature*, Toronto 1969, s. 501 (jak wiadomo, rozdział o literaturze współczesnej został programowo pominięty w polskiej edycji podręcznika). Notabene w prywatnej korespondencji z Aleksandrem Watem jego ocena *Sennika współczesnego* nie jest pozbawiona krytycyzmu. Zob. A. Wat, *Korespondencja*, cz. 2, oprac. A. Kowalczykowa, Warszawa 2005, s. 292.

<sup>7</sup> Cz. Miłosz, *Szukanie ojczyzny*, Kraków 1992, s. 189.

i przyzwolenie jak surowy zakaz” (WZK 34). Od początku Konwicki zdawał sobie sprawę z niebezpieczeństw, jakie niesie praca nad dziełem twórcy z racji Nagrody Nobla znajdującemu się w centrum uwagi mediów, środowisk opiniotwórczych i szerokiej publiczności, ale raczej obawiał się ataków z tej strony niż krytycznej reakcji Miłosza, zwłaszcza że bardzo starannie zaadaptował literacki materiał: „Rozebrałem *Dolinę Issy* na najdrobniejsze części, rozkręciłem do najmniejszych śrubek, obejrzałem sobie to wszystko i skrzyłem całość na nowo, jakby w nowym kształcie oraz w innej funkcji” (WZK 100).

Powieść Miłosza nazywał, już po napisaniu scenariusza, „wczesną, chciałoby się powiedzieć młodzieńczą” (WZK 33), niewątpliwie ironicznie, ponieważ jest dziełem przeszło czterdziestoletniego i dojrzałego autora; równocześnie nie szczędził komplementów: „Piękna powieść, cudowna książka, magiczny świat utopiony w niepamięci historii” (WZK 34–35). Jej przełożenie na język filmowej dramaturgii wymagało jednak scenariopisarskiej finezji, dokonania między innymi koniecznych kondensacji fabuły, trwającej kilka lat i sezonów. Problemów przysparzał dziecięcy bohater – Konwicki chętnie by zminimalizował jego udział, bo „nakręcono parę tysięcy filmów »widzianych oczami dziecka«” (WZK 102), tymczasem Miłosz nadawał chłopczykowi rangę pierwszorzędną, wraz z „tysiącnymi wskazówkami” (WZK 36), podejrzewając najwidoczniej, że wiarygodne przedstawienie na ekranie subtelnej wrażliwości dziesięcio- czy dwunastolatka przerasta możliwości realizatorów: „Pan Czesław sądzi, że sprawa Tomaszka w ogóle kwestionuje zasadność filmowania książki. Pan Czesław w ogóle robi z pana Tomaszka jakiegoś boga kowieńsko-wileńskiego libida” (WZK 35). Dla autora adaptacji natomiast chłopiec był postacią drugoplanową, bo nie biorącą udziału w akcji: „tylko widzi albo się przygląda, czy nawet podgląda” (WZK 36). Istotnie, fabuła powieści opiera się w dużej części na wątku jego dorastania i odkrywania świata, chociaż nie jest on konsekwentnym medium narracji „z punktu widzenia”, w *Dolinie Issy* pojawia się też bowiem staroświecki nieco narrator wiedzący o wiele więcej. Konwicki dążył do „ściślej ekranizacji książki”<sup>8</sup>, w której kluczowa rola została przewidziana dla starannie wybranego chłopczyka, ale od początku szczególne znaczenie musiał mieć dla niego w tym przedsięwzięciu obraz utraconej, nie istniejącej już Litwy.

O warunkach siedmiodniowej pracy na planie wspominał po trzech latach w rozmowach z Beresiem, że były „nadzwyczajne” (PWC 162), jakkolwiek z relacji we *Wschodach i zachodach księżycy* wynika, że nie całkiem wolne od napięć i przykrych niespodzianek, blokujących realizację przemyślanej wizji, na której autorowi filmu tak zależało, że składał nawet oficjalną rezygnację ze swojej funkcji w trakcie zdjęć. Pośpiesznie zmontowana fabryka filmowa nie zmieniła jego pieczołowitego stosunku do drobiazgów, co skądinąd świadczy na ogół o wysokiej klasie reżyserskiego rzemiosła. Konwicki zrobił wiele, by zbliżyć się do realizmu, do prawdy, a przynajmniej „do jej przecucia” (PBG 144).

Tymczasem adaptacja *Doliny Issy* zamiast uwydatnić wspólnotę rodowodu, litewskich doświadczeń, wyostrzyła różnice i ujawniła rozdźwięk między twórcami. Z mniej lub bardziej skrywaną urazą wypełniali osobne protokoły rozbieżności. Miłosz w *Roku myśliwego* już sceptycznie potraktował próby mitologizacji i łączenie w jeden ciąg pisarzy czerpiących z Wilna i Litwy, od romantyków poczynając:

<sup>8</sup> T. Konwicki, *Pamiętam, że było gorąco*, rozmowy przeprowadzili K. Bielas i J. Szczerba, Kraków 2001, s. 145. Dalej w tekście cytowane jako PBG wraz z numerem strony.

„a potem ten Miłosz czy inni, Konwicki”<sup>9</sup>. Wprawdzie kończył na Konwickim, „powieściopisarzu”, listę sławnych zygmunciaków w *Innym abecadle*, ale w tej samej książce nie krył rozczarowania jego filmem, w haśle pt. „Spożywanie” – krwawa uczta kanibali jest tu metaforą recepcji dzieła sztuki, przetwarzania go w produkt finalny, niekoniecznie o wiadomej konsystencji, ale też nie przypominający w niczym pierwotnych składników:

A już bardzo przykro, kiedy reżyser filmowy bierze tekst mojej powieści i robi z nim to, co chce, odchodząc od poetyki, w której została napisana. Tak było z *Doliną Issy*. Czytelnicy tej książki chętnie widzą w niej autobiografię, a w jej bohaterze, małym Tomaszu, samego autora. Nie ma na to rady, choć myślą się. Widocznie udało mi się stworzyć postać dostatecznie sugestywną. Reżyser idzie jeszcze dalej: traktuje książkę jako zbiór wspomnień emigranta do Nowego Jorku, zrodzony z tęsknoty za krajem dzieciństwa. A żeby podeprzeć ten banał, wprowadza krajobraz Nowego Jorku tudzież trzy moje wiersze, zupełnie z powieścią nie związane, w wykonaniu aktorów. Ta przemiana opowieści, w której chodzi o konkretność, rzeczywistość postaci, w pasmo wspominków na granicy snu, przesądziła też o widmowości i rozchwianiu w akcji filmu.

*Dolina Issy* nie była pisana w Ameryce. Ma też mało do czynienia z tęsknotą do ojczyzny, na wzmiankę o której, według obiegowych pojęć, emigranci płaczą jak bobry. Jak już gdzie indziej tłumaczyłem, powieść była samolecznicznym zabiegiem wymierzonym przeciwko pokusom filozofii Hegla.

Film, telewizja, komputery. Ich potrzeby spożywania będą coraz większe, bo trzeba wypełniać (kosztowny) czas. Biedne słowo będzie brane w obroty i nie mogą nawet domyślić się, do reklamy jakich towarów utwory moje posłużą<sup>10</sup>.

Adaptacja Konwickiego staje się tu co najmniej przykładem niezrozumienia i banalizacji, jeżeli nie dewastujących zabiegów kultury masowej na dziele literackim. Miłosza ataki na kino są z gruntu moralistyczne, chociaż już w latach trzydziestych dowiódł wrażliwości na język młodej wówczas X muzy, w kilku recenzjach wyrzekając wprawdzie na wulgarność w kinie, ale ze świadomością istnienia i możliwości powstawania wybitnych i nowatorskich dzieł filmowych. Co prawda, w trakcie prac wstępnych i telefonicznych negocjacji z noblistą Konwicki podejrzewał go, częściowo słusznie, o lekceważenie tej dziedziny sztuki, z satyryczną przesadą i bezwzględnością stwierdzając: „A ja nie mam pewności, czy laureat w ogóle kiedykolwiek trafił do sali kinowej” (WZK 36).

Sam reżyser już we *Wschodach i zachodach księżycy* ironizował na temat nader powściągliwych reakcji współpracowników po pierwszych pokazach filmu: „strefilem laureata Nobla, okazałem pełną starczą niemoc artystyczną” (WZK 349) – w połowie swoich lat pięćdziesiątych notabene. Lodowata reakcja Miłosza musiała go boleśnie dotknąć, sądząc po gwałtowności replik w rozmowie z Beresiem<sup>11</sup>. Sprawie kontrowersyjnej ekranizacji poświęcony jest również cały piętnasty rozdział przeprowadzonego kilkanaście lat później drugiego wywiadu-rzeki *Pamiętam, że było gorąco*, pod znamienym tytułem „Uchylić kapelusza i odejść” – z zachowaniem form *savoir-vivre*’u, ale i własnego zdania.

<sup>9</sup> Cz. Miłosz, *Rok myśliwego* (1990), Kraków 1991, s. 128.

<sup>10</sup> Idem, *Inne abecadło*, Kraków 1998, s. 152–153.

<sup>11</sup> Przeciwieństwem adaptacji *Doliny Issy* staje się w *Pół wieku czyścica* projektowana przez Andrzeja Wajdę adaptacja *Kroniki wypadków miłosnych*, kiedy dwaj różniący się, a nawet „spoglądający [...] na siebie krytycznie” (PWC 167) artyści wypracowują konsensus, a pisarz życzy reżyserowi, żeby film był lepszy od książki i da je mu wolną rękę (podobnie zresztą jak uczynił to Miłosz). Konwicki kładzie nacisk na spotkanie odmiennych osobowości, nieudane w przypadku jego filmu.



**Tomaszek (M. Mazurkiewicz) w filmowej adaptacji  
*Doliny Issy* Cz. Miłosza.  
Zespół Filmowy „Perspektywa”**

fotos ze zbiorów Filмотeki  
Narodowej

Po latach z mniejszymi emocjami mówił tu o niespełnionej szansie na twórczy dialog: „im bardziej chciałem zbliżyć się do Miłosza, tym bardziej się chyba od niego oddalałem” (PBG 143). Podczas późniejszych spotkań z Miłoszem według Konwickiego: „Miło sobie parę razy gawędziliśmy, ale na temat tego filmu nigdy. Tak jakby on nie istniał. Mistrz go nie uznał” (PBG 149).

Po przygodzie z adaptacją zmienił się ton wypowiedzi Konwickiego wobec mistrza, już pozbawiony uwagi i miłosnej fascynacji. Rozmawiając z Beresiem o znaczeniu tytułów swoich książek, przeciwstawił własny, pełen magii – *Wschody i zachody księżycy*, tytułowi Miłosza *Gdzie wschodzi słońce i kędy zapada*, frazie wziętej zresztą z Franciszka Karpińskiego przekładu biblijnego Psalmu 113, którą niesprawiedliwie zredukował do „terminu geograficznego” (PWC 178), ignorując inne konteksty i źródło tytułowego cytatu. Prozę noblisty skrytykował bezlitośnie: „Takie powieści może napisać każdy”, wycofując się w dwuznaczniki: „*Dolina Issy* może jest arcydziełem, a może piekłem nudy i stereotypów” (PWC 155). W wywiadzie przeprowadzonym w blisko dwadzieścia lat po realizacji filmu, w którym zresztą drażliwa kwestia adaptacji zajmuje mniej miejsca niż w *Pół wieku czyśćca*, Konwicki interpretuje *Dolinę Issy*, świadomie ją infantyilizując, jako „powieść o inicjacji chłopczyka”, jedną z wielu o dojrzewaniu i dzieciństwie, doprawioną manicheizmem, literacką modą lat dwudziestych, powtarzając właściwie to, co pisał już wcześniej o „nadwrażliwym chłopczyku, który płacze się od stu lat w powieściach wszystkich literatów wspominających swoją ojczystą wieś czy miasteczko, pisarzy wracających w trudnych chwilach swego życia do utraconego raju dzieciństwa, młodości, lat bezgrzesznych” (WZK 102).

Konsekwentnie też obstawał przy swoim punkcie widzenia i zmianach, jakich dokonał w scenariuszu, utwierdzając się w swojej wizji przez ironiczne hiperbolizowanie krytyki noblisty: „Film jest na tyle mój, na ile Miłosz został w nim zgwałcony, zmistyfikowany bądź zwulgaryzowany” (PWC 154). Użył nawet personalnego argumentu odwołując się do własnego bogatego doświadczenia scenarzysty: „*Dolina Issy* Miłosza jest szalenie ascetyczna, jeśli chodzi o dialogi, one są szczątkowe, jakby schowane w narracji odautorskiej, nawet nie są wybite jako dialogi. Adaptując Miłosza, wykonałem zegarmistrzowską robotę wydobycia i uformowania istniejących dialogów, a nawet dorobienia z jego prozy tych brakujących” (PBG 47)<sup>12</sup>. Pracę utrudniał mu też „brak scen”, czyli wewnętrznej dramaturgii w tej prozie, której zarzucił tradycjonalizm, jeżeli nie wtórność wobec podobnych narracji epickich dziewiętnastowiecznej proveniencji: „Poczynając od Undset, a kończąc na Iwaszkiewiczu, wszystko to już widzieliśmy i czytaliśmy w różnych wariantach” (PWC 156). Zarazem stwierdził, że adaptacja jest wierna tekstowi i jego twórcy: „zagrałem mu każdą nutkę, którą napisał, bez względu na to, czy podobało mu się to bardziej, czy mniej” (PWC 159). „Zagrał” jeszcze więcej, ponieważ przyznał się, że w istocie materiał literacki ulepszył na ekranie, przydając mu dramatycznego napięcia, chroniąc przed „nudziarstwem”: „Ja poprawiłem mistrza! [...] Ja go »podpędziłem«!” (PWC 160). Dosłowne przenoszenie książki na ekran ma dla niego walor ilustracji, „jest robotą pustą i jałową” (PWC 164), „przekładem mechanicznym”, praktykowanym przez rzemieślników pracujących dla telewizji; film o ambicjach sztuki musi odznaczać się większą swobodą, również w ekspresji indywidualności reżysera.

<sup>12</sup> O swojej pracy nad adaptacją Konwicki mówi to samo w poprzednim wywiadzie-rzece. Por. PWC 156.

Autokomentarz Konwického odsłania jego ironiczną strategię w nowej grze prowadzonej z Miłoszem; w gestach rewerencji kryje się kpina, a może nawet lekceważenie:

Muszę jednak dodać, że wobec poezji jestem sceptyczny. Kiedyś panu Czesławowi Miłoszowi z głupkowatym wileńskim wyrazem twarzy złożyłem wyznanie, że rytm i rym powstrzymywały grafomanów, utrudniały im grasowanie w poezji. Potem, z fałszywym namysłem, dodałem, że poezja trzyma się teraz uniwersytetu. Profesorowie piszą wiersze, a inni koledzy profesorowie je komentują.

Moim zdaniem, poezja za bardzo zbliżyła się do prozy, a nawet do felietonu. (PBG 100)

Filipika przeciwko osobnikom „z charakterem”, nieprzypadkowo wygłoszona w rozmowie o kontrowersyjnej adaptacji, zdaje się obejmować także Miłosza, zaciekającego się w nieprzejednanej krytycznej postawie: „nie boję się powiedzieć: trzeba się strzec ludzi z charakterem. Bo co to znaczy charakter? To znaczy, że ktoś widzi tylko wycinek rzeczywistości, poza nim nic nie widzi i nic nie słyszy, i po trupach chce realizować to, co uważa za słuszne” (PBG 146). Rozmawiając z Beresiem Konwicki podkreślił dobitnie: „Nie popełniłem w tym filmie najmniejszego nadużycia. Wszystko tam jest odważone i w odpowiednich proporcjach” (PWC 158). Odzegnał się od grzechów złej adaptacji, za które uznał w innej części rozmowy poświęcanie treści dla filmowego efektu, „nonszalancję wobec tekstu”, „brak zrozumienia wobec intencji autora”, wreszcie „proste robienie głupstw” (PWC 163). Nie uważał, że cokolwiek w filmie „przekreślił”. Obiekcje autora powieści uznał za swoisty przejaw pychy, a na dobitkę prowokująco zrównał prawa odbiorców do własnych interpretacji z intencjami autora<sup>13</sup>.

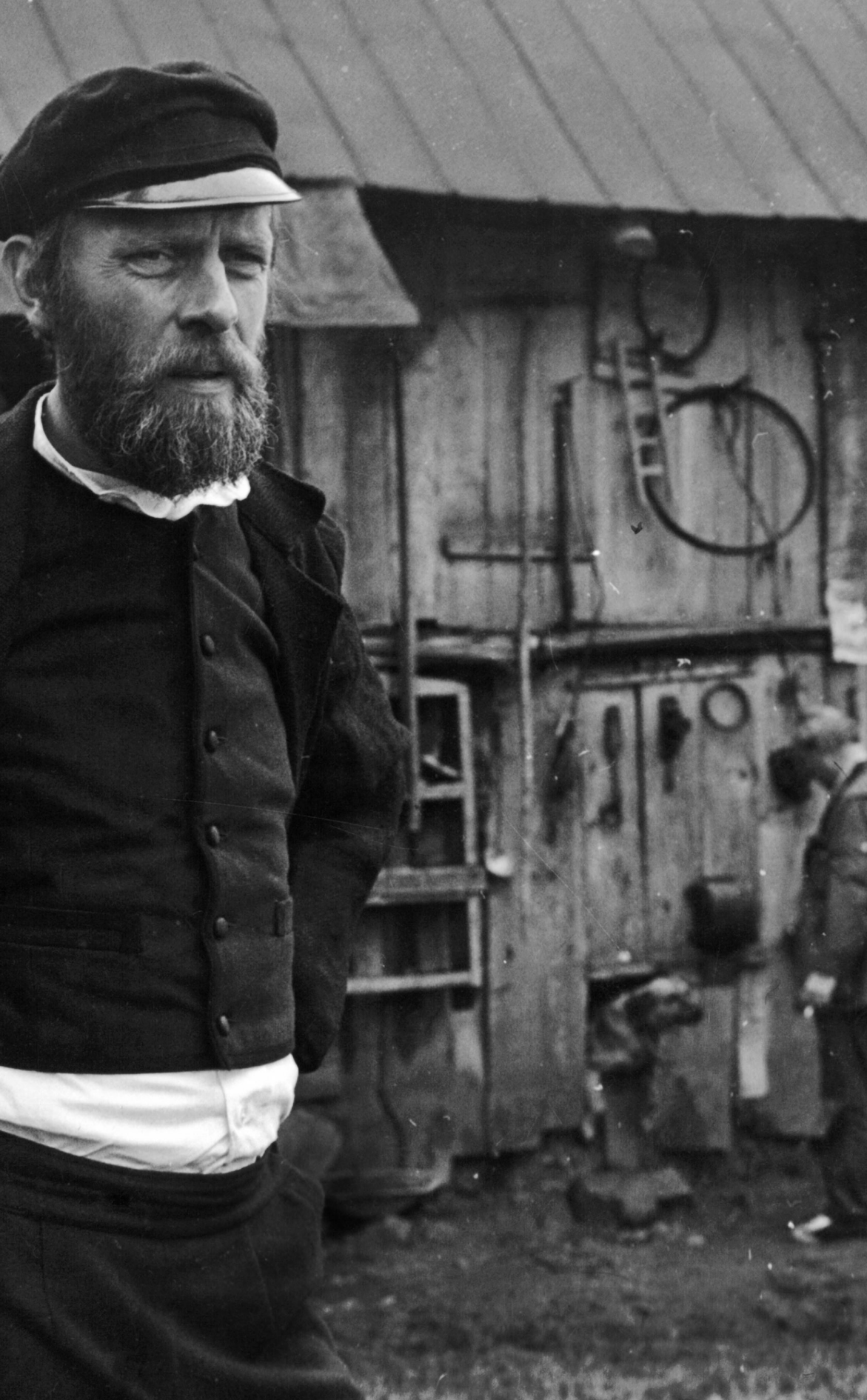
Miłosz zawsze z upodobaniem podkreślał uniwersalny, metafizyczny wymiar *Doliny Issy*, którego doszukali się jej inni interpretatorzy. Wydobyta z materii pamięci opowieść o ładzie świata i o odkrywaniu tego porządku<sup>14</sup>, poddanego wyraźnemu rytmowi pór roku, rytuałów i obyczajów, i jak w *Panu Tadeuszu* o mocno zarysowanym konturze rzeczy, które zostały opisane z dokładnością przyrodnika i etnografa – bo też wszystko tu urzeka – zasługuje na najwyższą uwagę: zawiera przecież esencję wieczności; czas przeszły przechodzi w teraźniejszy. Dorastający chłopiec jest medium podziwu i zmysłowego postrzegania niewyczerpanego piękna, bogactwa i cudowności rzeczywistości codziennej, barwy i mnogości najdrobniejszych przedmiotów, wiekiustego kiermaszu. Nie bez powodu jednak narrator często posługuje się frazami bezosobowymi: opowieść nie dotyczy rozterek dojrzewania, ale stanowi kronikę świata, akcentującą jego ciągłość, prowadzoną z wielką tkliwością i wzruszeniem wobec najzwyczajniejszych jego elementów. Konwického, którego samotne, klaustrofobiczne dzieciństwo nie przypominało słonecznych wędrówek małego przyrodnika, nie wzruszyła ta harmonia stworzenia, w spokojnej, nieśpiesznej kontemplacji codzienności ujrzał jedynie nudziarstwo, jej metafizyka pozostała mu obca. Radość odkrywania cudowności świata, zachwyty stworzeniem nie przemawiały do wyobraźni artysty, który stwierdził, iż „życie jako takie składa się na ogół z samych przykrości, nieszczęść, bólów i rozpaczy” (PWC 327). W powieści rzeczy i obrzędy podporządkowane są człowiekowi, swojskie i przyjazne, mają swoje miej-

<sup>13</sup> Por. wypowiedzi o adaptacji PWC 159–160.

<sup>14</sup> Nie jest to tylko powieść o raj, jak pisze N. Korczarowska w książce *Ojczyzny prywatne. Mitologia przestrzeni prywatności w twórczości Tadeusza Konwického, Jana Jakuba Kolskiego, Andrzeja Kondratiuka*, Kraków 2007. Chybiona jest także pojawiająca się w tej pracy interpretacja *Doliny Issy* jako rozrachunku z młodzięcym katastrofizm Miłosza.







Zdjęcie z planu filmowego  
*Dolina Issy*. T. Konwicky,  
J. Duryasz  
Zespół Filmowy  
„Perspektywa”

fotos ze zbiorów Filмотeki  
Narodowej

sce w ładzie świata. W filmie są obce i samotne, a rytuały i zwyczaje ewokują mroczną atmosferę, począwszy od wspólnych śpiewów, a na wronach obnoszonych podczas Wielkanocy skończywszy. Brak w filmie świątecznej radości. Konwicki cudowność utożsamia wyraźnie z tajemnicą i magicznością. Natomiast w książce Miłosza to, co irracjonalne, jest równie wyraziste jak rzeczywistość, nabiera tonów oświeceniowych, jak w *Baśniach litewskich* kuzyna Oskara; diabły są diabłami rozumu, a nawet postępu. Autor opowiedział się po stronie rzeczywistości, przeciwko diabelskim halucynacjom. Znakiem działania Złego jest w *Dolinie Issy* także rozpamiętywanie win, ustawiczne powracanie do przeszłych zdarzeń, tymczasem jednym z głównych wątków filmu jest poczucie winy; zmagania Baltazara, mordercy, z wyrzutami sumienia stają się tu wątkiem pierwszym i jednym z pierwszoplanowych<sup>15</sup>.

Chłodne oceny mistrza Konwicki tłumaczył posługując się kluczem biograficznym – autor *Doliny Issy* miał po prostu nie odnaleźć siebie i swego dzieciństwa w ekranowej wersji. W istocie ten aspekt bardziej podkreślał sam reżyser, to jemu „ten utwór podobiał [...] się w splątaniu z biografią Miłosza, z etosem pielgrzymy, z magicznością Wileńszczyzny oraz z wyniesieniem tych elementów na Europę” (PWC 156) i odczytywał powieść jako *quasi*-autobiografię, rozpiętą w niepojęty sposób między Litwą a Manhattanem. Tymczasem, o ile Konwicki często korzysta w swojej prozie z własnej, fascynująco zmistyfikowanej biografii i jak sam przyznaje „bezwstydnie eksponuje sam siebie” (PBG 147), Miłosz wzdragał się zazwyczaj przed bezpośrednią eksploatacją prywatnych wątków i starał się ich unikać, a w każdym razie uniwersalizować własne doświadczenie, wpisując je w obraz ogólny, w którym uroda świata trwa niezależnie od człowieka.

Nie ukrywał więc swojego zdegustowania wstawkami współczesnymi, z których widz mógł wyprowadzić nieuprawnione odniesienie do jego życiorysu, na przykład przypisując mu stereotypową emigrancką nostalgię. Oprotestował włączenie do filmu własnych wierszy, recytowanych przez aktorów już w „prywatnych” rolach. W *Innym abecadzie* wspominał o trzech spośród siedmiu, czyli cztery z nich wywołały mniejszą irytację; teoretycznie mógł zaakceptować przywołane najpierw kolejno (jakkolwiek zmieniające nieco właściwą chronologię) utwory: napisany w 1937 r. po wyjeździe do Warszawy, swojej pierwszej emigracji, wiersz *W mojej ojczyźnie* (wprowadzony na tle nowojorskiej nocy) oraz dwa liryki z cyklu *Świat (poema naiwne)*: *Z okna* i *Słońce*, bardziej tu problematyczne, bo dziecięcość ich spojrzenia nabiera znaczenia w zestawieniu z okupacyjną rzeczywistością – ironiczny cykl datuje się na mroczny rok 1943. Rozdzielone zostały zresztą powstałymi w Wilnie *Obłokami* z *Trzech zim*. Najwięcej wątpliwości może budzić włączenie fragmentu ironicznego, drapieżnego *Dziecięcia Europy*, które poeta napisał tuż po wojnie, w Nowym Jorku (tym razem ekumeniczne tło stanowią warszawskie świątynie: cerkiew, synagoga i kościół) – jako pogwałcenie nie tyle chronologii, ile wewnętrznej logiki jego zmagania z okrutną wizją dziejów<sup>16</sup>. *Dolinę Issy* Miłosz wszak napisał, by uwolnić się od heglowskiej wizji historii, której nieublagany bieg odbiera znaczenie indywidualnej egzystencji i pojedynczym rzeczom – w *Dziecięciu Europy* potrafił temu dziejowemu determinizmowi przeciwstawić jedynie ironię. Kalifornijskie wiersze: *Twój głos* z 1968 i *Tak mało* z 1969 r. przywołują jego dykcję z innej epoki; *Twojemu głoso-*

<sup>15</sup> Miłosz uwypukla zresztą wątek poczucia winy w swojej charakterystyce *Sennika współczesnego*. Zob. Cz. Miłosz, *The History...*, s. 500–501.

<sup>16</sup> Obecność tego wiersza w filmie uzasadnia w swojej analizie T. Lubelski, op. cit., s. 161.

wi towarzyszy obraz cmentarza z grobem z roku 1863, kładący nacisk na kontekst historii – podobnie zresztą *Obłoki* zostały wprowadzone po scenie ostentacyjnie filmowego rozstrzeliwania. Film zamyka wiersz *Tak mało* i młoda kobieta w ludowym stroju litewskim, patrząca na Manhattan gdzieś z okolic Ellis Island lub Statuy Wolności, miejsc kultowych dla wielu pokoleń emigrantów; jej postać ma według reżysera symbolizować wartości Wschodu przyniesione na Zachód – niezbyt fortunnie, bo Miłoszowi mogła się jednak skojarzyć z kiczem kultury polonijnej, często sprowadzanej do powierzchownego folkloru. O wyborze tych utworów, które lubił sam reżyser, zdecydowała nieco zwodnicza ich prostota, ich atrakcyjność dla nieobznajomionego z twórczością poety czytelnika. Konwicky tłumaczył tę liryczną inkrustację fabuły chęcią spopularyzowania poezji nieznaną do 1980 roku szerszej publiczności. Przed sztokholmskimi honorami Miłosz był właściwie nieobecny i niecenzuralny w krajowym obiegu literackim; realizacja jego powieści stanowiła częściowe, spóźnione zadośćuczynienie i spełniała swoiste zamówienie społeczne. Konwicky w trakcie kręcenia nie uważał tego filmu, którego każdy kadr i kompozycja całości odznaczają się przecież jego indywidualnym stylem, za „własne, osobiste dzieło życia” (WZK 232), raczej za pracę użytkową, do tego swoiste epitoma z twórczości noblisty, ze „sznytem laurkowym”. Sam zresztą zadał Beresiewi retoryczne pytanie: „Jaki poeta na świecie ma taki pomniczek jak ten, który wybudowałem panu Czesławowi?” (PWC 158). Jednak może bardziej niż same wiersze poirytowało ich autora tło, wprowadzające sceny współczesne z własnej mitologii Konwickiego. Powieść miała stanowić odtrutkę na fatalizm dziejów, tymczasem w filmie ucieczka przed traumatycznym doświadczeniem historii jest niemożliwa nawet za oceanem. Konwicky naznaczył obraz własną obsesją – nie ma w jego adaptacji żadnego katartycznego wyzwolenia, powraca nieuleczalna trauma, ujawniająca bezbronność całej jego generacji wobec ciśnienia historycznych wydarzeń, i niepokojące poczucie ciągłego zagrożenia, które w jednej ze współczesnych wstawek doścignęło bohatera natarczywym dobijaniem się do drzwi nawet w obcym mieszkaniu daleko od kraju. Konwicky o wiele boleśniej niż Miłosz odczuł działanie twardych praw dziejów, a wywikłania się z pułapki historii szukał czyniąc z jednostkowego, subiektywnego spojrzenia na wydarzenia historyczne „cnotę i zaletę” (PWC 326). W materię wspomnień Miłosza wplótł własne wątki, inscenizowaną uliczną egzekucję z czasów niemieckiej okupacji, kiedy twarz reżysera odbija się w obiektywie kamery. Pełnią one funkcję czytelnej autorskiej sygnatury: „Potraktowałem to jako znak automatyczny, by pokazać relację pomiędzy twórcą literackiego materiału a adaptatorem. Chciałem podkreślić, że jest to pan Czesław przeze mnie »przepuszczony« i że w związku z tym ja biorę za wszystko odpowiedzialność” (PWC 159).

Odczytał powieść przez pryzmat nie tyle ulubionej *Rodzinnej Europy*, ile ukochanych *Dziadów*, o których zresztą wspomina otwarcie: „Moim zamiarem było zrobić z tego jakby *Dziady*” (PWC 156). Od początku „dusze pokutne” (WZK 103) występują w reżyserkiej koncepcji obok diabłów i upiórów, ich obecność staje się ważniejsza w filmie niż była w literackiej wersji. Toteż już od pierwszych kadrów rozbrzmiewa dramatyczna, niepokojąca muzyka Zygmunta Koniecznego, która pewnie na Miłoszu musiała wyrzucić równie złe wrażenie jak muzyczna oprawa *Dziadów* Swinarskiego tego samego kompozytora, zakłócająca wielbicielowi Mickiewicza wizję arcydzieła. Do spektaklu, zarejestrowanego na płycie, zraził go sposób recytacji wiersza, „okropny”, podobnie jak jego własnych utworów w filmie (z akompaniamentem gitarowym). „Narzuca się myśl, nieskromna, że

polska literatura otrzymuje od czasu do czasu pisarzy różniących się gatunkiem uczuciowości od ogółu i że stąd rośnie nieporozumienie co do wartości estetycznych, ale i wartości innych, czyli mylne przekonanie o wspólnocie upodobań”<sup>17</sup>. Konwicki o krytycznym stosunku mistrza do tej słynnej realizacji *Dziadów* skądinąd dowiedział się już w trakcie pracy nad filmem, ale wpisał ten szczegół w zarysowującą się wspólnotę:

A Miłosz, któremu tak przyrządzony Mickiewicz zupełnie nie w smak, a Miłosz powiada na to, że jego Mickiewicz i on sam żyją w krainie, co nazywa się krainą nigdzie. [...] Ten świat nowych i oklaskiwanych wartości nie jest już jego światem.

I ja z moim dzieciństwem, z moją młodością wyemigrowaliśmy do krainy nigdzie. (WZK 201)

Na pytanie Beresia, jak według Miłosza film utrafił „w pejzaż, nastrój, klimat” – tej „krainy nigdzie”, reżyser wybuchł: „Ja sam wiem, w co utrafiłem, i nie muszę się pytać. To jest taka Litwa, że on lepszej nie miał!!!” (PWC 157), „sfilmowałem tam – jestem o tym przekonany – lepszą dolinę Niewiaży niż ta Miłoszowa” (PWC 167). Poety nie zadowolili bowiem wybór Suwalszczyzny na filmowe plenery, w stosunku do topografii okazał się maniakalnie dokładny:

O parę kilometrów od Krasnogrudy koniec dużego jeziora Gaładuś był (tak jak dzisiaj) po stronie polskiej, reszta po litewskiej. Chodząc tamtędy jako podrostek i strzelając do perkozów, czego wspomnienie nęka mnie palącym wstydem, nie włączałem tamtych okolic do Litwy, mimo że wioska na końcu jeziora, Żegary, była czysto litewska. A dlaczego nie? Bo dziki i zimny, nawet latem, wiatr, zresztą właściwy całej Suwalszczyźnie wskutek wycięcia lasów, psuł mi Litwę zaciszną nad dolinami swojskich rzek. A przecież znaczna część Litwy składa się z polodowcowych gołych pagórków, jezior i zimnego wiatru. Notuję to dla celów mających coś wspólnego z autoironią i humorem<sup>18</sup>.

Natomiast dla Konwickiego Suwalszczyzna to „sień, przedsiónek Wileńszczyzny” (PWC 167–168). Pretensje autora odpierał mówiąc, że „fragmenty Wilna i Nowej Wilejki” (PWC 167) widział w San Francisco. Posądził nawet Miłosza o wyrachowaną przewrotność – jakoby nie na rękę było mu uwydatnianie litewskich korzeni, pogańsko-prymitywnych zapewne, gdy stał się „Starcem Polskim, Ojcem Narodu, Piłsudskim, Kościuszką, Księdzem Skargą i Królem Duchem” (PWC 158), chociaż wiedział, że te role „nowego bóstwa Lechitów” Miłosz konsekwentnie odrzucał, nie chcąc być spożyty przez naród, wielokrotnie zresztą owych Lechitów krytykując i podkreślając swoje litewskie korzenie: „Nie zachwyca to nowe wcielenie pana Czesława, nie w smak mu te historyczne zaszczyty i dwuznaczne hołdy z zamaskowaną w środku pogrózką. Wściekły, groźny Żmudzin toczy nieprzychylnym okiem po nachalach; prawdziwy diabeł znad Niewiaży” (WZK 213). Równie krzywdzące jest posądzenie autora *Doliny Issy* o próbę epatowania Francuzów egzotyczną ojczyzną z elementami horroru (PWC 161).

Linia konfliktu przebiega między *Dziadami* a *Panem Tadeuszem* stanowiącym dla Miłosza ukryty wzorzec powieści, zagubiony – jego zdaniem – w filmowej adaptacji; zależało mu bowiem nie na pojedynczych scenkach rodzajowych, lecz ukazaniu piękna stworzenia – znamienne, że w filmie stosunkowo mało jest zbliżeń, zachwycenia urodą

<sup>17</sup> Cz. Miłosz, *Rok...*, s. 262.

<sup>18</sup> *Ibidem*, s. 129.

rzeczy. Dla Konwického najważniejsze zaś są *Dziady*, ciągła obecność umarłych, którzy z żywymi „wirują w szalonym tańcu” (PWC 160)<sup>19</sup>. Świadomie znaczną część zdjęć nakręcił o zachodzie słońca: „jest niskie słońce i długie cienie, które podkreślają niepokój”, tym bardziej uzasadniony, że „każdego ścigają jakieś grzechy i duchy” (PWC 157–158), a „pod ziemią drzemie gorączka” (PWC 160). Zrobił film o egzotyce przeszłości, o magicznej Litwie dzieciństwa, o obecności irracjonalnych sił, objawiających się w cudzie z krzyżem na Suwalszczyźnie lat osiemdziesiątych, jeszcze jednej wstawce współczesnej, dowodzącej ciągłości działania miejscowych duchów. Nawet Miłosza postrzegał w okresie pracy nad filmem jako „tajemniczego czarownika litewskiego zanieśonego przez złe moce aż nad Zatokę San Francisco” (WZK 213). Sam też nazywa się „czarownikiem z Puszczy Rudnickiej” (WZK 36) – w istocie to on stworzył tę magiczną atmosferę:

Jakieś smętne demony włóczyły się po śladach dawno zaginionych domów i umierających sadów, po zarosłych drogach i oślepych studniach. Z ziemi brzemiennej w tajemnicze pierwiastki biło w niebo zimne i groźne światło. Po lasach biegły dawno nieżywe wołania o pomoc. A nieopodal, w Olecku, z krzyża misyjnego przy kościele ciekła krew. Cud, jeden z wielu cudów, które nawiedziły mój kraj.

Magia. Dobra magia. Zła magia. Magiczność. W scenopisie, na planie filmowym i w codziennych zdarzeniach, co raptem nabierają jakichś nieoczekiwanych znaczeń, podtekstów, świętości. Obsesja magiczności. Wszechobecność magiczności. (WZK 350)

Jak słusznie zauważa Stanisław Bereś, niesamowitość Litwy (przez Miłosza traktowana *cum grano salis*) w filmie staje się demoniczna, a nawet zbliża się do horroru. Potem Konwicky, jak sam stwierdził, „zrozumiał, że przeestetyzował film” (PBG 143). U Miłosza dominuje dystans i ład, wyraźny kontur opisu, u Konwického namiętne emocje, poczucie nieprzejrzystości porządku świata, zacieranie granic.

Paradoksalnie, drobiazgowy realizm leży w naturze Konwického, jednak on sam nie ukrywa, że dopuszcza się „świadomie pewnych nierealistycznych przestępstw” (PWC 166–167) – jak wprowadzona do *Doliny Issy* scena kręcenia filmu wojennego, z czasów niemieckiej okupacji, tak charakterystyczna dla jego twórczości<sup>20</sup>, jak odcisk palca na miejscu przestępstwa – ślad zbrodni wobec literackiego pierwowzoru, ale podpis i pieczęć zarazem reżysera, który potrafi wiernie przedstawić rzeczywistość mieszając porządki snu i jawy. Niesprawiedliwie jednak posądza Miłosza w *Pamiętam, że było gorąco* o chęć ujrzenia na ekranie *Doliny Issy* w naturalistycznej konwencji *Bożej podszewki*. Być może bardziej usatysfakcjonowałaby poetę, autora *Zenu codziennego* i tłumacza haiku adaptacja w stylu chrześcijańskiego zen Koreańczyka Paka, reżysera *Wiosny, lata, jesieni, zimy... i znów wiosny*. Prawem jeszcze jednego paradoksu związanego z tą adaptacją takie doświadczenie byłoby mu bliższe niż Konwického błąkanie się przez rojsty historii, z poczuciem zagubienia i chaosu. Istotnym problemem nie jest przeestetyzowanie tego filmu ani jego niepokojąca atmosfera, lecz wzajemna niedostępność obopólnych doświadczeń.

<sup>19</sup> O tym, że *Dziady* determinują jego wizję rzeczywistości, świadczy już cytowana charakterystyka Miłosza (por. przypis 4): „odzywał się do mnie, jak człowiek z tamtego świata”.

<sup>20</sup> Jej znaczenie podkreśla w swojej analizie T. Lubelski, op. cit., s. 158.