



Studia
Filmoznawcze
29
Wrocław 2008

PRZEMYSŁAW KANIECKI

Uniwersytet Mikołaja Kopernika w Toruniu

KONWICKI OGLĄDANY, ODCZYTANY, NIEDOCZYTANY*

W jednej z monografii twórczości Tadeusza Konwickiego został wysunięty postulat, aby filmy i powieści artysty traktować jako równorzędne ogniwa jednego komunikatu autorskiego. Propozycji tej, zgłoszonej przez Tadeusza Lubelskiego¹, nie podjęto, niestety, w ostatnich dwóch dekadach badań. Mniejsza o przykre przyczyny zaistniałej sytuacji, są one złożone, wieloaspektowe. A konsekwencje: na temat dorobku Konwickiego – składającego się m.in. z ponad dwudziestu powieści i sylw oraz siedmiu filmów – powstają głównie rozprawy historycznoliterackie, w których o filmach autora pisze się raczej na marginesie, tak jakby przy okazji. Tylko w ciągu ostatniej półtorej dekady wydano aż 4 monografie ujmujące prozę całościowo (swoją drogą dwie – Przemysława Czaplińskiego i Bernadetty Żynis – bardzo udane)², prac o filmach opublikowano zaś w tym czasie w zasadzie niewiele, a wywiad-rzeka z Konwickim *Pamiętam, że było gorąco* Katarzyny Bielas i Jacka Szczerby (2001) nie spełnił, niestety, oczekiwań i nie okazał się – głównie ze względu na słabe przygotowanie rozmówców reżysera – autokomentarzem na miarę *Pół wieku*

* Recenzje książek Barbary Gizy, *Między literaturą a filmem. O scenariuszach filmowych Tadeusza Konwickiego*, Trio, Warszawa 2007, oraz Nataszy Korczarowskiej, *Ojczyzny prywatne. Mitologia przestrzeni prywatności w filmach Tadeusza Konwickiego, Jana Jakuba Kolskiego i Andrzeja Kondratiuka*, Rabid, Kraków 2007.

¹ Zob. T. Lubelski, *Poetyka powieści i filmów Tadeusza Konwickiego (na podstawie analiz utworów z lat 1947–1965)*, Wrocław 1984.

² P. Czapliński, *Tadeusz Konwicki*, Poznań 1994; J. Arlt, *Tadeusz Konwickis Prosawerk von „Rojsty” bis „Bohni”*. Zur Entwicklung von Motivbestand und Erzählstruktur, Bern 1997 (niektóre tezy pracy zostały zaprezentowane w popularnonaukowym tomie Arlt *Mój Konwicki*, Kraków 1999); A. Fabianowski, *Konwicki, Odojewski i romantycy. Projekt interpretacji intertekstualnych*, Kraków 1999; B. Żynis, *Koniec świata raz jeszcze. Katastroficzne wątki w prozie Tadeusza Konwickiego*, Słupsk 2003.

czyśca Stanisława Beresia (1986). Stan badań ma poważną lukę, a właściwie wyrwę, której rozmiar jest problemem nie tylko filmoznawców, ale też literaturoznawców – bo twórczość jest jedna, są tylko dwie jej części, i to części zdialogizowane. Kiedy zatem jednego roku 2007 trafiają do księgarń 2 prace dotyczące działalności filmowej twórcy, sięga się po nie naprawdę z wypiekami.

Dokładniej: jedna poświęcona jest Konwickiemu w całości, a druga zawiera obszerny rozdział o reżyserze. *Między literaturą a filmem* Barbary Gizy traktuje o scenariuszach autora – zarówno oryginalnych, jak i scenariuszach adaptacji (także *Jowity* według *Disneylandu* Dygata w reż. Janusza Morgensterna oraz *Matki Joanny od Aniołów* według Iwaszkiewicza, *Faraona* według Prusa i *Austerii* według Strykowskiego, napisanych wspólnie z Jerzym Kawalerowiczem). W książce Natalszy Korczarowskiej *Ojczyzny prywatne* znajdujemy natomiast próby oświetlenia i odczytania świata przedstawionego niektórych filmów Konwickiego, zwłaszcza *Salta*, *Jak daleko stąd, jak blisko*, *Doliny Issy* i *Lawy*. *Opowieści o „Dziadach” Adama Mickiewicza*.

Praca Barbary Gizy jest bardzo nierówna. Nie dowiedziałem się z niej wiele ani o teorii scenariusza filmowego (obszerny, a nieciekawy rozdział I; sama autorka pisze, że „opiera się na istniejących już badaniach”, które zostały tylko uporządkowane, aby można je było odnieść do interesującej ją twórczości), ani o samych tekstach Konwickiego. W interpretacjach tych drugich znalazłem zaś wiele błędów rzeczowych. Zdecydowanie najsłabsza część pracy, zawierająca największą liczbę omyłek, to fragment II rozdziału dotyczący przemian powieści Konwickiego. Badaczka postanowiła zaprezentować tu wszystkie powieści i sylwy pisarza – streścić ich fabułę, przebrać recenzje, przedstawić formę. Skutek jest łatwy do przewidzenia: rzadko się zdarza, by omówienie było w miarę satysfakcjonujące (wyjątek stanowi właściwie tylko opis *Czytadła*), nawet w punktach rozważań zdawałoby się najważniejszych ze względu na temat – uwagach o narracji – są potknięcia i braki (choćby niezwrócenie uwagi na eseistyczne intermedia we *Wniebowstąpieniu* i *Kompleksie polskim*, których wspomnienie niewątpliwie wspomagałoby tezy badaczki³). Omówienie *Sennika współczesnego*, utworu absolutnie kluczowego dla twórczości Konwickiego, zajmuje raptem półtorej strony (s. 68–69) i zawiera rażące błędy: została wyróżniona jakaś płaszczyzna realna powieści (zabawne, że uwaga ta pada zaraz po stwierdzeniu niejednorodności przestrzeni i czasu w powieści; problem ten nie zajmuje zresztą badaczki, jest tylko sygnalizowany), młodość bohatera zaś określona jako życie... „prawdziwe”, tj. „czyste, konkretne, niedotknięte relatywizmem” (zamieszczony po tej uwadze cytat z powieści, gdyby został przywołany wraz z frag-

³ Właściwie Giza popełnia tu nawet błąd – twierdzi bowiem, że w *Kompleksie* następuje „odejście od eseistycznej formy poprzedniej książki [*Kalendarza i klepsydry* – dop. P.K.] na rzecz fabuły pozornie realistycznej, wręcz naturalistycznej” (s. 76). Jednak *Kompleks* nawet w swej konstrukcji bliższy jest sylwie i esejowi niż powieści.

mentem, do którego należy, obaliłby stwierdzenie autorki⁴). Całość tej części pracy robi przykre wrażenie: niektóre utwory zostały dosłownie odfajkowane (opis *Rojstów* jest po prostu przywołaniem trzech głosów na temat tej powieści), siłą rzeczy mnóstwo tu uproszczeń, czasem wręcz komicznych (zob. uwagi o wycinkach z kronik w *Kronice wypadków miłosnych*, s. 73, albo o „rojeniach o przyszłości” w *Nic albo nic*, s. 72). Co gorsza, Giza, która stara się tu pokazać, że orientuje się w prozie Konwickiego, w dalszej części pracy będzie płątała się w chronologii. Okaże się nagle, że *Rojsty* zostały napisane jednak nie w 1948 roku, ale w połowie lat pięćdziesiątych, w tym samym okresie co pierwsze scenariusze (zob. s. 131, także 109), a *Sennik współczesny* powstał bezpośrednio po debiucie filmowym (s. 103) lub zapowiadał *Zaduszki* (s. 137; od strony następnej *Sennik* lokalizowany jest znowu poprawnie – przed *Saltem*).

Czy naprawdę konieczna była taka przebieżka przez poszczególne utwory? Później, w partii syntetycznej, interpretacja całościowa jest już ciekawsza, ma też i rytm, ale także usterki (np. fatalne zwinienie w szpulkę poglądów Konwickiego na romantyzm na s. 91–92). Wypada ją jednak uznać za lepszą, Giza przechodzi bowiem po prostu do konkretnych wskazań. Nic tu nowego – np. szerzej i głębiej przedstawił problem obecności autora w dziele Tadeusz Lubelski, o prezentowanej w utworach podmiotowej wizji rzeczywistości, a także o Dolinie u Konwickiego pięknie pisała Anna Nasalska, etyczny wymiar kategorii nieepickości trafniej ujmował Jan Walc; tych parę stron nie oślepia więc jakimś blaskiem odkryć, ale za to pozwala wyprostować się w fotelu. Szkoda, że kiedy autorka przechodzi do samych scenariuszy oryginalnych (rozdział III), praca znowu traci rytm. Teksty prezentowane są panoramicznie: nie osobno i obszernie, ale w kontekście innych scenariuszy – co mogło mieć swoje zalety, lecz nie w modelu, jaki obrała Giza: każdy scenariusz został opisany bowiem w sumie trzykrotnie (liczę tylko szersze analizy), bo od nowa w kolejnym podrozdziale; niby pod innym kątem – fabuły, bohatera i przestrzeni – ale badaczka wciąż i wciąż się powtarza, ponownie opisuje treść, przypomina wnioski poprzednie, zapowiada kolejne... Czytelnik z ulgą przechodzi do części z interpretacjami filmowych adaptacji – prezentowanymi już oddzielnie. Zresztą ten kolejny, IV, rozdział jako jedyny jest tak naprawdę udany.

Właściwie oprócz rozbiórów wczesnych scenariuszy Konwickiego, *Kariery* i *Zimowego zmięzchu* – interpretacji zawierających punkty intrygujące, odkrywcze

⁴ Giza cytuje zdanie: „Wyjdziemy stąd czyści, jeśli wyjdziemy, nietknięci brudem ani powszedniością, jak młode drzewa”. Słowa te padają we fragmencie partyzanckim i odnoszą się do straszliwych realiów walk w lasach; Paweł mówi tu też do Korwina o konieczności przełamania w sobie miękkości – bo „Jedynie czyny będą się liczyć kiedyś”. Korwinowi trudno wyobrazić sobie świat po wojnie (*Sennik współczesny*, Warszawa 1963, s. 265). Por. w tym kontekście także uwagi Gizy na s. 143: „Należy zauważyć, że u Tadeusza Konwickiego przeszłość jest zawsze piękna, pełna prawdziwego życia, podczas gdy konfrontowana z nią współczesność, pełna smutku i niewy tłumacznego lęku, obleka się w szare, ponure barwy”.

– we wszystkich pozostałych analizach najwięcej ma do powiedzenia sam twórca. Słusznie, tylko że trzeba pamiętać, iż autor nie mówi o sobie wszystkiego. Poza tym mam pytanie: dlaczego w wypadku też najbardziej efektownych spośród tych wspartych na autokomentarzach pisarza-reżysera nie ma przypisów? Przykłady: motyw przechodzenia w kadrze z prawej strony do lewej w *Dolinie Issy* i kategoria konstrukcji emocjonalnej filmów (niestety, Giza nie podaje tu adresów *Pół wieku czyśćca* i *Pamfletu na siebie* – czytelnik traci szansę dowiedzenia się, o co chodzi z problemem przechodzenia z jednej kultury do drugiej i emocjonalnością⁵). Inna sprawa. Bardzo pięknie, że udało się do całego projektu pozyskać nowe komentarze i Gustawa Holoubka, i Andrzeja Łapickiego, tylko pozazdrościć badaczce tych kontaktów i życzliwości, jaką została otoczona. Ale Giza możliwość podpytania o pewne sprawy wyzyskuje bardzo, bardzo słabo: z przytoczonych wypowiedzi dowiadujemy się rzeczy, które albo już dawno zostały powiedziane, albo są dla każdego odbiorcy Konwickiego po prostu oczywiste. Czy naprawdę konieczne były wypowiedzi aktorów, by potwierdzić tezy, że np. Poeta z *Lawy* to „głos” Konwickiego albo że przed przystąpieniem do kręcenia filmu autor ma cały utwór „w głowie”?

Żal natomiast trzeba mieć do Gیزی o to, że powołując się na różne wypowiedzi samego Konwickiego, nie zadaje sobie trudu sprawdzenia stopnia ich uogólnienia. Stąd bierze się uwaga w omówieniu *Ostatniego dnia lata*, że „ówczesna krytyka przyjęła film zdecydowanie chłodno” (s. 98) – takie zdanie nie powinno wyjść spod pióra badaczki, która nie zna wszystkich recenzji; poza tym recenzja Marii Dąbrowskiej, która – jak sugeruje Giza – była jedyną pozytywną opinią, zanim film stał się sławny, została napisana już po laurach weneckich⁶. Albo uwagi o zachowaniu fraz pierwowzoru w dialogach adaptacji Miłosza (s. 217): przecież powieść wcale nie jest pozbawiona dialogów aż w takim stopniu, jak to przedstawia adaptator w *Pół wieku czyśćca*. Swoją drogą szkoda, że autorka rozprawy o scenopisarstwie nie zechciała prześledzić, w jaki sposób faktycznie „dosztukowywane” były wypowiedzi postaci z powieściowych scen bezdialogowych. Kapitalną wagę ma tu wszak fakt, że frazy pisarzy adaptowanych zachowywał Konwicki także i w innych scenariuszach. Przeniesienie do filmu języka oryginału oznacza szacunek dla słowa autora pierwowzoru, możemy mówić wręcz o etosie adaptatora – nierozwinięcie tego zagadnienia jest dotkliwym brakiem całej pracy.

Mimo omówionych minusów najciekawszą częścią książki jest właśnie znajdujący się w rozdziale o scenariuszach-adaptacjach podrozdział „*Litewski tryptyk*” – o scenariuszach na podstawie „*Doliny Issy*”, „*Dziadów*” oraz „*Kroniki wypadków*”

⁵ Zob. choćby: S. Bereś, *Pół wieku czyśćca. Rozmowy z Tadeuszem Konwickim*, Kraków 2003, s. 161; T. Konwicki, *Pamflet na siebie*, Warszawa 1995, s. 89–90.

⁶ „Słowem, słusznie ten film dostał Grand Prix w Wenecji, bo Europa posiada mało równie dobrych filmów, a TAKIEGO RODZAJU filmowego, to ja w ogóle w życiu nie widziałam” – pisze przecież M. Dąbrowska w *Recenzji bez pełnomocnictw*, „Nowa Kultura” 1958, nr 43 (wyróżnienie cytowane).

miłosnych”. Teza o tryptyku jest efektowna, a dowodzenie przeprowadzone zgrabnie i przekonująco. Prawda, że można by wysunąć inne argumenty, postawić gdzie indziej akcenty i wtedy twórczość zostałaby uszeregowana inaczej: jeśli przyjmiemy kryterium formalne, to *Dolina Issy* i *Lawa* okażą się bliższe *Jak daleko stąd, jak blisko* i otrzymamy tryptyk esejów autobiograficznych. Opowiadam się za tym właśnie rozwiązaniem – ale to jest mój własny pogląd, do udowodnienia, wywód Gیزی przyjmuję tymczasem jako oryginalną, inspirującą propozycję interpretacyjną. Uwagi mam natomiast – oprócz niektórych wskazanych wcześniej kwestii – do paru wniosków z analiz konstrukcji samych scenariuszy. Zdumiewa choćby stwierdzenie, że scenariusze *Doliny Issy* i *Lawy* to „teksty przypominające rodzaj impresji, z luźno powiązanymi scenami, o porządku emocjonalnym, silnie subiektywne” (s. 228). Jednak po badaczce stawiającej w całym podrozdziale tak błyskotliwą tezę generalną można by się spodziewać większej wnikliwości. Przecież dla wprowadzenia każdej kolejnej sceny Konwicki znajduje zawsze głębokie uzasadnienie w strukturze sceny poprzedniej! Przejścia zaś między scenami są konstruowane niezwykle starannie i zasadzają się na misternych „pomostach” z wielu korespondujących ze sobą elementów danych partii dzieł. To właśnie między innymi w tych „łączeniach” scen tkwi odautorski komentarz (intelektualny) Konwickiego, twórcy filmowego eseju.

Taka jest właściwie cała rozprawa Gیزی: jak autorka powie coś ciekawego, to zaraz w pobliżu wyrastają jakieś usterki. Co do założeń pracy też zresztą można mieć zastrzeżenia: wątpliwości budzi ostre rozgraniczenie scenariuszy od powstałych na ich podstawie filmów oraz zajmowanie się wyłącznie scenariuszami zrealizowanymi. Badaczka nowatorsko, i to jest atut książki nie do zakwestionowania, wyznacza scenariuszom Konwickiego ważne miejsce w rozwoju całej twórczości – ale dlaczego tylko tym sfilmowanym? Czemu *Jak daleko stąd, jak blisko* jest dla niej ważniejsze niż *Trochę apogeum*, czemu *Faraon* jest tu istotniejszy od projektów adaptacji *Podróży* Dygata czy *622 upadków Bunga* Witkacego? Nawet jeżeli plusy całej publikacji równoważą punkty ujemne, to bilans i tak wskazuje na poziom średni.

* * *

O ile jednak w pracy Barbary Gیزی natrafiamy na miejsca cenne, dla których warto się przy książce zatrzymać, o tyle w wypadku rozważań Nataszy Korczarowskiej o Konwickim oprócz przeinaczeń znajdujemy tylko albo oczywistości, albo powielenia innych badań.

Dla zilustrowania przeinaczeń podaję trzy wybrane błędy z części o *Salcie*: Korczarowska łączy początek i koniec *Sennika współczesnego* i oznajmia, że cała fabuła utworu rozgrywa się w jednym momencie, podczas przebudzania się bohatera-narratora – „jak w zatrzymanym na niekończącą się sekundę kadrze” (s. 101; tak skrajna interpretacja pada w pracy nie tylko bez uruchomienia jakich-

kolwiek dowodów poza cytataми z początku i końca powieści, ale jest w dodatku zupełnie nieskonfrontowana z kontekstem ogromnej liczby interpretacji historycznoliterackich tej powieści, w tym także – a raczej: przede wszystkim – z interpretacją T. Lubelskiego); źle uruchamia termin historycznoliteracki, pisząc o „(romantycznej) ironii” Konwickiego (wzięcie słowa w nawias nie znosi ewidentnego przywołania bardzo złożonej problematyki romantycznej ironiczności, s. 99); posługuje się wyrwanym z kontekstu cytatem z *Wniebowstąpienia* (s. 99)⁷. I trzy przykłady z analizy *Jak daleko stąd, jak blisko*: autorka, słusznie zauważając zależność filmowych postaci od świadomości bohatera, wyciąga stąd nazbyt daleko idące wnioski, pisząc, że jest on „nie tylko przewodnikiem po świecie przedstawionym, ale i wszechmocnym demiurgiem – dysponentem hipotetycznych losów wszystkich »aktorów«”⁸ (s. 109–110; poza tym monolog bohatera wcale nie jest „wypowiadany najczęściej spoza kadru”, s. 105); wyrokuje, że „podróż” protagonisty jest „pozabawiona możliwości ekspiacji” (s. 116; sama sobie zaprzeczy dwie strony dalej, a poniekąd już także w następnym zdaniu: tu mowa o nadziei odkupienia swoich win, na s. 118 zaś o perspektywie „drogi »ku zbawieniu«” w finale filmu); zrównuje czas dwóch różnych scen i przyjmuje, że rozgrywają się koniecznie tego samego dnia (s. 109, przypis 68) – czyli nie rozumie na dobrą sprawę zastosowanej tu przez Konwickiego kategorii czasu (czyli nie zna analizy Alicji Helman⁹).

Ale to są naprawdę szczegóły. Najpoważniejszą, skandaliczną wręcz gafą Korczarowskiej jest wnioskowanie z jednej z wypowiedzi Konwickiego, że porzucił on działalność artystyczną w geście sprzeciwu wobec... „rzeczywistości, w której absolutna wolność [...] wyparła potrzebę autorytetów i wzorców moralnych” (s. 120). Owszem, ironiczne uwagi pisarza-reżysera: „Przeżywamy piękny czas, kiedy wszystko jest jednakowego wzrostu. Kiedy zdarzy się gdzieś na świecie jakaś rzecz genialna, to okazuje się, że ona jest tego samego wzrostu, co grafomania”¹⁰

⁷ Korczarowska pisze, że Kowalski „należy do galerii bohaterów Konwickiego, mówiących o sobie: »Jestem jednym z wybrańców, należę do tajemniczej kohorty herosów narodowych, trochę Mickiewiczowski Konrad, bardziej Sienkiewiczowski Kmicic«” (cytat podany jest zresztą z błędem: zamiast „tajemniczej” w tekście powieści pada słowo „tajemnej”). Przywołane zdanie pochodzi z jednej z hipotetycznych wersji życiorysu bohatera i odnosi się do czasu wojny – użyte jest przez narratora do określenia typu młodzieży działającej w podziemiu; uogólnienie Korczarowskiej – powiązanie walczącej młodzieży, ogarniętej „obsesją modnej wówczas pełni »życia«”, ze starzejącym się tragicznym mitomanem – jest zatem nietrafione.

⁸ Autorka nie zna najwybitniejszej interpretacji filmu, dokonanej przez T. Lubelskiego, *Święto pojednania. Raz jeszcze o „Jak daleko stąd, jak blisko”*, [w:] *Kino według Alicji*, pod red. W. Godzica, T. Lubelskiego, Kraków 1995. Pracy tej nie wykorzystuje w swej analizie także Giza (mimo że u tej autorki artykuł widnieje w bibliografii książki).

⁹ Zob. A. Helman, *„Jak daleko stąd, jak blisko”. Analiza kilku wybranych motywów*, „Kino” 1972, nr 4.

¹⁰ T. Lubelski, *Zacząć na nowo. Rozmowa z Tadeuszem Konwickim*, [w:] *Debiuty polskiego kina*, t. I, pod red. M. Hendrykowskiego, Konin 1998. Na marginesie warto dodać, że jest to jeden z nielicz-

– pozwalają w interpretacji mówić o koncepcji „obrony kulturowego *status quo*”, ale absolutnie nie wolno przy tym zapominać, że jednocześnie cała dojrzała twórczość autora *Pamfletu na siebie* jest rozbijaniem wszelkich piedestałów, wyroczeni, autorytetów, uznawanych przezeń za niebezpieczne.

Zresztą przyszli badacze Konwickiego, przed którymi stoi zadanie żmudnej polemiki z Korczarowską, są i tak w lepszej sytuacji niż ci w pracy przywoływani. Autorka korzysta bowiem z dotychczasowych opracowań bardzo nierzetelnie (z tych opracowań, które w ogóle zna – lista pominiętych jest bardzo długa; swoją drogą nie rozumiem, dlaczego pisząc o *Salcie* powołuje się Korczarowska na artykuł T. Lubelskiego z trzeciego tomu „Studiów Filmoznawczych” pod redakcją J. Trzynadlowskiego, skoro interpretacja ta stanowi również ostatni rozdział monografii badacza¹¹). Przecież z samej monografii autorka także korzysta – z jej pierwszego rozdziału, analizując *Jak daleko stąd, jak blisko*¹²). Problemem jest nie tylko wybiórczość czy lekceważenie zaistniałych niezgodności własnych rozpoznań z innymi studiami (a te zarzuty można postawić i Gizie). I nie tylko niewskazywanie w przypisach, że podobne interpretacje już ktoś niegdyś wysnuł. Problem stanowią też same przypisy, w których przywoływane są fragmenty innych prac. Oto np. w przypisie 3 na s. 82 mylnie sugeruje się, jakoby Lubelski zestawił w jednej ze swych prac *Ostatni dzień lata* ponoć z poprzedzającą film (w domyśle: bezpośrednio) powieścią *Z oblężonego miasta* (była ona tylko wydana w 1956 roku – utwór zatrzymała przecież na kilkanaście miesięcy cenzura!)¹³; w innym zaś

nych wywiadów, których autorka nie przywołuje, opierając się na cytatach pomieszczonych w pracach innych badaczy.

¹¹ Artykuł *Salto Konwickiego – czyli artysta i odbiorcy* był formą publikacji rozdziału „Artysta i odbiorcy” niewydanej jeszcze w 1981 roku dysertacji doktorskiej.

¹² Także zresztą Giza robi zastanawiająco mały pożytek z monografii Lubelskiego: całą pracę, ogólnie (enigmatycznie) informując o jej istnieniu, przywołuje w dwóch miejscach swej książki, konkretnie zaś tezy badacza przypomina, wspierając się bądź na artykule popularnonaukowym (*Wędrowki realne i wyobrażone*, „Kino” 1981, nr 1), bądź na przedruku (wypadek interpretacji *Sennika współczesnego*, przedrukowanej w skrócie w jednym z tomów *Lektur polonistycznych*); kiedy zaś badaczka pisze o *Salcie* i ukazany w utworze etycznym dylemacie Konwickiego jako artysty, przywołuje nie konstatacje Lubelskiego, ale recenzję M. Gumkowskiego (*Salto w tył*, „Polityka” 1993, nr 21), który to rzetelny krytyk niewątpliwie wspierał się na rozbiórce monografisty (jest to widoczne nawet w konstrukcji tego krótkiego omówienia). Inny problem: dlaczego w analizie roli Cybulskiego jako Kowalskiego wypowiedź Konwickiego ze *Wschodów i zachodów księżycy* jest cytowana z przedruku we wspomnieniowym tomie zbiorowym?

¹³ Zob. T. Lubelski, *Bohater Konwickiego*, [w:] *Człowiek z ekranu. Z antropologii postaci filmowej*, pod red. M. Jankun-Dopartowej, M. Przyłipiaka, Kraków 1996, s. 64. W pierwszych akapitach artykułu badacz pisze: „Kiedy w 1957 roku przystępował [Konwicki] do realizacji swego filmowego debiutu – *Ostatni dzień lata* – miał na swoim koncie cztery powieści. Nie było wśród nich jeszcze utworu wybitnego; dopiero w czwartej z nich, *Z oblężonego miasta* (1956), pisarz zaczął się przybliżać do swojej własnej oryginalnej poetyki, która wkrótce miała zadecydować o jego wyjątkowej pozycji we współczesnej literaturze polskiej. [...] Natomiast bezpośrednio przed realizacją każdego

punkcie cytowane jest streszczenie przez tego badacza studium Skwarczyńskiej¹⁴ – jednak cytat zostaje określony w taki sposób: „Tadeusz Lubelski, powołując się na interpretację Stefani Skwarczyńskiej, pisze [...]” (przypis 56, s. 104).

Wielkość utworów pisarza-reżysera polega między innymi na wielopiętowości ich przesłania i komplikacjach interpretacyjnych, o których przekonujemy się tak naprawdę, dopiero dokonując ich ostrożnych analiz i poznając wyniki dotychczasowych, często szczegółowych i błyskotliwych rozbiórów. Bez bardzo dobrej znajomości kontekstu całej twórczości (także wywiadów!) i bez solidnego zaplecza odkryć poprzedników nie ma co stawiać nowych konstrukcji naukowych. Bo cóż to wnosi do badań, jeśli Korczarowska uzna fabułę *Salta* za projekcję snu i rozpocznie rozważania na temat poszukiwania przez bohatera tożsamości, skoro sama teza o marzeniach sennych i fазie snu głębokiego (bo tak uściśla badaczka wcześniejszy termin „projekcja oniryczna”) jest uargumentowana słabo, a wchodzi w konflikt z inną, bardziej przekonującą interpretacją filmu (czego autorka prawdopodobnie nie jest nawet świadoma)?¹⁵

70-stronicowa partia o Konwickim to tylko jeden z trzech analitycznych rozdziałów pracy: kolejne zawierają omówienia twórczości Kondratiuka i Kolskiego, cała część zaś poprzedzona jest obszernymi rozważaniami na temat kategorii powiązanych z zagadnieniem ojczyzn prywatnych. Autorka miała zatem spore ambicje, zważywszy na rozległość podstawowego dla pracy zagadnienia, i ogrom wyznaczonego sobie obszaru analitycznego. Zestawienie tych aspiracji i ostatecznego rezultatu prac badawczych może jednak tylko potęgować zawód, jakiego doznaje się podczas lektury książki – a przynajmniej jej pierwszych rozdziałów. Czytając pierwszą część, metodologiczną, miałem na przykład poważne zastrzeżenia co do poruszania się przez autorkę pośród literatury przedmiotu. Dziwi już to, że tak

z trzech kolejnych filmów pełnometrażowych Konwicki pisał jedną ze swoich ważnych powieści, powieści – odkryć, powieści – decydujących etapów jego drogi twórczej. Przed filmem *Zaduszki* (1961) była to powieść *Dziura w niebie* (1959), przed *Saltem* (1965) – *Sennik współczesny* (1963), przed *Jak daleko stąd, jak blisko* (1972) – *Nic albo nic* (1971). Można więc powiedzieć, że w ciągu piętnastolecia 1957–1972 Tadeusz Konwicki realizował idealny model artysty »dwutworzywowego« [...]».

¹⁴ Zob. S. Skwarczyńska, „*Chocholi taniec*” jako obraz-symbol w literaturze ostatniego trzydziestolecia, „Dialog” 1969, nr 8, cz. 10; T. Lubelski, *Poetyka powieści i filmów...*, s. 167, przypis 15.

¹⁵ Korczarowska pisze: „Reguły realistycznego przedstawiania zdają się wprawdzie zachowane, ale szereg sugestii płynących z ekranu pozwala odczytywać fabułę *Salta* w kategoriach »projekcji onirycznej« – wytworu (pod)świadomości bohatera [...]” (s. 101–102). Jedyne wymienianymi „sugestiami” są: wypowiedź Artysty oraz motyw przekraczania rzeki – tak więc nie wiadomo właściwie, jaki „szereg sugestii” Korczarowska ma na myśli. Być może chodzi tu o „szereg paralel” między filmem a *Sennikiem współczesnym*, o którym pisał w najważniejszej interpretacji filmu T. Lubelski. Na to wskazywałoby pewne podobieństwo budowy zdań (aczkolwiek brak u Korczarowskiej przypisu odsyłającego do tej analizy *Salta*); Lubelski pisał w monografii: „Budując ten szereg paralel, nadawca narzuca odbiorcy przeświadczenie, że miasteczko z *Salta* jest – jak tamto z *Sennika* – »kontaminacją podwileńskiej osady z lat trzydziestych i współczesnego polskiego miasteczka«, że istnieje ono w świadomości artysty” (*dz. cyt.*, s. 163).

mało miejsca (właściwie: tylko jeden akapit wstępu) poświęca Korczarowska samemu Stanisławowi Ossowskiemu, który zdefiniował pojęcie ojczyzny prywatnej¹⁶. Kwestie ojczyzny i tożsamości, którymi m.in. zajmuje się w swym pierwszym rozdziale Korczarowska, moim zdaniem należałoby wyjaśnić właśnie głównie w oparciu o fundamentalne rozpoznania Ossowskiego, zwłaszcza że wybitny humanista formułował swe konstatacje głównie na rodzimych przykładach, także odwołując się do tekstów z naszego kręgu kulturowego.

Wątpliwości budzi też sposób łączenia przez autorkę prac wielu badaczy. Korczarowska przechodzi zupełnie swobodnie od cytatu z jednej rozprawy do cytatu z innej, przez co rozdział przypomina bardziej wypisy z literatury przedmiotu (cytaty są zresztą nierzadko z drugiej ręki) aniżeli wywód będący jakąś propozycją metodologiczną czy oświeceniem ważnego dla pracy problemu. Przykład może stanowić ciągnący się przez bez mała trzy strony (s. 35–37) akapit, w którym referowany jest dyskurs ponowoczesny; cytuje się tu: E. Rewersa, A. Bielik-Robson, R. Sukenicka, J. Baudrillarda, W. Chyłę, A. Kłoskowską, Cz. Miłosza, S. Weil i W. Maciąga, poruszając bardzo wiele kwestii. Między innymi: kwestię tożsamości, której „w sensie metaforycznym odpowiada [...] figura palimpsestu”; okazania się fikcją pojęć ojczyzny i narodu; współczesnego pragnienia ahistoryczności i bezczasowości; rozumienia teraźniejszości nie jako „ogniwa spajającego przeszłość i przyszłość”, ale jako momentu „autonomicznego», usytuowanego poza czasem linearnym”; zawieszenia „wszelkiego sensu »w otchłani«” z powodu upowszechnienia się audiowizualnych środków przekazu; niemożności „stosowania w praktyce podstawowych pojęć ontologicznych”; „teleobecności” i koncepcji *la société des flux*; problemu „bezdomności” z rozważań Miłosza z *Ziemi Ulro* (umieszczenie tu tej problematyki doprawdy może dziwić); pojęcia zakorzenienia oznaczającego „wpisanie się w koncepcję tożsamości idealnej, której obce są wszelkie regionalno-narodowe partykularyzmy”; wreszcie: obiecującej uwolnienie – przez stworzenie iluzji ładu – idei „małej ojczyzny” (zdanie, w którym poruszona jest ta kwestia, brzmi tak oto: „[...] idea »małej ojczyzny«, stwarzając pewną iluzję ładu, stanowi jedną z form »ucieczki od wolności«, jaką oferuje świat rozpoznany jako chaos sprzeczności”).

Korczarowska nie zważa też na to, że różni myśliciele stosują te same pojęcia w nieco różnych kontekstach (np. na s. 51, rozwijając filozoficzną kategorię powtórzenia, przywołuje w jednym półstronicowym akapicie Charlesa Rycrofta, Sørensa Kierkegaarda, Mircei Eliadego, Alaina Robbe-Grilleta i Rolanda Barthesa). O tym, jak niebezpieczna jest ta metoda, świadczyć może choćby kuriozalny

¹⁶ Zob. S. Ossowski, *Analiza socjologiczna pojęcia ojczyzny*, [w:] tenże, *Dziela*, t. III: *Z zagadnień psychologii społecznej*, Warszawa 1967. Korczarowska nie podaje tej pozycji w bibliografii, adres znajduje się tylko w przypisie pracy (przywołany jest zresztą cały tom, a nie sam najważniejszy dla zagadnienia artykuł) – i to dopiero pod wskazaniem pracy A. Kłoskowskiej zawierającej omówienie koncepcji Ossowskiego.

efekt „przeszczepienia” na grunt polski pewnej diagnozy Phillipe’a Ariès’a. Autorka pisze na s. 17: „»Uhistorycznienie« biografii indywidualnej widać szczególnie wyraźnie na przykładzie twórczości Tadeusza Konwickiego. Jest to zgodne z intuicją Ph. Ariès’a, który zauważył, iż dla pokolenia wchodzącego w wiek młodzienny około 1940 roku nie było już możliwe zachowanie neutralności wobec wielkich przemian dziejowych, oddzielających »łagodne stulecie« 1814–1914 od współczesności zanurzonej w historię. Generacja Konwickiego utraciła poczucie autonomii życia prywatnego»¹⁷. Akurat w wypadku naszej części Europy naprawdę trudno mówić o jakiejś szczególnej nowości takiego doświadczenia udziału jednostki w historii w XX wieku, problematyka ta znajduje zresztą realizację i w prozie samego Konwickiego: jednym z najbardziej znaczących lejtmotywów u pisarza-reżysera jest figura kurhanu powstańczego, symbolizująca powtarzalność losów polskich.

Metoda zestawień zawodzi również – choć nie ma to już tak poważnych konsekwencji jak w powyższym wypadku – w rozdziałach analitycznych dotyczących Konwickiego i Kolskiego (w rozdziale o Kondratiuku takie zabiegi nie są stosowane), kiedy autorka stawia obok zajmującej ją twórczości inne dzieło. W rozdziale o Konwickim mamy do czynienia z bezzasadnym – i prowadzącym do błędu – przywołaniem interpretacji *Operetki* Gombrowicza: Korczarowska przytacza rozpoznanie Jana Błońskiego, chcąc określić w ten sposób bohatera *Jak daleko stąd, jak blisko* (s. 110–111); a później z pobieżnym, a przez to wtórnym¹⁸, porównaniem *Salta* i *Trans-Atlantyku* (s. 95–96). Porównanie Kolskiego z Schulzem jest już, co prawda, szersze, mimo wszystko wydaje się jednak powierzchowne, a w ogóle – moim zdaniem – wybór akurat tych dwóch twórców jest dość przypadkowy i prowadzi do niewielu cennych wniosków.

Należy jednak zaznaczyć, że partie o filmach Kolskiego i Kondratiuka są zdecydowanie bardziej spójne metodycznie od części pracy poświęconej Konwickiemu – i w ogóle lepsze. W tej pierwszej zasadnie została uruchomiona zwłaszcza Girardowska koncepcja „kozła ofiarnego”, co owocuje ciekawą interpretacją *Pogrzebu kartofla*, natomiast w części pracy o drugim etapie twórczości Kondratiuka najbardziej wyraziście i efektywnie wykorzystana jest problematyka „miejsca” w rozumieniu zaproponowanym przez Yi-Fu Tuana (prezentowanym w pierwszej części

¹⁷ Warto zresztą porównać, co i jak dokładnie pisze francuski uczony na wstępie pierwszego rozdziału swej pracy: „Zdarzało się nastolatkom odkrywać historię na kartach przypadkowo przeczytanej książki, na lekcji [...]. Tak było w okresach spokoju czy raczej w tym łagodnym stuleciu, które trwało od 1814 do 1914 roku, kiedy nasi przodkowie mogli wierzyć, że ich losy toczą się w środowisku neutralnym, że mają na nie wpływ. [...] Natomiast pokolenie, które kończyło dwadzieścia lat około 1940 roku i trochę później, nie miało już poczucia autonomii życia prywatnego” – Ph. Ariès, *Czas historii*, przeł. B. Szwarcman-Czarnota, Gdańsk–Warszawa 1996, s. 33.

¹⁸ Por. J. Fuksiewicz, *Tadeusz Konwicki*, Warszawa 1967, s. 20 i część V: *Pół wieku czyścica*, zwłaszcza s. 145; T. Lubelski, *Bohater Konwickiego*, s. 65 i n. Na niektóre tego rodzaju problemy pracy Korczarowskiej zwracałem już uwagę w artykule „*Salto*” *Tadeusza Konwickiego jako filmowa adaptacja własnej metody pisarskiej*, „Kwartalnik Filmowy”, nr 59, jesień 2007.

książki). Zresztą to właśnie ten ostatni rozdział jest faktycznie interesujący (mimo że tak naprawdę i tu znajdziemy pewne powtórzenia z innych badań, a mało rzeczy, które zaskoczyłyby widza znającego omawiane utwory). Fragment poświęcony autorowi *Wrzeczona czasu* wyróżnia się także stylem: obecna w całej pracy maniera piętrzenia językowych niejednoznaczności tu w dużym stopniu zanika, wywód staje się bardziej klarowny, a wskazania precyzyjniejsze.