

Tadeusz K. Lubelski

Twórczość filmowa jako fragment twórczości: przypadek Konwickiego

Teksty : teoria literatury, krytyka, interpretacja nr 4 (40), 47-66

1978

Artykuł został zdigitalizowany i opracowany do udostępnienia w internecie przez Muzeum Historii Polski w ramach prac podejmowanych na rzecz zapewnienia otwartego, powszechnego i trwałego dostępu do polskiego dorobku naukowego i kulturalnego. Artykuł jest umieszczony w kolekcji cyfrowej bazhum.muzhp.pl, gromadzącej zawartość polskich czasopism humanistycznych i społecznych.

Tekst jest udostępniony do wykorzystania w ramach dozwolonego użytku.

Tadeusz K. Lubelski

**Twórczość filmowa
jako fragment twórczości:
przypadek Konwickiego**

Ilekróć mówimy o twórczości jakiegoś artysty traktowanej jako całość — tylekróć dokonujemy zabiegu tyleż integrującego, co dezintegrującego; tworząc pewien ład, inny ład zarazem burzymy. Fakt, że różne utwory zostały napisane, czy też namalowane albo skomponowane przez jednego twórcę, okazuje się najważniejszą dla nas w danym momencie ich cechą, pozwalającą połączyć je w całość. *Spadanie* to poemat, *Sen Jana* — krótki utwór liryczny, *Kartoteka* — dramat, a *Śmierć w starych dekoracjach* — dłuższe opowiadanie, wszystkie te utwory jednak należą do jednej całości, jaką jest twórczość Tadeusza Różewicza. Zarazem każdy pojedynczy utwór, ujmowany w tej perspektywie, okazuje się przedmiotem, który sam sobie nie wystarcza, fragmentem większej całości — i to właśnie ów drugi, dezintegrujący aspekt takiego ujęcia. Gdy traktować twórczość jako komunikat złożony z wielu tekstów, to pojedynczy utwór jest zaledwie częścią tego komunikatu¹. Jeśli idealny odbiorca utworu literackiego to od-

Przekaz
wielotekstowy

¹ Por. rozważania E. Balcerzana na temat twórczości jako przekazu wielotekstowego w jego książce *Styl i poetyka twórczości dwujęzycznej Brunona Jasińskiego*. Wrocław 1968, zwłaszcza s. 31—36.

Założenie
idealnego
odbioru

biorca „rekonstruujać historyczne znaczenie dzieła, to, które zostało mu nadane w momencie tworzenia”², to idealnym odbiorcą przekazu wielotekstowego, jakim jest twórczość pisarza, jest czytelnik, który ma za sobą lekturę wszystkich opublikowanych dotąd utworów pisarza, i to lekturę nastawioną na rekonstrukcję ich historycznego sensu. Jest on wyspecjalizowaną rolą odbiorcy konkretnego, współczesnego rodaka pisarza³, czytającego wszystkie jego utwory na bieżąco, w kolejności ich ukazywania się. Można nawet zaryzykować sąd, że pamięć o takim odbiorcy, hipotetycznym bądź realnym, zawiera się w każdym dziele. Jan Prokop sformułował kiedyś opinię, że krytyka jest motorem literatury, ponieważ w jej naturze leży zniekształcanie obrazu dzieła, unieruchamianie go w jednej interpretacji, co zmusza pisarza do reakcji, do ciągłych zmian, do twórczości; „krytyka obrzydza autorowi jego dzieło i tym samym zmusza do szukania nowych rozwiązań”⁴. Sąd ten straswestować można na użytek problemu stosunku autora do jego wyobrażonego odbiorcy. Pisarz zdaje sobie sprawę, że w świadomości odbiorcy istnieje zniekształcony, niedoskonały obraz jego doświadczenia i prowokuje go to do wciąż nowych prób nadania temu doświadczeniu wyrazu; z kolei ów wyobrażony odbiorca musi się ustosunkować do zmian, jakie przynosi nowe dzieło autora, wprowadzić poprawki do posiadanego obrazu pisarza.

² A. Okopień-Sławińska: *Relacje osobowe w literackiej komunikacji*. W: *Problemy socjologii literatury*. Praca zbior. pod red. J. Sławińskiego. Wrocław 1971, s. 124.

³ „Pisarz — mówi Sartre — czy chce, czy nie chce, nawet jeśli wymachuje wiecznymi laurami — przemawia do swoich współczesnych, do swoich rodaków” (J.-P. Sartre: *Czym jest literatura? Wybór szkiców krytycznoliterackich*. Przeł. J. Lalewicz. Warszawa 1968, s. 210—211).

⁴ J. Prokop: *Krytyka jako nierozumienie dzieła*. W: *Badania nad krytyką literacką*. Praca zbior. pod red. J. Sławińskiego. Wrocław 1974, s. 27—31.

Twórczość Tadeusza Konwickiego, będąca przedmiotem niniejszego artykułu, wprowadza do tego rozumowania istotną komplikację. Na twórczość tę składają się wszak zarówno utwory literackie, jak filmy. Tak też, jako twórca „wielotworzywowy”, pisarz i filmowiec jednocześnie, funkcjonuje ten artysta w świadomości odbiorców, odkąd w 1958 r. zadebiutował jako reżyser filmem *Ostatni dzień lata*. Znamienne jednak, że kiedy krytycy zajmują się dorobkiem Konwickiego właśnie jako „przekazem wielotekstowym”, kiedy omawiają jego twórczość, oddzielają na ogół dość skrupulatnie obydwie te grupy dzieł. Całością nadrzędną okazuje się wówczas bądź „twórczość powieściowa” — tak dzieje się w syntezach krytycznoliterackich, bądź „twórczość filmowa”; omawiając ją Rafał Marszałek zalecał nawet oderwanie filmów Konwickiego od jego powieści i rozpatrywanie ich w kontekście „polskiej szkoły filmowej”, zwłaszcza wśród opozycji: Wajda — Munk⁵. Niewiele jest prac, w których pojawia się perspektywa złożonej, filmowo-literackiej całości nadrzędnej, a i wtedy któryś z elementów owej całości, „twórczość powieściowa” lub „twórczość filmowa”, traktowany jest jako ważniejszy, jako główny przedmiot opisu.

Najwłaściwsze wszakże wydaje się traktowanie twórczości Konwickiego jako całości, w obrębie której zarówno „twórczość literacka”, jak „twórczość filmowa” są elementami składowymi. To przekaz złożony z wielu tekstów, formułowany przy użyciu dwu różnych tworzyw. Idealny odbiorca tak rozumianej twórczości łączy więc kompetencje czytelnika powieści i widza filmowego; dokonuje on rekonstrukcji historycznego, związanego z czasem tworzenia, sensu poszczególnych utworów, na przemian literackich i filmowych, według pewnych odmiennych reguł czytania, właściwych każdej z tych

Dwie
twórczości
czy „przekaz
wielotworzywowy”

Kompetencja
idealnego
odbiorcy

⁵ R. Marszałek: *Widzenie Konwickiego*. „Nowe Książki” 1967 nr 1.

filmowa
a pojęcie
autorstwa
Twórczość

sztuk, zgodnych z ich komunikacyjnym statusem. Ale właśnie ze względu na ową odmienność statusu komunikacyjnego literatury i filmu taka koncepcja twórczości budzić może zastrzeżenia. Czy pojęcie autorstwa utworu filmowego może być równie oczywiste jak pojęcie autorstwa powieści? Spośród wielu okoliczności, każących się wahać w tej mierze, wymieńmy dwie, chyba najistotniejsze. Pierwszą stanowi charakter tworzywa audiowizualnego, które ze swej iluzyjnej natury z trudem poddaje się zabiegom formowania autorskiej relacji. Dotykamy tu podstawowego w refleksji o filmie problemu: nieuchronnej opozycji między odtwarzaniem rzeczywistości a opowiadaniem historii, między rejestracją a językiem, czy też — jak chce Maryla Hopfinger — między wysokim stopniem ikoniczności budulca tekstów filmowych a ingerencją znaczeniotwórczą. Odpowiednikiem tej opozycji po stronie odbioru jest współistnienie dwóch sprzecznych tendencji w odczytywaniu tekstów filmowych. Z interpretacją metaforyczną, zgodną z obecnymi w tekście intencjami nadawcy, klóci się skłonność do interpretacji metonimicznej, aktualizującej — nasuwane przez ślady świata realnego — doświadczenia potoczno-życiowe⁶. Druga nasuwająca wątpliwości okoliczność to zespołowy charakter twórczości filmowej; rola reżysera ma tu często bardziej charakter organizacyjny czy mediacyjny niż twórczy, ostateczny kształt dzieła zależy od wielu współtworzących je osób, a w dodatku jeszcze od pośrednictwa aparatury technicznej. Specyfika dorobku autora *Dziury w niebie* mocno jednak osłabia przytoczone wątpliwości, zwłaszcza drugą z nich. Konwicki jest — jak się wydaje — tym typem twórcy filmowego, w którego wypadku

⁶ M. Hopfinger: *Audiowizualny kontekst kultury współczesnej*. W: *Kultura — komunikacja — literatura. Studia nad XX wiekiem*. Praca zbior. pod red. S. Żółkiewskiego i M. Hopfinger. Wrocław 1976, por. zwłaszcza s. 82—84.

problem autorstwa jest wyjątkowo oczywisty. „Jeśli robię film to widzę go w całości. — Mówił w jednym z wywiadów. — Tzn. mogę go sobie wyświetlać w myślach, począwszy od napisów czołowych a skończywszy na napisie «koniec», i dlatego zaskoczony pytaniem na planie, czy np. książka ma być położona tam czy ówdzie, czy bohater ma mieć kołnierz postawiony czy nie, czy ma się uśmiechać czy robić głupią minę, od razu sobie odpowiadam, że ma być tak, a nie inaczej (...)”⁷. Fakt, iż końcowy efekt pracy ekipy jest w znacznym stopniu zgodny z pierwotną wizją autorską — potwierdza porównanie któregośkolwiek z jego filmów ze scenariuszem. To w dużym stopniu w związku z pierwszymi filmami Konwickiego wybuchł w Polsce na początku lat sześćdziesiątych spór o tzw. kino autorskie, a podsumowująca ów spór definicja Stefana Morawskiego, zaliczająca do twórców filmów autorskich wyłącznie pisarzy-scenarzystów, którzy zostali reżyserami — opierała się na trzech właśnie przykładach: Cocteau, Robbe-Grilleta i Konwickiego właśnie⁸.

Jeśli nawet dalszy rozwój twórczości filmowej, a także refleksji nad filmem, nie potwierdził użyteczności takiej definicji, to i według współczesnego rozumienia autorstwa filmu, takiego na przykład, jakie proponuje Andrew Tudor, autorskość Konwickiego jest niepodważalna. Według tego rozumienia autor filmu objawia się nie tyle przez rozpatrzenie stopnia jego udziału w powstaniu filmu, ile przez ujawnienie pewnej „centralnej struktury”, dającej się wyłonić przy porównaniu grupy jego dzieł⁹. W przypadku Konwickiego centralna struktura da

Tzw. kino
autorskie...

... i autorskie
filmy
Konwickiego

⁷ T. Konwicki: *Sen pocieszający*. Rozmawiał M. Komar. „Studio” 1974 nr 11/12, s. 61.

⁸ S. Morawski: *O tak zwanym filmie autorskim*. „Dialog” 1965 nr 8, s. 91—96.

⁹ Por. A. Tudor: *Metoda krytyczna: autorzy i gatunki*. Przeł. J. Mach. „Kino” 1976 nr 3, s. 29—30.

się wywieść z zestawienia jego powieści i filmów. Jeśli idzie o wątpliwość pierwszą, to oczywiście owa opozycja między rejestracyjną a kreacyjną naturą kina nie jest możliwa do usunięcia, jako immanentna cecha medium. W filmach Konwickiego opozycja owa jest jednak w stosunkowo dużym stopniu zneutralizowana; znaki audiowizualnego tworzywa, charakteryzujące się podobieństwem do świata zewnętrznego, są tu mocno podporządkowane relacji autorskiej.

Za przykład niech nam posłużą te sekwencje filmu *Jak daleko stąd, jak blisko*, które — jako kręcone metodą paradokumentalną — najbliższe się wydają światu, biegunowi rejestracji. Sekwencja pochodząca z 1-Majowego już w pierwszym ujęciu, zawierającym ogólny plan pochodu, identyfikowana jest przez widza jako dotycząca tego właśnie święta. Wrażenie autentyczności potwierdza muzyka: towarzyszący obrazowi w całej sekwencji marsz grany przez orkiestrę wojskową. Jedynie jednak trzy spośród 36 ujęć składających się na tę sekwencję, w tym ujęcia ramowe: pierwsze i ostatnie, nakręcone są w planie ogólnym, przedstawiając świat z zewnętrznego, „autorskiego” punktu widzenia. Natomiast w obrębie sekwencji dominuje wewnętrzny punkt widzenia, poszczególne obrazy w planach bliskich, od pełnego do zbliżenia, ukazywane są jakby z perspektywy dwojga bohaterów filmu w scenie tej występujących: na przemian Andrzeja i Musi. Mamy tu więc do czynienia z opisaną przez Borysa Uspieńskiego zmianą zewnętrznego punktu widzenia na wewnętrzny, będącą formalnym sposobem oznaczania ram utworu artystycznego bądź fragmentu utworu, mającego wtedy charakter „obrazu w obrazie”, w tym przypadku „filmu w filmie”¹⁰. W rezultacie

Kreacja do-
kumentalności

¹⁰ B. Uspieński: *Strukturalna wspólnota różnych rodzajów sztuki (na przykładzie malarstwa i literatury)*. Przeł. Z. Zaron. W: *Semiotyka kultury*. Praca zbior. pod red. E. Janus i M. R. Mayenowej. Warszawa 1975, s. 211—242.

widz odczytuje pierwsze, identyfikujące ujęcie tej sekwencji jako informację metatekstową¹¹ typu: „zdarzyło się to podczas pochodu 1-Majowego”, istotną zaś treścią sekwencji jest nieoczekiwane spotkanie dwojga bohaterów. Odbiór całości utworu ujawnia jednak, że owo spotkanie nie mogło się odbyć w rzeczywistości; Andrzej nigdy po wojnie nie widział Musi. Treść informacji metatekstowej można więc zweryfikować: „gdyby się to zdarzyło, mogłoby się zdarzyć podczas pochodu 1-Majowego”. Pozornie „rejestracyjna”, imitująca rzeczywistość, sekwencja pochodu ma więc w istocie charakter kreacyjny; podobnie jak wszystkie pozostałe fragmenty filmu przedstawia ona rzeczywistość umowną, mającą swój odpowiednik w wyobraźni bohatera.

Podobny proces nadawania znaczeń pozornie dokumentalnemu fragmentowi, ale zachodzący przy użyciu innej metody, zaobserwować można na przykładzie sekwencji rzeźni. Sekwencja ta także składa się z szeregu krótkich ujęć, nakreślonych najwyraźniej w rzeźni autentycznej. Ujęcia te, z których pierwsze jest obrazem krów swobodnie pasących się na łące, układają się jednak w kształt relacji o losie zwierząt, zabijanych po to, by ludzie i inne zwierzęta mogli żyć (sekwencję zamykają obrazy kuchni i obraz świń jedzących wnętrzności zabitych zwierząt). Obrazom tym towarzyszy wszakże komentarz dźwiękowy o charakterze kontrpunktu: dialog Andrzeja i Włodzia na temat sytuacji człowieka w przyrodzie, jego podobieństwa do innych gatunków. W sumie cała sekwencja nabiera charakteru wywodu eseistycznego; obrazy oprawianych zwierząt widz odbiera jako egzemplifikację owego wywodu, nad którego sensem się

Konstrukcja
entymematyczna

¹¹ Według Marii Renaty Mayenowej: „rama zawiera zawsze informację metatekstową” (M. R. Mayenowa: *Poetyka teoretyczna. Zagadnienia języka*. Wrocław 1974, s. 271).

zastanawia. Podobieństwo owych obrazów do realnej rzeczywistości znowu traci swój pierwszoplanowy charakter.

Autobiografizm

Po tej próbie uporania się z pierwszymi wątpliwościami wobec proponowanego tu rozumienia twórczości Konwickiego stwierdzmy, że podobnie rozumie swoją twórczość sam autor *Salta*. Z wielokrotnie, w rozmaitych wypowiedziach, formułowanych przezeń opinii wynika, iż nie traktuje on swojej pracy powieściopisarskiej i filmowej jako dwóch odrębnych światów, lecz że — przeciwnie — układają się one w jeden ciąg wypowiedzi, złączonych podobną intencją. „Piszę książki i realizuję filmy o sobie. — Mówił w jednym z wywiadów. — Innymi słowami: opisuję siebie w trybie warunkowym, w czasie zaprzeszłym niedokonanym albo przyszłym. Stwarzam sytuacje, w których tak lub inaczej się zachowałem, mógłbym się zachować, a także wyrażam żal, że się nie zachowałem, lub, że częściowo się zachowałem”¹².

W czasie tej samej rozmowy prowadzący ją Konrad Eberhardt zauważył: „Rozmawiając z panem mówimy o filmie, a odwołujemy się czasem do książek. Ale to, co mnie zdumiewa, to fakt, że rzeczywiście występuje u pana kompletne zatarcie pomiędzy prozą a filmem, że nie słyhać jakiegokolwiek sygnału ostrzegawczego, że w tej chwili jesteśmy już jakby na innym terenie”¹³.

Między-
tekstowe
nawiązania

Sąsiadując z sobą „na tym samym terenie”, powieści i filmy mogą też pełnić rolę uzupełniających się nawzajem ogniów w obrębie całości, jaką jest twórczość. Tak właśnie *Salto* było w intencji autorskiej komediowym uzupełnieniem problematyki *Sennika współczesnego*, a *Jak daleko stąd, jak blisko* „odповідzią na ponurą przedgrudniową *Nic*

¹² *Powinienem zadebiutować na nowo. Rozmowa z Tadeuszem Konwickim*. Rozm. K. Eberhardt. „Kino” 1972 nr 4, s. 13.

¹³ *Ibidem*, s. 16.

albo nic”¹⁴. Można więc powiedzieć, że Konwicki nie czyni rozróżnienia między walorem komunikacyjnym powieści i filmu, że przy użyciu jednego jak i drugiego tworzywa można jego zdaniem przekazać odbiorcy przesłanie o podobnej treści. Wiąże się to z jego poglądem, że nie ma takiej sytuacji, którą jedna z tych dwóch dziedzin twórczości może przedstawić lepiej od drugiej. „Zarówno literatura, jak i film może wszystko ukazać. Są to równoległe dziedziny, które mogą być wybierane na zasadzie osobistych preferencji”¹⁵.

Również opinie Konwickiego dotyczące odbioru jego dzieł ujawniają jednolite traktowanie powieści i filmów. Nigdy nie dzieli on swych odbiorców na czytelników i widzów, zawsze natomiast na „swowich” czytelników i widzów, tych, z którymi łączy go „jakaś wspólnota umysłowa”¹⁶ i na tych, z którymi nie jest w stanie się identyfikować, którzy są mu obcy. „Nie wierzę w masę czytelniczą i w Widza z dużej litery, — mówił niedawno — ponieważ on mnie w ogóle nie obchodzi. (...) Ja po prostu nie chcę wdawać się w koneksje z każdym, tylko z tym, który mi się wydaje w jakiś sposób bliski, jest w stanie mnie zrozumieć”¹⁷. To przeświadczenie o posiadaniu własnego kręgu odbiorców, do których kieruje się kolejne utwory, towarzyszące Konwickiemu niemal od początków jego twórczości, nie zmieniło się ani trochę od czasu, gdy zaczął realizować filmy.

Pora zastanowić się, jaki wniosek dotyczący metod analizy poszczególnych utworów wyprowadzić można z potraktowania twórczości Konwickiego jako

Własny krąg
kompetentnych
odbiorców

¹⁴ *Współautorstwo czytelnika. Z Tadeuszem Konwickim rozmawia Zbigniew Taranienko. „Argumenty” 1971 nr 44.*

¹⁵ *Ibidem.*

¹⁶ *O pogodzie, kompleksach i zabobonach. Rozmowa z Tadeuszem Konwickim. Rozm. K. Nastulanka. „Polityka” 1964 nr 47.*

¹⁷ Konwicki: *Sen pocieszający...*, s. 62.

Opis według
propozycji
A. Okopień-
-Sławińskiej

jednolitej całości. Wybór metody podpowiada przywoływane już tutaj spostrzeżenie o zacieraniu w obrębie tej twórczości różnic między komunikacyjną naturą obu sztuk. Narracyjny charakter filmu pozwala na podjęcie próby opisu utworów literackich i filmowych Konwickiego według jednej optyki, nastawionej na obserwację „widowiska komunikacji”, jakiego one dostarczają¹⁸. Utwór powieściowy bądź filmowy, wraz z jego społecznym funkcjonowaniem, traktuje się wówczas jako teren złożonych relacji osobowych o charakterze nadawczo-odbiorczym. Schemat przebiegu owego widowiska komunikacji zapożyczymy z niejednokrotnie już wykorzystywanej w nowszych pracach polskich badaczy literatury propozycji Aleksandry Okopień-Sławińskiej¹⁹.

Przypomnę, że autorka wyróżnia pięć poziomów relacji między nadawcą a odbiorcą, przy czym każdy z tych poziomów jest wyższym piętrem literackiej komunikacji. Trzy z tych poziomów znajdują się wewnątrz tekstu i można je analizować tylko na jego podstawie, abstrahując od rzeczywistych warunków nadawania i odbioru. Najniższy poziom stanowi relacja między bohaterami należącymi do świata przedstawionego. Wyższy poziom to relacja: naczelny narrator — adresat narracji. Wreszcie na trzecim poziomie pojawia się relacja: podmiot całości utworu — adresat utworu, a podstawą analizy jest tu cały utwór. Ów „podmiot utworu” to „najwyższa instancja nadawcza występująca w każdym dziele literackim”, jego „byt implikowany jest przez informację metajęzykową o pełnej strukturze tekstu”, przy czym „w obrębie tekstu nie przynależy doń żadna wypowiedź”²⁰.

¹⁸ Por. artykuł K. Bartoszyńskiego: *Zagadnienie komunikacji literackiej w utworach narracyjnych*. W: *Problemy socjologii literatury*, s. 127—128.

¹⁹ Okopień-Sławińska: *op. cit.*

²⁰ *Ibidem*, s. 118—119.

Dwa najwyższe poziomy znajdują się na zewnątrz tekstu i wiążą się z rzeczywistą komunikacją. Czwarty poziom to relacja między nadawcą utworu a odbiorcą, czyli czytelnikiem idealnym. Ten poziom jest szczególnie przydatny w analizie twórczości. Kategorię nadawcy znajdującego się ponad wypowiedzią, posiadającego status dysponenta reguł użytych w tekście, chcę rozumieć — za Stefanem Sawickim²¹ — jako mniej wyłącznie funkcjonalną, a bardziej ludzką niż u Okopień-Sławińskiej. To pisarz — twórca „w roli autora tej właśnie powieści”, przy czym trzeba podkreślić jego wyraźny związek z czasem pisania utworu, z kontekstem kultury epoki, związek ten bowiem określa istotę kontaktu nadawcy z czytelnikiem idealnym, którego ważną cechą jest znajomość dotychczasowych utworów artysty. Wreszcie ostatni, piąty poziom komunikacji, to sfera realnego autora i konkretnego czytelnika, najtrudniej poddająca się opisowi.

By rzecz stała się jaśniejsza, zobaczmy różnicę między poszczególnymi poziomami komunikacji — na przykładzie²². Oto wyjęty z debiutanckiej powieści Konwickiego *Rojsty* fragment sceny odwiedzin drużyny partyzantów u pani Korsakowej w Podwaryszkach, w typowym dworku szlacheckim z podwileńskich kresów:

„Celinka oparła się na żółtym szpincie z popękany m forniem:

— No cóż, radia prawie nikt nie słucha, tym ich gazetom nie można wierzyć, ale ludzie mówią, że Anglicy i Amerykanie prą ciągle naprzód. Da Bóg, na wiosnę będą u nas. Mówią, że trzeba wytrwać, za wszelką cenę wytrwać i zadokumentować z bronią w ręku, że ziemie te są nasze.

²¹ S. Sawicki: *Między autorem a podmiotem mówiącym*. „Pamiętnik Literacki” 1977 z. 2, s. 111—127.

²² Por. opis związków między poszczególnymi poziomami komunikacji literackiej w pracy J. Jarzębskiego *O zastosowaniu pojęcia „gra” w badaniach literackich*. W: *Problemy odbioru i odbiorcy*. Studia pod red. T. Bujnickiego i J. Sławińskiego. Wrocław 1977, s. 43—44.

... z poprawką
według
S. Sawickiego

— No, a jeśli zrobią tu plebiscyt? Białorusinów mamy więcej niż Polaków, to co zrobimy? — odezwał się nagle nieproszony Bonza. Nie znośłem tego cynika”²³.

Dialog
podmiotu
z nadawcą...

Na poziomie postaci powieściowych wypowiedź Bonzy można traktować jako celowy nietakt, wpływający z chęci zakłócenia — poprzez manifestację własnego poglądu — ckliwie patriotycznej atmosfery tej sceny. Komentarz 1-osobowego narratora, pełniącego równocześnie funkcję głównego bohatera powieści, wyraża jego jednoznacznie krytyczną ocenę postawy Bonzy i ta ocena przekazana zostaje adresatowi narracji. Inną jednak opinię przejmują adresat całości utworu; podmiot utworu bowiem czyni właśnie Bonzę bohaterem pozytywnym, do którego postawy dorasta stopniowo główny bohater. Na poziomie całości utworu zatem wyrażony w cytowanej scenie pogląd narratora-bohatera zweryfikowany zostaje jako niesłuszny. Na pierwszym poziomie zewnątrztekstowym z kolei scena ta może być odczytywana jako fragment strategii nadawcy, zmierzającego do wpojenia odbiorcy stopnia złożoności i komplikacji problemu partyzantki AK-owskiej na Wileńszczyźnie. W końcu można snuć domysły na temat związanych z tą sceną intencji realnego autora — Tadeusza Konwickiego i możliwych jej odczytań przez odbiorców empirycznych. Może na przykład dla autora wypowiedź Bonzy pełniła funkcję autoterapeutyczną; pozwolił mu wypowiedzieć kwestię, która jemu samemu przyszła kiedyś do głowy, ale zawahał się przed wyznaniem jej w towarzystwie.

... i domysły
o dwuznacz-
nych
intencjach
autora

Dla potrzeb analizy filmów Konwickiego wyróżnić można podobny układ poziomów relacji nadawczo-odbiorczych w utworze filmowym. Pierwszy z wewnątrztekstowych poziomów komunikacji jest tu analogiczny jak w literaturze: relacja postać — postać, z tym że podstawą analizy obok mowy postaci są ich zachowania niewerbalne. Drugi poziom

²³ T. Konwicki: *Rojsty*. Warszawa 1959, s. 43.

komunikacji, odpowiednik literackiego poziomu relacji: narrator — adresat narracji, wymaga uważniejszego rozpatrzenia.

Przekonanie, że każdy film zawiera w sobie pewną narrację, że kino opowiada — jest dziś przyjmowane powszechnie. Liczni badacze, idąc za dawnymi sugestiami Eisensteina, łączą zagadnienie narracji filmowej z problemem montażu. To dzięki montażowi bowiem każdy film przedstawia zdarzenia z jakiejś perspektywy²⁴, narzuca widzowi czyjś punkt widzenia. „Szczególnie ważna w przekształcaniu fotograficznych obrazów przedmiotów w znaki filmowe — pisze Jurij Łotman — jest istniejąca możliwość szerokiej zmiany «punktu widzenia» odbiorcy w toku narracji filmowej. (...) W kinie (i w tym tkwi jego istota jako sztuki narracyjnej) punkt widzenia jako zasada kompozycji tekstu należy do tego samego typu, co powieść, a nie malarstwo, teatr i fotografia. Przy czym, jeżeli istnieją paralele między dialogiem literackim w kinie a dialogiem w powieści i dramacie i w tym sensie jest on mniej specyficzny dla kina, to odpowiednikiem autorskiej narracji powieściowej w kinie będzie łańcuch kadrów czyli filmowe opowiadanie”²⁵.

Wydaje się, że idąc tym tropem, można pozytywnie rozstrzygnąć kwestię filmowego odpowiednika powieściowej narracji z perspektywy jednej postaci. Badacze często przeczą możliwości zastosowania analogicznego zabiegu w filmie na skutek tego, że postaci, których punkt widzenia filmy czasem sugerują, są równocześnie pokazywane. Jedy-

W filmie
podobnie...

²⁴ Por. M.-C. Ropars-Wuilleumier: *De la littérature au cinéma. Genèse d'une écriture*. Paris 1970. Omówienie tej książki znaleźć można w artykule J. Reka *Jak kino opowiada*. „Dialog” 1972 nr 11, s. 142—148.

²⁵ J. Łotman: *Siemiotika kino i problemy kinoestetyki*. Tallin 1973, s. 60. Książka ta ma się ukazać w Polsce w przekładzie T. Miczki i J. Faryno. Przytoczony fragment pochodzi z VI rozdz. „Leksyka kina”.

Filmowa
perspektywa
postaci

nie w zwykłe przy tej okazji przywoływanym filmie Roberta Montgomery'ego *Pani jeziora* udało się tej sprzeczności uniknąć; eksperyment ten — cały film przedstawiony jest z perspektywy bohatera, nieobecnego na ekranie — trudny jest jednak do powtórzenia. Albert Laffay, podsumowując analizę *Obywatela Kane'a*, pisze, że w filmie Wellesa: „wzrokowa perspektywa postaci nie zostaje nigdy odtworzona dokładnie. My zaś nie podzielimy perspektywy widzenia z żadną postacią. Mamy do czynienia jedynie z aluzjami do czyjegoś oglądu. Ostrożnie i zręcznie *demonstrator obrazów* przynosi nam w kolejne sytuacje, które po prostu niekiedy sugerują *moralne* postawy uczestników dramatu”²⁶. Filmowym narratorem jest zdaniem Laffaya właśnie ów „demonstrator obrazów”, mistrz ceremonii, ukrywający się za każdym filmem. Zawsze bezosobowy, niewidoczny, nie utożsamiający się z żadną z postaci utworu, ale też niemożliwy do utożsamienia z reżyserem ani z żadnym ze współtwórców filmu, „za naszymi plecami odwraca kartki albumu, dyskretnym znakiem skierowuje naszą uwagę na ten lub ów szczegół, w odpowiednim momencie podsuwa nieodzowną informację i przede wszystkim nadaje rytm przesuwanym obrazom”²⁷.

Dogodny
pomysł
Uspieńskiego

Przecież jednak oprócz owego zewnętrznego punktu widzenia może się w filmie pojawić punkt widzenia wewnętrzny, jednej z postaci. Nieuchronnie — wydawałoby się — komplikujący tę kwestię problem obecności owej postaci w utworze można rozwiązać dzięki pomysłowi Uspieńskiego, który w swej książce *Poetyka kompozycji* odebrał pojęciu „punktu widzenia” jego jednolitość. Różnice między zewnętrznym a wewnętrznym punktem widzenia

²⁶ A. Laffay: *Opowiadanie, świat i kino*. Przeł. S. Kowalski. „Pamiętnik Literacki” 1975 z. 2, s. 198.

²⁷ *Ibidem*, s. 202.

autora (czy ściślej: narratora, choć kwestia: narrator — autor ma dla Uspińskiego znaczenie drugorzędne) mogą występować w rozmaitych planach: w planie charakterystyki psychologicznej, językowej, przestrzenno-czasowej i w planie oceny ideologicznej. Przy czym autor może w jednym z tych planów przyjmować zewnętrzny punkt widzenia widza, a w innym — wewnętrzny, postaci. Przykładu może dostarczyć dokonana przez Uspińskiego analiza zmienności punktu widzenia autora i czytelnika wobec postaci Dymitra w *Braciach Karamazow*. O ile narrator przyjmuje zawsze wewnętrzny punkt widzenia Dymitra w planie charakterystyki psychologicznej, językowej i przestrzennej, o tyle w planie charakterystyki czasowej przyjmuje w niektórych epizodach zewnętrzny punkt widzenia, mówiąc o przyszłych wydarzeniach, o których Dymitr nie może jeszcze wiedzieć²⁸.

Dialektyka
punktów
widzenia

Stosując tę terminologię, można by powiedzieć, że w *Obywatelu Kane*, w sekwencji Susan, narrator przyjmuje wewnętrzny punkt widzenia — Susan Kane — w planie charakterystyki psychologicznej, czasowej i w planie oceny, natomiast w planie charakterystyki przestrzennej przyjmuje zewnętrzny punkt widzenia. Podobna do wyżej opisanej zmienność punktów widzenia narratora w rozmaitych planach występuje w każdym filmie.

Trzeba przy tym pamiętać, że filmowy narrator jest nie tylko demonstratorem obrazów, że operuje też dźwiękiem, reguluje związek obrazów z muzyką, dialogiem i efektami akustycznymi. Dodatkową komplikację w tej mierze wprowadza komentarz spoza kadru, pełniący często funkcję wypowiedzi narracyjnej. Decydująca dla określenia roli tych wypowiedzi w obrębie struktury narracji

²⁸ B. A. Uspienski: *Poetika kompozicii. Struktura chudożestwiennogo tieksta i tipologija kompozicionnoj formy*. Moskwa 1970, s. 91—92.

Filmowe
odpowiedniki
schematu
komunikacji
literackiej...

może być także analiza punktów widzenia w rozmaitych planach.

Natomiast rola adresata narracji wyznaczona jest przez każdorazowy punkt widzenia i zakres informacji narratora. Również adresat narracji, podobnie jak narrator, może się ukonkretniać. Często można też określać jego rolę jako protokolanta lektury, wyciągającego wnioski z kojarzenia oglądanych właśnie obrazów z obejrzanymi poprzednio i ponoszącego konsekwencje niewiedzy o dalszych losach przedstawionych postaci i zdarzeń.

Wyróżnienie trzech pozostałych poziomów, analogiczne do schematu komunikacji literackiej, jest łatwiejsze. Na poziomie trzecim — podmiot całości utworu to najważniejsza instancja nadawcza występująca w dziele filmowym, wewnątrztekstowy odpowiednik autora filmu. O ile narrator demonstruje postaci i udziela im głosu, o tyle podmiot decyduje o wyglądzie bohaterów i panuje nad ich wypowiedziami. Do niego należy też tytuł filmu. Poziom ten, domena relacji między podmiotem a adresatem utworu, bywa szczególnie przydatny do analizy w filmach, w których narrator często utożsamia się z postaciami. Bywa jednak, że poziom narracji i poziom całości utworu nakładają się na siebie i rozróżnienie to ma dla analizy znaczenie drugorzędne.

Na pierwszym poziomie zewnątrztekstowym — nadawca to „twórca w roli autora tego właśnie filmu”, mocno związany z czasem tworzenia filmu, z kulturą okresu i — co się z tym wiąże — z aktualnym stopniem technicznego rozwoju filmowego medium. Na przykład fakt, że film został zrealizowany na taśmie czarno-białej, nie ma żadnego znaczenia dla charakterystyki nadawcy utworu pt. *Dyliżans*, ma jednak znaczenie istotne dla charakterystyki nadawcy utworu pt. *Ostatni seans filmowy*. Drugi poziom zewnątrztekstowy to domena realnego autora i empirycznego widza.

Do zilustrowania tego schematu posłuży nam fragment sceny pożegnania przyjaciół na dworcu z filmu *Jak daleko stąd, jak blisko*. Cała ta scena składa się z trzech ujęć. W pierwszym — obrazowi bohatera filmu — Andrzeja, żegnającego parę przyjaciół — Zosię i Szymona, towarzyszy synchroniczny dialog, którego końcową część przytaczam:

... oraz
exemplum

„Szymon: — Świat jest mały, na pewno się zobaczymy. A? Co? A tak! Pa! Powodzenia.

Zosia: — Pa. Pa kochany...

Andrzej: — Pa. Do zobaczenia...”

Ale zamykające ten dialog słowa Zosi: „— Na pewno do szybkiego zobaczenia” — są już wypowiedziane spoza kadru, złączone najpierw, zaledwie na przeciąg słowa „na pewno”, z krótkim drugim ujęciem, przedstawiającym Zosię leżącą na szynach, a następnie z początkiem trzeciego ujęcia, w którym widać odjeżdżające wagony, odsłaniające Andrzeja, który został na peronie. I Andrzej, zwracając się wprost do kamery, mówi: „— Nigdy się już nie zobaczymy. Bo świat jest mały tylko dla młodych. Potem staje się coraz większy i większy, pagórki olbrzymieją, jesienie wloką się bez końca. Małe lęki stają się wielkimi strachami”.

Na pierwszym poziomie komunikacji — wypowiedzi postaci — rzecz przedstawia się jasno. Bohaterowie wypowiadają naturalne przy pożegnaniu słowa i zwroty, zmieszani, podnieceni bliską podróżą, serdeczni. Na poziomie drugim — narrator przekazuje adresatowi narracji podwójny komentarz do tych wypowiedzi. Po pierwsze jest to obraz leżącej na szynach Zosi. Narrator przyjmuje w tym ujęciu psychologiczny punkt widzenia Zosi, jak gdyby przedstawiał myśl, która przemknęła jej przez głowę. Ale cała narracja w tym filmie prowadzona jest z punktu widzenia głównego bohatera, stanowiąc próbę stworzenia odpowiednika powieściowej narracji w pierwszej osobie. Można więc powiedzieć, że obraz Zosi na szynach to przedstawienie

... z komentarzem

tego, co mogła pomyśleć Zosia — zdaniem przypominającego sobie tę scenę albo też wyobrażającego ją sobie Andrzeja. Obraz ten należy więc do mowy Andrzeja w funkcji narratora, podobnie jak następujący po nim monolog Andrzeja na peronie, skierowany bezpośrednio do adresata narracji. (Podobnie przecież w powieści z 1-osobowym narratorem mowa tej jednej w istocie osoby rozdzielona jest na jej wypowiedzi w funkcji narratora i wypowiedzi w funkcji postaci). Zatem ów podwójny komentarz narratora ukazuje odbyty przed chwilą dialog jako nieautentyczny. W rzeczywistości — zdaniem narratora — uczestniczące w nim osoby wiedziały, że się nigdy nie zobaczą i odczuwały jako dramat to, co próbowały rozegrać jako zwykłą serdeczność, mąconą lekko niepokojem przed podróżą.

Nieautentyczny dialog

Na poziomie trzecim adresat całości utworu włącza tę scenę do całego szeregu tragicznych pożegnań, fałszywych dialogów, nieszczęśliwie przerwanych bądź żałośnie nieudanych związków z ludźmi, które przedstawione są w tym filmie. Jest to fragment komunikatu podmiotu utworu, którego treścią jest — mówiąc patetycznie — ludzka samotność. Co ciekawe — na tym poziomie przedstawiona scena może się też łączyć, na co zwróciła uwagę Alicja Helman w swojej analizie filmu, z motywem przewodnim Żyda wstępującego w niebo²⁹. Odjeżdżający przyjaciele to prawdopodobnie Żydzi; odjeżdżają na zawsze, dla Andrzeja to tak, jakby wstępowali w niebo.

Lektura idealnego odbiorcy

Na pierwszym poziomie rzeczywistej komunikacji, uwzględniającym kontekst epoki, można tę scenę odczytywać jako gorzki komentarz nadawcy do wydarzeń, których efektem były liczne wyjazdy z Polski ludzi pochodzenia żydowskiego. Idealny odbiorca, mający w pamięci poprzednie

²⁹ A. Helman: „*Jak daleko stąd, jak blisko*”. *Analiza kilku wybranych motywów*. „Kino” 1972 nr 4, s. 17—21.

utwory Konwickiego, może też odebrać takie na przykład znaczenia: 1. Zosia jest osobą niezwykle wrażliwą, usiłującą jednak tę wrażliwość ukryć; myśli o samobójstwie, ale zachowuje pozory osoby beztrioskiej. Nie pierwsza to w twórczości Konwickiego postać kobieca o tym charakterze; można ją traktować jako nową wersję Paci z *Dziury w niebie*. 2. Ujawnianie udawania, gry, jaką ludzie między sobą toczą, ukazywanie autentycznych uczuć, które kryją się pod powierzchnię rozmów, powielających na ogół łatwe ceremonialne scenariusze — to jeden z ulubionych motywów twórcy *Zwierzczeńkoupiora*. Ale w takich np. młodzieńczych *Rojstach* — owa nieszczerłość demaskowana była z gwałtownością i sarkazmem, tutaj zaś pokazywana jest jako proceder ocalający, pomagający żyć. 3. Scena ta jest także nową wersją sceny pożegnania na dworcu z *Sennika współczesnego*, znowu jednak w zmienionej funkcji: tam odjeżdżał bohater, wiele się spodziewając po przyszłości; tu — zostaje na miejscu i niczego się nie spodziewa. 4. I jeszcze jedno: odjeżdżający, Zosia i Szymon, mają twarze Wali i Michała, pary bohaterów filmu *Zaduszki*. Grają ich ci sami aktorzy: Ewa Krzyżewska i Edmund Fetting. I ten zabieg charakteryzuje nadawcę, można go traktować jako przekazywaną odbiorcy refleksję o własnej twórczości, o jej przemianach w upływającym czasie.

Wreszcie, na drugim poziomie zewnątrztekstowym: realny autor może dedykował tę scenę któremuś ze swoich przyjaciół? Może wtajemniczony krąg bliskich twórcy odebrał tę scenę jako poświęconą Kurtowi Weberowi, operatorowi filmowemu? To Kurt Weber robił zdjęcia do *Zaduszek*. I to on właśnie — o czym pisał Konwicki później w *Kalendarzu i klepsydry* — był tym jego przyjacielem, który wyemigrował w 1968 r.³⁰ A inny widz, człowiek starszy, może na scenę pożegnania nie zwrócił uwagi jako na banalną, wciętego ujęcia

Kogo
autor miał
na myśli?

Konkluzja
postulowana

z Zosią na szynach nie dojrzał, za to mocne wrażenie zrobiły na nim słowa, które mówił Łapicki, jakby wprost do niego, o olbrzymiejących pagórkach i jesieniach wlokących się bez końca. To wrażenie w nim pozostało. No i bardzo dobrze.

Zapewne dopiero etap analizy poszczególnych utworów w całości mógłby potwierdzić przydatność proponowanego ujęcia analitycznego. W związku z takim postępowaniem przyjętym w niniejszym artykule — na etap ten zabrakło już miejsca. Powinienby on wykazać, że każdy z filmów Konwickiego, na równi z jego powieściami, pełni w tej twórczości funkcję kolejnego etapu rozwojowego. Stanowi następny krok w stronę rosnącej subiektywizacji wypowiedzi, w kierunku zwiększającej się umowności przedstawionego świata, w formowaniu się autor-skiego przesłania; każdy jest następnym elementem, niezbędnym dla zrozumienia całości procesu, jakim jest twórczość.

³⁰ T. Konwicki: *Kalendarz i klepsydra*. Warszawa 1976, s. 298.