

Janusz PLISIECKI

WOKÓŁ FILMU TADEUSZA KONWICKIEGO „LAWA”*

Inspiracja filmu przez romantyczny dramat Mickiewiczowski była procesem złożonym i długim. Analiza psychologiczna i artystyczna tego procesu byłaby trudna, gdyby sam reżyser nie wyjawiał jego przebiegu.

W latach szkolnych – zgodnie z programem – trzeba było czytać i poznawać Mickiewicza, podziwiać i czcić wieszczą narodu. Dla Tadeusza Konwickiego, który od dzieciństwa zrosnięty był z Wileńszczyzną (urodzony w 1926 roku w Nowej Wilejce) i Wilnem, z polską ziemią kresową, która wydała odrębną kulturę i swoistą sztukę, Mickiewicz bliski był duchowo – jako człowiek i poeta rodem z Litwy. W szkolnym czytaniu *Dziadów* dramat stawał się teatralną inscenizacją obrzędu po-

święconego zmarłym, cmentarze i groby mogły się wydać tropem stylistycznym. Na *Dziady* patrzył Konwicki zawsze jak na klasykę. Nigdy nie przeżył tego dzieła osobiście.

Kiedy po wielu latach wydobył spośród książek tekst dramatu i przeczytał, odczuł nagły cios siły egzystencjalnej. Głębokie skojarzenia, współczesna historia Polaków, aluzyjność polityczna, a nade wszystko nieustająca aktualność tego dzieła w przeżyciach osobistych i narodowych lat osiemdziesiątych – to był wstrząs. Doznał dziwnego uczucia obecności Mickiewicza, a sięgnięcia po jego arcydzieło nie uznał za przypadek. Przeżył taki moment raptowny, kiedy odczuł potrzebę zaprezentowania własnej wizji Mickiewicza, ale warunki stanu wojennego uniemożliwiły realizację filmu. To, co rosnęło w nim jako przecucie emocjonalne i intelektualne, skonkretyzował znacznie później w scenariuszu filmowym *Lawy*.

Konwicki przeznaczył swój zamierzony film przede wszystkim dla Polaków, ale bez żadnych ustępstw na rzecz widzów, którzy myślą o tym, aby przyjemnie spędzić dwie godziny w kinie. Liczył również na widzów spośród pewnych elit europejskich, nie znających bliżej losu Polaków, których historia wcale nie jest trudniejsza do zrozumienia od losu innych narodów. Europejskim elitom, rozproszonym wewnątrz, nie chce się skupić uwagi na zakamarkach Europy. Reżyser jednak w przesłaniu filmu, rozbijającym po-

* *Opowieść o Dziadach Adama Mickiewicza. Lawa*. Film produkcji polskiej. Scenariusz (na podstawie *Dziadów* Adama Mickiewicza) i reżyseria: Tadeusz Konwicki. Zdjęcia: Piotr Sobociński. Muzyka: Zygmunt Konieczny w wykonaniu Orkiestry i Chóru Filharmonii Łódzkiej pod dyrekcją Zdzisława Szostaka. Scenografia: Allan Starski. Kierownictwo produkcji: Ryszard Chutkowski. Wykonawcy: Gustaw Holoubek (Poeta), Joanna Piątek-Górecka (Maryla), Artur Żmijewski (Gustaw-Konrad), Teresa Budzisz-Krzyżanowska (Pani Rollison), Maja Komorowska (Pielgrzym-Guślarz), Grażyna Szapołowska (Anioł), Henryk Bista (Senator), Piotr Fronczewski (Jan Sobolewski), Tadeusz Łomnicki (Ksiądz), Janusz Michałowski (Ksiądz Piotr), Andrzej Łapicki (Car) i inni. Produkcja: Zespoły Polskich Producentów Filmowych, Zespół Filmowy „Perspektywa”, 1989 r.

działy, widzi szansę dotarcia do niepol-
skiego odbiorcy.

Przed autorem scenariusza i jedno-
cześnie reżyserem stanął zasadniczy
problem: jakie pokazać *Dziady* dzisiej-
szej publiczności kinowej? Czy *Dziady*
wileńsko-kowieńskie i drezdeńskie z
dziewiętnastego stulecia, czy własne
Dziady dzisiaj przez siebie czytane? I
jaka jest właściwie różnica między tymi
utworami? Konwicki zmierzał do zro-
bienia filmu w kategoriach psychodra-
my, by przy użyciu wszystkich możli-
wych środków artystycznych stworzyć
widowisko, które wciągnie widza w mi-
sterium nocy, na granicy Europy i Azji,
dwóch kultur i światopoglądów.

Głównym środkiem artystycznym
miał się stać wiersz, który w filmie jest
sprawą niezmiernie ważną. Wiersz w
dramacie Mickiewicza jest wzorem
polszczyzny. Nie mógł więc być zatarty
ani powiedziany potocznie. Nie mógł
stać się recytacją, która w filmie jest
nie do zniesienia. Konwicki opracował
scenariusz z myślą o osobie Gustawa
Holoubka. Według reżysera tylko on
mógł powiedzieć tekst modelowo, osią-
gnąć właściwy punkt, kiedy zachowany
będzie film i wzór interpretacji Mickle-
wiczowskiego wiersza.

Efekty artystyczne miała spotęgo-
wać muzyka. Reżyser był bardziej
przekonany do warstwy dźwiękowej
niż do warstwy wizualnej.

Film miał być testem, który pokaże
jak wyglądamy, kim naprawdę jeste-
my, czy nasza najnowsza historia wpi-
suje się w tamte czasy. Podczas gdy
inne społeczeństwa mogły rozwijać się
swobodnie, społeczeństwo polskie zo-
stało przez historię zahamowane w roz-
woju. W tym filmie Konwicki pragnął
ukazać widzom polskość dojmującą i
tragiczną, żeby spotęgować te efekty

psychodramy, na których mu bardzo
zależało.

Nie było zamiarem reżysera poka-
zanie w filmie teatralnego kształtu
Dziadów. Chciał stworzyć prawdziwie
ekranową wersję tego dramatu. Czy
udało się to osiągnąć?

Ocena filmu *Lawa* przez krytyków,
publicystów i pisarzy osiągnęła pełną
skalę: od wysokiego uznania do
bezwzględnej krytyki. Pośrednie miej-
sce w tej skali wypełnia wnikliwa anali-
za i refleksyjna interpretacja tego dzie-
ła. Oto stoimy przed wielkim, osobli-
wym i urodziwym filmem, który pou-
cza nas, że historia i sztuka mają za-
wsze kilka wymiarów. Jest zbiorem za-
rysów Litwy i Polski, przeszłości i
teraźniejszości, samego Mickiewicza i
samego Konwickiego. To imponujące
oratorium, które wydała nasza kinema-
tografia w czasach kryzysu.

Lawa jest spotkaniem w tyglu na-
rodów i języków. Ich wspólnym do-
świadczeniem jest istnienie w określo-
nym kręgu geograficznym i intensywno-
ść przeżywanych cierpień. Zapisana
więc została w języku dyskursu, sztuki i
rodzinnych przekazów swoista filozofia
walki ze zniewoleniem, coraz bardziej
wdzierającym się w ludzką mentalność.

Zgodnie z dziełem Mickiewicza,
Konwicki podkreśla często uniwersalny
charakter *Dziadów*, czyniąc miejscem
akcji Wileńszczyznę, obszar różnych
kultur, obyczajów, religii. Wbrew tytu-
łowi filmu Konwicki ukazał nie tyle
lawę, ile raczej „wewnętrzny ogień,
którego sto lat nie wyziębi”. Obrzędo-
wa magia Guślarki wyrasta z ziemi i
mowy, ale w filmie Konwickiego ma
charakter uniwersalny. Guślarskie pta-
ki krążą nie tylko nad cmentarzem. Wi-
dać je, jak oblatują najszerszą ojczyznę
– całą ziemię.

Szczególnie ważne są wstawki montażowe w statycznej scenie, w której Konrad w pełnym zbliżeniu mówi Wielką Improwizację. Odwołuje się do najcięższych doświadczeń Polaków między epoką *Dziadów* a współczesnością. Tło dla sporu Konrada z Bogiem o zło tego świata stanowią sceny ludobójstwa w systemach totalitarnych. Zagłada Żydów na obszarze Polski jest problemem wyrastającym poza jej obszar, gdyż zło w historii ludzkiego świata polega na zwycięstwie przemocy nad prawem moralnym.

Lawa to film, w którym zmaganie się materii dźwięku i obrazu z materią słowa jest zmaganiem się współczesnego wybitnego artysty z arcydziełem naszej literatury. Dylemat inscenizacji czy adaptacji rozstrzyga się zwycięsko dzięki wielości skojarzeń, samodzielności, estetycznej doskonałości poszczególnych obrazów i ujęć.

Być może, iż *Lawa* jest syntezą doświadczeń stanu wojennego autora filmu, buntem przeciwko losowi Polaków. Stary Konrad – porte parole reżysera – przejmuje najbardziej buntownicze apostrofy Wielkiej Improwizacji. *Lawa* jest dialogiem. Obraz kontrpunktuje słowa i podsuwa nowe znaczenia. Zza Mickiewiczowskiego tekstu spogląda sam Konwicki wpisujący w dramat własne doświadczenie.

Jest w tym filmie coś niepokojącego tak bardzo, jak niepokojące w metafizycznym wymiarze były polskie lata osiemdziesiąte. Niepokój zjawia się na chwilę przed widzem i znika. Dwoje wędrowców: tajemnicza Guślarka i Konrad, artysta słowa, poruszają się po uniwersum polskich, żydowskich i białoruskich cmentarzy, nadając filmowi właściwą kompozycję.

Kino Konwickiego przekraczające tradycyjne i nawykowe dystanse mię-

dzy kulturami ma nie tylko charakter martyrologiczny. Jest ważną wypowiedzią we współczesnym aktualnym dyskursie na temat tego, co jest polskie i jak bywa polskie. Konwicki wyzbywa się kompleksów i dlatego nie ma w nim lęku przed Europą. Nie chce rozmawiać z Europejczykami ich skonwencjonalizowanym językiem, umownymi gestami. Woli mówić w języku, który jest mu najbliższy. Kreuje w *Lawie* polskość jako najwyższą wartość, pozostawiając ostatnie w tym filmie przesłanie: „córy jerozolimskie mogą łzy wylewać nad sobą”.

Nie jest łatwo zdać sobie sprawę z niekonwencjonalnego charakteru znakomitego pisarza, a zarazem reżysera, który pokusił się o rzecz nadzwyczaj trudną, by nie powiedzieć niemożliwą. Jest to przeniesienie na ekran tego, co mając niewielką cechę filmowości, przynależy jednak do zupełnie innej domeny sztuki i wydaje się raczej nieprzekładalne na język filmu. Filmowa parafraza Mickiewiczowskiego tekstu rozpięta jest pomiędzy historią a współczesnością, wileńskim regionalizmem a dzisiejszą Polską. Wszystko to jest przefiltrowane przez wrażliwość i doświadczenie życiowe człowieka stamtąd, litewskiego i wileńskiego patrioty rozmiłowanego w Mickiewiczowskich wierszach. Poprzez piekło i cmentarze XX wieku powraca do ożywczych źródeł i korzeni, a zarazem do tamtych cmentarzy i gehenny swojego narodu.

Pod Wielką Improwizację podkłada reżyser fragmenty montażowe: szarżę ułańską na czołgi, bramę oświęcimską, orła wyrywającego się do lotu, Żydów pędzonych przez esesmanów, pochod pierwszomajowy, dzieci w hełmach z butelkami benzyny, szkielety ludzkie spychane do dołu, zadrutowane wagony. Czy te czysto polskie sym-

bole nie przesłonią ogólnoludzkiego sensu utworu?

Adaptacja *Dziadów* Mickiewicza jest chyba w historii polskiej kinematografii wydarzeniem bez precedensu. Odwaga Konwickiego może być porównana do odwagi Andrzeja Wajdy, sięgającego po symboliczny dramat narodowy Stanisława Wyspiańskiego. Istnieją nawet wspólne cechy w metodzie obu reżyserów, w sposobie traktowania literackiego pierwowzoru, z którego autor nie chciał zgubić oryginalnego wiersza. Jednocześnie pragnął zinterpretować go wizualnie z punktu widzenia współczesności.

Podstawowej koncepcji dramatu historiozoficznego reżyser podporządkował koncepcję wielowymiarowego bohatera. Gustaw-Konrad-Poeta – to w zależności od kontekstu dramatycznego i potrzeby tworzenia znaczeń jedna osoba w różnych postaciach.

Jeśli ktoś chce zrozumieć społeczeństwo polskie, jego nerwice, jego niepokojące czasem zachowanie, powinien czytać Mickiewicza. Ethos romantyczny Mickiewicza to coś w rodzaju polskiej religii pełnej zakazów i nakazów moralnych, które rządzą i dziś Polakami. Kult zmarłych, kult ojców i dziadów, których historia uśmiercała nieustannie, kult poległych i pomordowanych, co leżą w każdym metrze polskiej ziemi, jest i dzisiaj stale obecny w społeczeństwie.

W świetle sądów krytycznych, *Lawa* nie jest żadną „opowieścią o *Dziadach*”. Jest po prostu adaptacją naszego arcydzieła narodowego, powiązaną ze swoistą aktualizacją. Jako adaptacja *Lawa* nie jest też pod względem artystycznym dziełem jednorodnym: jest w równej mierze filmem i teatrem, i chętniej oglądałoby się teatr

bez niepotrzebnych uduwnień. W *Lawie* najlepiej wypadła Mickiewiczowska poezja, urzekająca siłą i pięknem.

Z ostrym sprzeciwem spotyka się koncepcja tła Wielkiej Improwizacji. Wprawdzie obrazy ilustracyjne reguluje Konwicki oszczędnie, niemniej wstawki montażowe – nie zawsze trafnie dobrane – rozprasza, a nawet irytują, gdyż przeszkadzają w odbiorze słowa. Poważnym mankamentem w filmie jest sąsiedztwo poetyckiego obrazu z kiczem. Obrazowa konkretyzacja Mickiewiczowskich refleksji słyca ich głębię. Lektura poetyckiego tekstu ma samoistną i wystarczającą siłę budzenia odległych skojarzeń.

Aby wspomniana już skala ocen była pełna, należy uwzględnić stanowisko całkowitej negacji wobec filmu Konwickiego. Reżyser mimo swego filmowego dorobku dowiódł w adaptacyjnej próbie *Dziadów* „wizualnej znieczulicy”. W kontekście Wielkiej Improwizacji wprowadza obrazy „kiczowate”.

Zawiodła obsada: Gustaw-Konrad to „gadająca głowa” w wykonaniu Gustawa Holoubka. Chybione jest powierzenie roli Guślarza Mai Komorowskiej, obarczenie funkcją Archaniola Grażyny Szapołowskiej. „Mefistofeliczna uroda” Janusza Michałowskiego jako Księdza Piotra nie stanowi kontrpunktu wobec szatańskiej osobowości Senatora. Ci wybitni i zasłużeni artyści dali się bezkrytycznie zaangażować w „niefortunną imprezę”.

Konkluzja tej szeroko pojętej negacji stwierdza, iż *Lawa* „wynoszona przez niektórych pod niebiosa jest jednym wielkim nieporozumieniem”, a to, co się ogląda na ekranie, graniczy z „szarganiem świętości”. A jakież jest wniosek? „Nostalgia Starszych Panów” rozminęła się z treścią *Dziadów*. Do ich inscenizacji powinni zabrać się

twórcy bardzo młodzi, którzy odnaleźliby ponadczasową wartość dramatu.

Przytaczamy więc poniżej wypowiedź bardzo młodego człowieka, ucznia drugiej klasy liceum ogólnokształcącego, który po obejrzeniu *Lawy* pisze: „Coraz rzadziej spotyka się filmy takiej klasy jak *Lawa*. Jest niewątpliwie uczta dla oka i serca [...] Film ogląda się z rosnącym napięciem [...] Są momenty, których obecność niejako «uszlachetnia» publiczność swoją głęboką prawdą, refleksją czy aktualnością”.

Po zakończeniu prac nad *Lawą* i wejściu filmu na ekrany, Konwicki niejednokrotnie i przy różnych okazjach wypowiadał się na temat swego dzieła. Wyjaśniał, iż zrobił ten film z punktu widzenia swojej generacji, zmęczonej nieustanną walką, nieustanną agresją człowieka wobec człowieka. Lata życiowych doświadczeń przekonały go, iż „człowiekiem się nie jest, człowiekiem się bywa”. Dlatego przekonywał, że w obręb religii wchodzi całe obszary moralności i religia musi nieustannie walczyć o to, by człowiek był człowiekiem.

Tłumacząc podwójną treść obrazów włączonych do Wielkiej Improwizacji, wyjaśniał, iż są w nich najdotkliwsze doświadczenia narodu, ale także pewne stereotypy obciążające naszą pamięć. Mówiąc o martyrologii społeczeństwa miał na myśli nie tylko udręczenie fizyczne, ekonomiczne, polityczne i policyjne w tej części Europy, ale i udręczenie moralne, spowodowane koniecznością codziennych wyborów o znaczeniu przełomowym.

Lud, który jest zbiorowym bohaterem dramatu, został w filmie poszerzony. Reżyser wprowadził tłum ludzi w różnym wieku, o różnych twarzach i ubiorach. Ludzie ci wyszli z fabryk, z

pochodu pierwszomajowego, z procesji z papieżem. Niektórzy brali udział w obrzędzie *Dziadów* w poszerzonym sensie misterium narodowego. Obrazem tym kończy Konwicki swój film. Ta masa ludzka nie uformowana, nie okrzepła, młoda jak lawa budzi w nim nadzieję na przyszłość, że oto wszystko przed nami. I zło i dobro.

W *Lawie* Konwicki zastosował – jak mówi – swojego rodzaju ekumenizm etniczny, religijny i światopoglądowy. Litwini uważają Mickiewicza za poetę litewskiego, który pisał po polsku. Białorusini też go sobie przyswajają. Konwicki, świadomy wielkości naszego dorobku kulturowego nie wdraża się w spory o tożsamość naszych wielkich twórców.

Romantyczny dramat – arcydzieło słowa – zainspirował współczesny film – sztukę obrazu. Film z kolei wyłonił plakat – sztukę metafory, jeden z bogatszych rodzajów współczesnej plastyki. Ponieważ plakat jest swego rodzaju pomostem pomiędzy widzem a kinem, jego twórca stara się dostępnymi mu środkami wyrazowymi zachęcić widza, obiecując niecodzienne przeżycia przez wytworzenie dookoła zapowiadanego filmu odpowiedniej atmosfery. Plakat powinna łączyć z filmem wewnętrzna idea lub przesłanie, oznaczone jednym motywem lub rekwizytem. Plakat to najkrótsza recenzja wyrażona symbolicznie poprzez znak.

Plakaty poświęcone *Lawie* Konwickiego odpowiadają w twórczym wyborze wymienionym postulatami. Dla widzów znających *Dziady* wileńsko-kowieńskie i drezdeńskie są czytelne. Ale ocenić ich pełną wartość mogą po obejrzeniu filmu.

Jeden plakat Jakuba Erola jest fotomontażem. Wprowadza widza do po-

nurej, o brunatnych ścianach celi dawnego klasztoru oo. bazylianów, w której więzień Gustaw toczy walkę z szatańską przemocą w ostatniej jej fazie. Konrad z przenikającej mury więzienia wysokości, do jakiej dają mu prawo życiowe doświadczenia, patrzy na swoją walkę młodzieńczego Gustawa ze złem tego świata. Widzi, jak odwieczne zło odmienia tylko kostium w zależności od epoki.

Drugi plakat Jakuba Erola przedstawia na tle jasnego przestworza, ciemny wizerunek ukrzyżowanego Chrystusa w koronie cierniowej, bez krzyża i bez dłoni. Wąskie, przebite stopy i uniesione w górę ramiona nadają postaci Chrystusa symboliczny kształt znaku zwycięstwa. Jest to znak dobrze znany i powszechnie przekazywany przez współczesne narody w Europie Środkowowschodniej. Z plakatowego wizerunku emanuje duch Księdza Piotra, który w Mickiewiczowskim drama-

cie z chrześcijańską pokorą złożył los narodu w ręce Boga, wierząc w przyszłą wolność Polski i innych narodów.

Trzeci plakat wykonał Jan Lenica. Całą przestrzeń jego plakatu pokrywają falujące warstwy, od czarnej, zimnej nawierzchni aż po gorącą w czerwieni głębię. W tej głębi biały orzeł usiłuje poderwać się do lotu. Ta metafora to malarski skrót myśli zawartych w słowach Piotra Wysockiego:

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

Tak oto dokonała się integracja sztuki dawnej i współczesnej. Utwory, o różnej postaci, różnym tworzywie i środkach formalnych, dramat, film i plakat przekazują najważniejszą dla narodów ideę wolności.