DOLINA ISSY: AUTOBIOGRAFIA DUCHOWA I „FILM-WSPOMNIENIE”

***DOLINA ISSY*: DUCHOVNÁ AUTOBIOGRAFIA A „FILM-PAMÄŤ“**

***THE ISSA VALLEY*: SPIRITUAL AUTOBIOGRAPHY AND “FILM-MEMORY”**

Lidija Rezoničnik
Instytut Slawistyki, Wydział Filozoficzny Uniwersytetu w Lublanie, Słowenia
Doktor nauk humanistycznych (slawistyka), 2014
lidija.rezonicnik@gmail.com

Promotorzy: **prof. Nikolaj Jež (nikolaj.jez@guest.arnes.si)**
prof. Igor Koršič (igor.korsic@gmail.com)

Słowa kluczowe
Czesław Miłosz, Tadeusz Konwicki, powieść i adaptacja filmowa *Dolina Issy*, dyskurs autobiograficzny, autobiografia duchowa, „film-wspomnienie”
Kľúčové slová
Czesław Miłosz, Tadeusz Konwicki, román a filmová adaptácia *Dolina Issy*, autobiografický diskurz, duchovná autobiografia, „film-pamäť”
Key words
Czesław Miłosz, Tadeusz Konwicki, novel and film adaptation *The Issa Valley*, autobiographical discourse, spiritual autobiography, „film-memory”

Autorzy powieści oraz adaptacji filmowej pod tytułem *Dolina Issy*, Czesław Miłosz oraz Tadeusz Konwicki, urodzili się na obszarze dzisiejszej Litwy – Miłosz w roku 1911 we wsi Szetejnie nad Niewiażą, a Konwicki w roku 1926 w Nowej Wilejce w dzisiejszej wschodniej części Wilna – obydwaj na Litwie spędzili tylko część życia. Miłosz w latach pięćdziesiątych wyemigrował do Francji, a później do Stanów Zjednoczonych, Konwicki zaś po drugiej wojnie światowej przeprowadził się do Krakowa, a następnie do Warszawy. Kraina dzieciństwa jednak miała duży wpływ na twórczość obu autorów.

Metodologia

W niniejszym artykule (1) powieść i adaptacja filmowa badane są w ramach dyskursu autobiograficznego oraz jako przykłady przedstawiania chronotopu wspomnień, który nie pełni tylko funkcji opowieści o przeszłości, lecz jest wyrazem poszukiwania tożsamości narratora dorosłego oraz zgłębianiem jego istnienia. Film jako medium, które rozwinęło się z fotograficznej reprodukcji rzeczywistości („obrazy ruchome) i o którym, przynajmniej u jego początków, mniemano, że obrazuje przede wszystkim wątki rzeczywistego, materialnego świata, wydaje się mniej odpowiednie do transformacji fragmentarycznego opowiadania wspomnień. W artykule przyjęte jest założenie odwrotne. Poprzez analizę filmu chciałabym pokazać, w jaki sposób urywki wspomnień przeniesione są na „płótno filmowe” oraz za pomocą jakich środków wyrazu została stworzona i w jaki sposób jest odczuwalna perspektywa dorosłego narratora.

Analiza bazuje na koncepcji czasoprzestrzeni, czyli chronotopu Michała Bachtina, ponieważ, jak już zostało wspomniane, dla obu omawianych dzieł bardzo ważny jest czas dzieciństwa narratora, który w odbiorze czytelniczym może się przeplatać z dzieciństwem autora i związaną z nią przestrzenią. Narracje dotyczą bowiem faktycznego miejsca urodzenia twórcy, chociaż czasoprzestrzeń przekształcona jest w fikcję literacką: „Czas nabiera tutaj gęstości, nieprzejrzystości, staje się czymś artystycznie widzialnym; przestrzeń wciągnięta w ruch czasu, fabuły, historii nasyca się ich energią. Cechy czasu odsłaniają się w przestrzeni, zaś przestrzeń znajduje w czasie swój sens i miarę” (Bachtin, 1982, s. 279). Badanie adaptacji filmowej nie jest w niniejszym artykule skoncentrowane na sposobie porównania z pierwowzorem literackim lub analizą wierności i niewierności, która relatywnie często pojawia/pojawiała się w teorii i analizie adaptacji filmowych (2), podczas gdy nowsze teorie filmu postrzegają rozpatrywanie adaptacji tylko w ramach wierności

pierwowzorowi jako niewystarczające – por.: McFarlane, 1996; Hutcheon, 2006; Leitch 2007. W tekście wykorzystuję antropologiczno-morfologiczną analizę dzieła filmowego (Kuśmierczyk, 2014), uwzględniającą złożony charakter obrazu filmowego, interpretując film na podstawie badania jego poszczególnych części składowych oraz istniejących między nimi związków. W takim ujęciu uwaga skupia się na podstawowych kategoriach antropologicznych – człowiek, przestrzeń i czas. W ramach tych kategorii uwzględniane są cztery pary obszarów tematycznych: 1. przestrzeń i czas, 2. treść i forma, 3. dźwięk (warstwa audialna) i obraz (warstwa obrazowa), 4. bohater – świat zewnętrzny i bohater – doświadczenia wewnętrzne. W pierwszej, analitycznej fazie, studia antropologiczno-morfologiczne przewidują dokładne obserwowanie wymienionych ośmiu elementów obrazu filmowego (przy czym badacza interesuje to, jak przestrzeń, czas, treść, forma, dźwięk i obraz są przedstawione za pomocą środków właściwych sztuce filmowej: w *mise-en-scène*, ruchu, montażu, muzyce lub dźwięku, grze aktorskiej) i analizę związków pomiędzy poszczególnymi elementami morfologicznymi (dostrzeżenie ich wzajemnego zintegrowania). W fazie drugiej następuje interpretacja (Kuśmierczyk, 2014, ss. 11 – 34). Ze względu na to, że niniejszy artykuł w pierwszym rzędzie poświęcony jest filmowi jako wspomnieniu krajobrazu dzieciństwa, badanie skupia się przeważnie na obserwacji pierwszej pary – przestrzeni i czasu – oraz na sposobach przedstawienia świata wewnętrznego bohatera filmowego za pomocą środków audiowizualnych.

Czesław Miłosz: powieść *Dolina Issy* jako autobiografia duchowa

W powieści *Dolina Issy*, pierwszy raz wydanej w roku 1955 we Francji, w Polsce oficjalnie dopiero w roku 1981, wszechwiedzący narrator trzecioosobowy fragmentarycznie opisuje dzieciństwo chłopca Tomasza, którego wychowują dziadkowie na litewskiej wsi nad rzeką Issą. Bohater spędza czas przeważnie w otoczeniu przyrody, która jest jego nauczycielką, a wespół z doznaniami mistycznymi także bodźcem do przemyśleń egzystencjalnych i religijnych.

Fikcyjna dolina rzeki Issy to krajobraz wielu jezior, bagien, łąk i lasów, które narrator na wstępie przedstawia w faktograficznym opisie szerszego obszaru („Kraju Jezior”), by potem zbliżyć się do miejsca urodzenia Tomasza – miejsca, którego osobliwością jest to, że jest tam „większa niż gdzie indziej ilość diabłów” (Miłosz, 1981, s. 8) a następnie by skoncentrować się na domu oraz rodzinie Tomasza. Wraz z przejściem od panoramicznego opisu krainy do bliskiego otoczenia postaci literackiej początkowy, z pozoru obiektywny styl narracji, przechodzi w opis bardziej subiektywny. Czas w dolinie rzeki Issy, przede wszystkim z perspektywy dziecka, to czas, który określają święta religijne, tradycje ludowe, cykliczne zjawiska natury oraz zajęcia: „Tomasz urodził się w Giniu nad Issą w porze, kiedy dojrzałe jabłko spada ze stukiem na ziemię w ciszy popołudnia, a w sieniach stoją kadzie brunatnego piwa, które warzy się tutaj po zakończeniu żniw” (Miłosz, 1981, s. 10). Konkretny czas historyczny nie jest dokładnie określony, uwzględniając poszczególne dane w opisach oraz odniesienia pozatekstowe można stwierdzić, że chodzi o dwudziestolecie międzywojenne. Krajobraz dzieciństwa Tomasza leży na styku dwóch stref geograficznych, co jest czynnikiem przyczyniającym się do wyjątkowego bogactwa flory i fauny, jest oddalony od cywilizacji, dlatego aktualne wydarzenia społeczno-polityczne, także wojna, dosięgną go później i mniej intensywnie. Na tym obszarze współmieszkają przedstawiciele trzech narodowości – Litwini, Białorusini oraz Polacy, pierwsi są przeważnie prowincjuszami, drudzy – mieszczanami, a polscy mieszkańcy są przede wszystkim potomkami szlachty. Zwłaszcza ze względu na przynależność do różnych warstw społecznych pojawiają się między nimi konflikty i napięcia, które odpowiednio nacechują dzieciństwo głównego bohatera. Równocześnie w dolinie przeplatają się różne religie i wierzenia: przeważający katolicyzm i rzadszy judaizm współistnieją tu z pradawnymi wierzeniami ludowymi.

Niepowtarzalna przyroda w dolinie rzeki Issy oraz nieokreślony wprost czas akcji powieści, w której ważną rolę grają zmysłowe doznania postaci literackiej, z proustowskimi opisami zapachów, widoków, dźwięków, uczuć (Franaszek, 2012, s. 573), tworzą wrażenie zawieszenia, nieokreśloności i oddalenia, i tym samym kreują swoisty chronotop wspomnienia. Narrator, który sam nazywa się „kronikarzem”, z oddalonej, „dorosłej” perspektywy opisuje rozważania Tomasza, które mają miejsce na poziomie jego świadomości i spowodowane są bądź przeżyciami bohatera w otoczeniu przyrody (polowanie, śmierć wiewiórki), bądź niezwykłymi zdarzeniami (pojawienie się ducha zmarłej

w dolinie), działaniami człowieka (Domcio Malinowski, kolega Tomasza, chcąc sprawdzić istnienie Boga, przebija hostię szydłem i czeka na karę Boga). Pytania egzystencjalne, wątpliwości natury religijnej, rozmyślania o relacji między życiem a śmiercią, hegemonii człowieka nad zwierzęciem, dysonansie między świadomością człowieka a jego działaniem, względnością przekonań i wyobrażeń, są dla chłopca w wieku około dziesięciu lat dosyć istotne i pozwalają podejrzewać, że dorosły narrator, nawlekając wspomnienia na nić narracji, nie nakreśla tylko dzieciństwa postaci literackiej, lecz projektuje także opowieść o doświadczeniach życiowych i przemyśleniach dojrzałego człowieka.

Marek Zaleski uważa, iż pisanie powieści stanowiło dla Miłosza pewien proces terapeutyczny, poszukiwanie tożsamości poprzez powracanie do przeszłości – a dokładnie do najbardziej oddalonej części życia, dzieciństwa (2009, s. 268). Jak wiadomo, pobyt na prowincji litewskiej przyszłego laureata literackiej Nagrody Nobla zakończył się, kiedy miał dziesięć lat, najpierw wyjechał do Wilna, później do Warszawy, a po wojnie zamieszkał w Paryżu. Kiedy w roku 1951 przeciwstawił się komunizmowi, został wygnańcem. W okresie PRL uznano go za renegata i wroga, m.in. Konstanty Ildefons Gałczyński „poświęcił” Miłoszowi wiersz pt. *Poemat dla zdrajcy*, podobnie myślący rodacy narzekali na jego opuszczenie ojczyzny, kiedy ta najbardziej potrzebowała wsparcia. W Europie Zachodniej był z kolei uważany za cudzoziemca, kogoś, kto pochodził z państwa komunistycznego. Janko Moder (1981, s. 549) odejście pisarza z rodzinnego miasta i późniejszą emigrację nazywa „wygnaniem do kwadratu”, a sam Miłosz o latach paryskich mówi jako o czasie tęsknoty za ojczyzną i językiem:

> [...] przez te lata miałem uczucie człowieka, który może poruszać się dość swobodnie, ale wlecze za sobą wszędzie długi łańcuch przykuwający go do jednego miejsca. Ten łańcuch był częściowo zewnętrznej natury – również jednak, i co może ważniejsze, był we mnie samym. [...]
> Są ludzie, którzy dość dobrze znoszą wygnanie. Inni odczuwają je jako wielkie nieszczęście i gotowi są pójść daleko w kompromisie, byleby nie stracić ojczyzny (Miłosz, 1999, s. 18).

Powieść *Dolina Issy* w pewnym sensie stanowi symboliczny powrót pisarza do straconej ojczyzny, Moder dzieło określa jako „elegię tęsknoty za domem, tęsknoty za starym krajem, za rodakami, za językiem i za ojczyzną” (1981, s. 549). W powieści pojawiają się odniesienia pozatekstowe: postaci, które mocno przypominają realne osoby z życia pisarza (dziadek Kazimierz, Baltazar, Romuald Bukowski), krajobraz powieściowy nad Issą jest podobny do pejzażu nad Niewiażą, a niektóre epizody opisane w utworze w życiu pisarza wydarzyły się naprawdę (np. dotyczące rzucenia nocą granatu). Wbrew nawiązaniu do rzeczywistych otoczenia, postaci oraz wydarzeń z dzieciństwa, Miłosz podkreślał, że nie chodzi o autobiografię, ponieważ w powieści fakty przekształcił w fikcję literacką, która jednak ma „silny klucz osobisty” (Zaleski, 2009, s. 267). Dlatego Moder określi dzieło jako „autobiografię, która nie jest autobiografią, lecz powieścią” (1981, s. 549).

Na pytanie o autobiograficzny charakter *Doliny Issy* można odpowiedzieć, wykorzystując stanowiska badaczy literatury, znawców postmodernistycznej teorii literackiej wykraczające poza kategoryzowanie utworów literackich ze względu na relację między rzeczywistością a fikcją albo rzeczywistością a quasi-rzeczywistością, które: a) według teorii Romana Ingardena (1965) są dwoma równoległymi i bezstykowymi światami; b) zgodnie z koncepcją paktu autobiograficznego Philippa Lejeune’a (1989) w dziełach opisujących własne życie utożsamiają autora (rzeczywistą osobę) z narratorem oraz narratora z głównym bohaterem, co jest w opozycji do tzw. paktu powieściowego (fikcyjności). Od lat osiemdziesiątych XX wieku określenie *autobiografia*, w tradycyjnym rozumieniu oznaczające „retrospektywną opowieść prozą, gdzie rzeczywista osoba przedstawia swoje losy w ich jednostkowym aspekcie i ze szczególnym uwzględnieniem historii osobowości” (Lejeune, 1975, s. 31), zastępowane jest pojęciami *dyskurs autobiograficzny* lub *autofikcja*, które nie stawiają ostrej granicy pomiędzy fikcją a rzeczywistością, lecz profilują je jako splot i uwzględniają różne możliwości odczytania (Čeh, 2008, ss. 23 – 27; Zlatar Violić, 2011, ss. 24 – 28). Roland Barthes i Gerard Genette autofikcję teoretycznie zdefiniowali jako tekst, w którym bezpośrednio podkreślony jest fakt, że tekstualne ja jest istotą fikcyjną (Zlatar Violić, 2011, s. 29). Autofikcja lub – ściślej – proza autobiograficzna – zazwyczaj pokazuje tylko poszczególne uporządkowane chronologicznie

fragmenty z życia autora, formalnie może imitować dyskurs autobiografii, ale bez paktu autobiograficznego, a zatem uwzględniając brak tożsamości między autorem i narratorem (Čeh, 2008, s. 26). Zgodnie z tym w świetle postmodernistycznej teorii literackiej *Dolinę Issy*, którą cechują niechronologiczna narracja wydarzeń dziecięcych, dłuższe dogłębne rozważania i niektóre odniesienia pozatekstowe, można określić terminem *dyskurs autobiograficzny*, czyli *autofikcja*.

Zaleski (2009, ss. 266 – 268) z powodu już wspomnianego postrzegania pisania omawianej powieści jako „procesu terapeutycznego” określa ją jako autobiografię duchową, przy czym bardziej niż na autobiograficzność zwraca uwagę na dymensję duchowości, rozwoju wewnętrznego (ale jednak nie w sensie protestanckich, przeważnie angielskich autobiografii duchowych z XVII wieku – *spiritual autobiography* –, w których autorzy opisywali swoją drogę duchową od herezji do nawrócenia). Podobnie pisanie było dla Miłosza pewnym „zabiegiem samoleczniczym” (Walewska, 2010, s. 288). Perspektywa narratora w *Dolinie Issy* jest dorosła, a pamięć o krajobrazie dzieciństwa (ojczyźnie, rodakach i języku) nie jest tylko nostalgią, lecz powrotem do siebie samego i ponownym odkrywaniem tożsamości, szukaniem odpowiedzi na pytanie „kim jestem”, a zarazem opowieścią, w której widoczne są doświadczenia życiowe, rozważania oraz wątpliwości w kwestiach egzystencjalnych, ontologicznych i religijnych. Jožica Čeh Steger (2011, s. 240), pisząc o znaczeniu lat dziecięcych dla rozwoju osobowości jednostki, stwierdza, iż właśnie z powodu swojej wagi tego okresu w życiu człowieka jest on, wbrew odległości czasowej i mglistości pamięci, częstym tematem dyskursu autobiograficznego. Dla „autobiografii dzieciństwa” – jak nazywano taki rodzaj twórczości – jest charakterystyczne to, że tematyzuje poszczególne wspomnienia, przede wszystkim pozytywne (wspomnień negatywnych często się nie pamięta), i przez subiektywną perspektywę dorosłego przekształca ich znaczenie, czyli widzi się je inaczej. Čeh Steger (podobnie jak Zaleski), na podstawie teorii Bernda Neumanna (1970), taką narrację określa jako „konstrukt historii życiowej” oraz analizowanie przeszłości w celu szukania własnej tożsamości, pisanie jest dla autorów „niejaką pociechą dla ich niepowodzeń na drodze życiowej” (Čeh Steger, 2011, s. 240).

Powieść *Dolina Issy* z powodu odniesień pozatekstowych z jednej strony umożliwia biograficzny sposób recepcji, a z drugiej strony autor podkreśla, że właściwe jest czytanie uwzględniające wspomniany pakt powieściowy. Antymimetyzm, fragmentaryczność narracji oraz psychiczny rozwój postaci literackiej stanowią szczególne wyzwanie dla transformacji dzieła w przekaz filmowy. Niniejszy artykuł w dalszej części poświęcony jest przedstawieniu pamięci dorosłego narratora o dzieciństwie w adaptacji filmowej powieści *Dolina Issy*.

Tadeusz Konwicki: *Dolina Issy* jako „film-wspomnienie”

Konwicki, podobnie jak Miłosz, wracał w swojej twórczości do krajobrazu litewskiego, z którym wiązało się jego dzieciństwo. Litwa stanowi chronotop w powieści *Kronika wypadków miłosnych* (1974), jest także kulisami dwóch adaptacji filmowych, które Konwicki nakręcił na podstawie dzieł literackich rodaków urodzonych w tamtej przestrzeni: wspomnianego już Miłosza i Adama Mickiewicza. Na podstawie *Dziadów* Konwicki nakręcił film *Lawa*.

Premiera adaptacji filmowej *Doliny Issy* miała miejsce w 1982 roku. Film został nakręcony między innymi dzięki zachęcie rodziny Miłosza, która wyraziła życzenie, by dzieło stworzył właśnie Konwicki (Lubelski, 2009, s. 472). Zdaniem reżysera powieść cieszyła się „skrajną niefilmowością”. Oprócz krajobrazu litewskiego w pierwowzorze pociągała Konwickiego możliwość czytania powieści w kontekście autobiograficznym: „Ten utwór podobał mi się w splątaniu z biografią Miłosza, z etosem pielgrzyma, z magicznością Wileńszczyzny oraz z wyniesieniem tych elementów na Europę” (Walewska, 2010, s. 292).

Chronotop krajobrazu nad Issą jest w dziele Konwickiego pokazywany za pomocą audiowizualnych środków wyrazu, które już w sekwencji wstępnej wprowadzają niezwykłą atmosferę. Panoramiczne zdjęcia krajobrazu (przeważnie odzianego w szarość, przez którą słońce przebija się z trudnością), przeplatane są dużymi zbliżeniami źdźbeł trawy oraz roślinności bagiennej. Swoistą rolę semantyczną w filmie odgrywa dźwięk niebędący częścią przyrody – monotonne przejścia pomiędzy kilkoma tonami mają niezwykłe oddziaływanie i budują napięcie lub nawet złe przeczucie wobec losu, jaki ma spotkać postaci filmowe, które widz zobaczy w poszczególnych

ujęciach nad bagnem. Sceny, w których występują mieszkańcy doliny lub ich domy, działają mniej złowieszczo, jest w nich więcej światła, ruchy kamery są spokojniejsze, nie ma częstych przejść pomiędzy planami totalnymi lub ogólnymi i dużymi zbliżeniami, tło dźwiękowe tworzą odgłosy przyrody lub muzyka – chóralne bądź solowe wykonanie polskich i litewskich pieśni narodowych, które podkreślają wagę przekazu ludowego na tym obszarze, a zarazem jego narodową różnorodność. Mistyczne i niezwykle są wydarzenia, które spotykają bohaterów w momentach, kiedy są sami: Baltazara odwiedza diabeł, księdza straszy duch, Tomasz we śnie widzi rozkładające się ciało Magdaleny itd. Przemyślenia chłopca film pokazuje wizualnymi środkami przekazu, czasami symbolami, przy czym odbiorca z powodu wieloznaczności symboli ma różne możliwości interpretacji. Na przykład w scenie przedstawiającej agonię babki Dilbinowej Tomasz przynosi do pokoju ślimaka, którego dokładnie obserwuje, kamera ujmuje go w dużym zbliżeniu. Ów detal można zrozumieć jako nawiązanie do powolnego umierania bohaterki lub – według ikonografii chrześcijańskiej, w której ślimak symbolizuje odrodzenie, ponowne narodziny, czyli życie poza śmiercią (Germ, 2006, ss. 184, 185) – prognozę życia pośmiertnego Dilbinowej. Tomasz bowiem wierzy, że ludzie po śmierci żyją dalej, a zwierzęta nie, dlatego wydaje się bardziej niż agonią babci dotknięty śmiercią wiewiórki, która nastąpiła z jego winy, dlatego ma wyrzuty sumienia. Bardziej jednoznacznie i bezpośrednio wyrażono wątpliwości bohatera poprzez splot obrazu i słowa, przede wszystkim poprzez monolog. Chcąc sprawdzić (nie)istnienie Boga, Domcio zastrzelił psa, patrząc prosto w obiektyw kamery, co dla klasycznego filmu, w którym kamera jest „niezauważanym obserwatorem”, jest niezwykle. W tej scenie bohater mówi:

> Jeżeli człowiek jest dla psa tym, czym Bóg dla człowieka, to kiedy pies ugryzie człowieka, ten łapie za kij, a Bóg ugryziony przez człowieka, też wpadnie w gniew i ukarze. Cała rzecz to wynaleźć coś tak obrażającego Boga, żeby musiał użyć swoich piorunów. Jeżeli wtedy nic się nie stanie, dowód zostanie przeprowadzony, że o Niego dbać nie warto (Miłosz, 1981, s. 93). (3)

Konflikt z filmową iluzją rzeczywistości stwarzają także sceny, w których aktorzy, odziani w zwykle ubrania, a nie kostiumy filmowe, recytują poezję Miłosza. Aktorzy znajdują się bądź w kadrze, który mógłby być częścią scenografii filmowej, bądź w miejskiej przestrzeni, w której można rozpoznać amerykańską metropolię, przy czym deklamujący patrzy w dal, jakby rozmyślając o czymś odległym. Dzięki kontrastowi między kadrami bagnistej doliny rzeki Issy oraz otoczeniem miejskim, fabułą filmową i niefabularnymi recytacjami poezji w dziele Konwickiego można wyczuć perspektywę dorosłego narratora, czyli pogląd na wydarzenia z oddalonego punktu czasoprzestrzennego. Z drugiej strony wstawki poetyckie bezpośrednio nawiązują do autora literackiego pierwowzoru, np.:

> Przeklinaj śmierć. Niesprawiedliwie jest nam wyznaczona.
> Błagaj bogów, niech dadzą łatwe umieranie.
> Kim jesteś, te trochę ambicji, pożądliwości i marzeń
> nie zasługuje na karę przydługiej agonii.
> Nie wiem tylko, co możesz zrobić, sam, ze śmiercią innych,
> dzieci oblanych ogniem, kobiet rażonych śrutem, oślepłych żołnierzy,
> która trwa wiele dni, tu, obok ciebie.
> Bezdomna twoja litość, nieme twoje słowo,
> i boisz się wyroku, za to, że nic nie mogłeś
> (*Twój głos*. Miłosz, 2011, s. 589). (4)

Według Tadeusza Lubelskiego (2009, s. 473) recytatorzy przedstawiają różne pokolenia mieszkańców litewskich wsi i miast, ich dzieci i wnuków, którzy już tam nie mieszkają. Reprezentują poglądy poety, rozłożone na wiele głosów, a zarazem „człowieka w drodze, stale krążącego w wyobraźni między światem dzieciństwa a współczesnym miejscem swego wykorzenienia” (473).

Perspektywa biograficzna jest w filmie raczej bezpośrednio wyrażona, co było intencją reżysera, który, jak już wspomniano, odbierał powieść jako swoistą autobiografię Miłosza.

Niezależnie od tego w jednej spośród scen widz może zaobserwować także autobiograficzne szczegóły dotyczące samego Konwickiego. W obiektywie kamery, którą na ulicy kręcone są sekwencje pewnego filmu (mamy zatem do czynienia z „filmem w filmie”), pojawia się lustrzane odbicie reżysera. Obraz ten można interpretować jako podpis reżysera lub jako sygnał autobiograficzny, podkreślający, że krajobraz w dziele Konwickiego, nie jest tylko przestrzenią dzieciństwa narratora (Miłosza/Tomasza), lecz także dzieciństwa reżysera. Joanna Walewska pisze, iż „Konwicki nie wysunął na plan pierwszy postaci poety, ale poprzez niego, a czasami wbrew autorowi pierwowzoru literackiego, udało mu się opowiedzieć wiele o sobie” (2010, s. 309). Podpis autorski jako część immanentna dzieła jest jedną z cech charakterystycznych, które można przypisać poetyce artystycznej Konwickiego (5).

Nieprzestrzeganie zasady filmowej iluzji rzeczywistości, wyrażone poprzez przeplatanie filmowych i pozafilmowych kadrów, fragmentaryczność, powtarzanie poszczególnych ujęć, dźwięk oraz *mise-en-scène* (6) w adaptacji filmowej stwarza iluzję wspomnienia. *Dolinę Issy*, zwłaszcza sposób pokazywania wątków, określano w polskiej krytyce filmowej z punktu widzenia gatunku jako film poetycki lub psychologiczny i esej filmowy, dzieło Konwickiego można określić także mianem „filmu-wspomnienia” (7). „Film-wspomnienie” nie jest dokumentalnym ukazaniem tego, co było, lecz fragmentarycznym nizaniem poszczególnych sekwencji z przeszłości będącej częścią autofikcji. Sekwencje w „filmie-wspomnieniu” niekoniecznie są skupione wokół jednego centralnego konfliktu dramatycznego, widz śledzi więcej wydarzeń bez prawdziwego i głównego zawiązania akcji. „Film-wspomnienie” nie wymaga przywołania obecności głównego bohatera, który w *Dolinie Issy* jest tylko jednym spośród występujących i nie jest umieszczony w centrum fabuły. Fokus kamery będącej swoistym narratorem przenosi się od postaci do postaci, przedmiotów lub wydarzeń, które często są niejasne, czyli niezamknięte, mają zatem podobny charakter jak obrazy wspomnień w świadomości człowieka.

Wnioski

Powieść *Dolina Issy* stanowi chronotop wspomnień wprowadzany poprzez fragmentaryczne opisywanie krajobrazu oraz ludzi, którzy mieszkają w dolinie, przy czym czas historyczny nie jest bezpośrednio zdefiniowany, większą rolę pełni cykliczny czas przyrody. W przedstawieniach pejzażu i wydarzeń realistyczne obrazy pomieszane są z niezwykłymi opisami, ważną rolę w fabule pełnią zmysłowe doznania bohatera literackiego. Chronotop w powieści wbrew niektórym konkretniejszym ustępom pozostaje niezdefiniowany, co czytelnikowi umożliwia różnie interpretacje oraz zapełnianie pustych miejsc. W adaptacji filmowej *Doliny Issy* chronotop wspomnień odtworzono za pomocą audiowizualnych środków wyrazu. Krajobraz litewski i jego mistycyzm pokazywany jest w ramach *mise-en-scène*: poprzez przeplatanie planów (plany dalekie i duże zbliżenia) stworzony jest niezwykły rytm filmu, który w połączeniu z zamglonymi obrazami krajobrazu pokazuje chronotop; poprzez światło (światło dzienne versus zmierzch) podkreślono różnicę między wydarzeniami codziennymi oraz mistycznymi lub tymi, które prawdopodobnie wydarzyły się tylko w świadomości którejś spośród postaci filmowych; detale umożliwiają widzowi interpretację własną, czyli zapełnienie pustych miejsc znaczeniami symbolicznymi. Ważną rolę w adaptacji filmowej Konwickiego odgrywa dźwięk, który bądź niezwykłymi tonami, bądź ciszą buduje swoistą mistyczną atmosferę, a poprzez pieśni ludowe zwraca uwagę na współistnienie wielu narodowości w tej samej przestrzeni. Powtórzenia tych samych sekwencji naśladują sposób działania świadomości (w której te same wątki można przemyśleć od nowa) i poprzez fragmentaryczność pokazywanych wydarzeń tworzą wrażenie narracji wspomnieniowej.

Konwicki w adaptacji filmowej zostawia pojawiające się w powieści Miłosza odniesienia pozatekstowe, mające cechy charakterystyczne dla dyskursu autobiograficznego. Rzeczywistość filmowa przerywana jest scenami recytacji poezji Miłosza, kadrami ukazującymi metropolię amerykańską, gdzie mieszkał autor literackiego pierwowzoru oraz pojawieniem się reżysera we własnej osobie. Wyrażane „pozafilmowe” opinie, a także sposób pokazywania wspomnień pozwalają analizowane dzieło Konwickiego umieścić w ramach kategorii dyskursu (auto)biograficznego, czyli „filmu-wspomnienia”.

Przypisy

(1) Artykuł po części powstał na podstawie analiz przeprowadzonych w ramach pracy doktorskiej pt. *Dzieła polskiego i słoweńskiego kanonu literackiego okresu modernizmu w adaptacjach filmowych*, przygotowanej pod opieką prof. Nikolaja Ježa i prof. Igora Koršiča w Instytucie Slawistyki na Wydziale Filozoficznym Uniwersytetu w Lublanie (2014). Tekst na ten temat został opublikowany w języku słoweńskim (Rezoničnik, 2017). Za pozwoleniem redakcji pisma „Jezik in slovstvo” w częściowo zmienionej formie został przetłumaczony na język polski.

(2) Por. np. teorie Georgea Bluestonea, Alfreda Estermanna, Geoffreya Wagnera, Dudleya Andrewa, Lindy Constanzo Cahir, w Polsce np. Wojciecha Wierzewskiego (lata osiemdziesiąte XX wieku). Niniejsi autorzy na podstawie analizy adaptacji filmowych stworzyli typologie, które szeregują ekranizacje pod względem ich większej lub mniejszej wierności wobec pierwowzoru (por. też np. Helman, 1998, ss. 7 – 18.)

(3) Ze względu na to, że monolog filmowy nie różni się istotnie od monologu literackiego, w tym miejscu przytoczony jest cytat z pierwowzoru.

(4) Recytacja wiersza *Twój głos* następuje za sceną pogrzebu babci (1:19).

(5) Podobnie, chociaż jeszcze bardziej bezpośrednio i w roli autora-pisarza/scenarzysty, Konwicki podpisuje się w adaptacji filmowej powieści *Kronika wypadków miłosnych*, którą w roku 1985 nakręcił Andrzej Wajda i której chronotop także umieszczono w przestrzeni litewskiej wsi. We wspomnianym filmie Konwicki występuje jako aktor w roli proroczego nieznajomego, który już z góry wie, co stanie się z postaciami filmowymi i ich/jego ojczyzną, a widz może w postaci nieznajomego rozpoznać autora pierwowzoru literackiego lub dostać tę informację na końcu w spisie aktorów występujących w filmie. W kadrze końcowym, na cmentarzu, nieznajomy/Konwicki mówi: „Nie ma już krainy mojego dzieciństwa. Żyje ona tylko we mnie i razem ze mną rozsypie się w proch.” Sekwencja końcowa, 1:52. Niniejszy cytat nie pochodzi z pierwowzoru literackiego, czyli z *Kroniki wypadków miłosnych*, pojawia się w innym utworze Konwickiego, w powieści *Mała Apokalipsa*. W wersji powieściowej brzmi: „I zrozumiałem, że już nie ma krainy mego dzieciństwa. Że żyje ona tylko we mnie i razem ze mną rozsypie się w proch którejś nadbiegającej z nicości godziny [...]” (Konwicki, 1998, s. 106).

(6) Do elementów *mise-en-scène* zalicza się następujące elementy obrazu filmowego: dominanta (skierowanie spojrzenia widza), oświetlenie, odległość kadru i kamery, kąt widzenia kamery, kolory, obiektyw/filtr/film, inne kontrasty, gęstość, kompozycja, forma, kadrowanie, głębia, ustawienie postaci, pozycje inscenizacji, odległość między postaciami (Gianetti, 2008, ss. 96 – 98).

(7) Termin „film-wspomnienie” określa jeden spośród gatunków filmowych, jeszcze nie jest ogólnie przyjęty i w pełni opisany, dlatego stosuję zapis w cudzysłowie. Proponowana nazwa zwięźle opisuje charakter poetyckich filmów biograficznych, zatem wydaje się stosowna jako określenie analizowanego filmu. Termin „film-wspomnienie” w kontekście takich dzieł proponuje Igor Koršič.

Bibliografia

BACHTIN, Michał. 1982. *Problemy literatury i estetyki*. Warszawa : Wydawnictwo Czytelnik. Przeł. Wincenty Grajewski, 1982. 596 s. ISBN 83-07-00324-5

BORDWELL, David – THOMPSON, Kristin. 2011. *Film Art. Sztuka filmowa. Wprowadzenie*. Warszawa : Wydawnictwo Wojciech Marzec. Przeł. Bogna Rosińska, 2011. 584 s. ISBN 978-83-932-6570-1

ČEH STEGER, Jožica. 2011. Med avtobiografijo in avtobiografsko prozo: Cankarjevo Moje življenje in Majcnovo Detinstvo. W: KORON, A. – LEBEN, A. (red.): *Avtobiografski diskurz*. Lublana : Wydawnictwo ZRC, ZRC SAZU (Studia litteraria), 2011, ss. 235 – 246. ISBN 978-961-254-263-4

ČEH, Jožica. 2008. Med fikcijo in resničnostjo v avtobiografski prozi. W: *Jezik in slovstvo*, 53, 2008, tom 3 – 4, ss. 23 – 35. ISSN 1581-3754

FRANASZEK, Andrzej. 2012. *Miłosz. Biografia*. Kraków : Wydawnictwo Znak, 2012. 960 s. ISBN 978-83-240-1614-3

GERM, Tine. 2006. *Simbolika živali*. Lublana : Modrijan, 2006. 240 s. ISBN 961-241-085-2

GIANNETTI, Louis. 2008. *Razumeti film*. Lublana : UMco i Slovenska kinoteka. Przeł. A. Hiti Ožinger, S. Jesenovec Petrović, B. Petrović Jesenovec i Z. Vrdlovec, 2008. 620 s., ss. 49 – 101. ISBN 978-961-6445-94-8

HELMAN, Alicja. 1998. Wstęp. W: HELMAN, A.: *Twórcza zdrada; filmowe adaptacje literatury*. Poznań : Wydawnictwo Ars Nova, 1998. 199 s., ss. 7 – 18. ISBN 8385409661

HUTCHEON, Linda. 2006. *A Theory of Adaptation*. Nowy Jork, Londyn : Routledge, 2006. 273 s. ISBN 978-0-415-53937-1

INGARDEN, Roman. 1965. *Das literarische Kunstwerk*. Tübingen : Max Niemeyer Verlag, 1965. 430 s. ISBN 978-3-11-172889-6

KONWICKI, Tadeusz. 1982. *Dolina Issy*. Warszawa : SPI International (Antologia filmu polskiego 6) [film].

KONWICKI, Tadeusz. 1998. *Mała Apokalipsa*. Warszawa : Niezależna Oficyna Wydawnicza, 1982. 234 s. ISBN 83-7054-055-4

KORON, Alenka. 2011. Fikcija, fakti in resnica v avtobiografiji. W: KORON, A. – LEBEN, A. (red.): *Avtobiografski diskurz*. Lublana : Wydawnictwo ZRC, ZRC SAZU (Studia litteraria), 2011, ss. 35 – 49. ISBN 978-961-254-263-4

KUŚMIERCZYK, Seweryn. 2014. *Wyprawa bohatera w polskim filmie fabularnym*. Warszawa : Czuły Barbarzyńca, 2014. 248 s., ss. 11 – 34. ISBN 978-83-62676-41-5

LEITCH, Thomas. 2007. *Film Adaptation & Its Discontents*. Baltimore, Maryland : The Johns Hopkins University Press, 2007. 372 s. ISBN 9780801892714

LEJEUNE, Philippe. 1975. Pakt autobiograficzny. W: *Teksty: teoria literatury, krytyka, interpretacja*, 5, 1975, tom 23, ss. 31 – 49. ISSN 0324-8208. Pozyskano z http://www.bazhum.muzhp.pl/ [10. 7. 2017]

LEJEUNE, Philippe. 1989. *On autobiography*. Minneapolis : University of Minnesota Press (Theory and history of literature; vol. 52). Przeł. Katherine Leary, 1975. 289 s. ISBN 0-8166-1632-9

LUBELSKI, Tadeusz. 2009. *Historia kina polskiego. Twórcy, filmy, konteksty*. Katowice : Videograf II, 2009. 800 s. ISBN 978-83-7183-666-4

MCFARLANE, Brian. 1996. *Novel to Film: An Introduction to the Theory of Adaptation*. Oxford : Clarendon Press, 1996. 279 s. ISBN 0-19-871151-4

MIŁOSZ, Czesław. 1981. *Dolina Issy*. Kraków : Wydawnictwo Literackie, 1981. 292 s. ISBN 83-08-00685-X

MIŁOSZ, Czesław. 2011. *Wiersze wszystkie*. Kraków : Wydawnictwo Znak, 2011. 1406 s. ISBN 978-83-240-1600-6

MIŁOSZ, Czesław. 1999. *Zniewolony umysł*. Kraków : Wydawnictwo Literackie, 1999. 278 s. ISBN 8308029531

MODER, Janko. 1981. Spremna beseda o avtorju. W: MODER, J. (red.): *Dolina Isse*. Lublana : Cankarjeva založba (Nobelovci), 1981. 558 s., ss. 539 – 556. ID 7893505

NEUMANN, Bernd. 1970. *Identität und Rollenzwang: Zur Theorie der Autobiographie*. Frankfurt am Main : Atheneum Verlag, 1970. 200 s. ISBN 978-3799746038

PRETNAR, Tone. 1990. Zgodba o čudni (vendar lahko zamenljivi) pomladi 1939. W: KONWICKI, T.: *Kronika ljubezenskih pripetljajev*. Lublana: Mladinska knjiga (Odisej). Przeł. Tone Pretnar, 1990. 244 s., ss. 239 – 244. ISBN 86-11-03921-1

REZONIČNIK, Lidija. 2017. Dolina Isse: duhovna avtobiografija in „film spomin”. W: *Jezik in slovstvo*, 62, 2017, tom 2 – 3, ss. 55 – 65. ISSN 1581-3754

WAJDA, Andrzej. 1985. *Kronika wypadków miłosnych*. Warszawa : SPI International (Antologia filmu polskiego 3) [film].

WALEWSKA, Joanna. 2010. Dolina Issy Tadeusza Konwickiego, czyli o nakładaniu się biografii. W: Fiut, A. – Lubelski, T. – Momro, J. – Morstin-Popławska, A. (red.): *Kompleks Konwicki*. Kraków : Universitas, 2010. 166 s., ss. 287 – 309. ISBN 8370012752

ZALESKI, Marek. 2011. Chłopiec imieniem Tomasz. W: Miłosz, Cz.: *Dolina Issy*. Kraków : Wydawnictwo Literackie, 2011. 280 s., ss. 262 – 276. ISBN 9788308048016

ZLATAR VIOLIĆ, Andrea. 2011. Avtobiografija: teoretski izzivi. W: KORON, A. – LEBEN, A. (red.): *Avtobiografski diskurz*. Lublana : Wydawnictwo ZRC, ZRC SAZU (Studia litteraria). Przeł. Olga Vuković, 2011, ss. 23 – 33. ISBN 978-961-254-263-4

Summary

The article deals with the novel *The Issa Valley*, written by the Nobel laureate in literature Czesław Miłosz, and its eponymous film adaptation by film director Tadeusz Konwicki. Both authors were born in the region of today's Lithuania, which, with its intact natural environment and ancient folk beliefs, left a strong mark on their childhoods. In the present novel or film, the authors narrate their childhood through fragmentary memories, which are transformed by fiction, and through representations of thoughts: while Miłosz narrates his own childhood, Konwicki transforms the novel into film and shows the story through audio-visual images, at the same time also exposing himself in the role of author. With a chronotope analysis, and based on the anthropological-morphological method of film analysis, the contribution presents the methods of verbal and audio-visual representation of an adult-narrator memory on the landscape of his home region and on the time of childhood as well as defining the discussed works with the categories spiritual autobiography and „film-memory”.

O autorce

Lidija Rezoničnik, doktor nauk humanistycznych (slawistyka, 2014), absolwent Wydziału Filozoficznego Uniwersytetu w Lublanie, Słowenia. Przedmiotem jej badań są adaptacje filmowe utworów literackich, polski i słoweński modernizm literacki, polska i słoweńska literatura współczesna.
Lidija Rezoničnik, Ljubljanska cesta 3d, 1241 Kamnik, Słowenia

About the author

Lidija Rezoničnik, PhD in Slavistics, 2014, Faculty of Arts, University of Ljubljana, Slovenia. In her researches, she mainly deals with interdisciplinary relations between literature and film (film adaptations) as well as Modernism in Polish and Slovenian literature and contemporary Polish and Slovenian literature.
Lidija Rezoničnik, Ljubljanska cesta 3d, 1241 Kamnik, Slovenia