

Salto Tadeusza Konwickiego jako filmowa adaptacja własnej metody pisarskiej

PRZEMYSŁAW KANIECKI

Warto przypomnieć, że lata, w których powstawało *Salto*, były w Polsce ważnym momentem krystalizowania się pojęcia kina autorskiego. Właśnie w okresie premiery filmu Stefan Morawski pisał artykuł wieńczący (tymczasowo) dyskusję teoretyczną *O tak zwanym filmie autorskim*, w którym zresztą rozważania o filmie Tadeusza Konwickiego zajmują dość ważną pozycję¹. Niezależnie od późniejszych debat na temat kontrowersyjnego terminu, ze względu na zbieżność też ważnego tekstu Morawskiego i linii interpretacyjnej *Salta*, jaką przyjmuje w niniejszym szkicu, chciałbym przywołać rozstrzygnięcia poczynione przez tego badacza. Jak wiadomo², termin „film autorski” funkcjonował w ówczesnej polskiej teorii w dwóch znaczeniach – szerszym, jako film, którego kształt artystyczny wyznaczyła przede wszystkim osobowość twórcza reżysera, i węższym, jako film wyreżyserowany przez niedoświadczonego pisarza-scenarzystę. To właśnie tę drugą definicję proponuje Stefan Morawski, przyjmawszy założenie, że tzw. *film autorski jest filmem literackim*. Uwagi rozwijane wokół problemu *filmu literackiego* są dla nas o tyle ważne, że często wskazywano właśnie na „literackość” *Salta*, zwykle na nią narzekając, twierdząc, że jest to utwór z wyraźnie za wielką liczbą dialogów³, czy też teatralny⁴. Tymczasem Morawski, stawiając retoryczne pytanie: czy ów „film literacki” jest transkrypcją literackiej wizji rzeczywistości na język filmowy, czy też jest w pewnym sensie prowokującym gwałtem uprawianym na tworzywie filmowym, stwierdzał rzecz wcale nie taką dziś oczywistą dla nas i dla omawiających *Salto*⁵, że nie ma żadnych kanonów, które by chroniły swoisty dla sztuki filmowej repertuar środków wyrazowych. Píše: *Jeśli (...) tzw. film autorski jest filmem literackim, to wydaje się rzeczą znamionną, że wprowadzają oni literackie środki wyrazu do sztuki, w którą wchodzi jako „intruzi”. Wprowadzają, to znaczy (...) że literaci najprawdopodobniej wzbogacają i użyźniają obcą im dotąd sztukę, próbując wyrazić w nowym tworzywie to, co dotąd udawało się wypowiedzieć tylko słowami*⁶.

Sam zaś reżyser podkreślał, że jego intencją było właśnie nakręcenie filmu „literackiego”: *Po prostu są filmy muzyczne, są takie, w których przewagę ma obraz, są i filmy, w których przewagę ma literatura, i nic w tym właściwie nie ma dziwnego. Np. w moim filmie „Ostatni dzień lata” przewagę miał obraz, w „Zaduszkach” elementy natury filmowej i literackiej były mniej więcej na równych prawach, natomiast w „Salcie” literatura faktycznie ma przewagę*⁷.

Co oznacza to dla tego akurat utworu i co oznacza powstanie takiego dzieła dla kina w ogóle? Zdaniem Morawskiego (który zresztą zastrzegł, że analiza jest

tylko wstępna i pobieżna) – z *literatury weszły do filmu* [tj. *Salta*] *obfite, pełne symboliki rozmowy, z literatury jest bohater, którego perspektywa przysłania nam wszystkie inne postaci, oraz jego czas przeszły, który promieniuje na otoczenie*⁸. Jak wykazę w poniższym szkicu, w *Salcie* poszerzenie klawiatury (to sformułowanie Konwickiego) możliwości wyrazowych kina nastąpiło w o wiele większym stopniu, niżby się wydawało. Jedno jest pewne – film ten stanowi autorską adaptację metody twórczej Konwickiego-prozaika.

Metoda twórcza Tadeusza Konwickiego

Tadeusz Konwicki napisał scenariusz *Salta* zaraz po ukończeniu powieści *Sennik współczesny*⁹. Związek filmu z poprzedzającym go utworem krytycy podejmowali niejednokrotnie, najpełniej kwestię tę przedstawił monografista Konwickiego, Tadeusz Lubelski, który rozpatrywał *Salto* jako problemową kontynuację *Sennika współczesnego*, jako film-pytanie o wartość oddziaływania artysty na odbiorcę¹⁰. Dzieło zostało przez badacza starannie opracowane pod kątem paralelności motywów filmu i powieści, a także gruntownie zinterpretowane pod względem problemowym. Lubelski wskazuje w swej wnikliwej interpretacji wiele opozycji współtworzących warstwę intelektualną dzieła; konstrukcją postaci (zwłaszcza protagonisty) rządzi zasada antynomii: przeciętność – wyjątkowość, mistyfikacja – tragizm, śmieszność – wzniosłość, a także: prawda – nieprawda; ostatnia z opozycji dotyczy także realności miasteczka¹¹. Taka poetyka dzieła przekłada się na znaczenie tytułowej metafory; film zawiera ironiczną refleksję nadbudowaną na programie sztuki, który został zaprezentowany w *Senniku współczesnym*: pocieszyć siebie i odbiorcę.

W szkicu poniższym skupimy się na zasygnalizowanym przez badacza, lecz odtąd czekającym na odrębny rozbiór, aspekcie formalnym – problemie konstrukcji diegezy. Lubelski pisze o statusie świata przedstawionego *Salta*: *Podważalna i umowna jest wreszcie sama realność miasteczka. Jego maleńkie uliczki, pozbawione mechanicznych pojazdów (tylko raz w roku przejeżdżają tędy motocykliści), za to pełne znaków drogowych, jego pustka i widmowość to sygnały wskazujące, że i cały świat przedstawiony w filmie podlega owej opozycji między prawdą i zmyśleniem*¹². To jednak głównie z kontekstu twórczości wnioskuje odbiorca, zdaniem Lubelskiego, że miasteczko z *Salta* nie jest realne. Kontekst ten wprowadza rama filmu (jak zauważa badacz, przez swą wyrazistość już sama w sobie sugerująca umowność filmowego świata). Odsyła ona widza do wcześniejszej realizacji motywu powrotu do doliny z podwileńskiego dzieciństwa, *odbywanego w wyobraźni przez bohatera zmęczonego powojennymi zakrętami własnej biografii* – realizacji właśnie z *Sennika współczesnego*. Relację z powieścią potwierdzają narzucające się analogie elementów charakterystycznych dla przestrzeni doliny dzieciństwa (tor kolejowy, rzeka, dzwony kościelne, odgłosy ptaków, „klęska urodzaju”), a także ogólny obraz mieszkańców, *nieautentycznych, żyjących bardziej w przeszłości niż w teraźniejszości*, oraz konkretne motywy fabularne (przede wszystkim motywy „rocznicy” i zagłady miasteczka). *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*¹³.

Wspomnianych przez badacza sygnałów wewnątrztekstowych, które wskazują na podleganie rzeczywistości filmowej opozycji prawda – nieprawda, jest jednak o wiele więcej. I to przede wszystkim one, elementy konstrukcyjne samej rzeczywistości *Salta*, każą widzowi nabrać podejrzeń co do realności świata przedstawionego. W zasadzie kontekst wcześniejszej powieści Konwickiego nie jest niezbędny do tego, by zrozumieć naturę tej rzeczywistości – formalna warstwa dzieła może być z powodzeniem odczytywana niezależnie od znajomości *Sennika*. Ów kontekst jest natomiast nieodzowny do pełnej interpretacji, a oświetlenie filmu od strony jego pokrewieństwa formalnego z powieścią może rzucić ciekawe światło na poszukiwania twórcze Konwickiego-reżysera.

Jakie elementy płaszczyzny formalnej nas interesują? W ostatnim z cytowanych fragmentów pracy Lubelskiego pojawiło się zdanie wzięte w cudzysłów. Badacz przywołał w ten sposób konstatację z wcześniejszego rozdziału swojej monografii, w której został zanalizowany *Sennik współczesny* i gdzie została przywołana inna monografia twórczości Konwickiego – praca Jana Walca, gdzie po raz pierwszy wykazano specyfikę poetyki tej powieści¹⁴. W obu dysertacjach została podniesiona kwestia istnienia w powieściach Konwickiego tropów, które podważają ich realizm i składają się na oryginalną metodę twórczą pisarza. Przykładem może być właśnie owa kategoria kontaminacji rzeczywistości *Sennika współczesnego*, budowana przez wprowadzenie do świata (pozornie) przedstawionego – elementów niepasujących do tej rzeczywistości (pozornie) określonej. Walc wskazywał wiele takich elementów: miejsca powstańcze, przedmioty z tamtego czasu i pamięć o kozakach (s. 15, 30-31), których tak naprawdę być nad Sołą nie powinno, gdyż w 1863 i 1864 roku walki się tam nie rozgrywały (toczyły się natomiast na Wileńszczyźnie), bieg Soły w kierunku południowym (zob. s. 55 i 252) i określenie jej *skromną rzeczulką oznaczaną nie na każdej mapie* (s. 23) – rzeczywista Soła jest rzeką około 90-kilometrową i płynie w swej większej części prosto na północ (na południe płynie natomiast Wilenka / Wilejka¹⁵, niewielki dopływ Wilii, a także Suła, rzeka przepływająca przez powiaty oszmiański i miński), istnienie w rzeczywistości nadsoleckiej miejscowości, które można odnaleźć tylko na mapie Wileńszczyzny (Podjelniaki znajdują się zaledwie kilometr od Górnej Kolonii!), chodzenie przez mieszkańców boso (zob. s. 115, 209, 216), jak na biednych przedwojennych terenach kresowych, a nie jak w Polsce lat 60. Listę tę Lubelski poszerzył o jeszcze jeden ważny motyw: charakterystyczny kresowy język, jakim się posługują mieszkańcy¹⁶; innym wartym podniesienia akcentem jest wspomnienie wielokulturowości miasteczka (*zamieszkiwali je ludzie różnych religii i języków* – powiada narrator¹⁷, s. 24; na s. 240-241 mowa o tym, że cała społeczność żydowska została zgładzona w ciągu jednego dnia – tak jak stało się na Wileńszczyźnie w lasach pod Ponarami). Nie tylko zresztą rzeczywistość nadsolecka jest syntetyczna, także Paweł, protagonista-narrator powieści, nie może być traktowany jednomyślnie i uznawany – udowadnia Walc – wyłącznie za mężczyznę dorosłego, zdarza się bowiem, że jego zachowania przypominają odruchy dziecka (zob. s. 32, 110)¹⁸. Podobnie pełna wewnętrznych sprzeczności jest warszawska rzeczywistość *Wniebowstąpienia i Zwierzoczkoupiora*. W powieściach tych, wydanych dwa i cztery lata po premierze *Salta*, realizm także jest podważany za pomocą pewnych detali niepasujących do rzeczywistości Warszawy z lat 60. (neony albo dziwna taryfa za przejazd taksówką¹⁹).

Powieściową poetykę nierealności świata przedstawionego współbuduje kilka jeszcze ważkich „segmentów” środków artystycznych, które będą systematycznie w poniższym studium analizował, rozpatrując konstrukcję *Salta* zawierającą ich filmowe odpowiedniki. Poszukujemy w filmie wszystkich elementów diegezy, które powodują niespójność świata przedstawionego, poszukujemy zmań narracji. Jak się wyraził jeden z krytyków: „*Salto*” zawiera sporo wieloznaczności i zmań narracji, o których nie wiemy, czy są świadomym zamiarem (sic!) twórcy, czy jego potknięciem²⁰. Przyjmujemy, że są one zamierzone i celowe; podobnie jak w wypadku powieści, ich funkcją teleologiczną jest wywołanie w odbiorcy podejrzliwości wobec realizmu świata przedstawionego.

Syntetyczność rzeczywistości *Salta*

Odnośnie do rzeczywistości czasowo-przestrzennej *Sennika* Jan Walc konstatuje, że *informacje potwierdzające współczesność miasteczka podawane są przez narratora jako oczywiste, explicite, tych zaś, które współczesności miasteczka przeczą, musimy się w tekście doszukiwać (...)*²¹. Określimy więc najpierw rzeczywistość *Salta* podaną *explicite* przez Tadeusza Konwickiego: akcja rozgrywa się współcześnie (lata 60.), w Polsce, na terenach poniemieckich. Znamienne że taka lokalizacja komunikowana była widzowi przede wszystkim na poziomie zewnątrztekstowym filmu; był to jedyny sposób sugerowania „nadrzędnego” miejsca akcji dla reżysera, który nie chciał wskazać tej przestrzeni w samym filmie wprost (bowiem subtelna nieokreśloność stanowi główną cechę tej rzeczywistości). Sugestia taka była budowana w czasie powstawania filmu, który reżyser wykorzystał do przygotowania widza do kontaktu z dziełem. Truizm, że w tamtych czasach kontakt twórcy z odbiorcą miał wymiar pełniejszy, pociąga za sobą ważne konsekwencje dla zrozumienia sytuacji nadawczo-odbiorczej takiego filmu jak *Salto*. Pamiętamy przy tym, że Konwicki, zwłaszcza jako autor *Dziury w niebie* i *Sennika*, był wówczas pisarzem niezwykle poczytnym i publiczność była szczególnie zainteresowana powstawaniem jego nowego filmu. Prasa (nie tylko filmowa) zdawała dokładne relacje z produkcji i informowała czytelników, gdzie ekipa obecnie – na terenie południowo-zachodniej Polski – przebywa²². Reportaże i fotoreportaże zajmowały całe stronicę, a sam Konwicki chętnie udzielał wywiadów; w jednym z nich na przykład pada na samym początku pytanie: *A co Pan robi we Wrocławiu?*²³ Czytelnik gazet nawet nieszczególnie interesujący się kulturą wiedział, że film powstaje na Dolnym Śląsku. Można przyjąć, że takie właśnie zewnątrztekstowe informacje decydowały o określeniu miejsca akcji *Salta* dla widza przybywającego na pokaz premierowy.

Niektóre elementy wewnątrztekstowe potwierdzały to aprioryczne założenie, co jednak charakterystyczne, automatycznie jawiły się one jako sprzeczne z innymi elementami. Raz bowiem mówi się o tym, że obecni obywatele miasteczka mieszkali tu przed wojną (zob. nie do końca jasny dialog Kowalskiego z Heleną dotyczący pokoju Marii, matki Heleny – s. 166), a innym razem wspomniane są pozostawione przez Niemców kosztowności: *Niemcy swoje bogactwo ukryli pod miasteczkiem. Dlatego zostało w całości, choć bez ludzi* (s. 189). Twierdzenia te ostatecznie nie muszą się wykluczać, jednak zestawienie ich ze sobą podczas projekcji u „czujnego” widza musi wywołać zdziwienie i zastanowienie. Podob-

nie jest z innym motywem, kresowizmami (składniowymi, słowotwórczymi, fleksyjnymi), przewijającymi się w wielu wypowiedziach ²⁴, głównie Rotmistrza: *isz*, (s. 179, 198); *ciebie wilcy* (s. 179, 184, 200, 210, 214, 216, 220); wyrażenie *podhumorzył sobie* i modulant *ot* w wypowiedzi: *podhumorzył sobie, ot, co znaczy słaba głowa* (s. 211); *oczki* (s. 179); *skacina*, czyli „bydłę” i *żagary* w znaczeniu „suche gałęzie krzaków” ²⁵ (s. 179); *zasmakował* – z charakterystycznym dla języka kresowego prefiksem *za-* (s. 198). Rotmistrz także zaciąga śpiewnie z wileńska. W wypowiedziach Starca pojawiają się charakterystyczne dla kresowian formy deminutywne: *piersióweczka* i *lekarstewko* (s. 197). W wypowiedzi Wróżki zauważamy nadmiar zaimków, charakterystyczny dla mowy wróżbitów, ale i dla wymowy wschodniej: *Już szukają ciebie, już jadą z północy. (...) Widzę obok ciebie młodą kobietę i ona ciebie nigdy nie opuści (...) Niecierpliwy ty jesteś...* ²⁶ Dziewczyna upomina Rotmistrza: *Ścichnij pan do cholery* (s. 199). Nawet Artysta używa w pewnym momencie „wileńskiego” zaimka: *Obudziłem ciebie* (s. 217), a Pietuch sięga po rzadko spotykaną formę przysłowia „Każdy ma mola, co go gryzie”: *Każdy ma mola, co go szmola* ²⁷ (s. 196). Wyrażenia takie stanowią ważny element rzeczywistości, budujący w widzu przeświadczenie o złożonej naturze diegezy filmu, o *niepełnej tożsamości świata przedstawionego* – jak mówi Walc o powieściach Konwickiego ²⁸.

Najbardziej jednak zastanawiający (jak sądzę) miał być dla widza w latach 60. inny element tej rzeczywistości – tajemnicza kopalnia uranu. Wydaje się, że kopalnia ta miała w zamierzeniu reżysera stanowić motyw analogiczny do wszystkich tych motywów *Sennika*, które wskazywały uważnemu odbiorcy Wileńszczyznę jako przestrzeń nakładającą się na dolinę Soły (w przeciwieństwie do pokrewnego jej katastroficznego motywu zapory wodnej na rzece powieściowej, który był właściwy rzeczywistej przestrzeni beskidzkiej). Prototypem terenów wydobywczych z *Salta* była przestrzeń Suwalszczyzny (nb. T. Konwicki określa ten region w jednej z wypowiedzi *sienią, przedsionkiem Wileńszczyzny* ²⁹), gdzie odkryto wówczas cenne pokłady metali i już w latach 70. postawiono prężny zakład, o którym zresztą do dziś nie wiadomo, jakich rud faktycznie dostarczał ³⁰. Jeśli moje przypuszczenie jest słuszne, to trzeba stwierdzić, że autor jednak posłużył się detalem bardzo niekomunikatywnym, a przynajmniej o wiele mniej komunikatywnym od powieściowych informacji o południowym biegu rzeki czy walkach powstańczych. Trudno bowiem oczekiwać od odbiorcy z okresu „zimnej wojny”, by orientował się w planach (i działaniach) eksploatacji uranu prowadzonych na terenie PRL czy Litewskiej Socjalistycznej Republiki Radzieckiej. Takie informacje mógł mieć widz, który ewentualnie zamieszkiwał Suwalszczyznę, bądź kiedyś tam przebywał i miał dobry kontakt z mieszkańcami (i to jeszcze orientującymi się w tychże sprawach). Dopiero dziś mówi się głośno o tym, że od 1948 r. służby geologiczne ZSRR prowadziły poszukiwania złóż także w Polsce ³¹; w dodatku sprawa dla komunikatu filmowego była skomplikowana jeszcze bardziej, niż pisarz-reżyser mógł przypuszczać: strategiczne kopalnie istniały także na... Dolnym Śląsku (teraz zresztą są to kopalnie najśłynniejsze, stanowiące wielką atrakcję turystyczną miejscowości w południowej Polsce, np. Kletno).

Kontekst twórczości Konwickiego okazuje się w przypadku tego akurat aspektu niezbędny, przynajmniej dla większości odbiorców, do wychwycenia niespójności rzeczywistości i zrozumienia intencji autora. Przy czym nie chodzi mi tu

o kontekst wcześniejszej powieści, wprowadzany przez paralele filmu z *Senni-kiem*. Są one ważne, niemniej istnieją już – od połowy lat 80. – wypowiedzi Konwickiego, których skojarzenie przez widza podczas projekcji dookreśla konkretne wyznaczniki przestrzeni *Salta*; można zresztą uznać je za pomagające widzowi w odbiorze filmu już na poziomie wewnątrztekstowym. Jeśli bowiem czytaliśmy *Nowy Świat i okolice* albo *Pół wieku czyśćca*, to dowiedzieliśmy się z tych książek, że: *Cała Suwalszczyzna siedzi na uranie (...)*³² – i wiedza ta jest bardziej podobna wiedzy ogólnej (np. znajomości geografii Polski, dzięki której orientujemy się w kierunku biegu Soły) niż wiedzy o twórczości Konwickiego, która – na poziomie zewnątrztekstowym – pozwala nam np. niezawodnie domyślać się w każdym pejzażu jego utworu opisu Wileńszczyzny. Dopiero więc w kilkanaście lat od premiery filmu, po lekturze sylwy i wywiadu-rzeki, odbiorca *Salta* rozumie, jakie znaczenie ma kopalnia uranu w tym utworze i co wnosi stwierdzenie Gospodarza: *Pod nami moc diabelska. Prawdziwe piekło* (s. 195). Są to elementy nakładanej na przestrzeń miasteczka przestrzeni wschodniej, które budują status rzeczywistości filmowej jako kontaminacji dwóch rzeczywistości i kategorię nierealności tego miasteczka.

Sobą się gryze, czyli protagonista jako narrator-kreator

Przeciw realizmowi świata przedstawionego *Salta* działają też inne elementy czasowo-przestrzenne, zupełnie odrębne i niekoniecznie już przez reżysera zakładane. Scenariusz oczekiwał na realizację kilka miesięcy (ponieważ Konwicki nie chciał podpisać kontrlistu do tzw. „Listu 34”³³), zabiegał o nią reżyser aż do jesieni – kiedy zdjęcia ruszyły, było już nie upalne lato (jakiego wymagał scenariusz), ale bardzo chłodny październik. Nastęczyło to ekipie sporo kłopotów – anegdotyczną wartość mają choćby opowieści o zawieszaniu na drzewkach wielu kilogramów jabłek – ale i tak, mimo wielu zabiegów skutki niesprzyjającej aury są w obrazie do wychwycenia. Z ust Gospodarza i Kowalskiego dobywa się para, kiedy mówią o *niezwykajnym lecie i urodzaju*, a część ujęć do sceny na górze wyraźnie jest nakręcona w atelier³⁴. Tego typu „wpadki” – zaistniałe mimo prób zachowania podstawowych praw realizmu, z których zerwaniem wiązałoby się nazbyt prostolinijne zakomunikowanie umowności – w konsekwencji zyskują wymiar znaczeniowotwórczy, wpisują się w rejestr tych wszystkich elementów filmu, które obalają realizm świata przedstawionego³⁵.

Odgrywają one jednak znaczenie pomniejsze, podobnie jak – wobec wykazanych powyżej komplikacji komunikacyjnych – kategoria syntetyczności świata przedstawionego, w powieści zdecydowanie pierwszoplanowa i w założeniu twórcy chyba mająca „nastroić” czytelnika na odbiór (że się autor przeliczył, o czym świadczą wyliczane przez Walca recenzje i opracowania, do których po latach moglibyśmy dodać stos innych opracowań, to sprawa osobna). Status nierealności świata *Salta* wspiera się w filmie na innym zespole środków, związanych ściśle ze statusem protagonisty.

Jak pamiętamy, w interpretacji Lubelskiego filmowy świat przedstawiony – tak jak analogiczny do niego powieściowy – jest światem wyobraźniowym³⁶. Interpretację tę potwierdza matryca filmu oraz partie otwierające i zamykające fabułę. Dokonajmy ich analizy.

Tłem napisów początkowych są kiczowate landszafty filmowane w zbliżeniu, statycznie, bądź panoramicznie. Już na początku *Salta* zostaje zapowiedziana antynomiczność kiczu ukazanego w filmie. Ilustracją dźwiękową obrazków jest bowiem grana na pianinie wolna, melancholijna muzyka, której refleksyjność jaskrawo kontrastuje z wartością artystyczną obrazków, ale też w pewien sposób nobilituje widzianą przez nas kicz³⁷; motyw muzyczny jest bowiem pokrewny warstwie wizualnej, wskutek tego, że nie rozwija się, a powraca po paru nutach do swego początku, tak jak powraca do początku poprzedniego ruchu kamera, która po przesunięciu się po obrazku z lewego brzegu namalowanej wody na prawy brzeg w kolejnym ujęciu podejmie ten sam płynny ruch. Nie tylko jednak swoista rehabilitacja kiczu jest tu istotna. Skoro muzyka, wywołująca skojarzenia z marzeniami, jest tak pokrewna obrazom, to także dookreśla ona znaczenie tych obrazków w matrycy. Reżyser komunikuje odbiorcy, że świat przedstawiony w filmie pokrewny jest „światu” z landszaftów – podobnie zrodzony jest z wyobraźni³⁸.

Niezwykle przy tym istotne jest to, że landszafty są pokazywane bez żadnych ramek. W ujęciu znajduje się wyłącznie przestrzeń malunku, jest więc ona wręcz nieograniczona, samodzielna, staje się światem samym w sobie; co więcej, w jednym z tych ujęć przed obiektyw kamery zostaje wdmuchnięta para – filmowane jezioro „staje” w oparach, niektóre zaś z pozostałych ujęć są rozjaśniane bądź ściemniane, jakby nastawał świt lub zmrok. Landszafty „ożywają” więc i nagle, po cięciu montażowym zamykającym napisy a otwierającym fabułę, „przeistaczają” się w krajobraz zza okna pociągu, w świat, w którym będzie się toczyć akcja filmu (przez kilka sekund w kadrze jest zresztą sam widok, dopiero po chwili w ujęciu pojawia się postać – widz ma więc czas, by zestawić landszafty z widzianymi teraz drzewkami i oczkami wodnymi). Ku temu widokowi wyruszy po skoku Kowalski, co znaczy, że niejako wkracza on, a my wraz z nim, w przestrzeń landszaftów, w scenerię takiej samej natury – wyobraźniową. Ponadto w całym filmie odnajdujemy liczne aluzje do tych obrazków w przestrzeni miasteczka³⁹, a same obrazki – w miejscu, które jest najbardziej adekwatne do snucia marzeń, czyli nad łóżkiem (w pokoiku Heleny)⁴⁰.

Rozważmy też kierunek ruchu z początku filmu. Panoramowanie obrazków na tle napisów odbywało się tylko w prawo, tymczasem pociąg, z którego widzimy krajobraz, w jaki „zstąpimy” z Kowalskim, jedzie w stronę przeciwną, w lewo. Skok możemy więc odczytać jako wyłączenie się bohatera z dotychczasowego ruchu, zerwanie z ruchem, jaki narzucał mu kierunek jazdy pociągu, obranie kierunku odwrotnego. W scenkach zmierzania do miasteczka ruch postaci w ujęciach odbywać się będzie albo w prawo, albo w głąb kadru. Ma to współtworzyć wrażenie widza, że Kowalski stopniowo wchodzi w ów widok zza okna pociągu (czyli w landszaftowy, wyobraźniowy świat z matrycy filmu).

Salto ma bardzo przejrzystą konstrukcję ramową. Na początku filmu protagonista wyskakuje z wagonu, potem przechodzi przez rzeczkę i płoszy kąpiące się kobiety, po czym dobiega do miasteczka (słyszymy bicie dzwonów kościelnych) i wbiega na drogę, gdzie obskakuje go pies; w finale analogicznie: bohater odchodzi przy odgłosie dzwonów, jest „odprowadzany” przez ujadającego kundla, w trakcie przeprawy przez wodę przeszkadza w kąpieli panienkom, wreszcie wskazuje do pociągu. Jak pamiętamy, Lubelski zwracał uwagę, że wyrazista rama sugeruje umowność. Ciekawą tezę stawia też Ryszard Kluszczyński: (...) cały

*układ: przyjazd – pobyt – odjazd można hipotetycznie potraktować jako elementarną część bytowania bohatera w przestrzeni*⁴¹ – uchwycenie poręczy wagonu jest zatem, idąc za tym spostrzeżeniem badacza, nieredukowalną częścią pobytu w tej przestrzeni. Pobyt ten musiał się zakończyć, bohater musiał stąd odejść. Adaptując twierdzenie Kluszczyńskiego dla mojego wywodu, opuszczenie rzeczywistości „krajobrazowej” można rozumieć jako konieczność „wybudzenia” się bohatera z fantasmagorii.

Świat myślany przez bohatera *Salta*⁴² jest rozpięty, moim zdaniem, między kreacyjnym sukcesem protagonisty a jego porażką. Omawiany utwór to dzieło – jak interpretował Lubelski – traktujące o roli sztuki, stąd też owa „kreacyjna” warstwa interpretacyjna, którą chciałbym wyodrębnić i oświetlić w tej części studium, jest ściśle związana z płaszczyzną samych wydarzeń fabularnych, w których bohater chce się spełnić w roli artysty i zatwierdzić tym samym swe prawo do pobytu w miasteczku. Na planie psychologicznym wciąż zмага się z autoironią, która na końcu przeważy, bohater podda się i będzie musiał opuścić miasteczko. Plan ten warunkuje wydarzenia na płaszczyźnie zdarzeniowej. Sytuacje co i rusz wymykają się spod kontroli Kowalskiego, bohater opanowuje je (kiedy opanowuje się), by za chwilę ponownie prawie stracić nad nimi kontrolę, i tak aż do finału filmu, w którym poniesie ostateczną porażkę. W całej fabule nieustannie balansuje on na granicy utrzymania swej wysokiej pozycji w miasteczku, równoznacznej z możliwością przebywania w nim, a utratą tej pozycji, równoznaczną z koniecznością ucieczki. W całym filmie zмага się tak naprawdę z samym sobą i własnymi wątpliwościami natury moralnej, wątpliwościami artysty uświadamiającego sobie swą małość, nieautentyczność i przez to – niemożność przeprowadzenia (w sensie romantycznym) zbiorowości.

Przed opisem najbardziej charakterystycznych i kluczowych dla tej interpretacji części filmu, musimy jednak odnieść się do uwag Tadeusza Lubelskiego dotyczących relacji narrator – protagonista. Analizując ten najbardziej podstawowy wewnątrztekstowy poziom utworu, stwierdza on: *We wszystkich scenach narrator przyjmuje wyłącznie jego [Kowalskiego] wewnętrzny punkt widzenia w planie charakterystyki czasowej, z reguły także w planie charakterystyki psychologicznej. Adresat narracji może więc obserwować wyłącznie te wydarzenia, w których uczestniczy lub które ogląda bohater. (...) Stopień psychologicznego utożsamienia się narratora z bohaterem jest jednak rozmaity; można powiedzieć, że wyznaczają go dwa bieguny. Na jednym z nich mieszczą się sceny portretujące rzeczywistość psychiczną Kowalskiego (...). Na drugim biegunie mieszczą się sceny, w których narrator zachowuje wyraźny ironiczny dystans do bohatera, tak przedstawiając jego zachowania, by ujawnić ich śmieszność*⁴³. Pierwszy rodzaj scen to wizje „trzech z wyrokiem”, których status psychologiczny dodatkowo wskazany jest – jak zauważa Lubelski – użyciem obiektywu zniekształcającego⁴⁴. Drugi rodzaj natomiast opisany jest na przykładzie sceny miłosnej, w której kamera panoramuje za dłonią Kowalskiego starającego się rozsznurować but. Badacz podkreśla, że intencją reżysera jest zaproponowanie odbiorcy alternatywy, może on bowiem zaufać albo obrazom przedstawiającym świat wewnętrzny Kowalskiego i wtedy ukaże mu się on jako postać tragiczna, albo zewnętrznej ironicznej obserwacji narratora – i wtedy traktuje go jak postać komiczną. W praktyce zaś zbliża się na przemian to do jednego, to do drugiego punktu widzenia⁴⁵.

Zgadzam się z tym wywoodem, jakkolwiek wysuwam jedno zastrzeżenie. Moim zdaniem nie ma w filmie podziału na narratora i postać. Sądzę, że intencją Konwickiego było jak najmocniejsze utożsamienie narracji filmowej i narracji podmiotowej bohatera. Oczywiście pełne takie utożsamienie – biorąc rzecz od strony teoretycznofilmowej – nastąpić nie mogło, skoro reżyser nie nawiązał do sławnego eksperymentu Roberta Montgomery z filmu *Pani jeziora*, polegającego, jak wiadomo, na utożsamieniu w całym filmie punktu widzenia kamery i protagonisty. Twórca *Salta* zdecydował się na tylko sugerowanie utożsamienia protagonisty i narratora; można powiedzieć, że sięgnął po środki połowiczne, podkreślił jednak, że bardziej „filmowe” (jak wypada je określić wobec niepowodzenia Montgomery’ego, którego próba nie przyjęła się i nie wprowadziła nowej konwencji narracyjnej) i lepiej pasujące do jego zamierzeń artystycznych. Otóż poprzestał on na konsekwentnym wprowadzeniu kamery subiektywnej jedynie na początku poszczególnych scen – ujęcia tak komponowane wprowadza za to z niezwykłą konsekwencją, bo na początku wszystkich niemal scen filmu; dopiero po kilku sekundach ich trwania następuje cięcie montażowe albo wejście w kadr sylwetki Kowalskiego, przy czym sylwetka ta pojawia się zawsze widziana przez widza od tyłu, a kamera zazwyczaj nawet wtedy porusza się zgodnie z ruchem protagonisty (tak jakby pozornie odrywała się od punktu widzenia postaci, ale cały czas pozostawała w ścisłym z nim związku)⁴⁶. Przykłady tej drugiej grupy ujęć znajdujemy między innymi w scenach skoku z pociągu, rozmowy przez okno z Cecylią (początek zdania: *Nie bój się, powiem tobie co widziałeś i co jutro zobaczysz* – mówi ona wprost do kamery), obydwu przejść protagonisty przez drzwi do pokoju Heleny, przybycia pod dom Artysty (zgromadzeni tu ludzie oglądają się i rozstępują przed kamerą), wejścia na salę, gdzie świętuje się „rocznicę” (tu kamera nawet „rozgląda” się w prawo i w lewo), przejścia Kowalskiego pomiędzy zgromadzonymi na drodze w scenie ucieczki-przepędzenia. Szczególnie widoczny jest subiektywizm kamery w pierwszym ujęciu sceny poznania Blumenfelda. Zaczyna się ona travellingiem wzdłuż płotu (bohater zbiegł właśnie z góry po rozstaniu z Heleną), po czym kamera zwraca się na wprost i zatrzymuje. Nagle zza słupa elektrycznego wyłania się Blumenfeld patrzący w obiektyw. Wtedy Blumenfeld ucieka w bok, w tę część ulicy, którą zasłania nam ogrodzenie, kamera znów rusza i dopiero po przebyciu kilku metrów ponownie „widzi” spłoszonego mężczyznę. Wychodzi on zza słupa i podejmuje dialog z Kowalskim, ale nie patrzy już w obiektyw. Reżyser przygotowuje w ten sposób widza na pojawienie się w kadrze protagonisty – jego wprowadzenie do „wnętrza” ujęcia odbywa się przez oddalenie kamery, która cofa się, w miarę jak postać wychodzi zza słupa i zbliża się do protagonisty.

Rozwiązanie z cięciami montażowymi zostało zaś zastosowane np.:

– w scenie po pierwszym majaku wyroku, gdy Kowalski wychodzi z pokoju i jest obserwowany przez Gospodarza, który patrzy w kamerę i nagle kieruje w nią światło latarki – oczywiście okaże się, że strumień światła jest wycelowany w twarz protagonisty (podobnie scena się skończy);

– gdy Kowalski wchodzi do domu z Heleną, a Gospodarz siedzący przy stole i opukujący makówki patrzy w przesuwającą się kamerę i mówi: *Pan dziś wyjeżdża?*

– wreszcie, kiedy bohater podchodzi do krzaków i podgląda żonę, która rozmawia z mieszkańcami.

Dodajmy, że znajdujemy w filmie i inne ujęcia komponowane w konwencji kamery subiektywnej, wplatane w poszczególne sceny. Szczególnie reprezentatywna jest grupa ujęć w scenie przybycia do miasteczka i obserwowania wnętrza domostw (to, że kamera jest tu subiektywna, zostaje podkreślone szwenkowaniem za spojrzeniem patrzącego Kowalskiego⁴⁷); ważna jest też scena podglądania z Blumenfeldem i Rotmistrzem kąpiących się gracji: Kowalski biegnie nad rzekę tuż za Rotmistrzem, a ten – kiedy mówi do towarzyszy, by nie hałasowali i zaraz później patrzy na nich ostrzegawczo – odwracając się przez ramię, spogląda prosto w kamerę. Kamera w ogóle przez cały film podąża za wzrokiem Kowalskiego. Oto przykłady:

– wielokrotne utożsamienie ze wzrokiem postaci w sekwencji rocznicy, choćby wtedy, kiedy Kowalski patrzy z góry na tańczone przez wszystkich „salto”, albo kiedy odwraca się ku Helenie i rzuca pytanie, czy pamięta o umówionym wyjeździe – tu kamera od razu za jego ruchem głowy przechodzi na Helenę i dziewczyna przytakuje, patrząc już w kamerę;

– szwenk w kierunku gwizdającego Pietucha w scenie powrotu znad rzeki po próbie ucieczki;

– panoramowanie motocyklistów;

– panorama w kierunku ludzi kopiących w sadzie, wskazanych przez Starca;

– w ostatniej wymienionej scenie kamera także cofa się do planu ogólnego starego człowieka, wraz z oddalającym się od niego Kowalskim.

Wprowadzanie tak specyficznego środka artystycznego, jak kamera subiektywna, każe widzowi domyślać się, że świat przedstawiony w *Salcie* jest pokazywany przez pryzmat protagonisty, postaci absolutnie centralnej w całym utworze. Zwróćmy także uwagę, że muzyka jest zawsze diegetyczna: śpiew, nucenie, gwizdanie, utwory grane przez zespół muzyczny na spotkaniu rocznicowym. Wyjątki to: ujęcia krajobrazów na tle czołówki, dźwięki podczas trzech scen wyroków-majaków oraz ostatnie ujęcia filmu⁴⁸. Podobnie jak muzyka do świata przedstawionego należą wszelkie inne dźwięki w filmie. Niektóre z nich jednak – w przeciwieństwie do muzyki – stają się zarazem argumentem przeciw realizmowi świata przedstawionego. Owszem, wszystkie dźwięki są ściśle synchroniczne i zyskują prędzej czy później rację bytu w świecie przedstawionym (zostają objaśnione), ale już pochodzenie najdziwniejszego dźwięku, odgłosu pracy w pobliskiej kopalni, zostaje wyjaśnione zdecydowanie później, bo dopiero w 56. minucie filmu (!). Zanim to się stanie, zanim ów dźwięk zostanie określony przez Gospodarza, rozegrają się trzy długie sekwencje w sadzie. Podczas ich trwania widz wciąż dziwi się niezlokalizowanemu osobliwemu dźwiękowi, nierealnemu – a przez to przywołującemu na myśl skojarzenia właśnie z fantasmagorią. Zwłaszcza że jest on ściśle związany z motywem słońca, od którego pokazania przez gałęzie drzew zaczyna się pierwsza sekwencja ogrodowa. Zapewne po części ten właśnie dźwięk powodował, że wielu recenzentów filmu dookreślało w swych wypowiedziach wizję miasteczka jako oniryczną. Element ten – nowatorski w dziedzinie filmowej warstwy dźwiękowej⁴⁹ – może zostać przez nas uznany za taki środek, który *bardzo działa na przysadkę mózgową* (by posłużyć się sformułowaniem używanym przez samego twórcę⁵⁰).

Zważywszy powyższe argumenty, możemy mówić wręcz o swego rodzaju adaptacji powieściowej narracji pierwszoosobowej, użytej w *Senniku współczes-*

nym⁵¹ – gdzie jest ona połączona nierozdzielnie z problematyką statusu świata przedstawionego. Została ona „zaadaptowana” przy zastosowaniu niezbędnego kompromisu artystycznego: reżyser zdawał sobie sprawę nie tylko z granic możliwości funkcjonowania na ekranie formy narracji, do której byłaby użyta wyłącznie kamera subiektywna, ale także z tego, że rozciągnięta na cały film – z pewnością dekoncentrowałaby widza i być może nie pozwalała przez to ani na zrozumienie w pełni problematyki dzieła, ani na wychwycenie innych elementów formalnych określających status świata przedstawionego. Dlatego narracja *Salta* nie jest *stricte* narracją-widzeniem świata przez postać, ale jest maksymalnie do niej zbliżona. Jediną „niedoskonałością” tego zbliżenia jest kwestia montażu i ujęć, w których pojawia się Kowalski (przy czym, zauważmy, dzięki obecności bohatera w kadrze widz dowiaduje się o jego zachowaniach i stanie wewnętrznym, co jest mu komunikowane przez gesty i mimikę – komunikaty takie trudno przekazać reżyserowi operującemu wyłącznie kamerą subiektywną; dodam, że w przeciwieństwie do autora powieści z narracją pierwszoosobową). Poza kwestią montażu rzecz musimy rozstrzygnąć na korzyść tezy o narracji-rejestracji. W całym filmie narrator jest tylko i wyłącznie *demonstratorem obrazów*, niemającym raczej wpływu – teoretycznie rzecz ujmując – na dźwięk i muzykę⁵². Ową jedyną „niedoskonałość” tłumaczy poziom metafilmowy utworu, którym zajmujemy się poniżej. Nawet ona nie zmienia jednak faktu, że możemy uznać narrację *Salta* za formę krańcową narracji homodiegetycznej – przedstawianiem-rejestracją świata przez postać, analogicznie do tego, który dostrzegł Jan Walc w powieściach napisanych w okresie bliskim czasowo *Salta* (także *Nic albo nic* z dominującą narracją trzecioosobową): *...narracja nie jest u Konwickiego adresowanym do kogokolwiek „opowiadaniem o”, ale raczej próbą zdania sobie sprawy przez samego narratora z dziejących się wydarzeń*⁵³. Wydarzenia te natomiast – tak samo jak przestrzeń – stanowią projekcję wyobraźniową bohatera-narratora (*nie bohater jest elementem świata przedstawionego, ale świat przedstawiony jest elementem bohatera* – podkreśla J. Walc⁵⁴). Tak samo też jak wszystkie postacie, które spotyka narrator-bohater.

To, że taki jest status postaci w dojrzałej prozie Konwickiego, akcentowali, budując swoje całościowe interpretacje, i Walc⁵⁵, i Lubelski⁵⁶. Na to, że taki jest ich status w *Salcie*, znajdujemy dowód w wypowiedzi Artysty stanowiącej klucz interpretacyjny do całego filmu: *To zły sen. Tego miasteczka nie ma i ci ludzie nie żyją. To duchy tylko albo raczej grzechy. Tak, nasze grzechy tułają się po nocy. Jeśli chcesz – to niech będą kompleksy. Wszystko jedno grzechy czy kompleksy. Myślisz, że zwariowałem. Spójrz na nich – grzechy ludzkie. Kiedy obudzisz się jutro – zapomnij. Takie sny trzeba zapominać* (s. 212).

Niezwykłość tych słów potęguje sposób wyreżyserowania sceny. Składa się ona z jednego ujęcia, w którym Kowalski, ubrany w czarną kurtkę, stoi tyłem do kamery, na czarnym tle dalekiej ściany. Artysta podchodzi do niego od tyłu i mówiąc: *Obudź się pan, panie Kowalski*, kładzie mu rękę na ramieniu (najpierw widzimy opadającą na ramię rękę, której niespodziewane pojawienie się zaskakuje nas tak jak Kowalskiego). Postać staje do nas przodem i rozpoczyna monolog, odwracając tylko w jednym momencie Kowalskiego w kierunku kamery: *Spójrz na nich*. Kowalski cały czas stoi do nas tyłem, a ciemne włosy i kurtka na tle głębokiego cienia za nim powodują, że cała nasza uwaga skupia się na Artyście – tym bardziej wtedy, gdy wybucha on nagle gniewem i cofając się, zapowiada: (...) *Pocze-*

kaj tu na mnie, ja do ciebie zaraz wrócę. Stój tu, ja przyjdę i ciebie obudzę. Stój tu i nie ruszaj się, ja za chwilę wracam, żeby ciebie obudzić (s. 213). Te dziwne powtórzenia słów, roznoszące się coraz mocniej echo głosu postaci i stopniowe wchodzenie jej w cień (jej znikanie w cieniu) – wywołuje w widzu wrażenie nierealności jej i samej sceny.

Takich samych wrażeń doznajemy wtedy, kiedy Pietuch zachodzi od tyłu i chwytając Kowalskiego, odciągając go na stronę. Mocują się chwilę, po czym Pietuch rozpoczyna swój monolog ukazany w jednym długim ujęciu, w którym znowu to Pietuch stoi przodem do kamery, a Kowalski tyłem, odwrócony ku mówiącemu. Kowalski stoi też tyłem do kamery w finale sceny rozmowy z Gospodarzem, tuż przedtem, zanim odwróci się w stronę sali, i mówi dokładnie to, co powie mu później Artysta: *Ich nie ma. Nie istnieją. Pan ich sobie wymyślił. Pan kichnie i znikną z powierzchni ziemi* (s. 204). Wszystkie te sceny należy interpretować jako momenty autorefleksji Kowalskiego, jako sceny solilokwium⁵⁷.

Najważniejsze postacie filmu są bowiem *alter ego* bohatera, cechy ich wszystkich korespondują z jego cechami bądź stanowią ich biegunowe przeciwieństwo. Ważne, że każda z tych postaci od razu w pierwszym ujęciu, w którym się pojawia, prezentuje swą podstawową właściwość. Artysta – ojciec dwójki dzieci, opiekuńczy, w każdej chwili gotowy ich bronić (por. wypowiedzi biednej żony Kowalskiego). Blumenfeld – wciąż uciekający, ukrywający się i rozpamiętujący sposoby przetrwania w czasach wojennych. Oczywiście pokrewieństwo łączy też Kowalskiego z tymi postaciami jako twórcami. Są one – jak się wydaje – odzwierciedleniem dwóch modeli sztuki, między którymi oscyluje Kowalski⁵⁸. Podobnie jest z układem protagonista – Cecylia. Kiedy kobieta chce stawiać mu kabałę⁵⁹, Kowalski mówi do wróżki: *A nie widać z twoich kart, że ja też jestem czarodziejem?* (s. 176), zaraz też określa siebie jako proroka (nawiązanie do Starego Testamentu i przez to do kabały żydowskiej?). Gospodarz to wdowiec (?) po ukochanej Kowalskiego, a całe jego życie to wcielona wizja tego, o czym wcale nie tak skrycie marzy Kowalski. Jest też dobry – w przeciwieństwie do wijącego się w kompleksach i poczuciu winy Kowalskiego (w scenie złowieszczonego wyznania Gospodarza obydwie postacie dookreślają się wzajemnie – bo przecież ubrany na ciemno, ekspresywny Kowalski wygląda jak „ciemna połowa” Gospodarza, personifikacja jego straszliwych pragnień). Pietuchowi bliski jest z kolei Kowalski nie tylko ze względu na swe powikłane wypadki erotyczne, ale także z powodu motywu samoudręczenia; to samo łączy Kowalskiego i Starca. Obydwu nękają tragikomiczne myśli straceńcze – nie bez przyczyny po dwóch z trzech napadów lękowych Kowalskiego łapie i obejmuje go właśnie staruszek, który w jednej z tych scen pociesza bohatera: *Sen mara, Bóg wiara* (s. 188), w drugiej zaś mówi: *Wiem, dokąd uciekasz. Nam obu po drodze* (s. 215). Jeśli zaś chodzi o Rotmistrza, to Kowalski śmieszy nas przecież tym właśnie, czym najbardziej irytuje postać partyzanta – wielokrotnymi, rozbudowanymi wspomnieniami przygód, licytacjami miejsc, w których się bywało, i frontów, na których prowadziło się walki najprzeróżniejsze. Uważam, że Rotmistrz jest autoironiczną kreacją wyobraźni Kowalskiego – znamienne że kiedy protagonista mówi doń: *Wiem, walczyłeś na wszystkich frontach i do końca życia będziesz świecił ludziom w oczy bliznami. Widzisz, jaki z ciebie nudziarz* (s. 180), zaraz sam pocznie rozwijać powikłaną i utkaną z klisz historię swojego życia⁶⁰.





Przejawy dystansu psychologicznego, które Lubelski określa jako ironiczny dystans narratora do bohatera, proponuję rozpatrywać jako przejawy autoironii protagonisty-narratora (-autora). Powróćmy w tym miejscu do analizowanej przez badacza sceny zbliżenia między Kowalskim a Heleną. Panoramowanie kamery za ręką wcale nie kłóci się z tezą, iż to bohater jest tu narratorem, o ile zgodzimy się, że narracja w tym filmie polega na swego rodzaju rejestrowaniu przez postać dziejących się wypadków, a praca kamery skupia się na tym, na czym koncentruje się Kowalski. Takie, a nie inne „zachowania” kamery możemy więc tłumaczyć tym, że protagonista-narrator świetnie zdaje sobie sprawę, co teraz robi, więcej, w tym akurat momencie problem oficerek zajmuje go – nieszczęśliwie – chyba najbardziej. Zajmuje go nieszczęśliwie dlatego, że bohater uzmysławia przez to sobie własną śmieszność, co przeszkadza mu nieznośnie w kontynuowaniu i tak już skomplikowanych operacji erotycznych. Odbiorcy są tylko świadkami uświadamiania sobie przez bohatera-narratora tej śmieszności. Dramaturgia całej tej sceny, tak jak całego filmu, zasadza się na niepewności, czy bohater sprostą sytuacji. Kiedy leży na łóżku z Heleną, jest bliski sukcesu. Zdołał (do pewnego stopnia?) wybronić swoje zmyślenia i przekonać dziewczynę (wywołać współczucie), że nigdy jeszcze nie miał kobiety, po czym przetransportować ją z bujanego fotela na łóżko. Jednak nawet kiedy Helena nie huśta się lekceważąco na krześle, ale leży pod nim, i nawet kiedy sygnalizuje mu, że gotowa jest ulec (jeszcze siedząc na krześle pogładziła przeciw jego włosy, prowokując pocałunek), Kowalski nadal ma poważny problem. Jest to oczywiście problem z samym sobą (to on pierwszy wypowiada kwestie w niebezpiecznych pauzach między pocałunkami: *Pani mi nie wierzy; Pani się nade mną lituje; Nie wiem, co pani myśli* – s. 192). I nie chodzi tylko o problemy z własną seksualnością (zresztą analogiczne do problemów Pawła z *Sennika*⁶¹). Helena jest ucieleśnieniem krytycznej samoświadomości Kowalskiego. W planie zdarzeniowym jest to postać, która potrafi się do niego zdystansować i w ten sposób ukazuje mu dotkliwie jego błazeństwo. Tylko uporanie się z tym kompleksem może przynieść upragnione rezultaty. Przynosi je w końcu zerwanie ze śmiertelną powagą⁶². Kowalski uśmiecha się flirciarsko i żartobliwie posyła w powietrzu całus Helenie, „odbijając” w ten sposób ironię – zachowuje się, jakby chciał powiedzieć: „Przecież sama tego chcesz”. Taka taktyka okazuje się niezwykle skuteczna: i osiągnięta została banalna pełnia szczęścia i błogości, i przewyciężone zostały dwa najpoważniejsze zagrożenia – konkurenta miłosnego (słyszymy pogwizdywanie Pietucha) oraz rozpadu całej wizji świata miasteczka (motyw motocyklistów)⁶³. Symbolicznym ekwiwalentem osiągniętego apogeum szczęścia jest przejście kamery na kiczowaty obrazek wody i łabędzi. Warto w tym miejscu przywołać autokomentarz Konwickiego: *Cały mój film ociera się o kicz, a też zarazem jakby próbuje zrehabilitować kicz jako ostateczną ekstazę naszej wyobraźni*⁶⁴.

Przegląd istotnych dla Kowalskiego pojedynków zaczniemy od analizy sekwencji uzdrowienia synów Artysty. Jest ona niezwykle ważna, bowiem dzięki pomocy chłopcom Kowalski ma szansę wywalczyć sobie wybitną pozycję w miasteczku. Bohater, naturalnie, chce tę szansę wykorzystać i podejmuje się zadania (deklaracja jest oczywiście poprzedzona gestem przeżegnania się). Przybywa do domu swego największego konkurenta i staje na progu, pod którym zebrali się cała lokalna społeczność, naprzeciwko antagonisty dotkniętego nieszczęściem

(jego słabość jest dodatkowo zaakcentowana pogiętym kołnierzem, dotąd zawsze dandysowsko wyłożonym na klapy marynarki). Artysta nie chce go wpuścić do środka, ale wówczas Kowalskiemu przychodzi z pomocą najpierw Gospodarz, a później Rotmistrz, który sugeruje, że działania przybysza z daleka mogą przynieść pozytywny skutek⁶⁵. Jest to niewątpliwe wsparcie autorytetu Kowalskiego, jako że Rotmistrz to jedna z najmniej mu przychylnych postaci (scena uzdrowienia następuje zaraz po pierwszej walce Kowalskiego z Rotmistrzem). Protagonista zaraz też nawiązuje do jego słów, by wygłosić patetyczne i enigmatyczne: *To prawda, przyjechałem tutaj po własną śmierć* (por. s. 181) – i jeszcze bardziej podkreślić swą wyjątkowość. Wtedy dopiero rozpoczyna działania, którym zgromadzeni kibicują zza okna. Dwukrotnie dekoncentruje go jednak pogwizdywanie pijaka Pietucha⁶⁶. Rujnuje ono całą podniosłość sceny, zagłuszając nagle odzywane się dzwony kościelne. Pietuch w dodatku obmacuje bezwstydnie pierś Wróżki i beczelnie całuje ją w szyję. W konsekwencji nikt nie widzi kulminacyjnego momentu cudownej kuracji. Na domiar złego, kiedy Kowalski triumfalnie staje z chłopcami na progu domu, pies szczeka na niego zajadle. Mimo wszystko (wbrew wszystkiemu? może to właśnie ma być antidotum na trudną sytuację?) przypuszcza on teraz właśnie frontalny atak na Artystę: *On pisze wiersze przeciwko wam. Nawet zrymować mu się nie chce. (...) Za co ty ich nienawidzisz? Co oni ci winni? Jakie masz prawo ich oskarżać za swój los?* (s. 182-183). Ale napadnięty broni się doskonale, mówiąc w twarz Kowalskiemu to, czego ten nigdy by nie chciał usłyszeć: *Ja na ciebie nie mogę patrzeć (...) W pięknych piórach chcesz przelecieć swoją drogę. Ty jesteś poeta. Kowalski ratuje się długim monologiem, przyznając rację Artystcie – i próbując obrócić jego słowa na swoją korzyść przez wzbudzenie współczucia (*Czasem schwyci mnie takie obrzydzenie do samego siebie, że... że... (...) Zabijcie, żeby sam nie męczył i was nie męczył*, s. 183-184), ale ostatecznie i tak przegrywa – nie tylko dlatego, że Artysta mówi szybko: *Słyszycie, jaki fałszywy?* – i zapobiega przez to dotarciu do mieszkańców miasteczka apelu o politowanie, ale przede wszystkim dlatego, że Kowalski spostrzega, iż nie jest rozumiany, dostrzega barierę, zwerbalizowaną przez Rotmistrza: *Co oni tak gadają i gadają. Ciebie wilcy, nic nie kojarzę* (s. 184). Wtedy nie pozostaje mu nic innego, jak opuścić miasteczko. A raczej opuścić je, pozostawiając sobie jednak cień szansy na to, by go od tego odwrotu odwiedzono i w ten sposób umocniono sens jego pobytu w dolinie.*

Bohater przechodzi przez rzekę, ale wiemy, że tak naprawdę wcale przez nią przejść nie chce i ni stąd, ni zowąd zostaje zawołany przez Gospodarza. Oczywiście nie wybiega od razu z rzeki, trochę jeszcze marudzi, to podchodząc do Gospodarza, to się cofając; zarzeka się: *skonam, a nie wyjdę*, ale nie kwapi się na drugi brzeg. I wyjdzie w końcu, bo przecież Gospodarz jest projekcją świadomości Kowalskiego i jego zdania są argumentami, które protagonista stawia przed sobą samym; rezygnuje on ze swego zamiaru, kiedy padną słowa: *Czy warto? Komu pan zaimponuje? Oni i tak nie rozumieją. A po nocy ciemno, zimno* (s. 185). Nie bez znaczenia jest też, że obok Gospodarza stoi Helena, w całej scenie niema, najpierw stoi za drzewem, później podchodzi bliżej brzegu – to ona jest przecież najważniejszym „argumentem” za powrotem Kowalskiego do miasteczka.

Dwukrotne przybycie Gospodarza po Kowalskiego – pierwsze w scenie pojedynku z Rotmistrzem, stanowiące najlepszy z możliwych finałów sceny dialogu,

drugie w scenie próby przejścia przez rzekę, ratujące pobyt w miasteczku – jest właśnie kreacją umożliwiającą Kowalskiemu wyjście z sytuacji patowych. Taką samą kreacją była w powieści scena, w której Paweł podejmował próbę powrotu przez rzekę z boru do domu, wchodził w głęboką, rwącą wodę. Ponieważ z powodu obolałej nogi nie miał siły iść trzy kilometry do mostu w Podjelniakach (zob. s. 224-226), został wtedy ni stąd, ni zowąd powstrzymany przez robotników, którzy nie tylko zabrali go na tratwę i bezpiecznie przewieźli, ale także zaniechali pomsty za zniewagę, za którą kiedy indziej pewnie pobiliby Pawła sromotnie, tak jak pobili partyzanta Jasia Krupę. Podobnymi projekcjami są powieściowe pojawienia się Justyny, znajdujące odpowiednik w początkowym fragmencie filmu, kiedy Kowalski poznaje Helenę. Przejście montażowe między ostatnią sceną sekwencji przybycia do miasteczka a następującą po niej sceną poranną, spotkania właśnie z Heleną-Marią, wskazuje jednoznacznie na kreacyjny charakter świata przedstawionego filmu. Sekwencję pierwszego wieczoru w miasteczku zamyka trudny dla Kowalskiego epizod napadu lękowego, po którym zbiega na parter domku i rozmawia z Gospodarzem, Rozmowa ta nieco mu pomaga, ale nie rozwija się dla Kowalskiego optymalnie. Rozmówca nie zaprzecza, kiedy protagonista pyta go, czy jest śmieszny – mówi tylko: *Nie mnie sądzić* (zob. s. 162-163), toteż Kowalski, odchodząc, ubliża mu pod nosem i wchodzi do swego ciemnego pokoiku nadal rozdygotany. I właśnie: zamyka drzwi, robi kilka kroków w jedną stronę, potem kilka kroków w drugą, znowu wraca w głębokim skupieniu, by nagle odwrócić się do kamery i... zobaczyć Marię idącą ku niemu w pełnym słońcu. Ujęcie dziewczyny jest długie, a dopiero po upływie chwili słyszymy głos Kowalskiego wołającego: *Pani Mario* (s. 164). Ten głos nie świadczy jednak o tym, że oglądane ujęcie jest już nową sceną fabularną; komunikuje o tym dopiero ujęcie Kowalskiego stojącego w ogrodzie i odzywającego się ponownie: *Wróciłem, pani Mario*, co otwiera dialog. Właściwie nawet nie to drugie ujęcie burzy wrażenie widza, że jest to scena projektowana przez Kowalskiego chodzącego po pokoiku nocą; dzieje się tak wtedy, kiedy Helena powiada, iż nie jest Marią, a jej córką. Wrażenie „dziwności” przejścia jednak pozostaje i może budować w widzu rosnące ze sceny na scenę podejrzenie, że wszystko, co tu się dzieje, ma od początku charakter wyobraźniowy.

Ale wróćmy do tezy o traceniu przez bohatera *Salta* kontroli nad tworzonym przezeń światem (jak było zresztą i w *Senniku* – można tak traktować np. scenę uwięzienia i w ogóle konieczności odjazdu), co w filmie jest uwarunkowane psychologią postaci. Symbolicznym ekwiwalentem jest tu przede wszystkim pojawiający się w takich chwilach motyw motocykli, z jednej strony świadczący o kryzysie możliwości kreacyjnych, z drugiej – stymulujący Kowalskiego do podjęcia walki o podtrzymanie marzenia⁶⁷. Im bliżej końca filmu, tym wyraźniejszy staje się impas tej „wędrownki kreacyjnej”. Świadczy o tym ciąg scen największego przesilenia, z którego Kowalski jeszcze się podźwignie, ale po raz ostatni. Po występie Blumenfelda rozpoczyna się scena, której tematem jest grafomania. *Prawdziwy artysta*, jakim okazał się Blumenfeld-Polny Kwiatek, zostaje nieomal zniesiony ze sceny przez Starca i Rotmistrza i doprowadzony ku największemu dotąd „wizjonerowi” – Kowalskiemu, z którym rozmawia już z wyższością. Podchodzi do nich Artysta i mówi do Blumenfelda, oskarżając pośrednio Kowalskiego: *Obudził w tobie grafomana, obudził w tobie potwora*.

Biada tobie i ludziom, których spotkasz (s. 209). Na co Kowalski odpowiada Artyście obelgą: *Jesteś wyłatany kompleksami jak stara piłka futbolowa* – ale wtedy obrażony miota na Kowalskiego, w furii, przerażające określenia, i to w obecności wszystkich zebranych, także Marii, którą widzimy za jednym z trzymanyh przez Artystę chłopców: *Synkowie moi (...) Przypatrzcie się i zapamiętajcie na całe życie. Oto jest największy grafoman, król grafomanów, cesarz cesarzy grafomanów* (s. 209). Kowalski załamuje się, wtedy też słyszymy przejeżdżające motory i następuje pełna napięcia pauza wypełniona szlochami (szczerymi chyba?) Kowalskiego, po której podchodzi on do pary młodych małżonków i mówi do nich rzeczy o ich przyszłości tak gorzkie, że słuchającym cierpnie skóra. Zwieńczone one zostają „wspaniałą” puentą, szczęśliwie dla mówiącego świadczącą o jego niepodważalnej mądrości: *Życie to trudna sztuka. Starajcie się żyć pięknie* (s. 210). Monolog ten stanowi dlań ratunek. Pomyślnie też dla Kowalskiego skupia teraz na sobie uwagę Gospodarz, obwieszczający, że ma dziś imieniny⁶⁸, lecz zaraz czekają Kowalskiego kolejne ciężkie chwile. Ich ciąg otwiera scenka jedzenia szklanki przez Starca, którego protagonista próbuje powstrzymać (czy dlatego, że jest przejęty grozą, czy dlatego, że został „zakasowany”?), następuje złowroźny monolog Artysty (poddany analizie powyżej), po nim zaś – walka „na kudły” z Rotmistrzem, którą Kowalski co prawda wygrywa – Rotmistrz przyznaje, że bohater ma wielką siłę! – ale która wiele go kosztuje. Ma on po niej trzecią wizję wykonania wyroku i paroksyzm strachu. Wtedy staje na scenie i zostaje „zabity” przez Artystę – tak, jak zaprojektował i jak przez cały film zapowiadał (powtarzając, że przyjechał tu po swoją śmierć), ale jednak traci kontrolę nad tym oczekiwanym przez cały film wydarzeniem, bo mdleje („ze strachu”, jak twierdzi Artysta, s. 217). Po tym wypadku obwieszcza, że wybija magiczna godzina piania kogutów, co robi na wszystkich wielkie wrażenie, i inicjuje taniec „salto”, osiągając apogeum swej mocy wobec wszystkich, także wobec obserwującej go Heleny. Czy jednak ma do tego prawo, skoro w domu żona i małe dzieci siedzą przy wybitym oknie, w oparach fetoru kanalizacyjnego? – oto problem, który da o sobie znać właśnie w tej podniosłej chwili, a jego projekcją jest przybycie do miasteczka żony. Warto zwrócić uwagę na jeszcze jeden moment ważny dla odczytywania filmu jako kreacji, nad którą marzący traci kontrolę. Gdy Kowalski patrzy na swą żonę, której przybycie rujnuje jego pozycję, obok zgromadzonych przejeżdża motocykl. Tyle że nie do końca przejeżdża on o b o k grupki ludzi. Ten motocykl o mało nie rozjeżdża żony, której ledwie udaje się uskoczyć w bok razem z dziećmi! Scenkę tę można zinterpretować jako ostatnią, rozpaczliwą próbę pozostania w miasteczku, w dodatku pozostania tu w glorii żałoby – gdyby „zamach” się powiódł, bohater mógłby z powrotem założyć z namaszczeniem uszytą przez Marię-Helenę przepaskę. Dla dobra naszego myślenia o Kowalskim przyjmijmy, że się w ostatniej chwili rozmyślił.

Protagonista przez cały film mocuje się z ironią (z autoironią) i dystansem, które dają o sobie znać w każdym podniosłym i potencjalnie owocnym dla jego „sztuki” momencie. Wskazywane przeze mnie elementy kluczowych scen są tylko przykładami, w ciągu całego filmu następuje wiele pomniejszych „zaburzeń” wzniosłości. W sekwencji imprezy, po monumentalnym, „czarnym” zdaniu jakby wyciągniętym z XIX-wiecznego sztambucha: *Ja jestem ptak wędrowny, co nie ma swojego gniazda* (s. 199), zwieńczonym spektakularnym rozbiciem szklanki o fi-



lar, zza kolumny wyłania się od razu Artysta i krzycząc: *Bażant! Bażant!* wystawia groteskowo język. Pietuch, kiedy wszyscy zebrani w sali mają obrócone w prawo głowy za wskazaniem Kowalskiego piejących kogutów, klepie się w czoło i macha z dezaprobatą ręką – są to gesty wykonywane do kamery, adresowane do nas (jest to scena niezwykle wymowna, jedna z najniezwyklejszych w całym filmie, następuje tu swego rodzaju zawieszenie akcji – w zapadającej nagle ciszy gesty Pietucha nabierają szczególnej niezwykłości i głębi demaskującej zwodzenie Kowalskiego). *Pisząc, patrzę na siebie z boku, czy się czasem nie załguje* – komentował Konwicki *Sennik* w kontekście *Salta* ⁶⁹. Takim właśnie patrzeniem na siebie z boku przez bohatera Konwickiego są wskazane wyżej elementy, projekcje – przejawy autoironii bohatera. Wynikają one, jak już zaznaczyłem, z niepewności, czy to, co robi, jest moralne. Dopowiedzmy teraz, że dla jego działania są one z jednej strony niezbędne (jako przeciwdziałające załganiu), ale z drugiej – bardzo dla Kowalskiego niebezpieczne, z autoironią tą wciąż musi się zmagać, by utrzymać równowagę i pozostać tu, gdzie chce pozostać. By tworzyć. W *Salcie* zostaje ukazana w całej pełni ambiwalencja procesu twórczego i sztuki w ogóle.

Wiktor Woroszyński na początku swej recenzji przywołał definicję wyrazu „salto”, tytułu tego filmu-traktatu o sztuce: *...skok akrobatyczny z dużej wysokości, podczas którego skaczący wywija koźła w powietrzu; przenośnie ryzykowny, rozpaczliwy skok* ⁷⁰. Recenzent podkreślił, że skoków i upadków mamy w filmie wiele, później jednak skupił się na pierwszym skoku, który potraktował jako *skok w przeszłość*; jak można wnioskować, odpowiednik płaszczyzny wyobraźniowej Woroszyński wyznacza jako grunt, na który spada bohater w swym „salcie”. Spośród etapów wykonywania figury akrobatycznej warto jednak wskazać i inny odpowiednik tej płaszczyzny, moment unoszenia się nad ziemią i wykonania przewrotu. Skaczący wszak *wywija koźła w powietrzu* – wznosi się tak samo, jak



opada. Taka interpretacja koresponduje z ramową budową utworu, którą wyznaczają dwa najważniejsze „salta”: skok z pociągu i *koziół* na scenie, kiedy Artysta budzi Kowalskiego. To rozumienie filmu-„salta” dobrze oddaje istotę świata przedstawionego – jest on postrzegany podczas „salta w świadomości”. Wreszcie dobrze koresponduje także z interpretacją dzieła jako utworu traktującego o artyście i odbiorcach; Lubelski tak określił najgłębszy, dwuznaczny sens tytułowej metafory: „*Salto*” – *ucieczka [artysty] w przeszłość i we własną mitologię dla dodania sobie otuchy – to zarazem śmieszny nieco ceremoniał wyrażający bezradność*⁷¹. Zestawiając tę interpretację z opisaną wyżej figurą skoku, skupiamy uwagę i na „lądowaniu”, czyli momencie zakończenia kontaktu z odbiorcą, i na akcie konfrontacji sztuki z życiem. To moment finałowy dla symbolicznego „salta” Kowalskiego, który dodaje sobie otuchy, podejmując *ryzykowny, rozpaczliwy skok* w chwili dla siebie bardzo trudnej (kiedy pękła rura od kanalizacji?). Zakończenie skoku jest wszak momentem najniebezpieczniejszym w całej figurze akrobatycznej. Jest też momentem, w którym w całym skoku można dostrzec najpełniej jego pozorność – wszakże „salto” to skok w miejscu, skaczący ląduje tam, skąd się odbijał. Kiedy w filmie pada tytułowa nazwa tańca, a wszyscy zgromadzeni podejmują jego układ (to scena kluczowa dla rozumienia filmu jako traktującego o twórcy sztuki i jej odbiorcach), zaczyna się właśnie etap „spadania”. Bohater okazuje się najbardziej tragiczny, kiedy pojawia się żona i na jaw wychodzi cała jego śmieszność. Los artysty staje się realizacją Różewiczowskiego spadania *na kształt róży wiatrów*⁷².

Burzenie iluzji i metafilmowość *Salta*. Protagonista jako reżyser

Problematyka *Salta* jako utworu autotematycznego, której zrozumienie wymaga od widza także poruszania się już na płaszczyźnie zewnątrztekstowej, jest

zakomunikowana w samej materii filmowej. Powyżej wskazywałem niektóre ujęcia, w których postacie patrzą w kamerę, i określałem funkcję tego zabiegu jako utwierdzającego widza w przekonaniu, że obrazy te są ukazywane z perspektywy Kowalskiego. Mają one jednak jeszcze inną funkcję. Jest to również środek obnażający umowność filmowej diegezy. Jeśli w omówionym wyżej ujęciu Rotmistrz mówi prosto do kamery: *Nie następujcie na żagary, bo się przełękna* (s. 179), widzowie rozumieją to nie tylko jako zwrot do Blumenfelda i Kowalskiego. Mamy wrażenie, że odwracający się nagle, ukazany w zbliżeniu Rotmistrz mówi i do nas. Zburzona zostaje granica między widzem a ekranem, obnażana jest materia sztuki filmowej.

A do kamery patrzą postacie wielokrotnie i to w sytuacjach, w których akcentuje się właśnie konieczność odbioru filmu w warstwie zewnątrztekstowej. Momenty te można określić jako ogniska warstwy metafilmowej. Poniżej będę zwracać szczególną uwagę na takie właśnie fragmenty filmu, teraz wymieńmy inne przykłady, takie, jakie przez samo ich nagromadzenie w utworze budują ogólne wrażenie odbiorcy. Na przykład w kamerę patrzy Pietuch, wykonując po raz pierwszy swoją popisową sztuczkę z łapaniem przedmiotu z łokcia. Potem, kiedy Kowalski pobłogosławi związek Cecylii i Pietucha, ten ostatni skomentuje to: *E, on na bani* (s. 208), tym razem otwarcie zwracając się bezpośrednio do widza. Podobnie wprost do nas zwraca się Starzec: *I co? Śmieliście się z niego całe życie. Poniżaliście człowieka codziennie. A to artysta. Prawdziwy artysta* (s. 209). Na początku finałowego tańca, kiedy charyzmatyczny Kowalski-Malinoski schodzi z areny i demonstrując ruchy, uwodzi całą zbiorowość – chce pociągnąć za sobą także nas – jeden z elementów salta, ruch dłonią w kierunku twarzy partnera tańca, wykonuje w kierunku kamery. Jest to kolejny przykład zbieżności między metodą stosowaną przez Konwickiego w twórczości literackiej a formą *Salta*. Walc określił jeden z najważniejszych środków służących *kompromitacji* realizmu powieściowego jako *zburzenie iluzji*.

Zauważmy, że właśnie spojrzenia postaci w kamerę i wprowadzanie kamery subiektywnej – środki określające narrację *Salta* – są jedynymi w całym filmie „wyszukanymi” chwytami operatorskimi. Poza tym zdjęcia są utrzymane w kluczu raczej konwencjonalnym, dominują plany amerykańskie i tradycyjny sposób kadrowania; sam reżyser określa zdjęcia jako *rzemieślnicze*, „wylizane”, *ostre*, podnosząc przy tym kwestię symptomatyczną, niewykorzystania w filmie długich obiektywów i rezygnacji z „czeskich” zdjęć, przedstawionych tak oto: *Polega to jakby na półdokumentalności zdjęć, na pośpieszności i brzydocie fotografii* ⁷³. Przyjęta w filmie formuła pracy kamery – pozwolę sobie określić ją jako styl zerowy z intermediami subiektywności – oznacza dla odbioru tyle, że widz od czasu do czasu zapomina, iż film jest opowiadany. A od czasu do czasu jest mu to przypominane. Na tym właśnie polega eksperyment narracyjny Konwickiego w *Salcie*. W ujęciu otwierającym scenę widz ma przyjąć sugestię, że rejestracja rzeczywistości odbywa się w pierwszej osobie, po czym (po wprowadzeniu już protagonisty-narratora do „wnętrza” ujęcia) ma się poddać nurtowi opowiadania, w którym jednak reżyser co jakiś czas będzie akcentować jeszcze subiektywność narracji i nierealność świata przedstawionego oraz odsłaniać umowność świata filmowego. Czy eksperyment ten powiódł się, czy nie (czyt.: czy zostało to dostrzeżone przez widzów i krytykę), jest to rzecz drugorzędna. Chodzi o odtwo-

zenie zamysłu reżysera, o rekonstrukcję ambicji literata-„amatora”. Pisarza, który dopiero co zakończył pracę nad jedną z najbardziej odkrywczych formalnie (jak można ocenić po latach) powieści w całej literaturze XX wieku i który zechciał zdyskontować swoje oryginalne pomysły w materii filmowej. Dodajmy, że jednak nie do końca już „amatora” (jak sam siebie zwykł określać jako reżysera ⁷⁴), skoro stworzył już w tym czasie dwa niezwykle formalnie filmy, w powstaniu kilku innych współuczestniczył, nie mówiąc już o tym, że świetnie orientował się w najnowszych trendach kina, a zanim podjął pracę czynną w produkcji filmowej, uczestniczył w przygotowujących do niej kursach ⁷⁵.

Co oznacza dla statusu filmowego świata przedstawionego fakt, że istnieje w utworze podkreślona warstwa metafilmowa? Przed udzieleniem odpowiedzi, muszę opisać jeszcze jeden aspekt tej warstwy.

Jeden z recenzentów, Piotr Kajewski, za podstawową regułę konstrukcyjną *Salta* uznał zasadę ilustracyjności ⁷⁶. Krytyk zauważył brak autonomiczności postaci, które *powołane zostały do wypowiedzenia pewnych kwestii, zilustrowania pewnych stereotypów* ⁷⁷ oraz „płaskość” zdjęć przeciwdziałającą według niego realizmowi – w przeciwnym razie „widokówkowe” miasteczko ze snu rozpadłoby się, co gorsze, główny bohater podlegałby rzeczywiście obserwacji, i to z różnych punktów widzenia. Spostrzeżenia te korespondują z naszym powyższym wywoodem, warto natomiast wydobyć jeszcze jeden aspekt tej kwestii. Kajewski zaznacza, że „ilustracyjne” są też zdarzenia fabularne, w tym sensie, że: *Najpierw pada wyjaśnienie słowne, a potem zostaje przedstawiona stosowna scena*. Jako przykład wymienia scenę z „wisielcem”, który – jak uprzedza Kowalskiego Gospodarz – tylko straszy nowo przybyłych; po chwili okazuje się, że jest tak faktycznie – mężczyzna z powrotem ucieka, rezygnując z samobójstwa. Tego typu „ilustracyjne” wypowiedzi stanowią albo zapowiedzi zdarzeń, które nastąpią niebawem, albo stwierdzenie stanu rzeczy, który się po chwili potwierdza: spełnienie się tych zapowiedzi i potwierdzenie rozpoznania rzeczywistości często zaskakuje widza (taką wypowiedzią jest zdanie Kowalskiego o pokoiku na górze, który – jak przekonujemy się zaraz – znajduje się istotnie *na prawo*). Tak zapowiadziany został też na przykład sukces „artystyczny” Blumenfelda (przepowiada go oczywiście protagonista), jak również strzał Aktora do Kowalskiego, będący spełnieniem zapowiedzi „zamachowca”: *Ja cię obudzę* – i jednocześnie „profecji” Kowalskiego, że przyjechał do miasteczka po własną śmierć. Teza o kreacyjności świata przedstawionego pozwala zrozumieć, dlaczego bohater tak łatwo „rozpoznaje” przestrzeń i faktycznie uzdrawia chłopców; teza ta nie daje jednak satysfakcjonującej odpowiedzi na pytanie o naturę dziwnej logiki, w myśl której zapowiadane zdarzenia zawsze się urzeczywistniają. Otóż właśnie: urzeczywistniają się zgodnie z wymogami dobrze skomponowanego utworu.

Podnosząc ten problem, idę tropem Tadeusza Lubelskiego, który pytał o wzorcową dla narracji *Sennika* formę wypowiedzi. Otóż okazało się nią... tworzenie powieści, na co wskazywał fakt, że: *Fantasmagoryczność i wizyjność łączy się w „Senniku współczesnym” z żelaznym rygorem konstrukcji. (...) Tylko w literaturze uporządkowanie naddane łączy się tak jak w „Senniku” z pracą wyobraźni. Świadomość bohatera, który „Sennik” opowiada, jest świadomością pisarza* ⁷⁸. Moim zdaniem w *Salcie* mamy do czynienia ze zjawiskiem analogicznym – świadomość Kowalskiego jest świadomością reżysera operującego środkami wyrazu filmowego w celu przedstawienia swej sytuacji duchowej.

Dopiero taka interpretacja tłumaczy zarówno kompozycję fabuły, jak i „ilustracyjność” elementów scenograficznych, takich jak motywy znaków zodiaku na ścianie w sekwencji „rocznicy” pojawiające się w tle za postaciami, symbolicznie dookreślające sytuacje (Ryby – za małżeństwem, Bliźnięta – kiedy Kowalski wchodzi na scenę po kilku dialogach ze swoimi *alter ego*, Strzelec – po strzale Artysty), czy tło za mówiącym mroczny monolog Gospodarzem. Zauważmy, że takie rozstrzygnięcie statusu świadomości protagonisty *Salta* rozwiązuje problem, który dla powyższej interpretacji tej postaci stanowi teoretycznofilmowe zagadnienie konwencji języka filmowego, czyli zestawu środków, jakimi posługuje się narrator filmowy – także narrator personalny – do przedstawienia historii⁷⁹. Skoro konstatujemy, że narrator dzieła Konwickiego jest dysponentem języka filmowego, zostaje uchylona cała kłopotliwa kwestia pojawiania się w kadrze samego Kowalskiego, który jest świadomy istnienia kamery i odbiorców na sali kinowej, a także montażu, zmiennych obiektywów, dźwięków (nawet niediegetycznych!) itp.

Stwierdzenie, że świadomość narratora-protagonisty *Salta* jest świadomością reżysera filmowego, ma niebagatelne znaczenie dla odczytania warstwy zewnątrztekstowej *Salta*, sygnalizowanej w trakcie trwania filmu przez wiele tropów autotematycznych, jak aluzje do konkretnych osób, do rozszyfrowania czego mogą służyć pomieszczone w sylwach Konwickiego anegdota (motyw opaski żałobnej związany z Markiem Hłasko⁸⁰) i – jeszcze czytelniejsze – operowanie społecznymi wizerunkami aktorów. Wiele pisano o niezwykle odważnej roli Zbigniewa Cybulskiego⁸¹, otwarcie przecież naśmiewającego się w filmie nawet ze swego nieodłącznego atrybutu – ciemnych okularów, które Maciek Chełmicki nosił od czasu wyjścia z kanałów, a o których Kowalski mówi, że zakłada je, by *zacznie wyglądać*, bo wzrok ma prawidłowy (s. 163; autoparodystyczność sceny jest podkreślana akcentem metafilmowym – aktor zdejmuje okulary i przybliża je do kamery). Warto zaakcentować poświęcenie dla sztuki także Włodzimierza Boruńskiego, który – jako poeta – sam napisał tekst grafomańskiej piosenki śpiewanej na scenie przez Blumenfelda, Andrzeja Łapickiego, który miał przecież opinię uwodziciela, czy Zdzisława Maklakiewicza, o którego nocnym życiu krążyły legendy⁸². Aktorzy ci w swych kreacjach częściowo naśmiewali się przecież z samych siebie. Nie mniej ważne są tu reminiscencje innych dzieł: przede wszystkim Ewangelii, *Dziadów* (*Cierpię za innych*, s. 159⁸³), *Wesela* (motyw chocholego tańca⁸⁴), *Popiołu i diamentu* i innych filmów szkoły polskiej⁸⁵, czy recytowany w filmie poemat Tadeusza Różewicza *Spadanie* – zapowiedziany zresztą przez Artystę: *Nadestali wam depeszę ze świata* (s. 201). Nie funkcjonują one w filmie jako cytaty wymierzone przeciwko tym dziełom, a raczej tak, jak padają z ust Blumenfelda słowa ze Starego Testamentu (w charakterystycznym tłumaczeniu Wujka, zob. s. 174), czy też przysłowia (*Sen mara, Bóg wiara; Służba nie drużba*) – jako pewne formy mówienia⁸⁶.

Na płaszczyźnie autotematycznej ważne miejsce zajmują wreszcie tropy autobiograficzne i autocytaty. Na te ostatnie zwracał już uwagę Wiktor Woroszyński we wspomnianej recenzji: *...wracają zawsze te same postacie z teatru Konwickiego – samobójca i kombatant, ukrywający coś mężczyzna i samotna, zawiedziona kobieta – wracają, aby ulec kompromitacji, aby odegrać komedię, jak choćby ów samobójca, tak tragiczny i tajemniczy w „Dziurze w niebie”, tak apelujący do sentymentu w „Senniku współczesnym”, a wreszcie tak komicznie*

zakłamanym, wieszający się na pokaz i bez konsekwencji w filmie (...) ⁸⁷. Jak wzmiankowałem już na wstępie, Lubelski pisząc o autocytatach z *Sennika*, wymienił jako przykładowe: podobną galerię postaci – nieautentycznych, żyjących bardziej w przeszłości niż w teraźniejszości, motyw katastroficzny (zalanie miasteczka wodą w *Senniku* – likwidacja miasteczka z *Salta* z powodu znajdujących się pod nim bogatych złóż uranu), motyw „rocznicy” integrującej społeczność – tak jak modlitwy w *Senniku* – i będącej jednocześnie odpowiednikiem rocznic przybycia nad Sołę obchodzonych przez Korsaków. Listę tę warto poszerzyć, skoro zajmujemy się w niniejszym szkicu korespondencją tych dwóch utworów. Aluzją do *Sennika* jest motyw zaglądania do okien cudzych domostw przez Kowalskiego na początku filmu (por. kwestię *Oświetlone okno ludzkiego domostwa będzie moją obsesją do końca życia*, s. 219 ⁸⁸), rzucanie jabłkiem w stronę natrętnych dzieci (w powieści – w Romusia, s. 108). Także picie wódki ze szklanek (– *Nie mamy kieliszków, bo my starsi ludzie. – Mogą być szklaneczki, zdrowiej pić jednym haustem niż tak po troszeczku*, zob. s. 13 powieści), podglądanie kąpieeli kobiecej w rzece (por. s. 44 powieści i s. 178-179 scenariusza) i bijatyka podczas przyjęcia rocznicowego (zob. s. 214-217), motyw mirażu „trzech z wyrokiem” (wszak w powieściowym wątku wyłonienia się zza drzew trzech sylwetek, ich strzałów i dziwnej pogoni także odbieramy sugestię, że był to incydent tylko widmowy – zob. s. 220-224). Istotna jest również sama konstrukcja z trzema punktami pamięciowymi czy też wyobraźniowymi. Konstrukcja „potrójna” jest charakterystyczna dla twórczości Tadeusza Konwickiego (por. retrospekcje w *Zaduszkach* czy eseje-intermedia o rzece, lesie i niebie we *Wniebowstąpieniu*), nie mniej w *Senniku* i w *Salcie* momenty te cechuje wyjątkowe napięcie dramaturgiczne, a także motyw zdrady, winy i w ogóle kategoria *naporu historii na życie normalnego, szarego człowieka w tym kraju* ⁸⁹ (w filmie jest to zakomunikowane jedynie symbolicznie i skrótowo, ale jednak wymownie). Istotna jest także zasada reprezentatywności typów ludzkich, jaką obserwujemy zarówno w *Senniku* ⁹⁰, jak i *Salcie*. Zauważmy przy tym, że niektóre postacie *Salta* można rozpatrywać jako mające swoje bezpośrednie prototypy w *Senniku*. Postaciami takimi są przede wszystkim: Rotmistrz, który łączy dwie postaci powieści – partyzanta Krupę i torowego Dębickiego, oraz Helena, która jest nową wersją Justyny. Pokrewieństwo trzech pierwszych postaci buduje ich charakterystyka jako kombatantów, związane z nią wymienianie miejsc, w których byli na świecie, czy temperament i iloraz inteligencji; dodatkowo i Krupa, i Rotmistrz używają tych samych „wyszukanych” powiedzonek: *ambrozja i zakąsać* (zob. s. 12 i 13 w powieści, s. 212 i 219 w scenariuszu). Relacja Helena – Justyna jest oparta na kluczowej w obu utworach roli kochanki; tak interpretował znaczenie Justyny w powieści Tadeusz Lubelski: *Odnalazłszy możliwość czerpania satysfakcji z erotyki – Paweł dochodzi do wniosku, że właśnie Justyny szukał w swej wyobrażonej podróży. Obiecuje jej też ostatnią rzecz, którą może zaofiarować: „kęs uczucia”* (s. 316). *Ale Justyna zawodzi go: nie decyduje się na wspólny z nim odjazd* ⁹¹. Dokładnie tak samo należy interpretować postać filmową (por. wskazaną przez Lubelskiego rozmowę Justyny i Pawła z rozmową Kowalskiego z Heleną o miłości, oczywiście obfitującą w komiczne elementy pozerskie, s. 193; por. też ostatnie w filmie słowa Kowalskiego: *Do widzenia, Mario*, s. 221). Helena jest ponadto postacią tragiczną (zob. scenę rozmowy na osobności z Kowalskim w se-

kwencji rocznicowej, s. 205-206), która próbuje ukryć swoje problemy, stwarzając pozory beztrości – tak jak Justyna i jak wiele innych postaci kobiecych w twórczości Konwickiego⁹². Zauważmy przy tym, że istnieje w filmie stały układ erotyczny tej twórczości. Na jego istnienie wskazywał już Jan Walc, który interpretował powieściowe motywy miłosne jako osadzone w toposie romantycznym (*zabójcze dla tej miłości okazuje się wszelkie spełnienie*) i podkreślał, że każdego z bohaterów powieści *stawia autor przed koniecznością dokonania wyboru między dwiema kobietami, z których jedna jest uosobieniem zwyczajności, ciepła, domu i kocha go, druga zaś to kobieta fatalna (...)*⁹³. Pełny układ zarysował Tadeusz Lubelski, jako *zasadę nieodwzajemniania uczuć* – podkreślając identyczność relacji postaci *Sennika*: Justyna – Paweł, Regina – Krupa – z relacjami z *Dziury w niebie*: Wisia – Polek, Pacia – Kajaki⁹⁴. Czworokąt ten podlega w *Salcie* pewnej modyfikacji (inaczej wypada funkcja drugiej z postaci męskich), jednak także istnieje – odwzorowany razem z problematyką oświetloną przez Walca – lęk Kowalskiego przed spełnieniem, jak można odczytywać ciągłe przeszkadzanie Pietucha. Układ jest szczególnie wyraźny w sekwencji rocznicowej, w której parokrotnie stają obok siebie Pietuch, Cecylia i Helena. W jednym z takich ujęć, kiedy Kowalski zwraca się do Heleny i po raz kolejny wkracza między nich bezczelny Pietuch (obok niego stoi też Cecylia), do stojącej grupki podchodzi nawet Blumenfeld i przygląda się jej z zastanowieniem.

Istotnym powracającym elementem jest motyw zmiany nazwiska, tak bardzo wyrazisty w *Senniku*⁹⁵, znajduje realizację w „podwójnym” nazwisku protagonisty *Salta* (nb. bohater jest określany w scenariuszu nazwiskiem, które ukrywa – tak samo określa postacie powieściowe narrator *Sennika*). Podkreśłmy jednocześnie, że „prawdziwe” nazwisko, Kowalski, funkcjonuje tu nie tylko jako synonim Everymana-Jedermann-Każdego, ze względu na popularność w Polsce, ale może być traktowane i jako aluzja do nazwiska przybranego w *Senniku* przez hrabiego Paca. Uwaga ta wydaje się o tyle istotna, że skojarzenie tych dwóch postaci dookreśla Kowalskiego, wzmacniając interpretację postaci jako tragicznej, wymaga bowiem uruchomienia symbolicznej wykładni nazwiska Paca: nazwiska, jak zauważa J. Walc, znamienitego rodu litewskiego, jednocześnie zaś oznaczającego – przez sens słowa „pac” – wielkiego szczura⁹⁶. Jakże trafne w tym kontekście okazuje się określenie Kowalskiego-Malinowskiego przez Małgorzatę Czermińską: *widz rozumie, iż ten człowiek szamoczący się w histerycznych i przesadnych gestach (...) był naprawdę zaszczuty*⁹⁷. Lecz można dodać i inne znaczenie nazwiska postaci powieściowej – oparte na łacińskim zwrocie *in pace*, czyli „w lochu”. To znaczenie również oddaje istotę tragiczności tak Paca-Kowalskiego, jak i innych postaci *Sennika* (por. rozmowę torowego z Pawłem: – *Rozmawiacie ze sobą? (...) – Taki nawyk. – Siedzieliście w więzieniu? – Nie. Ale często bywałem sam*, s. 203), jak i „spokrewnionego” z nimi Kowalskiego-Malinowskiego.

Tropy autobiograficzne są zaś rozpisane na wszystkie postacie filmu. Przede wszystkim są wpisane w figurę Kowalskiego, często ironicznie przetworzone (np. motyw gruźlicy pojawiający się w zmyślonej historii o „przygarniętej” żonie przyjaciela, który zmarł na chorobę płuc /s. 191/, czy wzmianka o staniu przez trzy doby po pas w śniegu w sytuacji wielkiego zagrożenia /s. 186/). Jednym ze stosowanych przez Kowalskiego zabawnych chwytów retorycznych jest stwierdzenie: *Kogo to może obchodzić* /ss. 165, 171/, a jest ono później wielokrotnie

używane przez Tadeusza Konwickiego (zwłaszcza w sylwach) jak autoironiczna reminiscencja *Salta*. Zwracają uwagę i takie motywy, jak wymienienie przez Cecylię jako daty urodzin – dnia i miesiąca urodzenia Konwickiego, albo stwierdzenie Gospodarza, że ma rodzinę *na Wschodzie* (s. 212), dodatkowo podkreślone przez Gustawa Holoubka spojrzeniem w kamerę. Z tą drugą postacią wiąże się zresztą szersza kwestia. Wzmiankowałem już, że niektóre z powyższych tropów odsłoniły przed odbiorcą Konwickiego *Kalendarz i klepsydra* oraz późniejsze sylwy i wywiady-rzeki, książki-klucze do twórczości⁹⁸. Książka *Kalendarz i klepsydra* została niejako zapowiedziana w filmie, w wypowiedzi Gospodarza, który w pewnym momencie (s. 203-204) skarży się Kowalskiemu, że przeszkadza mu to, że jest dobry i że go z tego powodu nikt nie szanuje (*Czy istnieje ktoś znający osobiście Konwickiego, kto nie uważa go za dobrego człowieka?* – wtrącał, wspominając tę postać, Fuksiewicz⁹⁹). Po czym Gospodarz powiada złowrogo, patrząc ponuro prosto w kamerę: *A ja wam zrobię jeszcze świństwo. Absolutnie. Mnie się nie śpieszy. Ja poczekam. Ale jak podłożę kiedy świnię, to aż ochniecie*¹⁰⁰. Napisała dziewięć lat po premierze filmu książka Konwickiego (*Mnie się nie śpieszy...*) okazuje się „świństwem” w dwojakim sensie. Po pierwsze, jeśli odczytywać je jako wyrządzone tym postaciom, o których mówi Gospodarz w planie zdarzeniowym – czyli postaciom z miasteczka – to sylwa jest dla nich „krzywdą” jako utwór niebeletrystyczny, jako utwór, w którym postacie te nie zostały powołane do życia, poza tym, w którym został odsłonięty ich niefikcyjny rodowód. Z tym wiąże się drugie, poważniejsze „świństwo”: książka *Kalendarz i klepsydra* wywołała skandal, bowiem ukazana została w niej „warszawka” – Konwicki pomieścił tu portrety osób realnych (chórem niemal odpowiadały na rozmaite „uszczyptnięcia” i zniewagi¹⁰¹) i proponował uważnemu czytelnikowi wcześniejszych książek dookreślenia portretów postaci tam zawartych¹⁰². Z pewnością można powiedzieć, że polski świat artystyczny w roku 1975 ochnął.

Autopolemika

Należy podkreślić, że takie tropy autobiograficzne, dostrzegalne w różnych postaciach filmowych, zawsze na zasadzie zwrotności budują autobiograficzny wymiar protagonisty *Salta* (postacie są przecież *alter ego* bohatera). Jak w innych dziełach Konwickiego tematem utworu jest protagonista, tu – Kowalski, czyli postać filmowa o świadomości reżysera, zwierciadło twórcy. To siebie samego portretuje Konwicki, powierzając główną rolę aktorowi podobnemu do siebie fizycznie¹⁰³; to w usta tej postaci autor wkłada przejmujące wyznanie: *Chcę po prostu powiedzieć, że wróciłem z ostatniego krańca ziemi. Do siebie, do swoich, do tego, czego nie można zapomnieć* (s. 200). Mówi te słowa Kowalski w momencie, w którym odrzuca wszelką pozę, momencie najbardziej chyba serio w całym filmie; nawet ściąga okulary, by mieć jak najbliższy kontakt z widzem. Pod koniec filmu wypowie jeszcze słowa programowe dla sztuki Konwickiego: *Przecież ja jestem jednym z was. Mieszkamy w tym samym domu, codziennie wspólne łamiemy chleb, pijemy wodę z jednej szklanki, razem podnosimy się z dna i chwytamy kurczowo drabiny wiodące do nieba, drabiny, w której nie ma szczebli* (s. 221).

Stwierdziłem w szkicu, że konstruując *Salto*, Konwicki sięgnął po poetykę wsparłą na środkach będących filmowymi odpowiednikami środków warsztatu

prozatorskiego. Kontekst *Sennika* nie jest do ich odczytania niezbędny, jakkolwiek dla interpretacji niewątpliwie jest ważny. *Salto* stanowi formę autopolemiki Konwickiego, formę odpowiedzi artystycznej na własną powieść. Konieczność takiej lektury filmu i powieści (filmu przez pryzmat powieści, ale także powieści przez pryzmat filmu) wskazuje właśnie wykazane w szkicu pokrewieństwo poetyki i elementów fabularnych obu utworów.

Lekturę taką podjął, jak już zaznaczałem, Tadeusz Lubelski, ale proponował ją swym odbiorcom sam Tadeusz Konwicki. Załączki przyszłej autopolemiki z egotyzmem odnajdujemy w powieści – w wypowiedzi Józefa Cara, skierowanej do Pawła: *Pan niczego nie szuka. Pana nosi pycha, niezdrowa ambicja. Swój los ubiera pan w znaczenia szczególne, ozdabia pan niepowtarzalnym sensem, upina pan z niego przejmując metaforę. Usiłuje pan zachować twarz wobec własnej pustki. Rozhisteryzowany własną emocją, próbuje pan z nici życia utkać sobie królewski płaszcz, który by pana wyróżnił spośród tłumu* (s. 318) ¹⁰⁴. Autopolemiczny wydźwięk *Salta* Konwicki ujawniał także w wypowiedziach dotyczących filmu. Nie bez przyczyny za najważniejsze świadectwo jego odbioru uznawał wstrząs, jakiego doznał Mach po przeczytaniu scenariusza. *On to rozumiał jako całkowitą dezawuację „Sennika współczesnego”* – mówił Konwicki do Stanisława Beresia w 1984 roku. – *Pan dostrzega w tym filmie smaganie „szkoły polskiej”, podczas kiedy w tamtych latach uznano, że Konwicki sam siebie anuluje* ¹⁰⁵. Takie rozumienie *Salta* jest dla Konwickiego najistotniejsze, stąd podkreślenie tej akurat reakcji i stąd powrót do problemu po chwili – już w formie otwartego autokomentarza: *Kiedy dziś myślę o „Senniku”, to podejrzewam, że za bardzo się w nim uwzniośliłem i „zapoetyzowałem”. Przecież trochę tam „naczarowałem”: na życiorys składa się niemal wszystko – partyzantka, zbrodnie, wojny... Widocznie w „Salcie” chciałem się trochę odkłamać i powiedzieć: „Uwaga! Ostrożnie!” Być może przez moje „klisze” przeświecają tropy literackie. To jest przecież możliwe* ¹⁰⁶. Po latach pisarz-reżyser oświecił w ten sposób *Salto* i *Sennik* w książce *Pamiętam, że było gorąco* ¹⁰⁷.

Odtąd, od czasu *Salta*, Konwicki wyraźnie wystrzega się tego, co tak przeszkadzało mu w *Senniku*. Przede wszystkim zaczyna jeszcze częściej sięgać po ironię i silniej podnosić problemy drażliwe (np. wątek partyzancki *Nic albo nic*, gdzie ukazany jest gwałt) oraz określać w wywiadach wręcz jako zagrożenie to, że niektórzy jego rówieśnicy dyskontują swą przeszłość ¹⁰⁸. Sam zaś problem wyobraźni kompensacyjnej, ostatniej deski ratunku dla człowieka w chwilach dlań szczególnie trudnych – wciąż przecież silnie obecny w centrum tej twórczości – jest już albo wyraźnie podszyty ironią skierowaną przeciw egotystycznemu narratorowi (*Zwierzoczekoupiór*), albo ironicznym komentarzem odkrywającym ukryty kicz (*Kronika wypadków miłosnych*). Jeśli zaś wyobraźniowa kraina dzieciństwa jest przedstawiana w utworze przede wszystkim w celu poszukiwania tożsamości, to jest to próba odkrycia tożsamości wspólnej, zbiorowej, nawet ogólnoludzkiej (jak *ćwiczenia pamięci* we *Wniebowstąpieniu*). Poza tym uogólnienie nie zostaje oparte tylko na figurze protagonisty. Jest to formuła między innymi trzech ostatnich filmów Tadeusza Konwickiego: *Jak daleko stąd, jak blisko*, *Doliny Issy* i *Lawy*.

- ¹ S. Morawski, O *tak* zwanym filmie autorskim, „Dialog” 1965, nr 8. Nb. artykuł znalazł się w tym samym numerze, w którym zamieszczono tekst J. Foksiewicza *Filmy Tadeusza Konwickiego* – załączek przyszłej książki, pierwszej zresztą w całości poświęconej tej twórczości: tegoż, *Tadeusz Konwicki*, Warszawa 1967; dodajmy, że na początku książki Foksiewicz zawarł własne uwagi dotyczące terminu „kino autorskie”.
- ² Zob. T. Lubelski, *Autorski film*, w: *Encyklopedia kina*, pod red. tegoż, Kraków 2003, s. 56-57.
- ³ Zob. choćby A. Jackiewicz, *Jasotka Konwickiego*, „Życie Literackie” 1965, nr 27; por. przedruk w: tegoż, *Moja filmoteka. Kino polskie*, Warszawa 1983.
- ⁴ (...) realizację Konwickiego znaczą od początku do końca grubość stylizacji. Wszystko w niej jest umowne, a umowność ta ma więcej cech teatru niż kina – pisał krytycznie w swej recenzji (składną bardzo przenikliwej) J. J. Szczepański (JJS, „Salto”, „Tygodnik Powszechny” 1965, nr 27). A. Garbicz uznał zaś: *Słabą stroną „Salta” jest jednak nieruchawość inscenizacyjna* – tegoż, *Kino, hehlik magiczny. Przewodnik osiągnięć filmu fabularnego. Podróż trzecia: 1960-1966*, Kraków 1996, s. 406.
- ⁵ *Salto* uważa się za film, który się „zestarzał” formalnie (tak jakby mnogość dialogów była właściwa czasom, w których utwór powstał), zob. choćby szkic A. Kołodyńskiego, „Salto”, „Film” 1984, nr 31.
- ⁶ S. Morawski, dz. cyt.
- ⁷ A. Zejman, *Rozmowa z Tadeuszem Konwickim*, „Panorama” 1965, nr 32. Por. też uwagi Konwickiego w *Pół wieku czyścica* o tym, że *Salto* jest bardziej [od *Zaduszek*] skonwencjonalizowane, ascetyczne i wypożyczone, dz. cyt., s. 144.
- ⁸ S. Morawski, dz. cyt.
- ⁹ Zob. wypowiedź w: S. Bereś, *Pół wieku czyścica. Rozmowy z Tadeuszem Konwickim*, Kraków 2003 (pierwsze wydanie: 1986), s. 142. Maszynopis scenariusza *Salta* jest datowany 11 czerwca 1964 r. (data na teście egzemplarza ze zbiorów Filmoteki Narodowej), przedruk zaś tekst miał zaraz w kolejnym miesiącu w „Dialogu” 1964, nr 7; w stopce wydawniczej I wyd. *Sennika współczesnego* znajdujemy informację: *Druk ukończono w listopadzie 1963 roku*. Cytaty z powieści będę podawać według tego wydania, ze scenariusza – według wersji opublikowanej w: T. Konwicki, *Ostatni dzień lata. Scenariusze filmowe*, Warszawa 1966 (lokalizuję je bezpośrednio w tekście).
- ¹⁰ Zob. T. Lubelski, *Poetyka powieści i filmów Tadeusza Konwickiego (na podstawie analiz utworów z lat 1947-1965)*, Wrocław 1984; „Artysta i odbiorcy” – użyłem sformułowań padających na ss. 157 i 166.
- ¹¹ Zob. tamże, s. 159-161.
- ¹² T. Lubelski, dz. cyt., s. 161.
- ¹³ Tamże, s. 163.
- ¹⁴ Zob. J. Walc, *Tadeusza Konwickiego przedstawianie świata*, Warszawa 1975, maszynopis złożony w Bibliotece IBL PAN, sygnatura: Masz. 1407 (jedynym publikowanym dodatkiem fragmentem tej pracy jest artykuł *Nieepickie powieści Tadeusza Konwickiego*, drukowany w „Pamiętniku Literackim” 1975, nr 1).
- ¹⁵ Używam nazwy podwójnej ze względu na uwagę Konwickiego w *Nowym Świecie i okolicach: Naszą rzeczkę Wileńkę do końca nazywano Wilejką i właściwie do dziś wszyscy prawie zwą ją Wilejką, chociaż ja, co się nad jej brzegiem urodziłem, wiem, że poprawna forma brzmi „Wilenka”* (Warszawa 1990, s. 25; I wydanie, 1986).
- ¹⁶ T. Lubelski, dz. cyt. s. 146.
- ¹⁷ Na ten motyw zwrócił także uwagę T. Wroczyński, który jednak twierdzi, że *Kotlina* [sic!] i pejzaż *Soły* ewokują w jej [tj. postaci narratora] wyobraźni krajobraz litewski (...) – tegoż, *Obszary codzienności w prozie Tadeusza Konwickiego*, w: *Codzienne, przedmiotowe, cielesne. Języki nowej wrażliwości w literaturze XX wieku*, pod red. H. Gosk, s. 219. Podobnie nie przyjmuje (nie zaznaczając, że nie przyjmuje) rozpoznań o syntetyczności doliny Stanisław Burkot, zob. tegoż, *Tadeusz Konwicki, „Sennik współczesny”*, w: tegoż, *Proza powojenna (1945-1980). Próba syntezy i analiza wybranych utworów*, Warszawa 1984; badacz pisze tu o lesie powieściowym, że jedynie przypomina *Pawłowi inny las* (s. 224; podkreślenie cytowane).
- ¹⁸ Zob. J. Walc, dz. cyt., s. 4-8 oraz odpowiednie przypisy. Do ostatnich uwag Walca można dopisać początkowy fragment powieści, w którym bohater-narrator nie chce otworzyć oczu; Przemysław Czapliński zauważa, że jest to dyskretny sygnał lęku przed rzeczywistością, znak dziecięcego sposobu unieważniania widzialnego świata poprzez zamknięcie oczu – tenże, *Tadeusz Konwicki*, Poznań 1995, s. 71.
- ¹⁹ J. Walc, dz. cyt., s. 57, przypis 20.
- ²⁰ Z. Wawrzyniak, *Miasteczko ze snu*, „Kurier Polski” 1965, nr 137.
- ²¹ J. Walc, *Nieepickie powieści Tadeusza Konwickiego*, dz. cyt., s. 87.

- ²² 8 października w rzece przepływającej przez Leśnicę odbyła się ostatnia chyba w tym roku kąpiel w wodzie niepodgrzanej. (...) A kąpał się odważnie pan Malinowski vel Kowalski, czyli Zbigniew Cybulski. Nie dla przyjemności tylko dla sztuki. Kąpało się też w tym dniu liczne grono przedstawicieli płci słabej. Zdjęcia się udały, nikt zapalenia płuc nie dostał – kt, Ostatnia kąpiel, „Głos Robotniczy” 1964, nr 42. (Nb. pamiętamy, że Kowalski przechodzi przez rzekę ubrany, opryskujące się wodą gracie są natomiast nagie...)
- ²³ O pogodzie, kompleksach i zabobonach. Rozmawiają Tadeusz Konwicki i Krystyna Nastulanka, „Polityka” 1964, nr 47.
- ²⁴ Por. wskazane i zanalizowane kresowizmy w warstwie językowej *Sennika współczesnego*, w: Z. Kurzowa, *Elementy kresowe w języku powieści powojennej*, Warszawa 1972, s. 116 i n., zwłaszcza 119-132. Należy dodać, że pewne elementy języka kresowego są niezwykle charakterystyczne dla całej twórczości Tadeusza Konwickiego – także utworów sylwicznych. Elementy kresowe zamieszczane są przezeń w utworach ze szczególnym rozmysłem (zob. uwagi Kurzowej i interpretacje T. Lubelskiego); jedną z ważniejszych funkcji tych elementów – zwłaszcza w sylwach – jest wskazywanie własnej tożsamości (por. wielokrotne żartobliwe białania nad własną polszczyzną). Zob. choćby autokomentarz dotyczący stosowania zaimków w *Zorzech wieczornych*, Warszawa 1991, s. 15-17.
- ²⁵ Zob. rozumienie tego słowa przez Konwickiego określone w *Nowym Świecie i okolicach*, dz. cyt., s. 74.
- ²⁶ Zdania te grająca Cecylię Irena Laskowska wypowiada inaczej, niż są one zapisane w scenariuszu (s. 175) – aktorka podkreśla powtarzające się formy zaimków, mówi: *Powiem tobie, co widziałeś* – zamiast, jak w scenariuszu: *Powiem ci, co widziałeś; Widzę obok ciebie młodą kobietę* – zamiast: *Widzę przy tobie młodą kobietę*.
- ²⁷ *Każdy ma swego móla, co go szmula* – zob. *Mól*, [hasło w:] S. Adalberg, *Księga przysłów i wyrażen przysłowiowych polskich*, Warszawa 1889-1894, s. 319.
- ²⁸ Tamże, s. 69.
- ²⁹ St. Bereś, *Pół wieku czyśćca*, dz. cyt., s. 167-168.
- ³⁰ Na forum na stronie internetowej www.historycy.org znalazł się następujący wpis: *Nie wspomnieliście o kopalni uranu na Suwalszczyźnie; stosunkowo najbliższa miejscowość to Jeleniewo. Kopalnia funkcjonowała jeszcze w latach*
- 80. – publicznie opowiadano (sic), że jest to kopalnia rudy żelaza.*
- ³¹ Zob. choćby wspomniane forum: *Kopalnia uranu w Rudkach? czy rzeczywiście istniała* i artykuł: W. Rejman, *Kopalnie uranu w Polsce*, „Wiedza i Życie” 1996, nr 9.
- ³² *Pół wieku czyśćca*, dz. cyt., s. 29; *Nowy Świat i okolice*, dz. cyt., s. 63.
- ³³ Zob. wypowiedź w wywiadzie-rzece K. Biełas i J. Szczerby *Pamiętam, że było gorąco*, Kraków 2001, s. 90-91.
- ³⁴ Reżyser często mówił, że musiał zrezygnować z pleneru, ale nigdy nie wyjawiał, przy kręceniu jakiej sceny; na swoje usprawiedliwienie podkreślam, że wskazuję ją do celów interpretacyjnych.
- ³⁵ Podobnie jest w wypadku lamp oświetlenia planu odbijających się w okularach Kowalskiego i Artysty oraz dostrzeżonego przez Nataszę Korczarowską przejścia w tę samą stronę przez rzekę i na początku filmu, gdy bohater zmierza ku miastu, i u końca, gdy z miasta uchodzi. Dodajmy, że w tę samą stronę zmierza Kowalski także podczas próby ucieczki: za każdym razem przechodzi z prawego brzegu rzeki na lewy (por. N. Korczarowska, *Ojczyzny prywatne. Mitologia przestrzeni prywatności w filmach Tadeusza Konwickiego, Jana Jakuba Koloskiego, Andrzeja Kondratiuka*, Kraków 2007, s. 90; nb. autorka podaje błędnie kierunek odwrotny – sugerując się kierunkiem ruchu w kadrze).
- ³⁶ W rozdziale poświęconym *Sennikowi* pisze badacz, iż „śnienia”, o którym jest mowa w powieści wielokrotnie – zwłaszcza w partiach, w których bohater w planie zdarzeniowym próbuje zasnąć – nie należy rozumieć dosłownie, to raczej metaforyczne określenie męki poszukującej świadomości (dz. cyt. 150-151). Przyjmuję tę interpretację jako najbardziej przekonującą i pomijam kwestię innych interpretacji (głównie dotyczących powieści, ale i filmu). Ich prezentacja wydaje się o tyle niecelowa, że w bez mała żadnej ze znanych mi prac, w których pada stwierdzenie o granicy snu-jawy nie precyzuje się rozumienia kategorii snu albo dookreśla się ją – zazwyczaj jako *stricte* marzenie sennie – nie proponując dowodów bardziej przekonujących od wysuniętych w pracy T. Lubelskiego. Przykładem może być niedawno opublikowana książka N. Korczarowskiej (zob. dz. cyt., s. 101 i n.). Uznanie fabuły *Salta* za *marzenie sennie* zostaje tu bardzo słabo uargumentowane (jedynie cytatem wypowiedzi Artysty

i wskazaniem motywu przekraczania rzeki), zupełnie zaś *ad hoc* postawiona jest teza odnośnie do konstrukcji *Sennika współczesnego*, oparta wyłącznie na zestawieniu cytatów z początku i końca powieści (a muszę tu podkreślić, że łączenie tych passusów w taki sposób uważam absolutnie nie do przyjęcia).

³⁷ W „*Salcie*” *umyślnie rehabilitowałem kicz, przewidując jego renesans. Kicz jest tam wszędzie, w różnych warstwach, istnieje też w nim kicz wyobraźniowy żerujący często na rzeczach tragicznych* – mówił Konwicky w wywiadzie Z. Taranienki (dz. cyt., s. 254). Zob. też wielokrotnie powracające wypowiedzi o rehabilitacji kiczu w *Pół wieku czyśćca*; na ten aspekt *Salta* zwracali także uwagę i krytycy, zob. choćby uwagi A. Tatarkiewicz, w: *Refleksje o „Salcie”*, „Film” 1965, nr 29-30 i T. Lubelskiego, dz. cyt., s. 158.

³⁸ Por. propozycje interpretacyjne pierwszej sekwencji *Salta* w monografii T. Lubelskiego, dz. cyt., s. 158.

³⁹ Zwracał na to uwagę już T. Lubelski, zob. tamże, s. 159.

⁴⁰ Film otwiera obrazek zachodu słońca (za-uważmy przy tym, że fabuła zaczyna się wieczorem, a kończy nad ranem drugiego dnia). Podkreślimy tu też zbieżność z *Sennikiem*: także w pobliżu łóżka Pawła znajdował się podobny obrazek, z *czerwonym słońcem zachodu*, na który narrator zwracał uwagę na początku utworu, s. 6; zob. też s. 229.

⁴¹ R. Kluszczyński, *Jedynie raje to raje utracone (analiza twórczości Tadeusza Konwickiego)*, w: *Szkice o filmie polskim*, red. B. Stolarska, Łódź 1985.

⁴² Por. wyrażenie użyte przez J. Walca, dz. cyt., s. 14-15.

⁴³ T. Lubelski, dz. cyt., s. 159.

⁴⁴ Można też dodać odgłosy, które pojawiają się w tych scenach, jak otwierające jedną z nich nagłe odezwanie się orkiestry, także spotęgowany hałas kroków i repetowania broni oraz skrzypienie drzwi (dźwiękowcy stworzyli je najprawdopodobniej przez przesunięcie smyczka wzdłuż strun jakiegoś instrumentu skrzypcowego).

⁴⁵ Tamże. Por. N. Korczarowska: *Obcy* [Kowalski-Malinowski] *nie jest jednak w „Salcie” nadrzędną instancją znaczeniową*. *Ponad nim lokuje się wyraźnie uzewnętrznione, dające się wywieść z tekstu spojrzenie „ja” autorskiego. (...) Wszechogarniające [?!] spojrzenie autora jest spojrzeniem z dystansu – zarazem ironicznym i pełnym nostalgii* – dz. cyt., s. 103.

Zaznaczmy, że czytelnik nie odnajdzie tu przypisu do analizy T. Lubelskiego, która niewątpliwie była gruntem dla tych konstatacji (symptomatyczne, że Korczarowska tylko stwierdza – nie podając żadnych przykładów scen); konstatacji, dodajmy, zbyt daleko idących. Podobnie zresztą autorka korzysta z innych prac – zarówno tego interpretatora, jak i innych badaczy. Na przykład, kiedy buduje porównanie *Salta* z twórczością Gombrowicza (s. 95; zresztą porównanie rozwijane przez Korczarowską jest niepgłębione, oparte w zasadzie tylko na cytatach), autorka nie wskazuje, że porównania takie już były przeprowadzane. Najwięcej pisał o tym Jacek Fuksiewicz, ale – to prawda – w książce (zob. dz. cyt., s. 20 i część V), a spostrzeżenia te nie weszły w skład artykułu, z którą to pracą zapoznała się jedynie Korczarowska. O tym jednak, że Fuksiewicz rozpatruje w książce problematykę *Salta*, kojarząc ją z *Trans-Atlantykem*, informuje T. Lubelski w studium o *Salcie* – zob. dz. cyt., s. 167, przypis 14; por. też choćby rozmowy o Gombrowiczu w *Pół wieku czyśćca*, zwłaszcza s. 145 (gdzie Beres pyta o *Salto*) i uwagi T. Lubelskiego z artykułu *Bohater Konwickiego* (dz. cyt., s. 65 i n.; tu znajdujemy też nowe ciekawe pokrewieństwo *Salta* – ze *Śmiercią porucznika* Mrożka, utworem traktującym o rodzeniu się mitów oraz różnorakich tego konsekwencjach).

⁴⁶ Nb. po dokładnie ten sam środek artystyczny sięgnął Krzysztof Kieślowski, reżyserując partie retrospektywne *Przypadku*.

⁴⁷ Jest to środek analogiczny do użytego przez Konwickiego w prologu *Zaduszek*; zob. analizę szwenków w tym filmie – T. Lubelski, *Poetyka...* dz. cyt., s. 123.

⁴⁸ Na to, że asynchroniczność muzyki w tych ujęciach stanowi wyjątek w całym filmie, zwracał już uwagę T. Lubelski, dz. cyt., s. 158.

⁴⁹ *Nowatorskie rozwiązania operatorskie i dźwiękowe* zapowiadano widzom oczekującym powstania *Salta* w artykule B. Mruklik *Reportaż z realizacji nowego polskiego filmu „Salto”*, „Ekran” 1964, nr 51.

⁵⁰ Wyrażenia takiego Konwicky używa w odniesieniu do pieśni białoruskich w *Lawie*, zob. wywiad *Jestem częścią żywej Białorusi*, w: T. Zaniewska, *A dusza jest na Wschodzie*, Białystok 1993, s. 11. Pisarz-reżyser w ogóle chętnie tłumaczy swoje zabiegi artystyczne, odwołując się do języka psychoanalitycznego (zob. *Pamiętam, że było gorąco*, s. 155, gdzie mówi o Jungowskich archetypach, czy s. 191-192, gdzie opowiada, jak podczas montażu

- wkładał do filmu pojedyncze klatki, by wywołać reakcję podprogową).
- ⁵¹ Zob. analizę narracji tej powieści w cytowanej pracy T. Lubelskiego, s. 138-139.
- ⁵² Por. rozważania T. Lubelskiego dotyczące problemu *filmowego odpowiednika narracji z perspektywy jednej postaci*, dz. cyt., s. 21-22.
- ⁵³ J. Walc, dz. cyt., s. 18; zaznaczmy w tym miejscu, że takie rozstrzygnięcie jest jednak tylko połowiczną odpowiedzią na pytanie o status narracji w powieści. Dookreślił go T. Lubelski, którego konstatację odnośnie do relacji poziomu zewnątrztekstowego i wewnątrztekstowego utworu przywołam w dalszej części szkicu.
- ⁵⁴ J. Walc, dz. cyt., s. 7. Jest to główna teza całej dysertacji badacza, zapisana w tekście rozstrzelonymi literami.
- ⁵⁵ Zob. choćby tamże, s. 103-104 i s. 103, przypis 130.
- ⁵⁶ Zob. zwłaszcza interpretację epizodów należących do pierwszego segmentu retrospekcji *Sennika współczesnego*, gdzie badacz podkreśla, że scena zakończonego fiaskiem zbliżenia Reginy i partyzanta jest projekcją lęku bohatera przed niespełnieniem seksualnym (w niedoszłym kontakcie z Justyną) – dz. cyt., s. 145.
- ⁵⁷ Podobnie sugestywnie został wyreżyserowany pojedynek Rotmistrza z Kowalskim, scena tej walki wymaga jednak obszerniejszego omówienia, z którego w tym szkicu muszę zrezygnować.
- ⁵⁸ Por. nieco odmienne uwagi o programach twórczości tych postaci w: T. Lubelski, dz. cyt., s. 168.
- ⁵⁹ Motyw kabały jest oczywistym nawiązaniem do wieloznacznego tytułu powieści Konwickiego. Sennik, zebrane tłumaczenia snów, to wszak swego rodzaju podręcznik do wróżenia. Zresztą senniki mają nie tylko postać książkową – tu otwiera się jeszcze jedna ciekawa kwestia. W kulturze ludowej funkcjonują senniki ustne (zob. na ten temat: K. Moszyński, *Kultura ludowa Słowian*, Warszawa 1967, t. II, cz. I, s. 373-374), które noszą gwarową nazwę „śniarz”; wyraz ten ma jednak znaczenie podwójne – to także określenie osoby bazarza, który *wykłada sny i potrafi zwykle kłaść kabałę* (zob. *Śniarz*, hasło w: J. Karłowicz, *Słownik gwar polskich*, Kraków 1907, t. V, s. 353; podkreślenie – P.K.).
- ⁶⁰ Por. stwierdzenie Konwickiego w *Pół wieku czyścica* o tym, co razi go w *Senniku*: *na życiorys [bohatera] składa się niemal wszystko – partyzantka, zbrodnie, wojny...* (dz. cyt. s. 145); zob. mój komentarz w ostatniej części szkicu.
- ⁶¹ Zob. na ten temat: T. Lubelski, dz. cyt., s. 145 i 150.
- ⁶² Zdystansowanie okazuje się podobnie pomocne dla bohatera *Sennika*; zobacz np. scenę poznania Justyny – bohater doznaje tu *uporczywej duszności*, która *odchodzi*, dopiero gdy w trakcie spaceru Paweł zdobywa się na ironiczną ocenę sytuacji i mówi do siebie: *Uważaj. Tu się można sparzyć* (s. 49).
- ⁶³ W jednej z poprzednich scen, w scenie na górcie, gdzie Kowalski odniósł pierwszy ważny triumf nad Heleną, wzmocnienie jego pewności siebie zostało zilustrowane przewycięzeniem innego poważnego zagrożenia. Kiedy bohater zbiegał do miasteczka, słyszeliśmy ujadanie psa, który nigdy nie daje spokoju protagoniście. Po chwili jednak szczerkanie przeszło w skowyt. Widocznie siły, którą znalazł w sobie teraz Kowalski, starczyło mu i na wymarzone kopnięcie nieznośnego kundla.
- ⁶⁴ A. Michalski, *Tadeusz Konwicki o filmowym warsztacie, niezrealizowanych pomysłach*, „Nadodrze”, 1974, nr 15; podkreślenie – P.K.
- ⁶⁵ Ten, kto przybywa z zewnątrz, „obcy”, jest postrzegany w tradycyjnych społecznościach jako wyjątkowy i mający wielką moc (przybywa wszak z „innego świata”). Jest to jednak postać antynomiczna. To bowiem jednocześnie ktoś niebezpieczny, kogo można – należy – się obawiać (na temat tej antynomii zob. zwłaszcza: Z. Benedyktowicz, *Portrety „obcego”. Od stereotypu do symbolu*, Kraków 2000, szczególnie cz.: *Kategoria „swój – obcy” i rekonstrukcja obrazu „obcego” w kulturze ludowej*); jako taką personę ukaże Kowalskiego za chwilę Artysta, mówiąc doń: *Otwierasz usta i od razu widzę czarne podniebienie* (s. 183). W omawianej sekwencji bohater zostaje określony zatem zgodnie z wyobrazeniami „obcego” w kulturze tradycyjnej, co jest kolejnym dowodem na niejednorodność rzeczywistości miasteczka.
- ⁶⁶ Słyszymy melodię znanego utworu *Nie wierzę piosence, niebieski z niej ptak* – zresztą Pietuch pogwizduje go w różnych momentach całego filmu, zawsze wchodząc w ten sposób w drogę Kowalskiemu; jest to dotkliwe dla tego drugiego, zwłaszcza wtedy gdy w grę wchodzi utrata Marii-Heleny; słowa tego utworu śpiewa nawet w jednej ze scen, a są one przecież znaczące i oczywiście skierowane przeciwko Kowalskiemu, który zresztą w innym momencie odda ciężar swego tuła-

- czego losu za pomocą metafory ptaka wędrownego, zob. s. 199.
- ⁶⁷ Wydaje się, że ta interpretacja symboliki motywu jest komplementarna wobec interpretacji T. Lubelskiego: *...motyw motocyklistów łączy w „Salcie” dwie różne funkcje (...): jest znakiem wędrówki, ale i znakiem zagrożenia (...). I to połączenie funkcji nie jest obojętne dla tworzących się tu znaczeń: wędrówka łączy się w „Salcie” z zagrożeniem – dz. cyt., s. 162.*
- ⁶⁸ Czy Gospodarz ma na imię Bohdan? – jego imieniny przypadłyby w takim razie i 31 sierpnia, czyli na koniec lata, o którym mowa w filmie, i 2 listopada, na którą to datę wskazuje wypowiedź Gospodarza: *Czy wiecie, że to moja dziś rocznica? Że nasi praojcowie żegnali z zalem stary rok i witali ze strachem nowy?* (s. 211). Jeśli przypuszczenie to jest słuszne, odnajdujemy kolejny dowód na istnienie w filmie szerokiej i wielopłaszczyznowej kategorii kontaminacji czasowo-przestrzennej.
- ⁶⁹ W wywiadzie Zbigniewa Taranienki *Współautorstwo czytelnika*, w: tegoż, *Rozmowy z pisarzami*, Warszawa 1986, s. 254 (pierwotnie w „Argumenty” 1971, nr 44). Zdanie pada w wypowiedzi, której znaczenie podnoszę w ostatniej części szkicu.
- ⁷⁰ W. Woroszyński, dz. cyt.
- ⁷¹ T. Lubelski, dz. cyt., s. 167.
- ⁷² Tu zresztą nasuwa się jeszcze jedno skojarzenie: symboliczne układy wertykalne i horyzontalne (a może i trójwymiarowe? – spadanie do głębi) z poematu Różewicza odbijają także formę utworu w opisanym wyżej aspekcie kierunków ruchu.
- ⁷³ S. Bereś, *Pół wieku czyśćca*, dz. cyt., s. 134. W autokomentarzach anegdotę o odcieciu się od mody na „czeskie” zdjęcia Konwicki powtarza wielokrotnie, jakby prowokując odbiorcę do poszukiwania przyczyn postawy artystycznej, przyczyn, które staram się teraz zrekonstruować.
- ⁷⁴ Zob. choćby tamże, s. 139.
- ⁷⁵ Dodajmy, że podczas seminarium scenariuszowego w Nieborowie, w którym uczestniczył Tadeusz Konwicki na początku 1948 roku, analizowano *Obywatela Kane’a* – zob. A. Bikoń, J. Szczęśna, *Lawina i kamienie. Pisarze wobec komunizmu*, Warszawa 2006, s. 87.
- ⁷⁶ P. Kajewski, *Nieufność do rzeczywistości*, „Odra”, 1965, nr 9.
- ⁷⁷ Por. uwagi, którymi opatrzył *Salto* Roman Zimand (Hiv., *Polski czerwiec 1965 (II)*, „Argumenty”, 1965, nr 28); czytamy w nich: *...myślę, że w filmie tym nie ma postaci w normalnym sensie tego słowa, a więc tym samym nie ma postaci pozytywnych i negatywnych. Co więcej, sądzę, że fałszywe jest założenie, wg którego porte-parole twórcy jest jedynie Kowalski, który w języku misterium nazywałby się Jedermann (...). Dlatego wedle mego rozumienia „Salta” wszystkie postacie tam występujące prezentują którąś ze „stron” czy obsesji twórcy. Odnotujmy, że krytyk podejmuje także problem pokrewności *Salta* i *Sennika* i to na płaszczyźnie sposobu wykładu, uwidocznionego w samym tytule powieści; rozumie on „sennik” jako „katalog symboli” – co stanowi cenną uwagę interpretacyjną.*
- ⁷⁸ T. Lubelski, dz. cyt., s. 151.
- ⁷⁹ Zob. M. Przyłipiak, *Narrator literacki, „narrator” filmowy*, w: *Studia filmoznawcze*, pod red. J. Trzynadłowskiego, t. IX: „Problemy poznawania dzieła filmowego”, Wrocław 1990, zwłaszcza s. 80-81.
- ⁸⁰ Por. T. Konwicki, *Kalendarz i klepsydra*, Warszawa 2005, s. 113; na to, że *passus Kalendarza i klepsydry* jest kluczem do tego motywu filmowego, zwracał już uwagę T. Lubelski, dz. cyt., s. 164.
- ⁸¹ Zob. zwłaszcza: T. Lubelski, *Bohater Konwickiego*, dz. cyt., s. 70; zob. też wypowiedź Tadeusza Konwickiego w *Pamiętam, że było gorąco*, rozdz. *Sam siebie anulujesz*.
- ⁸² Zwracał na to uwagę także T. Lubelski (w kontekście *Salta* i *Jak daleko stąd, jak blisko*), zob. tegoż, *Bohater Konwickiego*, dz. cyt., s. 66-67.
- ⁸³ Jakkolwiek ja nie widziałbym w „podwójnym” nazwisku Kowalskiego-Malinowskiego aluzji do Gustawa-Konrada, co czasami podnosi się przy okazji tego filmu. W ten sposób mieszamy problematykę zwrotu w życiu duchowym bohatera z kwestią przybrania fałszywego nazwiska czy zaparcia się swej przeszłości – jak w *Senniku współczesnym*, do którego właśnie, moim zdaniem, nawiązuje tu Konwicki, zob. uwagi poniżej.
- ⁸⁴ Zob. zwłaszcza interpretację sceny tańca w artykule Stefani Skwarczyńskiej „*Chocholi taniec*” jako obraz-symbol w literaturze ostatniego trzdziestolecia, „Dialog” 1969, nr 8, cz. 10.
- ⁸⁵ Zob. na ten temat zwłaszcza: T. Lubelski, *Poetyka...* dz. cyt., s. 165 i tegoż, *Bohater Konwickiego*, dz. cyt., s. 65-66 i 70.
- ⁸⁶ Powołuję się na uwagi Norwida ze wstępu do *Pierścienia wielkiej damy: Utwory, które są lub stawiają się na ostatecznych wyżynach popularności, należą przez to samo do krainy przystów i stają się formami mówienia*; w ten

- sposób autor przestrzegał, by *nie być osobistym w przyjmowaniu wrażeń scenicznych* w akcie I, gdzie Sędzia (postać, przypomnijmy, negatywna, a przy tym po prostu głupia) przywołuje utwory Trentowskiego i Mickiewicza (zob. C. Norwid, *Pisma wybrane*, wybrał i objaśnił J. W. Gomułicki, t. 3: *Dramaty*, s. 372; podkreślenia cytowane).
- ⁸⁷ W. Woroszyński, dz. cyt. Trzeba jednak zaznaczyć, że „samobójca” nie jest postacią tylko komiczną – i jej także dotyczy opisana przez Lubelskiego zasada antynomii: stary człowiek okaże się również tragiczny, kiedy w rozmowie z Kowalskim przyzna się do około siedmiu prób autentycznego targnięcia się na swe życie (s. 189).
- ⁸⁸ Zob. analizę powieściowego lejtmotywu okna w monografii T. Lubelskiego, dz. cyt., s. 146-147. Na korespondencję motywu z powieści i filmu zwracała uwagę Korczarowska, dz. cyt., s. 92, a wcześniej J. Fuksiewicz, dz. cyt., s. 45.
- ⁸⁹ Zob. interpretację *Sennika* dokonaną przez T. Lubelskiego, a także uwagi dotyczące samooskarżycielskiego tonu widocznego w retrospekcjach, porównywanych z retrospekcjami z *Zaduszek*, dz. cyt., s. 152-153. Cytat pochodzi z autokomentarza Konwickiego w *Pół wieku czyścica*, gdzie także wyjaśnienie dotyczące lejtmotywu twórczości – figury „trzech z wyrokiem”, zob. dz. cyt., s. 205.
- ⁹⁰ Zob. interpretację T. Lubelskiego, dz. cyt., s. 147 i n.
- ⁹¹ Tamże, s. 150.
- ⁹² Tamże, s. 24.
- ⁹³ Zob. J. Walc, dz. cyt., s. 65-66.
- ⁹⁴ T. Lubelski, dz. cyt., s. 155.
- ⁹⁵ Zob. T. Lubelski, dz. cyt., s. 149-150.
- ⁹⁶ J. Walc, dz. cyt., s. 89, przypis 80; w tym drugim znaczeniu Konwicki używa słowa w *Dziurze w niebie* – podkreśla Walc, po czym pisze o postaciach z *Sennika*: *W dodatku hrabia ma wystające żółte zęby, co wzmacnia podejrzenia, że pisarz chciał w jego postaci zmieścić i arystokratę, i szczura*.
- ⁹⁷ Małgorzata Czermińska, *Pomyłka w życiorysie*, „Literatura” 1974, nr 27.
- ⁹⁸ Stosuję termin zaproponowany przez Jerzego Smulskiego, zob. tegoż, *Autobiografizm jako postawa i jako strategia artystyczna*. (Na materiale współczesnej prozy polskiej), „Pamiętnik Literacki” 1988, z. 4.
- ⁹⁹ J. Fuksiewicz, dz. cyt., s. 20. Por. *Pół wieku czyścica*, dz. cyt., s. 176-177.
- ¹⁰⁰ W scenariuszu nie została użyta druga osoba liczby mnogiej, czytamy: *A ja im zrobię jeszcze świństwo. Mnie się nie spieszy. Ja poczekam. Ale jak podłożę kiedyś świnię, to aż ochną* (s. 204).
- ¹⁰¹ Atmosferę czasu wydania sylwy ukazuje P. Czapliński, zob. dz. cyt., s. 98 i n.
- ¹⁰² Na przykład ironiczne passusy o romansowym życiu Stanisława Dygata rzucały światło na jedną ze scen *Zwierzczeńkoupiora*, w której Piotr obserwował, jak jakiś starszy pan, troszkę chyba starszy od ojca (...) bardzo sprężystym, nawet sztucznie sprężystym krokiem zbliżył się do pani Zofii [tj. nastoletniej siostry Piotra], uchylił kapelusza, podał jej bukiecik wiosennych przylaszczek (Warszawa 1992, s. 242).
- ¹⁰³ Zob. zdjęcie z planu *Salta* pomieszczone nad artykułem T. Lubelskiego *Wędrówki realne i wyobrażone*, „Kino” 1981, nr 1, s. 2.
- ¹⁰⁴ J. Cieplińska określa ten fragment nawet jako *swoistą autokrytykę* Konwickiego (też, *Montaż i rytuał, czyli o kreacjach pisarskich*, Kraków 2003, s. 168). Zwracał uwagę na ten passus sam pisarz-reżyser w wywiadzie z Taranienko, dz. cyt., s. 254, podkreślał jego znaczenie również J. Walc (dz. cyt. s. 103-104 i przypis 103 na s. 130). Zauważmy, że i tkwiąca u podstaw konstrukcji filmu antynomiczność, którą wykazał Lubelski, jest w pewnym sensie zapożyczona z *Sennika współczesnego*. Jak zwracał uwagę Jan Walc (dz. cyt., s. 16), cała dolina powieściowa jest „Doliną Jozafata”, a zarazem miejscem wręcz trywialnym.
- ¹⁰⁵ S. Beres, *Pół wieku czyścica*, dz. cyt., s. 142-143.
- ¹⁰⁶ Tamże, s. 145. Wydaje się, że ustna wypowiedź Konwickiego domaga się innego zapisu w książce: *Widocznie w „Salcie” chciałem się trochę odkłamać i powiedzieć: „Uwaga! Ostrożnie! Być może przez moje ‘klisze’ przeświecają tropy literackie!” To jest przecież możliwe*. Swej hipotezy dotyczącej tego przedstawienia cudzysłowu nie konsultowałem z T. Konwickim (oczywiście w latach 80. autoryzował on ostateczny kształt wywiadu-rzeki Stanisława Beresia).
- ¹⁰⁷ Zob. *Pamiętam, że było gorąco*, dz. cyt., rozdział *Sam siebie anulujesz*.
- ¹⁰⁸ Zob. wywiad A. Michalskiego, dz. cyt. oraz wypowiedzi Konwickiego o kombatantwie w *Pół wieku czyścica*, dz. cyt., s. 44-46.