

DOLINA ISSE: DUHOVNA AVTOBIOGRAFIJA IN »FILM SPOMIN«

Članek obravnava roman *Dolina Isse* nobelovca Czesława Miłosza in istoimensko filmsko priredbo režiserja Tadeusza Konwickiego.¹ Oba avtorja sta bila rojena na območju današnje Litve, v pokrajini, ki je z neokrnjeno naravo in starodavnimi litovskimi verovanji pustila močan pečat na njunem otroštvu. V obravnavanem romanu oziroma filmu kot odrasla pripovedovalca s fragmentarnim nizanem spominov, preoblikovanih s fikcijo, in razmišljanj pripovedujeta o otroštvu: Miłosz neposredno o svojem, Konwicki pa Miłoszew roman transformira v filmski medij, pri čemer romaneskno dogajanje prikaže skozi avdiovizualne podobe in se v filmu tudi neposredno izpostavi v avtorski vlogi. Z analizo kronotopa oziroma antropološko-morfološko analizo filma prispevek predstavlja načine besednega in avdiovizualnega prikaza spomina odraslega pripovedovalca na rojstno pokrajino in čas otroštva ter obravnavani deli opredeljuje s kategorijama duhovna avtobiografija in »film spomin«.

Ključne besede: Czesław Miłosz, Tadeusz Konwicki, roman *Dolina Isse*, filmska priredba *Dolina Isse*, avtobiografski diskurz, duhovna avtobiografija, »film spomin«

Uvod

Czesław Miłosz se je rodil leta 1911 v kraju Šeteniai ob reki Nevėžis v današnji Litvi, na območju, kjer so živeli Belorusi, Litovci in Poljaki. Otroška leta je preživel v rodni vasi na posestvu starih staršev, nato pa je odšel na šolanje v Vilno. Po drugi svetovni vojni, ki jo je večinoma preživel v Varšavi, je zapustil domovino, nekaj let preživel v Franciji, nato pa se je ustalil v ZDA, kjer je deloval kot profesor za

¹ Prispevek delno temelji na analizi, ki je bila izvedena v okviru raziskovanja za doktorsko disertacijo *Poljski in slovenski literarni kanon obdobja modernizma v filmski adaptaciji* (2014, Oddelek za slavistiko FF UL) pod mentorstvom izr. prof. dr. Nikolaja Ježa in somentorstvom izr. prof. dr. Igorja Koršiča.

slovenske literature na univerzi v Berkeleyju, dokler se leta 1993 ni vrnil na Poljsko (Moder 1981: 541–548).

Na narodnostno mešanem območju Litve, v predmestju Vilne, se je leta 1926 rodil tudi Tadeusz Konwicki, poljski pisatelj, scenarist in filmski režiser, ki je v Litvi živel do konca druge svetovne vojne, nato pa se je preselil v Krakov in kasneje Varšavo. Njegovo delo, tako literarno kot filmsko, prav tako zaznamuje litovska pokrajina, kjer je preživel otroška leta, in »izgnanstvo« oziroma uporništvu, saj je bil v šestdesetih letih, po odvrnitvi od socializma in tedanjega političnega režima, na Poljskem proglašen za »sovražnika ljudstva« (Pretnar 1990: 240, 241).

Dela obeh avtorjev, zlasti pa – po prejemu Nobelove nagrade za književnost leta 1980 – dela Czesława Miłosza, so v prevodih dosegljiva slovenskemu bralcu, tudi po zaslugi Toneta Pretnarja. Prve revialne prevode Miłoszeve poezije iz zbirke *Kjer sonce vzhaja in kamor tone*² je Pretnar objavil leta 1980 v časopisu *Delo*,³ leta 1981 v *Dnevniku*,⁴ v *Sodobnosti*⁵ pa je bil istega leta objavljen prevod Miłoszevih *Besed v kraljevski akademiji v Stockholmu* (Munda 1981: 557),⁶ nato je Pretnar sodeloval pri prevodu pesniške zbirke *Somrak in svit* (slovenski prevod je izšel leta 1987, ostali prevajalci: Rozka Štefan, Wanda Stepniakowna in Lojze Krakar), njegovi prevodi pa so objavljeni tudi v zbirki *Zvonovi pozimi* (slovenski prevod je izšel leta 2008, ostali prevajalci: Jana Unuk, Katarina Šalamun-Biedrzycka, Rozka Štefan, Lojze Krakar, Primož Čučnik in Agnieszka Będkowska Kopczyk).⁷

Tone Pretnar se je v svojem prevodnem delu posvečal tudi drugemu avtorju, ki ga obravnava pričujoči članek: leta 1990 je izšel njegov prevod romana *Kronika ljubezenskih pripetljajev*⁸ Tadeusza Konwickega, ki mu je dodal še spremno besedo.

² Jana Unuk je kasneje prevedla celotno zbirko, naslov pa poslovenila nekoliko drugače kot Pretnar: *Od sončnega vzhoda do njegovega zahoda*. Gl. Miłosz, Czesław, 2012: *Od sončnega vzhoda do njegovega zahoda*. Ljubljana: Književno društvo Hiša poezije (Poetikonove lire; knj. 32). Izvirni naslov zbirke: *Gdzie wschodzi słońce i kędy zapada*.

³ 30. 10. 1980, str. 8.

⁴ 14. 2. 1981, str. 7.

⁵ 1981, str. 318–324.

⁶ Še pred Pretnarjem je Miłosza prevajal Lojze Krakar, ki je prevode poezije med drugimi objavil v reviji *Naša sodobnost* leta 1959 in 1961, reviji *Mlada pota* leta 1961, v antologiji *Poljska lirika dvajsetega stoletja* (1963) in reviji *Naši razgledi* leta 1963 (Munda 1981: 557).

⁷ Drugi slovenski prevodi Miłoszevih del: roman *Dolina Isse*, esej *Dežela Ulro* ter drugi izbrani eseji (prev. Janko Moder) in poezija (prev. Katarina Šalamun-Biedrzycka) v zbirki *Nobelovci* (1981), izbrani eseji *Življenje na otokih* (prev. Jana Unuk, 1997), kratka proza v zbirki *Psiček ob cesti* (prev. Jana Unuk, 2001), roman *Prevzem oblasti* (prev. Katarina Šalamun-Biedrzycka, 2003), zbirki *Pričevanje poezije: šest predavanj o stiskah našega stoletja* (2006) in *Od sončnega vzhoda do njegovega zahoda* (2012), obe v prevodu Jane Unuk. (<www.cobiss.si>. Dostop 15. 12. 2016.)

⁸ Pred tem je leta 1975 Dušan Pirc prevedel roman Konwickega *Nič, prav nič*. (<www.cobiss.si>. Dostop 15. 12. 2016.)

Metodološki aparat

Članek obravnava roman *Dolina Isse* Czesława Miłosza in istoimensko filmsko adaptacijo Tadeusza Konwickega v luči avtobiografskega diskurza in kot primera prikaza spominskega kronotopa, ki nima zgolj funkcije pripovedi o preteklosti, ampak je izraz iskanja identitete odraslega ustvarjalca in preizpraševanje njegovega bivanja. Film kot medij, ki izhaja iz fotografske reprodukcije stvarnosti (»gibljive slike«) in za katerega je vsaj v njegovih začetkih veljalo, da upodablja predvsem pojave iz resničnega, materialnega sveta, se zdi manj primeren za prenos fragmentarne pripovedi spomina, zato članek z analizo adaptacije opisuje, na kakšne načine so drobci spomina preneseni na filmsko platno ter kako so povezani s perspektivo odraslega pripovedovalca.

Analiza temelji na Bahtinovem konceptu prostora-časa oziroma kronotopa, saj je za obe obravnavani deli odločilen čas pripovedovalčevega otroštva, ki je prepleteno z rojstnim krajem avtorja, četudi je oboje umetniško preoblikovano v literarno fikcijo: »Čas se zgošča, strjuje, postane umetniško otipljiv; prostor pa se intenzificira in vključi v gibanje časa, sižeja, zgodovine« (Bahtin 1982: 219). Predstavitev filmske adaptacije se ne osredotoča na primerjavo z literarnim izvirnikom ali analizo zvestobe oziroma nezvestobe, ampak z antropološko-morfološko analizo filma, ki upošteva večplastno naravo filmske upodobitve, preučuje film na podlagi analize posameznih sestavnih delov in odnosov med njimi. Pri tem se osredotoča na osnovne antropološke kategorije človek, prostor in čas, v okviru teh antropoloških kategorij pa se izoblikujejo štirje vsestransko povezani pari analize: (1) prostor in čas, (2) vsebina in oblika, (3) zvok in slika, (4) zunanja podoba lika in njegov notranji svet. Postopek antropološko-morfološke analize v prvi, analitični fazi predvideva natančno opazovanje omenjenih osmih elementov filmske podobe (pri čemer preučevalca zanima, kako so prostor, čas, vsebina, oblika, zvok, slika in podoba lika izraženi s filmskimi sredstvi: v mizansceni, gibanju, montaži, glasbi oziroma zvoku, igri), v drugi fazi pa sledi interpretacija (Kuśmierczyk 2014: 11–34). Ker se pričujoči prispevek osredotoča zlasti na film kot spomin na krajino otroštva, se pri analizi posveča predvsem prvemu paru – prostoru in času – ter predstavitvi notranjega sveta filmskega lika z avdiovizualnimi izraznimi sredstvi.

Czesław Miłosz: roman *Dolina Isse* kot duhovna avtobiografija

Roman *Dolina Isse* je izšel leta 1955 v Franciji, na Poljskem pa je delo uradno prvič izšlo leta 1981. Tretjeosebni in vsevedni pripovedovalec romana fragmentarno opisuje otroštvo dečka Tomasza, ki odrašča s starimi starši v odročni litovski vasi ob reki Issi in večino časa preživi v naravi, ki je njegova učiteljica, skupaj z mističnimi pripetljaji in ljudskimi vraževerji pa tudi sprožilni element dečkovih bivanjskih in religioznih razmišljanj.

Fiktivna dolina reke Isse je pokrajina številnih jezer, močvirij, travnikov in gozdov, ki jo pripovedovalec uvodoma predstavi s faktografskim opisom širšega območja (»Dežele jezer«), nato pa se približuje Tomaszevemu rojstnemu kraju, katerega posebnost je »večje število hudičev kakor kje drugje« (Miłosz 1981: 13), rojstni hiši in dečkovi družini. S približevanjem od panoramskega opisa pokrajine do intimnega družinskega okolja literarne osebe tudi začetni, navidezno objektivni slog pripovedovanja prehaja v subjektivnejši opis. Čas v dolini reke Isse, zlasti iz otroške perspektive, je čas, ki ga določajo ciklični pojavi v naravi, opravila (»Tomasz je prišel na svet v Ginju nad Isso v času, ko zrelo jabolko v popoldanski tihoti trdo čofne na tla, v veži pa stojijo sodčki rjavega piva, ki se tukaj varijo ob koncu žetve« (Miłosz 1981: 15).), verski prazniki in ljudski obredi. Konkretni zgodovinski čas dogajanja ni natančno opredeljen, glede na posamezne podatke v opisih in zunajbesedilne reference pa je mogoče sklepati, da gre za čas med obema vojnama. Pokrajina Tomaszevega otroštva torej leži na stiku dveh geografskih pasov, kar ji prinaša pestrost flore in favne, odmaknjena od preostalega sveta, zaradi česar jo aktualni družbenopolitični dogodki, tudi vojna, dosežejo kasneje in manj intenzivno. Na tem območju sobivajo pripadniki treh nacionalnosti – Litovci, Poljaki in Belorusi, prvi v večini podeželani, drugi meščani, poljski prebivalci pa so večinoma potomci poljskega plemstva. Zlasti zaradi pripadnosti različnim slojem se med njimi pojavljajo nesoglasja in napetosti, ki zaznamujejo pripovedovalčevo otroštvo. Hkrati se v dolini prepletajo različne religije in verovanja: prevladujoče katolištvo in redkejša judovstvo sta prepletena s starodavnimi ljudskimi vraževerji.

Neokrnjena narava doline reke Isse in nedefiniran čas v pripovedi, v kateri imajo pomembno vlogo čutne zaznave literarnega lika, s prustovskimi opisi vonjev, zvokov, pogledov, občutkov (Franaszek 2012: 573) ustvarjata vtis lebdenja, nedefiniranosti in oddaljenosti, s tem pa svojevrsten kronotop spomina. Pripovedovalec, ki se sam poimenuje »kronist«, iz oddaljene, odrasle perspektive opisuje Tomaszeva razmišljanja, ki se dogajajo na ravni njegove zavesti in jih sprožijo bodisi doživetja v naravi (lov, smrt veverice) bodisi nenavadni dogodki (duh umrle straši po dolini, zato vaščani izkopljejo njen grob, ji odsekajo glavo in prebodejo srce, deček pa to skrivoma opazuje) ali človeška ravnanja (Tomasz znanec Domčo preverja obstoj Boga tako, da razseka hostijo in čaka na božjo kazen). Bivanjska vprašanja, dvomi o obstoju Boga, razmišljanje o razmerju med življenjem in smrtjo, nadvladi človeka nad živaljo, neskladju med človeško zavestjo in njegovim ravnanjem, relativnosti prepričanj in predstav so za dečka približno desetih let precej resnobna in dajejo slutiti, da odrasel pripovedovalec skozi nizanje spominov ne orisuje samo otroštva literarnega lika, ampak v pripoved projicira tudi odrasle življenjske izkušnje in razmišljanja.

Zaleski (2009: 268) meni, da je bilo pisanje romana neke vrste pisateljeva terapija, iskanje identitete skozi spomin na najbolj oddaljeno obdobje življenja. Miłoszevo bivanje na litovskem podeželju se je končalo v njegovih najstniških letih, odšel je v Vilno, nato v Varšavo, po vojni pa v Pariz. Ko se je leta 1951 odvrnil od komunističnega režima, je postal izgnanec; v Ljudski republiki Poljski (PRL) je bil razglašen za sovražnika in izdajalca – pesnik Konstany Ildelfons Gałczyński mu

je npr. »posvetil« pesem *Pesnitev za izdajalca (Poemat dla zdrajcy)* –, podobno misleči rojaki so negodovali, ker je zapustil domovino, ko je ta najbolj potrebovala podporo, v zahodni Evropi pa je veljal za nekoga, ki izhaja iz komunistične države. Moder (1981: 549) pisateljev odhod iz rojstnega kraja, nato pa še domovine, imenuje »izgnanstvo na kvadrat«, Miłosz pa o pariških letih govori kot o času hrepenenja po domovini in jeziku:

Nekateri ljudje razmeroma zlahka prenašajo pregnanstvo, drugi ga občutijo kot veliko nesrečo in so pripravljeni na daljnosežne kompromise, samo da ne bi izgubili domovine ... Tako je bilo tudi z menoj. /.../ Ta leta se počutim kot človek, ki se lahko še kar svobodno giblje, vendar vlačí za seboj dolgo verigo, s katero je priklenjen na en sam kraj. Ta veriga je deloma zunanja, vendar je ravno tako – in to je mogoče pomembnejše – tudi v meni samem ... (Moder 1981: 548, 549.)

Dolina Isse je neke vrste pisateljeva simbolična vrnitev v izgubljeno domovino, Moder (1981: 549) jo imenuje »en[a] sam[a] žalostink[a] domotožja in hrepenenja po starem kraju, po domačih ljudeh, po jeziku in domovini«. V romanu zasledimo zunajbesedilne reference: osebe, ki močno spominjajo na realne osebe iz pisateljevega življenja (dedek Kazimierz, Baltazar, Romuald Bukowski), romaneskna pokrajina ob reki Issi je podobna pokrajini ob reki Nevėžis, nekateri dogodki so se v pisateljevem življenju zares zgodili (npr. pripetljaj, ko je nekdo sredi noči v Tomaszevo sobo vrgel ročno bombo, da bi tako izrazil protest proti poljskemu plemiškemu prebivalstvu v Litvi). Kljub navezavam na realno okolje, osebe in dogodke iz otroštva je Miłosz poudarjal, da ne gre za avtobiografijo, saj je v romanu realna dejstva preoblikoval v literarno fikcijo, ki pa ima »močan osebni ključ« (Zaleski 2009: 267). Moder (1981: 549) svoj opis tako dopolni in delo označuje kot »avtobiografij[o], ki ni avtobiografija, temveč roman«.

Na vprašanje o avtobiografskosti *Doline Isse* je mogoče odgovoriti s stališči, znanimi iz postmoderne literarne teorije, ki presega delitev literarnih del glede na razmerje med resničnostjo in fikcijo oziroma realnostjo in kvazirealnostjo, ki sta po Ingardnovi teoriji⁹ vzporedna svetova brez dotikalšč, ali Lejeunov koncept t. i. avtobiografske pogodbe,¹⁰ ki za avtobiografska dela predvideva istovetnost realnega avtorja, pripovedovalca in protagonista in je v opoziciji do t. i. romaneskne pogodbe. Od osemdesetih let 20. stoletja dalje oznako avtobiografija, ki v tradicionalnem smislu pomeni retrospektivno prvoosebno pripoved o življenju (ali delu življenja) avtorja s kronološkim potekom in jasnimi zunajbesedilnimi referencami, nadomešča termin avtobiografski diskurz ali avtofikcija, ki ne postavlja ostre meje med fikcijo in resničnostjo, temveč ju vidi kot preplet in upošteva različne možnosti branja (Čeh 2008: 23–27 in Zlatar Violić 2011: 24–28). Roland Barthes in Gerard Genette sta avtofikcijo teoretsko opredelila kot besedilo, v katerem je »neposredno poudarjena fiktionalnost ustvarjenega jaza oziroma dejstvo, da je tekstualno sebstvo *fikijsko*

⁹ Gl. Ingarden, Roman, 1990: *Literarna umetnina*. Ljubljana: ŠKUC in ZIFF (Studia humanitatis). Prev. Frane Jerman.

¹⁰ Gl. Lejeune, Philippe, 1989: *On autobiography*. Minneapolis: University of Minnesota Press (Theory and history of literature; vol. 52). Prev. Katherine Leary.

bitje» (Zlatar Violić 2011: 29). Avtofikcija ali – ožje – avtobiografska proza navadno prikazuje le posamezne izseke iz avtorjevega psihofizičnega življenja, ki so nekronološko razporejeni, formalno lahko imitira diskurz avtobiografije, vendar brez avtobiografske pogodbe, torej upoštevajoč neidentiteto med avtorjem in pripovedovalcem (Čeh 2008: 26). V luči postmoderne literarne teorije je torej *Dolina Isse*, ki jo zaznamujejo nekronološko pripovedovanje pripetljajev iz otroštva, daljši razmišljujoči vložki in nekatere zunajbesedilne reference, mogoče opredeliti z oznako avtobiografski diskurz oziroma avtofikcija.

Zaleski (2009: 266–268) zaradi omenjenega »terapevtskega učinka« pisanja roman poimenuje duhovna avtobiografija, pri čemer bolj kot avtobiografskost poudarja dimenzijo duhovnosti, duhovnega razvoja (vendar ne v smislu protestantskih, zlasti angleških duhovnih avtobiografij iz 17. stoletja (*spiritual autobiography*), kjer so avtorji opisovali svojo duhovno pot od odpadništva do spreobrnitve). Perspektiva pripovedovalca *Dolina Isse* je odrasla, spomin na otroško pokrajino (domovino, rojake in materni jezik) pa ni samo nostalgija, ampak povratek k samemu sebi in k ponovnemu odkrivanju identitete, iskanje odgovora na vprašanje »kdo sem«, hkrati pa pripoved, skozi katero presevajo življenjske izkušnje, preizpraševanja in dvomi o bivanjskih, ontoloških in religioznih vprašanjih. Jožica Čeh Steger (2011: 240) opisuje pomen otroških let za razvoj osebnosti posameznika, zaradi česar je ta doba kljub oddaljenosti in zamegljenosti spomina pogosta tema avtobiografskega diskurza. Za avtobiografijo otroštva, kot je poimenovano tovrstno pisanje, je značilno, da obuja posamezne spomine, zlasti pozitivne (negativne pogosto pozablja), in jim skozi odraslo in subjektivno perspektivo spreminja pomen oziroma jih vidi drugačne. Pripoved tako (podobno kot Zaleski) na podlagi teorije avtobiografije Bernda Neumanna,¹¹ označuje kot »konstrukt življenjske zgodbe« in analiziranje preteklosti z namenom iskanja lastne identitete, pisanje pa naj bi bilo za avtorje »nekakšna tolažba za njihove neuspehe na življenjski poti«.

Roman *Dolina Isse* zaradi zunajbesedilnih referenc torej omogoča biografski način recepcije, glede na avtorjevo prepričanje pa je primerno predvsem branje, ki upošteva fikcijsko pogodbo. Nemimetičnost in fragmentarnost romaneskne pripovedi ter predstavljeni psihični razvoj literarne osebe predstavljajo poseben izziv za prenos na filmsko platno, zato se članek v nadaljevanju posveča prikazu spomina odraslega pripovedovalca na otroštvo v filmski priredbi romana *Dolina Isse*.

Tadeusz Konwicki: *Dolina Isse* kot »film spomin«

Tadeusz Konwicki je bil, podobno kot Miłosz, močno navezan na litovsko pokrajino, v kateri je preživel otroštvo, in se je k njej pogosto vračal tudi v svojem umetniškem ustvarjanju, tako literarnem kot filmskem. Litva predstavlja kronotop dogajanja romana *Kronika ljubezenskih pripetljajev* (1974), prav tako pa je kulisa dveh filmskih

¹¹ Gl. Neumann, Bernd, 1970: *Identität und Rollenzwang: Zur Theorie der Autobiographie*. Frankfurt am Main: Atheneum Verlag.

priredb, ki ju je Konwicki posnel na podlagi literarnih del rojakov, rojenih v Litvi: že omenjenega Miłosza in poljskega romantičnega pesnika Adama Mickiewicza; po njegovi poetični drami *Dedje (Dziady)* je Konwicki posnel film *Lava (Lawa)*. Filmska priredba *Dolina Isse* je bila premierno predvajana leta 1982, posneta pa med drugimi tudi na pobudo Miłoszeve družine, ki je izrazila željo, da film posname prav Konwicki (Lubelski 2009: 472). Režiser je sicer menil, da je roman precej »nefilmsko« delo, vendar ga je poleg litovske pokrajine v njem pritegnila možnost branja romana kot Miłoszeve biografije: »To delo mi je bilo vŕeč zaradi prepletanja Miłoszeve biografije z etosom romarja, z magičnostjo vilenske pokrajine in zaradi prenosa teh elementov v evropski okvir« (Walewska 2010: 292).

Kronotop pokrajine ob dolini reke Isse je v priredbi prikazan z avdiovizualnimi izraznimi sredstvi, ki ŕe v uvodni sekvenci vzpostavljajo nenavadno atmosfero. Panoramski posnetki pokrajine, odete v sivino, skozi katero se sonce le steŕka prebija, se izmenjujejo z detajlnimi posnetki travnih bilk in močvirnega rastlinja. Svojevrstno semantično vlogo v filmu prevzema zvok, ki ni del naravnega okolja – monotono izmenjavanje nekaj tonov, ki delujejo nenavadno in izpostavljajo pričakovanje, morda celo zlo slutnjo glede usode filmskih likov, ki jih posamezni kadri prikazujejo ob močvirju. Sekvence, v katerih so prikazani prebivalci doline oziroma njihova bivališča, delujejo manj zloveŕe, v njih je več svetlobe, kamera je bolj umirjena, ni pogostega menjavanja daljnih posnetkov z detajli, zvočno ozadje pa predstavlja naravni zvoki ali glasba – bodisi zborovsko bodisi individualno petje poljskih in litovskih ljudskih pesmi, ki poudarja pomembnost ljudskega izročila na tem območju, hkrati pa tudi nacionalno meŕanost. Skrivnostni in nenavadni pa so pripetljaji, ki se osebam dogajajo, ko so same: Baltazarja obiskuje hudič, ŕupnika straŕi duh, Tomaszu se v sanjah prikazuje razpadajoče telo Magdalene itd. Dečkova razmiŕljanja film prikazuje z vizualnimi izraznimi sredstvi, mestoma simboli, pri čemer gledalcu zaradi večpomenskosti simbolov puŕša odprto možnost interpretacije. Tako npr. v sekvenci babičinega umiranja Tomasz v sobo prinese polŕa, ki si ga natančno ogleduje, kamera pa gledalca nanj opozori z bliŕnjim posnetkom; detajl polŕa lahko razumemo kot navezavo na babičino počasno umiranje ali pa – glede na krŕčansko ikonografijo, v kateri polŕ simbolizira prerojenje, ponovno rojstvo oziroma ŕivljenje onstran smrti (Germ 2006: 184, 185) – napoved babičinega posmrtnega ŕivljenja. Tomasz namreč verjame, da ljudje po smrti ŕivijo dalje, ŕivali pa ne, zato ga babičina smrt prizadene manj kot smrt veverice, ki jo je vrh vsega povzročil sam, zaradi česar ne more umiriti svoje vesti. Bolj enopomensko in neposredno so dvomi oseb prikazani v kombinaciji slike z besedo, predvsem z monologi. Domčo, ki skuŕa dokazati (ne)obstoj Boga, zatem, ko ustrelji psa, pogleda naravnost v kamero, kar je za klasičen film, ki si prizadeva ustvariti iluzijo resničnosti, nenavadno, in zabrusi:

Če je človek za psa tisto, kar je Bog za človeka, potem takrat, ko pes ugrizne človeka, ta pograbi palico, Bog, ki ga popade človek, se pa tudi ujezi in kaznuje. Treba si je torej samo izmisliti kaj tako žaljivega za Boga, da bo ta moral uporabiti svoje strele. Če se tedaj ne bo nič zgodilo, bo to prepričljiv dokaz, da se ne splača brigati zanj.¹²

¹² Ker se filmski monolog ne razlikuje bistveno od literarnega, je na tem mestu naveden prevod Janka Modra (1981: 88) iz romana *Dolina Isse*.

Konflikt s filmsko iluzijo resničnosti predstavljajo tudi sekvence, v katerih igralci, oblečeni v vsakdanja oblačila in ne v filmske kostume, deklamirajo Miłoszevo poezijo. Igralci so postavljeni bodisi v kader, ki bi lahko bil del filmske scenografije, bodisi se recitator nahaja v urbanem okolju, v katerem prepoznamo ameriško velemesto, zazrt v daljavo, kot da razmišlja o nečem daljnem. S kontrastom med kadri močvirnate doline reke Isse in urbanega okolja, dogajanjem filmske zgodbe in nefabularnimi recitacijami poezije je v filmski priredbi mogoče čutiti perspektivo odraslega pripovedovalca oziroma pogled na dogajanje z neke oddaljene točke. Z druge strani pa se pesniški vložki neposredno navezujejo na avtorja:

Preklinjaj smrt. Krivično nam je dodeljena.
 Bogove moli, naj ti dajo lahko umiranje.
 Kdo si: to nekaj volje, sle in sanj
 še ne zasluži kazni dolge agonije.
 Ne vem samo, kaj bi lahko počel, sam s smrtjo drugih,
 otrok, oblitih z ognjem, žensk, prestreljenih z naboji, oslepelih vojakov,
 ki traja mnogo dni, zdaj, tu, ob tebi.
 Brezdomno tvoje usmiljenje, nema tvoja beseda,
 in kazni se bojiš: za to, ker nisi mogel nič.
 (*Tvoj glas*. Miłosz 2008: 232. Prev. Tone Pretnar.¹³)

Biografska perspektiva je tako v filmu precej neposredno izražena, nenazadnje je bil to tudi režiserjev namen, ki je, kot omenjeno, roman bral kot Miłoszevo avtobiografijo. V eni izmed sekvenc pa pozoren gledalec opazi tudi avtobiografski vložek režiserja, torej Konwickega. V objektivu kamere, ki na ulici snema prizor nekega filma (gre torej za »film v filmu«), se pojavi zrcalna podoba režiserja. Lahko jo interpretiramo kot režiserski podpis ali pa kot avtobiografski indic v smislu, da je pokrajina, ki jo film prikazuje, ne samo pokrajina pripovedovalčevega (Miłoszevega), ampak tudi režiserjevega otroštva. Avtorski podpis kot imanentni del dela je ena izmed značilnosti, ki jo je mogoče pripisati filmski poetiki Konwickega. Podobno, vendar bolj neposredno in v vlogi avtorja-pisatelja/scenarista, se Konwicki »podpisuje« v filmski priredbi romana *Kronika ljubezenskih pripetljajev*, ki jo je leta 1985 posnel Andrzej Wajda in se prav tako dogaja na litovskem podeželju. V tem filmu Konwicki igra vlogo preroškega neznanca, ki že vnaprej ve, kaj se bo zgodilo s filmskimi osebami in z njihovo/njegovo litovsko domovino, gledalec pa bodisi v vizualni podobi lika neznanca prepozna avtorja literarne predloge bodisi je na to opozorjen pri navedbi igralcev ob koncu filma. V zaključnem kadru, na pokopališču, neznanec/Konwicki pravi: »Dežele mojega otroštva ni več. Živi samo v meni in skupaj z mano se bo sesula v prah.«¹⁴

¹³ Recitacija pesmi *Tvoj glas* nastopi za sekvenco babičinega pogreba (1:19).

¹⁴ »Nie ma już krainy mojego dzieciństwa. Żyje ona tylko we mnie i razem ze mną rozsypie się w proch« (v slovenščino prevedla L. R.). Zaključna sekvenca, 1:52. Omenjen citat sicer ne izhaja iz literarnega izvirnika, ampak se pojavi v drugem delu Konwickega, in sicer v romanu *Mala apokalipsa* (*Mala apokalipsa*, 1979).

Kršenje filmske iluzije resničnosti s prepletom filmskih in zunajfilmskih kadrov, fragmentarnost, ponavljanje določenih prizorov, zvok in mizanscena¹⁵ v filmski priredbi ustvarjajo iluzijo spomina. *Dolino Isse*, zlasti način prikaza dogodkov, tako poleg žanrske oznake poetični ali psihološki film, kot poljska literarna kritika najpogosteje označuje film Konwickega, natančneje opredeljuje oznaka »film spomin«.¹⁶ Pri tovrstni filmski pripovedi ne gre za dokumentarni prikaz preteklosti, temveč za fragmentarno nizanje posameznih sekvenc iz preteklosti, ki so del avtofikcije. Sekvence v »filmu spominu« niso nujno zgoščene okrog enega osrednjega dramskega konflikta, temveč gledalec spremlja več pripetljajev brez pravega in osrednjega zapleta. »Film spomin« ne zahteva eksplicitno prisotnega glavnega junaka, ki je v *Dolini Isse* pravzaprav zgolj eden izmed nastopajočih in ni v središču zgodbe, saj se fokus kamere kot pripovedovalke seli od osebe do osebe, do predmetov ali dogodkov, ti pa so nemalokrat nejasni oziroma nezaključeni, kot so pogosto spominske sekvence v zavesti posameznika.

Sklep

Roman *Dolina Isse* vzpostavlja spominski kronotop s fragmentarnim opisom pokrajine in ljudi, ki živijo v opisani dolini, pri čemer zgodovinski čas dogajanja ni jasno opredeljen, temveč je poudarjen ciklični čas narave. V opisih pokrajine in pripetljajev se realistično prikazane podobe mešajo z nenavadnimi slikami, pomembno vlogo v zgodbi imajo čutni vtisi in zaznave. Kronotop, ki v romanu kljub nekaterim konkretnjšim opisom ostaja nedefiniran, bralcem omogoča raznolike interpretacije in zapolnjevanje praznih mest. V filmski priredbi *Doline Isse* je spominski kronotop poustvarjen z avdiovizualnimi sredstvi. Litovska pokrajina in njena mistična podoba sta v filmu prikazani v okviru mizanscene: z izmenjavanjem planov (panoramski posnetki in detajli) je ustvarjen nenavaden ritem filma, ki v kombinaciji z zameglitvami prikazuje kronotop; z načinom osvetlitve (naravna svetloba v nasprotju z mrakom) je poudarjena razlika med vsakdanjimi in mističnimi pripetljaji ali pa tistimi, ki se najverjetneje dogajajo samo v zavesti katerega izmed filmskih likov; detajli ponujajo gledalcu možnost zapolnitve praznih mest s simboličnimi pomeni. Pomembno vlogo v filmski priredbi Konwickega ima zvok, ki bodisi z nenavadnimi toni ali s tišino vzpostavlja mistično atmosfero bodisi s petjem ljudskih pesmi opozarja na večnacionalnost dogajalnega prostora. Ponovitve nekaterih sekvenc posnemajo način delovanja zavesti, ki lahko določene motive

¹⁵ Mizansceno sestavljajo naslednji elementi filmske podobe: dominantna (usmeritev pogleda gledalca), način osvetlitve, razdalja kadra in kamere, snemalni kot, vrednosti barv, objektiv/filter/film, drugotni kontrasti, gostota, kompozicija, forma, kadriranje, globina, razporeditev likov, uprizoritveni položaji, razdalja med liki (Giannetti 2008: 96–98).

¹⁶ Oznaka »film spomin« ni splošno uveljavljena v filmski terminologiji kot oznaka za katero izmed filmskih zvrsti in še ni bila teoretsko opredeljena v kakšni razpravi, zato jo navajam v narekovajih. Vendar pa poimenovanje jedrnato opisuje naravo poetičnih biografskih filmov, zato se zdi zelo primerno za opredelitev obravnavanega filma. Poimenovanje »film spomin« v kontekstu tovrstnih filmov predlaga Igor Koršič.

premleva vedno znova, in skupaj s fragmentarnostjo in nepovezanostjo prikazanih pripetljajev ustvarjajo vtis spominskega pripovedovanja.

Zunajbesedilne reference, ki so v romanu Czesława Miłosza navzoče in zaradi katerih ima delo značilnosti avtobiografskega diskurza, Tadeusz Konwicki v filmski priredbi ohranja. Filmsko resničnost prekinja s sekvencami recitiranja Miłoszeve poezije, kadri ameriškega velemesta, kjer je avtor literarne predloge živel, in z avtopojavitvijo. Jasno izražene »zunajfilmske« reference in način prikaza spominske pripovedi filmsko priredbo uvrščajo v kategorijo (avto)biografskega diskurza oziroma »filma spomina«.

Viri

Konwicki, Tadeusz, 1982: *Dolina Issy*. Varšava: SPI International (Antologija filmu polskiego 6). DVD.

Miłosz, Czesław, 1981: *Dolina Isse*. Ljubljana: Cankarjeva založba (Nobelovci). 9–262. Prev. Janko Moder.

Miłosz, Czesław, 2008: *Zvonovi pozimi. Izbrane pesmi*. Pisk, Klemen, in Unuk, Jana (ur.). Ljubljana: Študentska založba. Prev. Jana Unuk, Katarina Šalamun Biedrzycka, Tone Pretnar, Rozka Štefan, Lojze Krakar, Primož Čučnik in Agnieszka Będkowska Kopczyk.

Virtualna knjižnica Slovenije. <www.cobiss.si>. (Dostop 15. 12. 2016.)

Wajda, Andrzej, 1985: *Kronika wypadków miłosnych*. Varšava: SPI International (Antologija filmu polskiego 3). DVD.

Literatura

Bahtin, Mihail, 1982: *Teorija romana. Izbrane razprave*. Ljubljana: Cankarjeva založba. Prev. Drago Bajt.

Čeh, Jožica, 2008: Med fikcijo in resničnostjo v avtobiografski prozi. *Jezik in slovstvo* 53/3–4. 23–35.

Čeh Steger, Jožica, 2011: Med avtobiografijo in avtobiografsko prozo: Cankarjevo *Moje življenje* in Majcnovo *Detinstvo*. Koron, Alenka, in Leben, Andrej (ur.): *Avtobiografski diskurz*. Ljubljana: Založba ZRC, ZRC SAZU (Studia litteraria). 235–246.

Franaszek, Andrzej, 2012: *Miłosz. Biografia*. Krakov: Wydawnictwo Znak.

Germ, Tine, 2006: *Simbolika živali*. Ljubljana: Modrijan.

Giannetti, Louis, 2008: *Razumeti film*. Ljubljana: UMco in Slovenska kinoteka. 49–101. Prev. Andrej Hiti Ožinger, Slavica Jesenovec Petrović, Borut Petrović Jesenovec in Zdenko Vrdlovec.

Koron, Alenka, 2011: Fikcija, fakti in resnica v avtobiografiji. Koron, Alenka, in Leben, Andrej (ur.): *Avtobiografski diskurz*. Ljubljana: Založba ZRC, ZRC SAZU (Studia litteraria). 35–49.

Kuśmierczyk, Seweryn, 2014: *Wyprawa bohatera w polskim filmie fabularnym*. Varšava: Czuły Barbarzyńca. 11–34.

- Lubelski, Tadeusz, 2009: *Historia kina polskiego. Twórcy, filmy, konteksty*. Katowice: Videograf II.
- Moder, Janko, 1981: *Spremna beseda o avtorju*. Moder, Janko (ur.): *Dolina Isse*. Ljubljana: Cankarjeva založba (Nobelovci). 539–556.
- Munda, Jože, 1981: *Miłosz pri nas*. Moder, Janko (ur.): *Dolina Isse*. Ljubljana: Cankarjeva založba (Nobelovci). 557–558.
- Pretnar, Tone, 1990: *Zgodba o čudni (vendar lahko zamenljivi) pomladi 1939*. Konwicki, Tadeusz: *Kronika ljubezenskih pripetljajev*. Ljubljana: Mladinska knjiga (Odisej). 239–244. Prev. Tone Pretnar.
- Walewska, Joanna, 2010: Dolina Issy Tadeusza Konwickiego, czyli o nakładaniu się biografii. Fiut, Aleksander, idr. (ur.): *Kompleks Konwicki*. Krakov: Universitas. 287–309.
- Zaleski, Marek, 2009: *Chłopiec imieniem Tomasz*. Miłosz, Czesław: *Dolina Issy*. Krakov: Wydawnictwo Literackie. 262–276.
- Zlatar Violić, Andrea, 2011: Avtobiografija: teoretski izzivi. Prev. Olga Vuković. Koron, Alenka, in Leben, Andrej (ur.): *Avtobiografski diskurz*. Ljubljana: Založba ZRC, ZRC SAZU (Studia litteraria). 23–33.