Studia
Filmoznawcze
36
Wrocław 2015

Adam Poprawa
Uniwersytet Wrocławski

NIEBEZPOŚREDNIOŚĆ. BIAŁOSZEWSKI W FILMIE ANDRZEJA BARAŃSKIEGO *PARĘ OSÓB, MAŁY CZAS*

Andrzej Barański napisał scenariusz do własnego filmu na podstawie książki Jadwigi Stańczakowej *Dziennik we dwoje*. Jest to dzieło z wielu powodów wyjątkowe, i doprawdy trzeba było wrażliwości estetycznej i rodzaju talentu właściwych temu reżyserowi, żeby dokonać tak intrygującej adaptacji diariusza Stańczakowej — ale przecież także, w istotnej mierze, Białoszewskiego. Jak bowiem pisze autorka we wstępie, poeta nie tylko zainspirował ją do prowadzenia dziennika, lecz także i uzupełniał tekst dopiskami, zróżnicowanymi pod względem wielkości i charakteru.

> Miron zaakceptował każdą sytuację, w której znajduje się na tych kartach, i każde wypowiedziane tu przez siebie słowo. Sądzę, że właśnie w ten sposób pragnął ukazać przez jeszcze inny pryzmat niż we własnej twórczości swoją niezwykłą osobowość[1].

Pracował więc Barański nad dziełem dwojga autorów. Gwoli ścisłości wypada dodać, że w trakcie przygotowań do filmu reżyser dysponował również czekającym jeszcze wtedy na publikację dziennikiem Białoszewskiego (dokładnie: fragmentami dotyczącymi znajomości pisarza ze Stańczakową), tekst ten nie odegrał jednak większej roli w filmie[2]. Przypomnieć też warto, iż nie było to pierwsze podejście Barańskiego do autora *Obrotów rzeczy*, wcześniej planował nakręcenie krótkiego

[1] J. Stańczakowa, *Dziennik we dwoje* [tom I], Warszawa 1992, s. 4. Tom II ukazał się w tym samym wydawnictwie w roku 1994. Wszystkie pozostałe przytoczenia z tego źródła podaję w tekście głównym.

[2] Zob. *Barański. Przewodnik Krytyki Politycznej*, rozmawiał P. Marecki, Warszawa 2009, s. 86.

© for this edition by CNS

metrażu według jednego z tekstów tomu *Donosy rzeczywistości* oraz ekranizację *Zawału*, o czym opowiadał w wywiadach, które pojawiły się z okazji *Paru osób, małego czasu*.

Dziennik we dwoje ukazał się po perypetiach i z opóźnieniem w pierwszej połowie lat dziewięćdziesiątych. Książka jest bardzo trudno dostępna, nie ma jej w największych bibliotekach, tak że nie zna jej nawet wielu mironologów[3]. Kłopoty z dotarciem do odbiorców miał również obraz Barańskiego, długo trwały starania najpierw o możliwość nakręcenia tego filmu, potem o jego dystrybucję. Film nosi datę 2005, lecz polscy widzowie znali go początkowo wyłącznie z relacji prasowych donoszących o sukcesie dzieła na festiwalu w Karlowych Warach bądź z publikacji poświęconych Stańczakowej, Białoszewskiemu i Barańskiemu. Ostatecznie film wszedł na ekrany w roku 2007.

Nie wdając się w tym momencie w szczegółową typologię recepcji, poprzestanę na prostym podziale, w myśl którego adaptacje literatury (ale też biografie!) widzowie oglądają zasadniczo na dwa sposoby. Jest zatem grupa znająca tekstowy pierwowzór, która — zapoznając zresztą niekiedy autonomię dzieła filmowego — rzeczy widziane na ekranie odnosi do pamięci lekturowej. W drugiej grupie znajdują się natomiast ci, dla których film jest jedynym środkiem poznania danego tytułu. Pierwowzór literacki *Paru osób, małego czasu*, jak wynika z unikatowego statusu książki, został przeczytany pewnie przez jakiś promil widzów. Owszem, postać Białoszewskiego jest znana, choćby w postaci legendy czy stereotypu, niemniej można bez większej przesady przypuszczać, że dla większości uczestników kultury polskiej — spośród tych, którzy *Parę osób, mały czas* obejrzeli — film Barańskiego stał się pierwszą dokładniejszą wypowiedzią biograficzną na temat autora *Mylnych wzruszeń*. Odbierali oni film jako pewną całość, co (nie całkiem paradoksalnie) nie było najdalsze od reżyserskich intencji.

Parę osób, mały czas jest zresztą obrazem wymykającym się jednoznacznej kwalifikacji gatunkowej, do której to kwestii przyjdzie jeszcze wrócić. Tymczasem warto nieco dokładniej przyjrzeć się kilku nierozpoznaniom, połączonym motywem domniemanej żony.

Białoszewski nie dbał przesadnie o odzienie. Starania pozostawiał właśnie Stańczakowej i paniom z jej otoczenia. W *Dzienniku we dwoje* oraz w filmie Barańskiego powracają sceny przedstawiające troskę kobiet o garderobę pisarza. Odnotowuje więc diarystka realizację obstalunku:

> Odbieramy zaocznie szyte spodnie Mirona. A krawiec:
> — Pani Białoszewska po spodnie!
> My ze Stachą się poszturchujemy, o którą mu chodzi? (I 96)

[3] Więcej o tym dziele piszę gdzie indziej. Zob. *Białoszewski jako redaktor i współautor. O* Dzienniku we dwoje *Jadwigi Stańczakowej*, [w:] *Wyobraźnia i pedanteria. Prace ofiarowane Profesorowi Wojciechowi Głowali w 65. rocznicę urodzin*, red. A. Adamski *et al.*, Wrocław 2008.

© for this edition by CNS

Ofiarą ironii jest tu, rzecz jasna, mistrz igły ze swoim stereotypowym podejściem: skoro uszył (i to „zaocznie") męskie spodnie odbierane przez kobiety, to któraś z nich musi być żoną przyszłego właściciela efektu pracy krawca. Stańczakowa i Stacha nieźle się bawią takim domniemaniem. Dowcip polega przecież nie tylko na tym, że żadna z pań nie nosi nazwiska Białoszewskiego, lecz także na wykluczeniu takiego małżeństwa przez homoseksualną orientację poety. Pozostaje to wiedzą autorki i (dzisiaj) czytelników jej dziennika. Podkreślić należy, iż przedstawione *qui pro quo* jest przez narratorkę-bohaterkę przeżywane — a na pewno tak zostało opisane — jako scenka komiczna.

Epizodu tego nie włączył Barański do filmu, podobnie jak dialogu dopisanego Stańczakowej przez Białoszewskiego (w całej książce fragmenty pochodzące od poety drukowane są kursywą):

> *Kiedy leżał na łożu do EKG, obsługująca powiedziała:*
> *— To pan zamiast gotować zupę za żonę, przyszedł tu na EKG.*
> *— Nie mam żony.*
> *— To dla przyjaciółki.*
> *— Nie mam przyjaciółki.*
> *Na to druga:*
> *— O, to marnie się pan stara.*
> *— Nie chcę* (II 33).

Jeśli scena w miarę wiernie oddaje wypowiedzi przeprowadzających badanie pielęgniarek, to ciekawe byłoby naruszanie kulturowych stereotypów płci przez niższy personel medyczny już w roku 1976, choć nie dlatego przepisałem ten fragment. Repliki bohatera są ciągiem negacji, delikatnie wskazującym na literackość zapisu. Jednym z powodów, dla których Białoszewski zdecydował się na uzupełnienie dziennika Stańczakowej takim właśnie epizodem, mógł być interpersonalny sygnał adresowany do niej, zaznaczenie własnego dystansu. To istotne w skomplikowanej relacji łączącej oboje autorów. Barański, powtórzę, tej wymiany wypowiedzi nie wykorzystał, niemniej jest ona uzasadnieniem dla kilku scen mocno wyostrzonych w stosunku do literackiego pierwowzoru.

W nowym mieszkaniu Białoszewskiego ktoś dzwoni do drzwi. Stańczakowa tak zapisała epizod:

> Dozorca: — Są u pana usterki? — pyta.
> — Ubikacyjka — mówi Miron.
> — O, tu jest druczek. Pan wypełni i odda do końca miesiąca. A w pana skrzynce jest awizo. Niech pan zejdzie i wyjmie.
> — E, nie chce mi się.
> — No, to niech żona ze mną zejdzie.
> — To nie żona — wyjaśnia Miron.
> Śmiać mi się chce, bo jakby powiedział „przyjaciółka", byłoby także nieporozumienie (I 77).

Barański, by tak rzec, podwójnie wzmacnia tu dramaturgię. Z jednej więc strony, potęguje komizm, dodając do skrótowego zapisu mimikę i gesty aktora, ekra-

© for this edition by CNS

nowy dozorca, usłyszawszy wyjaśnienie, przez chwilę milczy, uśmiecha się i wykonuje przepraszający ruch ręką, który ma oznaczać międzymęskie porozumienie, akceptujące niesformalizowane związki erotyczne. Z drugiej zaś strony, jednoznacznie komiczny zapis zmienia się dramatycznym postawieniem problemu. Partia narratorska staje się kwestią zamykającą dialog, a zarazem niewolną od pretensji konstatacją właściwości związku obojga bohaterów. Kiedy więc filmowa Jadwiga mówi: „Jakbyś powiedział »przyjaciółka«, to też byłoby nieporozumienie", stawia Mironowi wcale poważny zarzut, naznaczony zresztą sporą rezygnacją.

Odbiór sceny jako mocno udramatyzowanej potwierdza jedna z recenzji, w której autor dochodzi do wniosku, że „nieostrożne słowa Białoszewskiego — »To nie jest moja żona« — musiały boleć"[4]. Takie odczytanie pozostaje niewątpliwie zgodne z zamiarem reżysera; poza tym raczej trudno byłoby podejrzewać cytowanego publicystę o zapoznanie się z *Dziennikiem we dwoje*.

Zdarzało się, że Białoszewski sam prosił o pomoc, aczkolwiek mogło to przybrać wcale osobliwy kształt.

> Wpada Miron.
> — Buty ciasne, nogi mnie bolą. Kupcie mi buty.
> — A sam nie możesz?
> — Sprzedawczynie są okropne. Wychodzę, potem zapominam. Kup z jakąś babą.
> — Ale one nie bardzo chcą.
> — To od czego są?
> — Miron, one mają po siedemdziesiąt lat, też nie znoszą kolejek. I wstyd mi po prostu. Chodzą ze mną, niewidomą, a nie żeby dla widzącego buty kupować.
> — E (II 190).

Zapisując ten dialog, Stańczakowa nic nie mówi na temat sytuacji, w której się rozegrał, nie uznała za potrzebne informować czytelnika o okolicznościach przedstawienia przez Białoszewskiego jego prośby, skądinąd zrozumiałej (kupowanie butów bywa udręką nawet w gospodarce rynkowej, a co dopiero w PRL). Tymczasem u Barańskiego Miron zachowuje się wręcz nachalnie, z niecierpliwością przerywając Jadwidze ćwiczenia dermooptyczne, tak przecież dla niej ważne. Reżyser znów zdecydował się na emocjonalną amplifikację, wolno się przecież spodziewać, że nie chciał przed oczami widzów pognębić poety całkowicie, skoro wypowiadanie przez Andrzeja Hudziaka (kreującego rolę Mirona) pełnego niedowierzania „E" jest aktorskim majstersztykiem — ta komiczna pointa w jakiś sposób rozładowuje napięcie sceny.

Ludwik Hering odegrał istotną, niezastąpioną wręcz rolę w początkowych fazach rozwoju talentu Białoszewskiego, który zachował dlań, niepozbawiony pewnego rodzaju lęku, respekt jeszcze w latach siedemdziesiątych. Dowody tej postawy znaleźć można w *Tajnym dzienniku* pisarza. Hering pojawia się również u obojga

[4] P.T. Felis, *Miron i jego bohema*, „Gazeta Wyborcza" 2007, nr 99, s. 18.

© for this edition by CNS

twórców, Stańczakowej i Barańskiego, tyle że — jak można się już po powyższych przykładach spodziewać — oba fragmenty będą się znacznie różnić. I rzeczywiście. Hering przyszedł zatem na nieoficjalny wieczór Białoszewskiego, zorganizowany u zaprzyjaźnionego małżeństwa. Diarystka, owszem, pisze o obawach Mirona, niemniej w jej relacji wieczór przebiega w miarę spokojnie, Heringowa krytyka niektórych nowych wierszy, poniekąd zresztą spodziewana, po prostu zostaje wygłoszona. Bardziej radykalnie — lecz jest to, tak spróbuję rzecz określić, ostre niedomówienie — zmierzył się z problemem sam poeta. Dzienną partię tekstu Stańczakowej zamyka swoim dopiskiem. Pisze autoironicznie (i autokreacyjnie zarazem) o sobie jako kimś na tyle niezorientowanym w aktualnościach, że, usłyszawszy od Marii Janion o okresie 31–63, nie do końca rozumiał sens takiego wyodrębnienia.

> *Od 31? — Miron w duchu się zdziwił, bo że 63, to nie, pomyślał, że jest akurat 63 rok [opisywany wieczór u Olgierdów odbył się w 1975 — A.P.]. Te daty dawno mu się mylą, w porę usłyszał sprostowanie asystentki: 1831–1863.*
> *— A…*
> *Przestał rozumieć w ogóle, o co chodzi* (I 100).

I po takim, zabawnym przecież dla czytelnika, czasowym zagubieniu, Białoszewski przechodzi do kwestii dlań trudniejszej. Może zresztą anegdota o pomyłce o sto parenaście lat pełni funkcję retardacyjną, na poły magiczną, mającą oddalić wypowiedź Ludwika, której Miron wolałby uniknąć? Dwie linijki zostają przecież zapisane:

> *Ludwik do Mirona na odchodnym jeszcze o jego pisaniu:*
> *— Myślałem, że usłyszę coś nowego. A tu nie — dalszy ciąg* (I 100).

Zgoda, takie zakończenie jest wystarczająco wyraziste, mimo że wiele zostawiono tu czytelnikowi. Barańskiemu to jednak nie wystarczyło: temporalną dezorientację (o dużym przecież ładunku komicznym) opuścił. Na ekranie ta wypowiedź Ludwika stanowi zwieńczenie innych uwag (w tekście jest to rozdzielone), po czym wstaje on wraz z milczącą Ludmiłą, oboje odchodzą od stołu i opuszczają pokój, co wygląda na niemalże demonstrację. I niewiele pomoże, że Ludwik — na pocieszenie? na pożegnanie? — kładzie na chwilę rękę na ramieniu Mirona.

Jest wreszcie w *Paru osobach, małym czasie* scena nieobecna u Stańczakowej. W jej mieszkaniu odzywa się telefon: okazuje się, że dzwoni Jacek (czyli Leszek Soliński, wieloletni, a wtedy już były partner Białoszewskiego), który chciałby rozmawiać z Mironem. Ten przejmuje słuchawkę i zaraz wychodzi na spotkanie, związek nie jest jeszcze, jak można się domyślać, uspokojoną przeszłością. Emocje Jadwigi przedstawiane przez Krystynę Jandę przypominają zachowanie zdradzanej kobiety, której rozpaczy towarzyszy rezygnacja. Barański postrzega ten epizod jako część interpersonalnej historii, której rozstrzygnięcie jest dla Jadwigi korzystne. Tak przynajmniej o tym mówi:

© for this edition by CNS

Jest scena, w której Miron wychodzi od Jadwigi, bo chce się zobaczyć z Jackiem, ale wraca, bo to z nią teraz tworzy głęboki związek. Teraz z nią rozumie się tak dobrze jak kiedyś z nim[5].

Może reżyser mówi bardziej o scenariuszu? W filmie bowiem i tym razem nie brakuje dramatycznego napięcia. Na pytanie Jadwigi, czy będą z Mironem nagrywać (czyli: czy on u niej, z nią zostanie), ten odpowiada, że umówił się z Jackiem, co więcej, bierze z kanapy skórzaną marynarkę, o którą opiera się ramię kobiety, musi więc wyciągnąć swoje okrycie, gdy ciało kobiety stawia — tyleż mimowolny, co znaczący — opór. Osłabiona Jadwiga, pozbawiona oparcia, pochyla się zaraz w stronę, gdzie przed chwilą leżała metonimiczna marynarka. A w scenie następnej Białoszewski czyta zebranej, niewielkiej acz wytrawnej publiczności wiersze Jadwigi. Zostają one świetnie przyjęte, ale pisarz nie wydaje się zadowolony. Zaraz też udziela poetce pewnej rady, raczej stanowczej niż łagodnej, skądinąd zresztą uzasadnionej. Spotkanie poetyckie Jadwigi przestaje być dla niej wyłącznie radosną satysfakcją.

Wiadomo, że z prostych powodów ograniczenia czasowego większość filmowych adaptacji tekstów literackich pociąga za sobą nieuniknione skróty. Niemniej (przy okazji?) reżyserzy decydują się niekiedy na łączenie epizodów, w wyniku czego powstają różnorodne (problemowe, fabularne, emocjonalne) zagęszczenia. Zdarza się również, że redukcja tekstowych wątków uzupełniana jest na ekranie historiami dodanymi[6]. Skróty i intensyfikacje dokonane przez Barańskiego należałyby więc do typowych przedsięwzięć reżyserskich, gdyby nie szczególna funkcja, którą przypisał odstępstwom od tekstu literackiego, poczynionym w trakcie przygotowań do filmu. Wiele spośród wzmacniających problematykę kondensacji służy podkreśleniu wyjątkowego charakteru związku Mirona i Jadwigi, także z napięciami, których w tej relacji nie brakowało[7].

---

[5] *Cichością krzyknąłem*, z A. Barańskim rozmawia K. Bielas, „Duży Format" 2005, nr 44 (dodatek do: „Gazeta Wyborcza" 2005, nr 270, s. 9).

[6] Szczególnie wymowny — spośród nowych tytułów — byłby tu przykład *Bardzo poszukiwanego człowieka*, świetnego filmu Antona Corbijna, nakręconego na podstawie powieści Johna Le Carré. Dr Faisal Abdullah oficjalnie zajmuje się propagowaniem, hmm, islamu otwartego, świadomie też uczestniczy w skomplikowanym procederze, którego efektem jest materialne wspieranie muzułmańskich terrorystów. Ta działalność zostaje wykryta w złożonym śledztwie, film zaś wprowadza w tym epizodzie jeszcze jedną komplikację, nieobecną w książce — otóż współpracownikiem Günthera Bachmanna z niemieckich służb specjalnych (jednej z pierwszoplanowych postaci *Bardzo poszukiwanego człowieka*) jest syn Abdullaha…

[7] Mylny byłby jednak wniosek, że Barański nieustannie wyostrza domniemanie łagodną prozę dziennikową Stańczakowej (i Białoszewskiego). Natężenia emocji nie brakuje przecież w książce, jak na przykład w tej scenie, włączonej zresztą do filmu. Jadwiga mówi do Mirona:

— Myślałam, że wstąpisz do mnie.

— Nie zawsze chcę do ciebie, moja Jadziu. Nieraz chce mi się do innych.

— To przychodzisz, jak masz interesy.

— Moglibyście występować w kabarecie — mówi Tadek.

— Co ty mnie z nią tak łączysz, przecież ona nie moja narzeczona — roześmiał się Miron.

© for this edition by CNS

W obrazie *Parę osób, mały czas* ściśle się łączą ze sobą trzy główne wątki. Nie sposób któregoś z nich uznać za najistotniejszy, w zależności jednak od gatunkowego modelu odbioru można mówić o dramacie psychologiczno-obyczajowym (film byłby wtedy przede wszystkim opowieścią o relacji Jadwigi i Mirona), opowieści biograficznej (z Białoszewskim jako postacią centralną) oraz filmie społeczno-historycznym (jeśli analiza skupi się na środowisku obojga bohaterów). Wszystkie trzy odbiorczo-interpretacyjne perspektywy pojawiały się w zróżnicowanych zresztą wypowiedziach o filmie: autokomentarzach twórców, wspomnieniach, recenzjach oraz ujęciach syntetyzujących. Niekiedy wybór jednego ze sposobów odbioru pociągał za sobą odrzucenie innego.

Tak zatem, według Tadeusza Lubelskiego piszącego o dziele Barańskiego już przecież w ujęciu historycznofilmowym,

> intencją reżysera nie było opowiedzenie biografii wybitnego poety, a raczej pokazanie „życia bohemy czasów gierkowskich". A na tle tego życia bohemy — dyskusji w prywatnych mieszkaniach, głośnego czytania wierszy, prywatnego kręcenia „filmików" — niepowtarzalne chwile osobliwego związku, łączącego poetę Mirona […] z zafascynowaną nim, niewidoma panią[8].

Z początku zresztą planowano dla filmu tytuł *Bohema*… Oczywiście, środowisko (zwłaszcza) Białoszewskiego i Stańczakowej było zjawiskiem wyjątkowym, pod pewnymi jednak względami portret tej społeczności da się uznać za obraz modelowy. Taka idea powracała w komentarzach, dość celnie (dość, bo nie bez przywoływania stereotypów) zapisała ją Barbara Hollender:

> *Parę osób, mały czas* ma jeszcze jednego bohatera. To PRL. Inna od tej, która dziś funkcjonuje w świadomości młodych Polaków. Ani śmieszna jak z filmów Barei, ani kacykowska jak z oficjalnej propagandy, ani bohaterska jak z opowieści dysydentów. To PRL inteligentów. Tych, którzy nie spali wprawdzie na styropianie, ale w szarej, mało przychylnej rzeczywistości budowali własne światy[9].

Pogłębiony problem PRL jako czasu kulturalno-społecznej formacji młodej inteligencji wielokrotnie powraca w eseistyce i recenzjach Tadeusza Sobolewskiego, nb. współkonsultanta filmu i jednego z odegranych w nim bohaterów, który o filmie i jego kontekstach pisał parokrotnie[10], mocno podkreślił również egzystencjalną (czy może: egzystencjalno-społeczną) warstwę filmu; w obrazie Barańskiego tedy

---

— Mój narzeczony to Julian. Ale zrobiłeś mi teraz przykrość.

— Przepraszam. Trudno (II 246–247).

Nie zawadzi wyjaśnić, że Julian (nader osobliwa postać) jako narzeczony to żart Jadwigi, ofiarą ironii jest tu właśnie pan Julian.

[8] T. Lubelski, *Historia kina polskiego. Twórcy, filmy, konteksty*, Katowice 2009, s. 560. Cytat pochodzi z przywoływanego już w niniejszym szkicu wcześniej wywiadu Bielas z Barańskim.

[9] B. Hollender, *Życie codzienne ludzi nadwrażliwych*, http://www.rzeczpospolita.pl/Print/gazeta/wydanie_070427/kultura/kultura_a_4.html (dostęp: 27 kwietnia 2007).

[10] Zob. np. T. Sobolewski, *Poeta pierwszego kontaktu*, „Polityka" 2007, nr 17/18.

© for this edition by CNS

> zostało uchwycone najważniejsze — przemiana Mirona, jego wejście między ludzi, którzy są w tym filmie uszanowani, podniesieni, potraktowani wszyscy na równi. Ich wzajemne krążenie wokół siebie, pukanie do drzwi, święto wtorków, przepisywanie wierszy i kupowanie koszul, wybuch twórczości Jadwigi i jej latanie po mieście z Mironem-przewodnikiem — wszystko to okazuje się wartością samą w sobie, usprawiedliwieniem bytu, który, jak mówi Miron, wydaje się „mocno podejrzany". Ten film bez polityki jest w najdosłowniejszym sensie filmem o solidarności[11].

Zaryzykujmy pytanie: czy któraś spośród dwojga głównych postaci — rozpatrywanych z punktu widzenia układu znaczeń (a więc także ich hierarchii) zawartych w filmie — może zostać uznana za ważniejszą? I, jeśli odbiorca dąży do rekonstrukcji sensów wpisanych w *Parę osób, mały czas* przez reżysera, to wypada pewnie takie pytanie uchylić. Film zaczyna się czytanym z offu (białe napisy początkowe na czarnym tle) przez Jandę wierszem Stańczakowej, napisanym po śmierci Białoszewskiego. Trzeba by więc pytać, czy ważniejsza jest autorka trenu, czy jego adresat (odpowiedź zależy od przyjętej perspektywy interpretacyjnej). W pierwszej scenie kamera odjeżdża od szczególnego wariantu planu średniego — widzimy Jadwigę ukazaną od bioder po szyję, chwytającą białą laskę niewidomej, ten przedmiot ewokuje pierwsze wrażenia widza. Kobieta, chcąc wyjść na zewnątrz, wykłóca się o swoje do tego prawo z nadopiekuńczym ojcem. W scenie następnej Jadwiga spotyka na schodach swoją opiekunkę, ciągle tematem jest jej (Jadwigi) sytuacja. W scenie trzeciej obie kobiety rozmawiają już na dworze, Jadwiga po raz pierwszy wymienia imię Mirona. Na końcu zaś, po wyciemnieniu ostatniej sceny (rozmowa Mirona i Jadwigi na kanapie[12]) pojawia się informacja o śmierci Białoszewskiego i Stańczakowej. Taka klamra konstrukcyjna łączy oboje bohaterów, wyraźnie wskazując na dwie najważniejsze postacie. Natomiast, jeśli można tak to ująć: w pierwszych scenach Jadwiga pojawia się bez Mirona, żeby zrównoważyć ogólną świadomość kulturalną, gdzie Białoszewski jak najbardziej zasłużenie zajmuje wysoką, osobną pozycję.

Sporo osób wybrało się zapewne na film o Białoszewskim, i potraktowanie tego obrazu jako filmu biograficznego (rzecz jasna, bardzo szczególnego) nie jest odbiorem nieuprawnionym. Twórcy poniekąd podpowiadają takie właśnie — referencjalne — przyjęcie filmu, skoro zdecydowali się możliwie upodobnić aktorów wykonujących nawet (niektóre) epizodyczne role do odtwarzanych postaci. Zabieg taki kończy się często fiaskiem, gdyż stawianie na podobieństwo prowadzi nieraz do mimowolnych karykatur, ale nie jest to przypadek omawianego filmu Barańskiego. O Hudziaku do złudzenia ucharakteryzowanym na Białoszewskiego pisano[13].

[11] T. Sobolewski, *Parę osób, mały czas*, „Kino" 2007, nr 4, s. 98.

[12] Bardzo to piękna scena: Miron mówi o przeczuciu własnej śmierci i spodziewanej nicości, mówi to ze spokojem i stonowaną ironią, z trochę nieobecnym, czyli w tym wypadku: skupionym wzrokiem, Jadwiga zaś z bardzo szczęśliwą twarzą tuli się do jego ramienia, oboje coś pogryzają.

[13] Najistotniejsze spostrzeżenia pochodzą od szczególnie ważnego świadka: „Andrzej Hudziak w roli Mirona — podobny jak dwie krople wody, jest wewnętrznie inny, zbyt neurotyczny". T. So-

© for this edition by CNS

Znamienne przecież, że w jednym przypadku zaniechano upodobniania — Janda zewnętrznie nie przypomina Stańczakowej (wystarczy zobaczyć fotografie przedstawiające autorkę *Dziennika we dwoje*), aczkolwiek zakładała do zdjęć jej autentyczne okulary[14]. Potraktowanie tej roli przez aktorkę i reżysera jawi się jako znaczące wskazanie na kreacyjny, nie zaś odtwórczy, pseudodokumentalny charakter filmu[15].

Niejednokrotnie zastanawiano się nad sposobem pokazania pisarza w filmie fabularnym, według powtarzanej typologii anegdotycznej jest to najtrudniejsze, bo praca malarza czy rzeźbiarza jest efektowna, kompozytorowi można puścić na ścieżce jego muzykę, a pisarz? Ma siedzieć nad kartką i nic? Może ewentualnie zgniatać papier z nieudanymi wersjami, jak Omar Sharif w *Doktorze Żywago*. Jest też inne rozwiązanie: aktor czytający przed kamerą wiersze odgrywanego poety. Białoszewski, owszem czyta wiersze lub dyktuje do mikrofonu Jadwigi fragmenty, ale to co innego. Nie ma u Barańskiego — pożyczę z innej sztuki — śpiewania oczekiwanych arii. Pierwowzór literacki użyty do filmu jest, przypomnę, nader mało znany, trudno tu więc o konfrontację z powszechniejszymi oczekiwaniami publiczności. Poza tym każde autorskie (co tu znaczy: aktorskie) czytanie przez Mirona własnych tekstów tworzy sytuację międzyludzką (on i Jadwiga) lub społeczną (wtorkowe grupy).

Mariola Jankun-Dopartowa, analizująca fabułę Agnieszki Holland o Rimbaudzie i Verlainie, wspomina o negatywnym kontekście *Całkowitego zaćmienia*:

> Literackie i filmowe biografie, epatujące uproszczonym realizmem i gawędziarstwem […] stały się ostatnio niezmiernie popularne, odsłaniając […] żywotność stereotypów […] jakby XX wieku w ogóle nie było w kulturze[16].

Z kolei Joanna Wojnicka, zastanawiając się nad przedstawianiem autora *W poszukiwaniu straconego czasu* przez Percy'ego Adlona w *Céleste*, podkreśla głęboką wartość zapośredniczenia:

---

bolewski, *Poeta pierwszego kontaktu*, s. 90; „Miron w sugestywnej kreacji Andrzeja Hudziaka jest osobowościowo niepodobny do oryginału", *idem*, *Parę osób, mały czas*, s. 98.

[14] W kwestii podobieństwa Jadwigi i innych postaci por. zanotowaną w jednym z artykułów wypowiedź córki Stańczakowej, Anny Sobolewskiej, współkonsultantki filmu i zagranej w nim postaci: „dosłownego podobieństwa do ludzi z otoczenia Mirona nie dostrzegam […] Krystyna Janda jest fizycznie od mojej mamy […] bardzo różna, ale za to przypomina ją temperamentem". B. Marzec, *Latarnik z mrówkowca*, „Rzeczpospolita" 2007, nr 100, s. A14. Powinienem ustąpić przed głosem świadka? Wprawdzie w latach siedemdziesiątych ani na początku osiemdziesiątych nie widziałem bezpośrednio nikogo z otoczenia Białoszewskiego, niemniej znam nie najgorzej dostępną ikonografię, czyli publikowane zdjęcia. Na tej postawie broniłbym tezy o dążeniu do podobieństwa.

[15] „Krystyna Janda przyszła na Hożą i już od progu wołała, żeby nie opowiadać jej za dużo, jak tam było naprawdę". T. Sobolewski, *Dziwna rodzina*, „Kino" 2005, nr 10, s. 94.

[16] Zob. M. Jankun-Dopartowa, *Dialektyka Narcyza i Ikara*, „Kwartalnik Filmowy" 33 (wiosna 2001), s. 47–61.

© for this edition by CNS

> Przesłonięcie postaci Prousta przez postać służącej, wycofanie go niejako w tło fabuły, sprawia, że został on przez reżysera oddalony od widza[17].

I wreszcie pisząca o *Wojaczku* Lecha Majewskiego Julia Michałowska cieszy się, że w filmie tym

> ani apologeci, ani krytycy nie znajdą jednoznacznej odpowiedzi na pytanie, dlaczego [Wojaczek] wybrał tak konsekwentną drogę ku samounicestwieniu. Majewski szczęśliwie nie próbował tego rozstrzygnąć, nie kusiło go, by cokolwiek w tej kwestii dopowiedzieć[18].

Barański w pełni był świadom czyhających niebezpieczeństw uproszenia. Zrezygnował również ze struktury, która byłaby ekwiwalentem sposobu pisania Białoszewskiego. Ba! poniekąd wziął również w nawias sam akt czy proces pisania autora *Odczepić się*. Jak bowiem reżyser tłumaczy Mareckiemu,

> twarde zbliżenie się do Białoszewskiego nie udałoby się […] udaje się to w sferze, nazwijmy to, powietrznej, klimatycznej. Zbliżanie się do konstrukcji wierszy czy wyciąganie wniosków z budowy jego dramatów […] nie jest właściwą drogą, kiedy robi się film. […] Najpewniej zbliżymy się do niego nie przez to, jak pisał, tylko przez to, jak widział życie, co uważał za ważne i godne opisania[19].

Oczywiście, reżyser posługuje się tu skrótem myślowym (w tym wypadku poniekąd dydaktycznym), i nie byłoby przesadą krytyczne przyjrzenie się tezom Barańskiego. Tematy Białoszewskiego to jedno, niemniej żaden poważny pisarz — a już zwłaszcza Białoszewski — nie istnieje bez „jak"… W każdym razie estetyczna idea, która wyłania się z tego reżyserskiego wykładu poglądów i zamiarów, jest jasna: niebezpośredniość. I nawet jeśli nie planował Barański filmu biograficznego, to znakomicie Białoszewskiego pokazał — właśnie za pośrednictwem diariusza Stańczakowej[20], kierując uwagę na związek pisarza z tą kobietą, rekonstruując jego socjosferę.

---

[17] J. Wojnicka, *Pan Proust i jego służąca*, „Kwartalnik Filmowy" 33 (wiosna 2001), s. 68. Wcześniej pisze autorka o Celeście jako „najważniejszej postaci filmu"… Prousta i Białoszewskiego zestawiano nieraz, do napisania pozostaje interpretacja porównawcza obu filmów, obu postaci kobiecych, tudzież *Dziennika we dwoje* i wspomnień Celesty Albaret *Pan Proust*.

[18] J. Michałowska, *Filmowy tomik poezji.* Wojaczek *Lecha Majewskiego*, „Kwartalnik Filmowy" 33 (wiosna 2001), s. 85.

[19] *Barański*, s. 91–92.

[20] Zapośredniczenie przez Jadwigę ma także swój odwrotny kierunek. „To z jej punktu widzenia przedstawiane są losy bohaterów, to ona, już po śmierci Mirona […] powraca pamięcią do lat z nim spędzonych. W istocie jednak spojrzenie Jadwigi […] nie do końca należy do niej samej. To spojrzenie zapośredniczone, bowiem świat, o którym opowiada, oglądała oczami Mirona i z pomocą Mirona poznawała". S. Jagielski, *Parę osób, mały czas*, „Kino" 2007, nr 4, s. 59. Zob. też *Barański: To nie jest typowa biografia*, z A. Barańskim rozmawiał M. Fuzowski, http://www.dziennik.pl/Load.aspx?TabId=295&1snf=p&f=41778 (dostęp: 27 kwietnia 2007).

© for this edition by CNS

INDIRECTNESS. BIAŁOSZEWSKI IN ANDRZEJ BARAŃSKI'S FILM *PARĘ OSÓB, MAŁY CZAS*

Summary

Parę osób, mały czas (*A few persons, a little time*) is a film directed by Andrzej Barański which presents an incredible relationship between two writers: Miron Białoszewski and a blind poet Jadwiga Stańczakowa. We can see a special kind of Warsaw bohema in the 1970s. In the present article the author interprets Barański's movie as a psychological drama, social story and biographical work.

Translated by Adam Poprawa

© for this edition by CNS