



Studia
Filmoznawcze
36
Wrocław 2015

Krzysztof Kornacki

Uniwersytet Gdański

KONIŃSKI VERSUS RÓŻEWICZOWIE. PRZYPADEK FILMU SAMOTNOŚĆ WE DWOJE

Film Stanisława i Tadeusza Różewiczów *Samotność we dwoje* (1968) znalazł już wnikliwą interpretatorkę¹. Monika Maszewska-Lupniak potraktowała jednak obraz Różewiczów statycznie, nie porównywała go z pierwowzorem literackim. Tymczasem w procesie adaptacji doszło do pojedynku bardzo silnych — ale i różnych — artystycznych osobowości.

OPOWIADANIE KONIŃSKIEGO

W jednym z wywiadów Stanisław Różewicz zapytał prowadzącego rozmowę Andrzeja Kołodyńskiego:

Zna pan opowiadanie *Straszny czwartek w domu pastora*? Niech pan przeczyta, znakomite. To bardzo mało znany publicysta, krytyk literacki przedwojenny, z kręgu związanego z katolicyzmem, metafizyką [...]. Świetnie napisane opowiadanie, są w nim pewne motywy występujące w moich filmach. Motyw zła ukrytego, przypadku, który taką rolę odgrywa w całej tej historii².

Dorobek prozatorski Karola Ludwika Konińskiego — bo o jego opowiadaniu mówił reżyser — jest niewielki: zaledwie trzy opowiadania napisane w latach 1935–1943. W porównaniu z pracami krytycznoliterackimi, publicystyką politycz-

¹ Zob. M. Maszewska-Lupniak, *Rzeczywistość filmowa Stanisława Różewicza*, Kraków 2009, s. 93–113.

² *Tropy stylistyczne*. Ze Stanisławem Różewiczem rozmawia Andrzej Kołodyński, „Film na Świecie” 1982, nr 8, s. 21.

no-społeczną oraz rozważaniami i notatkami jest to zaledwie niewielki ułamek jego dorobku pisarskiego. Ale te trzy opowiadania, przede wszystkim opublikowane w 1939 roku opowiadanie *Straszny czwartek w domu pastora*, znamionowały talent literacki wielkiej miary.

Obok problematyki społeczno-politycznej i krytycznoliterackiej centralne miejsce w (nieusystematyzowanej) myśli Konińskiego zajmowała problematyka filozoficzna i religijna, zwłaszcza zaś teodycea. Koniński był duchem niespokojnym, niezadowolającym się prostymi odpowiedziami w kwestii egzystencji i atrybutów Boga, przyczyn i statusu zła w świecie oraz możliwości uzgodnienia faktu jego istnienia z istnieniem najwyższej istoty. Komentatorzy jego twórczości zgodnie podkreślają bezkompromisowość i autonomiczność myśli Konińskiego, nieliczenie się z żadnym dogmatycznym ograniczeniem w drodze do rozumowego poznawania Boga.

Myśl jest u niego funkcją dostatecznie autonomiczną, by doprowadzić Konińskiego, jeżeli nie do zupełnego zwątpienia i agnostycyzmu, to przynajmniej do przeświadczenia, że obecność Boga w bycie nie daje się dowieść uprawianymi przez niego sposobami logicznymi, a tylko te sposoby zobowiązują go do wiary. Potrzeba religijna reaguje na to wstrząsem uczuciowym, nieledwie rozpaczą, ale myśl nie cofa się przed swoimi konsekwencjami³.

W swojej refleksji Koniński rozdarty był więc pomiędzy ustaleniami bezkompromisowego intelektu a pragnieniem sensu, między filozofią a wiarą, między Bogiem-Absolutem (poznawanym na drodze rozumowej) a Bogiem-Miłością (przyjmowanym przede wszystkim na drodze doświadczenia wiary) — i obydwa bieguny nie dawały się w jego refleksji uzgodnić. Ale jednocześnie jego refleksja filozoficzno-religijna była „doskonałą odpowiedzią na obojętność duchową, płytki, pseudonaukowy ateizm i powierzchowną, bezproblemową religijność I połowy naszego wieku”⁴.

Bezkompromisowa postawa intelektualna Konińskiego sprawiła, iż niełatwo o wyznaniową identyfikację. Tym bardziej że w swojej myśli filozofującej odbiegał w wielu momentach od prawowiernej teologii katolickiej: np. w jednym z jej głównych problemów — kwestii uzgodnienia istnienia zła w świecie w kontekście istnienia Wszechmocnego Boga — szedł raczej drogą Orygenesusa (pojmowania zła

³ K. Wyka, *Karol Ludwik Koniński*, „Pamiętnik Literacki” 1946, nr 1–2, s. 223. Zob. także *idem*, *Odeszli*, Warszawa 1983, s. 17–65; M. Morstin-Górska, *Wstęp*, [w:] K.L. Koniński, *Pisma wybrane*, Warszawa 1955, s. XXX–XXXI; B. Mamoń, *Karol Ludwik Koniński*, Kraków 1969; W. Sztombka, *Między filozofią a wiarą. Religijne poszukiwania Karola Ludwika Konińskiego (1891–1943)*, „Chrześcijańskie życie w Świecie” 1984, nr 128, s. 44–56.

⁴ W. Sztombka, *op. cit.*, s. 46. Na wyjątkowość myśli Konińskiego na gruncie polskim zwracała także uwagę Maria Morstin: „W naszym społeczeństwie — albo bardzo umocnionym w tradycji katolickiej, albo zadowolającym się wygodną obojętnością wobec zagadnień religijnych — ten przejmujący dokument »poszukiwania Boga« jest zjawiskiem niespotykanym i na wskroś oryginalnym” — M. Morstin-Górska, *op. cit.*, s. XXV.

jako stanu przejściowego, po którym nastąpi apokatastaza), dawno zarzuconą przez Kościół katolicki na rzecz ustaleń św. Augustyna (zło jako brak dobra)⁵. Mimo to piszący o nim podkreślali katolickie „ślady” jego życia, lokując go w kręgu Kościoła — choć oczywiście zdecydowanie na jego obrzeżach⁶.

Metafizyczna głębia rozważań Konińskiego w połączeniu z artystyczną fikcją przyniosła znakomity efekt w postaci opowiadania *Straszny czwartek w domu pastora*, opublikowanego w 1939 roku. Jest to opowieść o tytułowym pastorze, historia współczesnego Hioba z Przygórza na Śląsku Cieszyńskim, żyjącego spokojnie z żoną i trójką dzieci, cieszącego się szacunkiem lokalnej społeczności, który zostaje poddany (jak jego biblijny odpowiednik) straszliwej próbie wiary.

Najogólniejszy schemat fabularny opowiedzianej przez narratora anegdoty wygląda następująco: 1. rozmowa pastora z ks. Wątorskim, będąca rodzajem „uwertury biblijnej” wprowadzającej kontekst przypowieści o Hiobie (rozmówcy rozważają możliwość nieszczęść, które mogą spaść na „mężów sprawiedliwych”, antycypując katastrofę, która ma niebawem nadejść); 2. prezentacja świata pastora Hubiny: wie dzie on szczęśliwe życie rodzinne, choć niepozbawione niepokoju, który wnika delikatnie do jego serca, niepokoju o żonę, Hedytę i jej zaangażowanie w małżeński związek; 3. „monografia jednej chwili”, od 9.45 do 10.00 sek. 16, w której zaprezentowana zostaje w kilku symultanicznych odsłonach (zachodzących na siebie w formule „a tymczasem...”) katastrofa: wypadek żony oraz samobójstwo dwójki dzieci (Irmy oraz Bogdanka, mimowolnego sprawcy wypadku matki); pastor znosi tę próbę mężnie („Bóg dał, Bóg wziął”), choć daje się początkowo ponieść nieszczęściu, bijąc niewinnego „aktora” tragedii, starego chłopca Zająca; 4. refleksja pastora wokół katastrofy, jej przyczyn, sensu, możliwości zapobieżenia, dostrzeżenie rys w wyobrażeniowym wizerunku żony; 5. nieoczekiwany wyjazd żony⁷.

Przytoczony opis oddaje jednak tylko „immanentną” treść opowiadania bez uwypuklenia statusu i funkcji narratora. Dla ostatecznej wymowy *Straszego czwartku* w kategoriach filozoficznej paraboli równie ważny (jeśli nie ważniejszy) jest bowiem odautorski komentarz. Czytając opowiadanie, ma się silne wrażenie dwubiegunowości konstrukcji, dwutorowości, którą biegną równolegle fabuła i komentarz do niej. Komentarz tworzy rodzaj ramy konstrukcyjnej: poprzedza opo-

⁵ M. Morstin-Górska, *op. cit.*, s. XXVII.

⁶ „Koniński w swojej postawie życiowej należał do katolików i na pewno byłby dzisiaj jedną z czołowych postaci obozu katolickiego [...] Był on poszukiwaczem Boga, ale ze stanowiska ściśle katolickiego na pewno poszukiwaczem heretyckim” — K. Wyka, *op. cit.*, s. 222. M. Morstin-Górska pisała: „Autor [...] opuścił pozycję nieprzejednanego ateizmu, w którym był niegdyś wychowywany. Już od lat był we własnej świadomości i praktyce życia katolikiem i w pełnej realizacji chrześcijaństwa widział jedynie zbawienie współczesnego świata. Ale też nigdy nie wyzbył się trudności, jakie dla jego umysłu nastręczało integralne przyjęcie dogmatów i nauki Kościoła” — *eadem*, *op. cit.*, s. XXV. Zob. także W. Sztombka, *op. cit.*, s. 51.

⁷ K.L. Koniński, *Straszny czwartek w domu pastora*, [w:] *idem, Wybór pism*, Warszawa 1955, s. 27–61.

wieść, ujawniając autotematyczne intencje, „biegnie” środkiem opowieści oraz ją zamyka, rozwiązując znaczeniowe zagadki utworu. Fabuła opowiadania jest kanwą dla niezwykle wyrazistego dyskursu, autorskiego żywiołu filozofowania, ujawnia więc swój mocno pretekstowy charakter (choć nie znaczy to, że traci na tym świat przedstawiony w anegdocie — prezentacja postaci i innych elementów fabuły jest bardzo wnikliwa i wiarygodna)⁸.

W strukturę fabuły wprowadza narrator i opracowuje kilka motywów, które odsyłają do tradycji biblijnej (motyw ewangelicznego kura czy Wielkiego Złodzieja zidentyfikowanego na końcu jako Szatan) oraz służą do postawienia znaczeniowej, filozoficznej kropki nad „i”. W tym ostatnim przypadku chodzi o motyw indywidualnej winy Hedyty, żony pastora, winy sugerowanej zresztą w sposób bardzo dyskretny (czytelnik może się domyślać, że gorąca, poranna — a nie wieczorna! — kąpiel pastorowej jest sposobem na spędzenie płodu; Hedyta nie chce kolejnego dziecka, które ograniczałoby ją życiowo). Ale właśnie dzięki tej jednostkowej winie katastrofa uzyskuje sens — inaczej byłaby absurdalnie niezrozumiała jako dzieło mającego ujemny status ontyczny przypadku („Pustka Przypadku”). I chociaż autor na końcu przywraca porządek ontyczny opisywanemu światu, to można wyraźnie odczuć, że jest to akceptacja bardzo wątpliwa, warunkowa, albowiem oparta na arbitralnej decyzji. Najlepiej wyrażą to ostatnie zdania z opowiadania Konińskiego, dając przy okazji także próbkę stylu jego literackiego filozofowania:

Mam wątpliwość, czym nie uległ pokusie ułatwienia sobie zadania, czym nie poszedł na pewną kokieterię, czym nie przerobił problemu na słabszy — jeśli zamiast katastrofy nago absurdalnej opowiedział katastrofę, choćby tylko częściowo i pośrednio, ale bądź co bądź jakoś zawinioną...

Lecz jeszcze jedno: ma swoją obietnicę wina. Wina, któż wie, może to jest podkop tajny w szańcu magicznym dobrej woli, a tamtędy, tą wyrwą, tą luką skrytą — któż wie, może wkłada się w systemat życiowy człowieka Złodziej?...

Szatan jest lepszy niż Pustka Przypadku. Bo jeśli się rzeczywistość zdobyła na szatana — nie jest możliwe, aby się była nie zdobyła na Boga. A wtedy jest dno. Mimo wszystko i wbrew wszystkiemu, i ponad wszystko, i pod wszystkim. A wtedy jest dno. Ostatnie ciche dno...⁹

Poza żywiołem teodycei, cytowany fragment — jak całe opowiadanie — uwypukla także to, o czym wspomniałem powyżej: niezwykle silną obecność dyskursywnej instancji odautorskiej. Odległość narratora od realnego autora jest tu radykalnie skrócona. Koniński jest nie tylko suwerenem w świecie pastora Hubiny, w gruncie rzeczy podejmujący akt filozofowania pisarz wypiera fikcyjną postać, stając się pierwszoplanowym bohaterem opowiadania. Z tak silną obecnością autora i rozwijanego przez niego dyskursu musieli sobie poradzić adaptatorzy. Jak to zrobili — o tym za chwilę.

⁸ O opowiadaniu Konińskiego jako współczesnej paraboli filozoficznej wyczerpująco pisał Maciej Michalski w książce *Dyskurs — apokryf — parabola. Strategie filozofowania w prozie współczesnej*, Gdańsk 2003, s. 106–149.

⁹ K.L. Koniński, *op. cit.*, s. 61.

W 1943 roku Koniński tworzy opowiadanie *Dalsze losy pastora Hubiny*, w którym opisuje skutki katastrofy z poprzedniego tekstu. O ile w *Strasznym czwartku* dominował żywioł filozofowania, o tyle *Dalsze losy* są przede wszystkim opisem psychologicznych konsekwencji tragedii, zwłaszcza zaś — postawy żony pastora i małżeńskiego kryzysu, do którego przyczynia się niemało, sprowadzony do córki pastora, nauczyciel muzyki von Kschitzky (faszysta *avant la lettre*, akcja dzieje się bowiem na początku XX wieku). Nie da się ukryć, że dalszy ciąg historii pastora nie ma tej rangi artystycznej co *Strasznym czwartku*. Pomimo obecności narratora w funkcji komentującej zachowanie postaci, nie ma w tym opowiadaniu tego stopnia filozoficznej abstrakcji, jaką odznacza się część pierwsza. Pierwsze opowiadanie najbliższe było, jak wspominałem, filozoficznej paraboli, drugie zaś przesuwają się w stronę opowieści psychologiczno-obyczajowej, w której *gros* tekstu zajmują sążniste dialogi Hubiny, Edyty i nauczyciela, przypominające dialogi dramatu. Ze-stawione z sobą obydwa opowiadania nie tworzą genologicznej jedności, pomimo tytułowych intencji ich autora.

ADAPTACJA RÓŻEWICZÓW

Różewiczów musiał pociągać zawarty w opowiadaniu wątek fabularny: zakwestionowanie egzystencjalnego *status quo* bohatera, atak w dotychczasową stabilizację skutkujący osamotnieniem. Podobny schemat odnaleźć można w kilka lat wcześniejszym *Echu*. Wyraźny atak w życiowy (pozorny) ład lokował się w nurcie „małostabilizacyjnych” refleksji Tadeusza Różewicza. Dla niektórych krytyków właśnie ten egzystencjalny rys diagnozy zastosowanej przez poetę ważniejszy był od jej przydanych, społecznych konotacji. Mariola Jankun-Dopartowa wskazywała na przykład, że określenie „nasza mała stabilizacja” wyraża „nieuchronną konwencjonalizację cierpienia i związaną z nią banalizację zła jako jedno ze źródeł konformizmu”¹⁰. Idealnie do tej diagnozy przylegała treść programowego tekstu Różewicza *Świadkowie, albo nasza mała stabilizacja* (1962). Taką perspektywę rozumienia słynnego Różewiczowskiego określenia znajdziemy także w *Echu*, a potem również w *Samotności we dwoje*. Bohater zarówno literackiego pierwowzoru, jak i filmu ma bowiem świadomość, że cierpienie i zło są dla niego abstrakcjami, stanowią element bezpiecznych rozmyślań i religijnej kazuistyki, a nie realnej sfery życia. Dopiero doświadczenie weryfikuje prawdziwą wartość postaw życiowych i wybija z homeostazy¹¹. Rozbicie egzystencjalnego schematu skutkuje całkowitym i bez-

¹⁰ M. Jankun-Dopartowa, *Formy przestrzaszone ogniem i zapachem krwi. Konteksty kulturowe kina artystycznego lat 1956–1970 a kreacja filmowego bohatera*, [w:] *Człowiek z ekranu. Z antropologii postaci filmowej*, red. M. Jankun-Dopartowa, M. Przylipiak, Kraków 1996, s. 29.

¹¹ „Nieszczęście, katastrofa wydaje się nam czymś, co po prostu nie istnieje naprawdę. Ale nieszczęście czyha wszędzie, czeka na okazję, żeby wtargnąć do naszego życia. Wszystko dobrze, dopóki kogut nie zapieje” — dialog z filmu *Samotność we dwoje*.

brzeżnym osamotnieniem jednostki, tematem stale obecnym w twórczości Stanisława Różewicza¹².

Z pewnością nieobojętna była dla twórców filmu filozoficzna problematyka opowiadania, zwłaszcza pasja, z jaką Koniński poddawał racjonalnej weryfikacji religijną organizację świata¹³. Zarówno Filipowicz, jak i Różewiczowie stronili od wszelkiego irracjonalizmu, fałszywego idealizmu¹⁴.

W jego przekonaniu — pisał o poezji Różewicza Zbigniew Jarosiński — świat pozbawiony jest całkowicie oparcia w transcendencji, jaką stanowi czy to Bóg, czy imperatyw moralny, czy wiara w logikę historii [...] Dramat istnienia ludzkiego rozgrywa się w metafizycznej pustce¹⁵.

Czyż mogły w tym kontekście nie poruszyć Tadeusza Różewicza końcowe słowa narratora ze *Strasznego czwartku*:

Niewspółmierność przyczyn z wielkością katastrofy stwarza nowy tragizm: tragizm ostatecznego osamotnienia. Nie ma kogo przeklinać, bo nie ma autora katastrofy; nie można bólu obrócić w gniew, nawet nie ma przed kim skarżyć się, bo umysł ludzki nie przyjmuje spraw dziwnych bez autora. Katastrofy bezautorskie nikogo nie przejmują, nikomu nie chce się o nich myśleć. Dlatego, kto padł ofiarą katastrofy przypadkowej, jest najsamotniejszy z samotnych. Opuszcza go nawet piękno.

A ostatnie, cytowane już, zdania wspomnianego opowiadania wprost narzucają się ze swoją analogią do najślynniejszego chyba wiersza Różewicza z lat sześćdziesiątych *Spadanie*. Koniński pisał (pozwolę sobie przypomnieć):

Szatan jest lepszy niż Pustka Przypadku. Bo jeśli się rzeczywistość zdobyła na szatana — nie jest możliwe, aby się była nie zdobyła na Boga. A wtedy jest dno. Mimo wszystko i wbrew wszystkiemu, i ponad wszystko, i pod wszystkim. A wtedy jest dno. Ostatnie ciche dno...

Tej wiary w ontologiczne dno, którą miał jeszcze narrator opowiadania (nawet jeśli w sposób przypominający „rozumowy” zakład Pascala), nie podzielał, jak wiadomo, narrator *Spadania* w swojej kulturowej diagnozie współczesnego człowieka: „...ale już dna nie ma/ i nikt nie może / stoczyć się na dno / ani leżeć na dnie”¹⁶.

¹² Po latach, we wspomnieniowej książce Stanisław Różewicz wskazywał właśnie na samotność jako na jeden z intrygujących go w opowiadaniu wątków — zob. *idem, Było, minęło... w kuchni i na salonach X Muzy*, Warszawa 2012, s. 93.

¹³ Wskazywał na to S. Różewicz w cytowanym wywiadzie — zob. przypis 2.

¹⁴ Zob. S. Balbus, *Kornel Filipowicz — szkic do portretu i próba zbliżenia*, [w:] *Lektury polonistyczne. Literatura współczesna*, t. 2, red. R. Nycz, Kraków 1999, s. 266. Pomimo pewnych różnic co do recept na zdeintegrowany świat ludzkich wartości „diagnozy wstępne [pisarzy] nie są [...] sprzeczne”, co podkreśla krytyk, inkrustując to odpowiednim cytatem z prozy Filipowicza i porównując go z wymową znanego wiersza Różewicza *Spadanie*.

¹⁵ Z. Jarosiński, *Literatura polska lat 1945–1975*, Warszawa 1994, s. 104–105. Zob. także G. Borkowska, *O Tadeuszu Różewiczu dzisiaj*, [w:] *Sporne postaci polskiej literatury współczesnej*, red. A. Brodzka, Warszawa 1994, s. 46.

¹⁶ T. Różewicz, *Spadanie czyli o elementach wertykalnych i horyzontalnych w życiu człowieka współczesnego*, [w:] *idem, Twarz trzecia*, Warszawa 1968, s. 85–94.

Rezygnacja z transcendencji to charakterystyczna cecha kina duetu braci Różewiczów z lat 60. Członkowie „Miczura-Film”¹⁷ wykazywali niechęć wobec metafizycznych i teologicznych interpretacji zjawisk rzeczywistości oraz wyraźną predylekcję do przeciwstawiania tłumaczeniom religijnym — materialistycznych, „ziemskich” racji¹⁸. Dla Różewicza (Tadeusza) „umiłowanie prostoty, codzienności, małych rzeczy” jest właśnie efektem świadomej rezygnacji z form złożonych, „abstrakcyjnych konstrukcji filozoficznych, które swą martwą pojęciowością niszczą żywy, konkretny świat natury”¹⁹. Taką wymowę prezentował *Głos z tamtego świata*, jeszcze silniej taki system wartości obecny był w filmie *Piekło i niebo*. Jak wskazują wypowiedzi Tadeusza Różewicza z posiedzeń Komisji Ocen Scenariuszy, nieobca mu była ambicja doraźnego ataku na niepokojące go zjawiska społeczne, tworzenie „filmów walczących” z tzw. fideizmem²⁰.

Redukcji metafizyki towarzyszy w filmie wyraźny dystans wobec chrześcijańskich racji, których ucieleśnieniem jest pastor Hubina. W starciu postaw Edyty i jej męża lepsze wrażenie sprawia spontaniczne, bliższe życiu zachowanie kobiety niż nudna grandilokwencja pastora. Logika namiętności (choć pokazanej przez reżysera, trzeba przyznać, w sposób pasywny, „bez-namiętny”), logika biologii wygrywa z logiką racjonalności. Podkreślają to kreacje aktorskie, zwłaszcza nietzscheański rys von Kschitzkiego (postaci bardzo dobrze kreowanej przez Ignacego Gogolewskiego). Nie wydaje się ponadto przypadkiem zaangażowanie do roli pastora Mieczysława Voita, niewątpliwie aktora operującego sugestywną, skupioną mimiką, ale jednocześnie przegranego duchowo księdza z *Matki Joanny od Aniołów*. W starciu z nauczycielem muzyki pasywna postawa Hubiny jest momentami aż irytująca.

Na etapie opracowywania scenariusza autorzy zrezygnowali także (z politycznej przezorności, o czym jeszcze wspomnę) z sympatycznej postaci księdza Wątorskiego, przyjaciela pastora²¹. To z nim właśnie w opowiadaniu Konińskiego toczy Hubina dysputy teologiczne; u niego szukać będzie także pocieszenia po tragedii. Natomiast charakterystyczne jest to, że odpowiednikiem księdza Wątorskiego w filmie twórcy uczynili Kasperlika. W opracowaniu Różewiczów ujawnia on silnie antagonistyczny względem pastora rys ideowy, którego w takim natężeniu nie ma

¹⁷ Tak nazwali swoją nieformalną grupę bracia Różewiczowie i Filipowicz, zob. M. Hendrykowski, *Stanisław Różewicz*, Poznań 1999, s. 20–24.

¹⁸ K. Kornacki, *Kino polskie wobec katolicyzmu (1945–1970)*, Gdańsk 2004, s. 262–267, 283–288.

¹⁹ H. Vogler, *Różewicz*, Warszawa 1968, s. 20, 23.

²⁰ Na posiedzeniu Komisji Ocen Scenariuszy omawiającej projekt filmu *Głos z tamtego świata* mówił: „Od lat rozmawiamy na temat realizacji filmu o sprawie Macocha i o Jasnej Górze, ale potem okazuje się, że takiego filmu z pewnych względów zrobić nie można. A więc wiele tematów omijamy, pewne rzeczy są zupełnie niemożliwe do doprowadzenia do końca” — *Głos z tamtego świata*, protokół ze spotkania Komisji Ocen Scenariuszy w dniu 8 grudnia 1961 r., Archiwum FilMOTEKI Narodowej, sygn. A–2214, p. 233.

²¹ S. Różewicz, T. Różewicz, *Samotni we dwoje*, scenariusz, Archiwum FilMOTEKI Narodowej, sygn. S–14889.

w literackim pierwowzorze — chłopskiego filozofa, ludowego „epikurejczyka” wypowiadającego słowa, które mogłyby służyć niemal za motto do poprzedniego filmu Różewiczów *Pieć i niebo*: „Ale ja tam wolę po tym naszym świecie wędrować. Może tam i w niebie ładniej, ale takiego lasu i takich gór to chyba nie ma”²².

To opracowanie jest symptomatyczne o tyle, że wprowadzenie Kasperlika nie jest bynajmniej dramaturgicznym ekwiwalentem postaci kapłana (treść rozmowy księdza i pastora z literackiego pierwowzoru przeniesiona zostanie do monologu wewnętrznego wypowiadanego przez Hubinę przy innej okazji). Kasperlik to po prostu wyraźna światopoglądowa kontrpropozycja dla postaci pastora. Wypada dodać, że opisana powyżej zmiana nie jest bynajmniej ostatnią, która wyraźnie dowartościowuje świecki sposób patrzenia na świat przedstawiony.

Poznawczy tragizm Konińskiego (między *fides* i *ratio*) stał się paliwem do gwałtownego sporu z Bogiem, kompulsywnego filozofowania, którego narrator (wprost utożsamiony z autorem) nie jest w stanie okiełznać. Podstawowa różnica między światem Konińskiego a Różewiczów wynika ze stanu kultury, w którym tworzyli swoje dzieła: opowiadanie było wyrazem doświadczenia człowieka, właśnie opuszczonego przez Boga (stąd też gwałtowność reakcji). Poezja i proza Tadeusza Różewicza oraz filmy jego brata zdają się ilustrować (po doświadczeniu wojny) kondycję człowieka już przezeń opuszczonego.

Portretując świat Hubiny z tego punktu widzenia, Różewiczowie zrezygnowali zarówno z filozoficznego dyskursu, jak i z teodycei na rzecz psychologicznych rozważań toczonych w tempie *moderato*. Nastąpiła znamienna redukcja metafizyki do poziomu psychologii. Zamiast filozoficznej paraboli powstał dramat psychologiczno-obyczajowy (jedynie z pretensjami do egzystencjalnego uogólnienia). Wyliczona została w procesie adaptacji rama narratorska odpowiedzialna za literacką paraboliczność. Twórcy nie zdecydowali się na rozwiązanie, które próbowałoby oddać dyskursywną (resp. filozoficzną) głębię literackiego pierwowzoru. Jak pisał, już po premierze, Jacek Woźniakowski „Trzeba by pewnie dla refleksji Konińskiego znaleźć styl opowiadania filmowego analogiczny, ale całkiem samodzielny względem tej prozy [podkr. autora]”²³. Autorzy filmu nie zdecydowali się na taki akt artykulacji, który ujawniłby wysoką samoświadomość narracji, nie podjęli obecnego w pierwowzorze literackim tropu narracji ekstrapoetycznej²⁴. Byłoby to formalnie odważne, ale w kinie lat 50. i 60. już obecne (np. w twórczości Godarda, a na rodzimym gruncie choćby w początkowym komentarzu *Kanału*, w *Człowieku na torze* czy — niedługo później — w filmie Zanussiego *Hipoteza*). Raz tylko po-

²² Dialog z filmu *Samotność we dwoje*.

²³ J. Woźniakowski, *Samotność we dwoje*, „Tygodnik Powszechny” 1969, nr 9, s. 4.

²⁴ J[acek] O[staszewski], *Narracja*, [w:] *Encyklopedia kina*, red. T. Lubelski, Kraków 2010, s. 683–684.

jawia się komentarz z offu — refleksje pastora Hubiny — co jednak jeszcze silniej podkreśla introspektywny charakter filmowej opowieści.

Filmowcy nie wykorzystali także tropu, jaki w pierwowzorze literackim podsuwał jego autor, charakterystycznej „monografii jednego momentu” — tropu nachodzących na siebie czasów (w formule „a tymczasem w tej samej chwili”). Takie symultaniczne zdublowanie akcji (widzianej z różnych miejsc) ujawniłoby obecność instancji narratorskiej i skutkowało dyskursywyzacją fabuły²⁵. Notabene: w opowiadaniu Konińskiego umiejętne operowanie w tej partii utworu równoległymi wątkami i „policyjną” chronologią zdarzeń skutkuje napięciem oczekiwania na ostateczną katastrofę, napięciem, którego nie powstydziałaby się dobra sensacyjna opowieść. To napięcie było jednak pochodną ważniejszej artystycznej inicjatywy: zwrócenia uwagi na tragiczny zbieg okoliczności, pytania o ontologiczny status przypadku, kiedy to kilka symultanicznie opisanych egzystencjalnych czasów bohaterów opowieści zbiegło się w tej samej nieomal sekundzie, powodując tragedię:

Gdyby się jakkolwiek z elementów był w tempie swym opóźnił o chwilkę, może by się było całe zdarzenie w puch rozbiło — i nie byłoby się nic stało. Ale stało się, stało się wszystko, bo akurat, przypadkowo tak się zbiegły czasy — czasy obce sobie i blahe.

Różewiczowie nie wykorzystali tego tropu, nie skorzystali z retardacyjnych i pozadiegetycznych możliwości szczegółowego opracowania wątków równoległych. Pozostała na ekranie jedynie próba „rozfazowania” opowieści i zastosowania montażu równoległego bezpośrednio przed tragedią w celu zwrócenia uwagi na wagę chwili i rangę przypadku.

Odstępstw od dyskursywnego ducha literackiego pierwowzoru jest zresztą więcej²⁶. Symptomatyczne jest to, że tworząc scenariusz autorzy połączyli obydwa opowiadania, traktując je jako całość (nawet w czołówce pojawia się napis „scenariusz wg opowiadania K.L. Konińskiego *Straszny czwartek w domu pastora*”), nie bacząc na ich różnorodność. Stylistyczne ujednolicenie filmowej opowieści poszło w kierunku wyznaczonym przez drugie opowiadanie, bliższe — jak wspomniałem — dramatowi psychologicznemu niż paraboli. W scenariuszu, a potem w filmie pierwsze opowiadanie zajmuje niewiele ponad jedną trzecią całości, pozostałe

²⁵ Kilkanaście lat później przykład, jak opracować temat przypadku i wykorzystać motyw czasów symultanicznych, już nie równoległych, lecz alternatywnych, zaprezentuje Krzysztof Kieślowski — oczywiście w *Przypadku*.

²⁶ Jednym z przykładów niech będzie scena snu córki pastora Irmy (sen — zapowiedź nieszczęścia); Irma śni o Wielkim Złodzieju, który ma twarz Pustą, niemożliwą do zidentyfikowania (daje to możliwość głębszej interpretacji w triadzie pojęć Wielki Złodziej–Szatan–Pustka Przypadku). W filmie natomiast ów sen śni pastor: Wielki Złodziej przybiera postać Kasperlika, miejscowego niedowiarka, a jednocześnie ojca wielu nieślubnych dzieci rozrzuconych po całej okolicy. Kasperlik patrzy pożądlivie na pastora, co sprowadza ten oniryczny znak do erotycznego i niemal melodramatycznego tropu (żona pastora zostanie „zabrana” przez innego mężczyznę).

dwie trzecie to szczegółowy opis rozkładu związku małżeńskiego oraz konfrontacja postawy fideistycznej z hedonistyczną postawą von Kschitzkiego, tu już faszysty *sensu stricto* (akcja filmu została przesunięta w lata trzydzieste)²⁷. Pomimo prób ujednolicenia całości różnorodność tematyczno-stylistyczna dwóch opowiadań Konińskiego rzutuje na spójność filmu²⁸.

Stanisław Różewicz znalazł dla scenariuszy swego brata (wcześniej także dla pisarstwa Filipowicza i Jana Józefa Szczepańskiego) ekranowy ekwiwalent w konkretności i kameralności świata przedstawionego. W sukurs treściom wyrażonym przez pisarzy przyszedł charakterystyczny „ściszony” styl reżysera objawiający się ograniczeniem ekspresji aktorskiej i obrazu, preferencji dla „zwykłej” i „codziennej” anegdoty przy jednoczesnej neutralizacji dramaturgicznych możliwości w niej tkwiących, ujednolicenia tempa podawania poszczególnych partii fabuły, jednostajnego jej rytmu itp. (to wszystko owocowało takimi określeniami w stosunku do stylu reżysera, jak na przykład „moderato”, „szarość” itp.²⁹). Nie inaczej jest z *Samotnością we dwoje* — legitymuje się ona bowiem podobnymi cechami.

Warto jednocześnie zauważyć, że *Samotność we dwoje* — przy całej wstrzeźliwości do metafizyki — nie jest pozbawiona topiki religijnej, głównie tej odnoszącej się do figury węża-szatana oraz postaci Hioba. Komentowała to już Monika Maszewska-Lupniak, wyciągając z obecności tych tropów semantyczne konsekwencje. Otóż wykorzystany przez autorów filmu religijny sztafaż funkcjonuje tu jako kulturowa alegoria sytuacji człowieka przegranego i samotnego.

Samotność we dwoje to nie jest klasyczny film religijny [...] Aspekt religijny filmu sprowadza się do wykorzystania wybranych elementów obecnych w tradycji chrześcijańskiej do ukazywania pewnej etyczno-moralnej sytuacji człowieka. Prawda, miłość do kogoś innego i do Boga, bunt, absurd czy sens istnienia to wartości towarzyszące kondycji człowieka w ogóle³⁰.

Hiob Różewiczów to uniwersalistyczny Hiob literatury i kultury, Hiob — jak byśmy dziś powiedzieli — antropologii kulturowej. I w takim duchu analizuje obecne w filmie Różewicza tropy wspomniana autorka. Hiob *Samotności we dwoje* nie jest natomiast Hiobem teodycei i teologii moralnej. A takim był u Konińskiego.

²⁷ Wątek faszystowski to drugi, obok wspomnianego osamotnienia, motyw opowiadania Konińskiego, na który Stanisław Różewicz wskazał w swojej wspomnieniowej książce (zob. przypis 12). Ta autoidentyfikacja po latach daje do myślenia: w pamięci reżysera utkwiły motywy samotności i faszyzmu. O Bogu, złu, szatanie czy Pustce Różewicz nie wspomina.

²⁸ Konrad Eberhardt pisał: „Niepodobna jednak ukryć, że jeśli zestawimy część pierwszą, w której dominuje Pastor z drugą, w której króluje von Kschitzky, okaże się, że nie są one całkiem zbieżne. Owe kameralne dysputy we troje nie mają, niestety, temperatury”; zob. *idem*, *Czy Hiob uwspółcześniony*, „Kino” 1969, nr 2, s. 10.

²⁹ Zob. T. Lubelski, *Moderato*, „Film” 1980, nr 34, s. 3–5.

³⁰ M. Maszewska-Lupniak, *op. cit.*, s. 113.

* * *

Na ostateczny ekranowy kształt adaptacji — oprócz kwestii światopoglądowych i stylistycznych — wpływ miała także polityka. Zapisy z posiedzenia Rady Programowej zespołu „Tor” uświadamiają, że dyskusja w wewnętrznym gronie nad kształtem scenariusza nie należała do łatwych, a wybór psychologicznej formuły dzieła nie był pozbawiony politycznej przezorności.

Myśmy te sprawy dyskutowali na naszej radzie programowej i Koledzy przekonali mnie, że na pierwszym planie powinny być konflikty uczuciowe, psychologiczne pomiędzy pastorem a jego żoną³¹.

Mimo to zewnętrzne metafizyczne i religijne atrybuty historii pastora Hubiny i tak zaalarmowały członków Rady Programowej, którzy przestrzegali autorów przed realizacją filmu „szwedzkiego”, „protestancko-metafizycznego”, mając rzecz jasna na myśli dzieła Bergmana z najbliższymi tematycznie *Gośćmi Wieczery Pańskiej* (pisarz Piórkowski mówił: „Rozumiem KTT, że jest przerażony ustawieniem historii tego trójkąta na bergmanowskim tle”). Jednocześnie jednak, pomimo obaw, z nadzieją podkreślano ideologiczną szansę, jaką daje prezentacja postaci pastora i światopoglądu protestantyzmu dla jednowyznaniowego w zasadzie społeczeństwa; w efekcie był to z pewnością jeden z poważniejszych argumentów za realizacją filmu (R. Koniczek: „Może więc film wpłynie na niejaką demokratyzację wyznań między sobą, na egalitaryzm”).

Wszelkie obawy członków Komisji starał się rozwiązać Stanisław Różewicz. Ostatecznie poczynił podczas KOS deklaracje, że: 1) jeszcze mocniej — niż w scenariuszu — uwypuklił konflikt uczuciowy pastora i żony, postawił na dramat psychologiczny; 2) bardziej niż w pierwowzorze literackim skoncentruje się na „wytracaniu wiary przez pastora”³²; 3) skonfrontuje światopogląd pastora z hedonistyczną postawą von Kschitzkiego. Jak reżyser zapowiedział, tak też zrobił (charakterystyczne jest, że zgodnie z drugim postulatem, osłabiając siłę ducha pastora — ale i aktorskiego wyrazu Voita — Różewicz nie mógł liczyć na to, że konfrontacja światopoglądu pastora i nauczyciela muzyki wypadnie przekonująco).

* * *

Dla krytyków nie ulegało wątpliwości, że filozoficzne opowiadanie Konińskiego zredukowane zostało do dramatu psychologiczno-obyczajowego, a historia pastora opowiedziana została ze świeckiej perspektywy: „T. i S. Różewicz odczytali *Straszny czwartek...* tylko w jego przekroju psychologicznym. Wyeksponował to

³¹ *Samotni we dwoje*. Stenogram z posiedzenia Rady Programowej Zespołu „Tor” odbytego u Ministra [T.] Zaorskiego w dniu 14 listopada 1967, AFN, sygn. A-329, p. 53.

³² „...Kiedy spadają na niego nieszczęścia, kiedy zaczyna szukać pociechy w kościele, to nagle okazuje się, że on ma tylko złożone ręce do modlitwy, a modlić się nie może” — *ibidem*.

już sam tytuł filmu: *Samotność we dwoje*, odniesiony wyraźnie do dziejów Pastora i jego żony” (Irena Sławińska³³). Z kolei Halina Opoczyńska pisała: „Bergman i Dreyer wadzą się z Bogiem i wiarą, tutaj zaś mamy co prawda dramat wpisany w świadomość pastora, ale dramat świecki”³⁴. W innej wypowiedzi krytycznej znalazło się z kolei zdanie: „Reżyser traktuje opowiadanie Karola Huberta (tak!) Konińskiego, na którym film został oparty, opowiadanie przesyczone mroczną atmosferą i biblijnymi symbolami — z perspektywy laickiej”³⁵. Dlatego też w niektórych wypowiedziach krytyków wyraźnie czuło się nutę zdziwienia, dlaczego taki temat w metafizycznym kształcie opowiadania Konińskiego został przez Różewiczów „wzięty na warsztat”³⁶ i sprowadzony do poziomu laickiej opowieści. Wskazywano, że wobec odmienności ideologicznych założeń twórców filmu przenoszenie opowieści w rejon uniwersalnych rozważań o samotności człowieka w ogóle zubaża utwór, a cały dramat pozbawia ostrości.

Punkt ciężkości przesuwają się na problem — jak powiada sam Różewicz — „nieprzygotowania człowieka do wielkiej próby”. Jeśli utrata wiary przestaje mieć sens religijny, jeśli temat — wciąż cytujemy za twórcą — nie jest fideistyczny, scenariusz *Samotności we dwoje* traci swą ostrość [...]. Film ten jest z założenia i w osiągnięciu nazbyt ogólnikowy. Brak mu ze względu na jego wieczną aktualność — aktualności przykuwającej uczucia i refleksję

— tak oceniała film Halina Opoczyńska. Kończąc refleksję na temat filmu Różewiczów, przywołam cytat z recenzji Konrada Eberhardta³⁷ — wydaje się, że postawione w recenzji pytanie krytyka wciąż jest aktualne:

W jakim stopniu reżyser może rozmijać się z autorem adaptowanego utworu, z jego bohaterem — w sferze poglądów na świat? Czy — mówiąc konkretnie — niewierzący może i powinien adaptować tekst człowieka wierzącego, skoro w ten sposób, już w punkcie wyjścia, stwierdzamy fundamentalną niemożność znalezienia wspólnego języka? [...] Tutaj mamy jednak do czynienia z wypadkiem szczególnym, gdy odrzucenie filozofii autora równa się odebraniu adaptowanemu utworowi jego głównej „siły napędowej” [...] Koniński rzuca swe pytania nie w pustkę, lecz

³³ I. Sławińska, *Przypowieść o „Wielkim Złodzieju”* („Straszny czwartek w domu pastora” Karola Ludwika Konińskiego), [w:] *Nowela, opowiadanie, gawęda. Interpretacje*, red. K. Bartoszyński, M. Jasińska-Wojtkowska, S. Sawicki, Warszawa 1974, s. 188–189.

³⁴ H. Opoczyńska, *Świat pastora Hubina*, „Film” 1969, nr 7.

³⁵ „Pastor Hubina, co po trosze wynika z jego zawodu, wadzi się także z Bogiem. Nie jesteśmy jednak ani przez chwilę na obszarze konfliktów metafizycznych i spraw czystego ducha i ducha tylko. Sam pastor, wszyscy inni protagoniści, a przede wszystkim reżyser twardo trzymają się ziemi i jej spraw: dramaty życia i jego nieszczyć są po prostu humanistyczne, a konflikty sumienia to nie sprawa teologiczna, lecz ludzka...” — L. Pijanowski, *Samotność i sumienie*, „Świat” 1969, nr 11, za: *Krytycy o filmie. 1968–1969*, oprac. W. Stradomski, [w:] *Historia Filmu Polskiego*, t. 6. 1968–1972, red. R. Marszałek, Warszawa 1994, s. 364.

³⁶ „Pięknie świadczy o Różewiczach, że nowela Konińskiego natchnęła ich do stawienia czoła bardzo trudnym sprawom. Ale czytając *Straszny czwartek w domu pastora* ma się wrażenie, że musieli to bojowanie przegrać” — J. Woźniakowski, *op. cit.*

³⁷ K. Eberhardt, *Czy Hiob współczesny?*, „Kino” 1969, nr 2, s. 8–9.

adresuje je do Stwórcy, w którego wierzy; jego twórczość jest sporem z Bogiem o to, że taki właśnie bieg rzeczy dopuszcza.

KONIŃSKI VERSUS THE RÓŻEWICZ BROTHERS. A CASE OF THE MOVIE *SAMOTNOŚĆ WE DWOJE* (*LONELINESS FOR TWO*)

Summary

In 1968 Stanisław Różewicz (together with his brother Tadeusz, a famous poet) made a film called *Samotność we dwoje* (*Loneliness for Two*). It is an adaptation of two short stories *Straszny czwartek w domu pastora* (*Horrible Thursday at Pastor's House*) and *Dalsze losy pastora Hubiny* (*Further Fortunes of Pastor Hubina*) written by a prewar writer Karol Ludwik Koniński, connected with Catholicism, but at the same time an intellectually independent and uncompromising author. The stories are devoted to the fortunes of the title character living in Cieszyn Silesia in the beginning of the 20th century. Because of a tragic coincidence his daughter and son perish and he experiences a crisis of faith; additionally he is abandoned by his wife. First of the stories mentioned above is a philosophical parable concerning theodicy. The parable effect was achieved through the commentary of the narrator, who generalizes the plot and philosophizes the reasons of evil. The story arc contained in the literary archetype was attractive for the Różewicz brothers due to the character's contestation of the stability of life, which resulted in his isolation (a similar scheme may be found in other Stanisław Różewicz's films). The passion of Koniński's contest of the religious world's order was close to the authors' views, too. Nevertheless, the Różewicz brothers abandoned a philosophical discourse for psychological introspection. Therefore, instead of a philosophical parable, a psychological drama came into existence. This reduction was caused by both the world view (the authors' aversion to religion) and political foresight — fear of an accusation of religious involvement in the period of a sharp dispute between the Government and the Church.

Translated by Krzysztof Kornacki