

Przemysław Kaniecki

Konwicki czyta Wojtyłę : o niezrealizowanym scenariuszu według "Brata naszego Boga"

Pamiętnik Literacki : czasopismo kwartalne poświęcone historii i krytyce literatury polskiej 104/1, 189-197

2013

Artykuł został opracowany do udostępnienia w internecie przez Muzeum Historii Polski w ramach prac podejmowanych na rzecz zapewnienia otwartego, powszechnego i trwałego dostępu do polskiego dorobku naukowego i kulturalnego. Artykuł jest umieszczony w kolekcji cyfrowej bazhum.muzhp.pl, gromadzącej zawartość polskich czasopism humanistycznych i społecznych.

Tekst jest udostępniony do wykorzystania w ramach dozwolonego użytku.

PRZEMYSŁAW KANIECKI
(Uniwersytet Warszawski)

KONWICKI CZYTA WOJTYŁĘ

O NIEZREALIZOWANYM SCENARIUSZU WEDŁUG „BRATA NASZEGO BOGA”*

Jednym z niepublikowanych i w ogóle nie znanych tekstów Tadeusza Konwického jest scenariusz (przechowywany w jego prywatnym archiwum¹) napisany według dramatu Karola Wojtyły *Brat naszego Boga*.

Tekst adaptacji – sygnowany przez autora u dołu strony tytułowej – datowany jest na sierpień–wrzesień 1987 i nosi tytuł: „*Brat naszego Boga*” Karola Wojtyły². Z całą pewnością to forma tytułu, nie zaś jakiś roboczy opis tekstu, jakieś „puste miejsce” pod rozważę dla przyszłego realizatora, który miałby ostatecznie rozstrzygnąć, jak chciałby nazwać film (nazwać np. po prostu *Brat naszego Boga*, jak zrobił, adaptując dramat później, w 1997 r., Krzysztof Zanussi). Tezę, że to już gotowy tytuł, potwierdza jak najbardziej przystający do niego kształt scenariusza. Jest to – strawstując podtytuł *Lawy* – opowieść o dramacie *Brat naszego Boga* Karola Wojtyły, a w głębszej interpretacji: o Karolu Wojtyle jako autorze sztuki.

* Praca naukowa finansowana ze środków na naukę w latach 2009–2010 jako projekt badawczy.

¹ Jedynymi znanymi mi uwagami historycznofilmowymi o istnieniu tego scenariusza są: wzmianka w artykule T. Lubelskiego *Krewniacy z Litwy. Narodziny adaptacji z ducha wspólnoty* („Kwartalnik Filmowy” 2007, nr 59 (jesień), s. 149), oraz początek tekstu B. Hollender dotyczącego późniejszej adaptacji sztuki (*Opowieść o bracie Albercie*. „Rzeczpospolita” 1997, nr z 6 I): „Krzysztof Zanussi zaczyna dzisiaj w Krakowie zdjęcia do nowego filmu – ekranizacji *Brata naszego Boga* Karola Wojtyły. Pomysł nakręcenia tego filmu narodził się przed sześcioma laty. Pierwszą wersję scenariusza napisał Tadeusz Konwicki, za kamerą miał stanąć wówczas Andrzej Wajda. Film miał powstać w koprodukcji polsko-włoskiej. Ze strony polskiej współproducentem *Brata naszego Boga* miało być Studio Filmowe »Tor«. Do realizacji jednak nie doszło, ponieważ wycofała się z tego projektu włoska telewizja publiczna”. Konwicki konsekwentnie unika komentarzy na temat okoliczności napisania scenariusza (nie opowiedział np. o jego historii w wywiadzie-rzecz J. Szerby i K. Bielaś *Pamiętam, że było gorąco* (Kraków 2001), poświęconemu głównie filmowej części jego dorobku), nie znam żadnych upubliczniętych relacji na ten temat – wobec czego abstrahuję od owego wątku w niniejszym artykule, ograniczając się do omówienia scenariusza.

² W zbiorze z manuskryptami T. Konwického odnalazłem i rękopis tekstu, i maszynopis. Ten pierwszy zawiera doklejki z kserokopii stron dramatu, które wskazują, że autor pracował na jego edycji książkowej (K. Wojtyła, *Poezje i dramaty. Wiersze. – Dramaty. – Juwenilia. – Artykuły*. Wybór i układ M. Skwarnicki, J. Turowicz. Słowo wstępne M. Skwarnicki. Kraków 1980. Pierwodruk dramatu: „Tygodnik Powszechny” 1979, nr 52). Cytaty ze scenariusza podawał będę według maszynopisu – lokalizacja w tekście głównym przez wskazanie numeru karty.

Wojtyła występuje tu jako jeden z bohaterów filmu (w scenariuszu nazywany Studentem), jako jeden z aktorów grających jego własną sztukę podczas ostatniej wojennej nocy przed wkroczeniem Armii Czerwonej do Krakowa.

Gra, oczywiście, protagonistę, Adama-Alberta, którego prototypem był, jak wiadomo, Adam Chmielowski. Na próbie znalazł się tylko jako autor sztuki, wcieliła się jednak w postać, zmuszony nieprzyjściem na próbę głównego aktora, Tadeusza (wpadł on podczas łapanki). W ten sposób Konwicki, dając Adamowi-Albertowi z *Brata naszego Boga* twarz Studenta, chce przedstawić stosunek autora utworu do postaci dramatycznej, chce zasugerować, że bohater dramatu to *alter ego* autora, że prezentowane poszukiwania Chmielowskiego są obrazem poszukiwań samego Wojtyły w latach czterdziestych XX wieku. Ukazywana w sztuce rezygnacja tej postaci z drogi artystycznej, z kariery malarskiej, i przyjęcie misji społecznej i religijnej staje się w scenariuszu metaforą drogi samego Wojtyły z okresu, gdy porzucił on aktorstwo na rzecz studiów teologicznych i posługi kapłańskiej. Nie przypadkiem też konspiracyjna próba dramatu odbywa się w jakiejś pracowni malarskiej: podkreśla to związek duchowej drogi malarza-zakonnika Chmielowskiego z losami człowieka teatru – kapłana Wojtyły, przyszłego kardynała krakowskiego i papieża, który najpierw jako kardynał zabiegać będzie o beatyfikację³, a później jako papież beatyfikuje i (w r. 1989, czyli już po powstaniu scenariusza) kanonizuje brata Alberta⁴.

Wątek teatru jest dla historii Chmielowskiego kompozycyjnym nawiasem, sama jednak historia, mimo usytuowania jej w ramie sztuki odgrywanej potajemnie, nie zostaje ukazana w konwencji przedstawienia w filmie. Adaptator wprowadza bowiem płaszczyznę oniryczną („usprawiedliwianą” przed widzami już samą nazwą grupy aktorów: Teatr Wyobraźni), uruchamianą w momentach, gdy aktorzy przystępują do prób kolejnych części dramatu: wówczas przed odbiorcami filmu nagle otwiera się „bogatsza”, wyobraźniowa wersja scenicznych zdarzeń z życia Chmielowskiego, wizja nadbudowana na tym poziomie próby dziejącej się w bardzo prowizorycznych warunkach.

Gdyby w filmie nie było wątku aktorów, wprowadzającego do wątku Chmielowskiego umowność i w ten sposób naświetlającego właściwą płaszczyznę interpretacyjną ukazywanych zdarzeń, byłby to po prostu film o Chmielowskim, opowiedziany w zasadzie w konwencji realistycznej, z pełnym „tłem” – także plenerowym – scenerii Krakowa z XIX wieku; byłby to film opowiedziany w konwencji *stricte* biograficzno-historycznej (obecność obok Chmielowskiego takich postaci, jak Stanisław Witkiewicz, Maksymilian Gierymski, Lucjan Siemieński czy wreszcie Helena Modrzejewska), oczywiście, z wieloma elementami pogłębiającymi fabułę psychologicznie i filozoficznie czy z całym wątkiem traktującym o roli sztuki, pozostawionymi przez adaptatora ze skracanego pierwowzoru. Zresztą rama ta służy jeszcze czemuś: niweluje potencjalną „niefilmowość” wszelkich tego rodzaju elementów, które przypominają o szczególnej teatralności ekranowego

³ Zob. dwa kazania (pierwsze z r. 1966, drugie z r. 1977) K. Wojtyły o bracie Albercie: *Bogactwo ubogiego; Błogosławieni ubodzy duchem*. W: W. Kluz, *Adam Chmielowski. Brat Albert*. Kraków 1982, rozdział XVIII.

⁴ Zob. *Kanonizacja Brata Alberta Adama Chmielowskiego*. Rzym, 12 XI 1989. Kraków 1991. Zob. tu także przemówienia Jana Pawła II o bracie Albercie, zwłaszcza: *Patron trudnego przełomu* (przemówienie z 12 XI 1989, wygłoszone na audyencji dla Polaków przybyłych na kanonizację).

pierwowzoru, niezwykle przecież wyrazistej i przesądzającej o oryginalności sztuki (nie bez powodu dramat jest uznawany za „najbogatszy strukturalnie utwór sceniczny Wojtyły”⁵), ale stanowiącej wyzwanie dla samego nawet wystawiania utworu w teatrze⁶, elementów mogących w innym wypadku nie sprawdzić się na ekranie.

Wątek Chmielowskiego zaprezentowany zostaje jeszcze przed wprowadzeniem wątku Studenta. Film rozpoczynać miał obraz pola po bitwie pod Mełchowem, w której stracił nogę Chmielowski, potem następować miały bezdialogowe sceny w pracowniach malarskich jego i jego przyjaciół, ukazujące m.in., jak Adam zapada w dziwne „letargiczne omdlenie”, a dopiero potem, po napisach początkowych, pojawiał się Student:

Pobojowisko z czasu powstania 1863 roku. Na skraju bitewnego pola grupa jeźdźców. Stary generał rosyjski w otoczeniu adiutantów przygląda się pochyłej polanie leśnej zasnutej przedwieczornymi mgłami. Kobiety, śpiewając nabożną pieśń, zbierają zabitych i rannych.

Obok wykrotu leży koń, któremu granat wypatroszył wnętrzości. Przy nim sztandar powstańczy: na czerwonym tle biały orzeł, Pogoń i Archanioł, patron Rusi. Z głową w wysokich paprociach spoczywa, jakby spał, młody chłopak, wyrostek właściwie. Zamiast nogi miazga strzaskanych kości i rozszarpanych mięśni. To młody powstaniec, Adam Chmielowski.

Wtedy skądś nadbiega pies, zwykły kundel wiejski. Zaczyna myszkwować między poległymi. Wyciąga jakąś torbę zbrzyżaną krwią, próbuje ją szarpać warcząc gniewnie. Jeden z adiutantów świty generała wydobywa rewolwer, mierzy starannie do psa i strzela raz, drugi, po chwili trzeci.

Młodziutki powstaniec obok sztandaru otwiera oczy, jakby budził się z głębokiego snu. Patrzy nieprzytomnie przed siebie. Pod niebem wybucha wrzask przestraszonych gawronów.

Pracownia malarska Maksymiliana Gierymskiego. Na sztalugach niedokończony obraz przedstawiający scenę z nie tak dawnego okresu powstania. Grupa przyjaciół, między innymi młodzi malarze Józef Chełmoński i Adam Chmielowski, dyskutują nad nowym dziełem.

W ubogiej pracowni Stanisława Witkiewicza albo Malczewskiego. Ci sami malarze oglądają rysunki gospodarza. Chmielowski, obchodząc stół, potyka się na swojej protezie, do której jeszcze nie przywykł.

⁵ K. Dybciak, *Brat naszego Boga*. Hasło w: *Literatura polska XX wieku. Przewodnik encyklopedyczny*. Warszawa 2000, s. 59. W recenzji przedstawienia K. Skuszanek w Teatrze im. J. Słowackiego w Krakowie (premiera: 13–14 XII 1980) B. Taborski (*Brat naszego Boga*. „Więź” 1981, nr 3, s. 155) stwierdza: „Lektura, a także obejrzenie na scenie tego utworu nie pozostawiają wątpliwości co do tego, że jest to dzieło głębokie i oryginalne, owoc starannych przemyśleń, a forma – choć w zamierzeniu autora zapewne nie najważniejsza – stanowi ciekawą i własną propozycję dramaturgii – jak bym to określił – »wnętrza«, która w przyszłości wyrazi się misteryjnymi dramatomedytacjami *Przed sklepem jubilera* (1960) i *Promieniowanie ojcostwa* (1964)”. Zob. też tekst B. Taborskiego do programu tej sztuki (fragmenty przedrukowano jako: *Karola Wojtyła dramaturgia wnętrza*. „Ekran” 1981, nr 4) oraz artykuł tego autora *Karol Wojtyła – poeta dramaturg* („Tygodnik Powszechny” 1981, nr 1). Sformułowania „teatr wnętrza” używa w recenzji przedstawienia Skuszanek również B. Mamoń (*Brat naszego Boga*. „Tygodnik Powszechny” 1980, nr 52). Zob. *Brat naszego Boga*. M. Białycka rozmawia z K. Skuszanek. „WTK. Tygodnik Katolicki” 1980, nr 44. – T. Krzemięć, *Rzecz o stawianiu się człowieczeństwa*. „Kultura” 1981, nr 1.

⁶ Np. w innej recenzji głośnego przedstawienia Skuszanek: M. Fik (*Próba przeniknięcia poezji*. „Twórczość” 1981, nr 3), z jednej strony, podkreśla, że dramat to „próba nawrotu – wyrosłego z tradycji romantycznych (w tym wypadku głównie Norwida i Wyspiańskiego) – teatru idei i słowa”, z drugiej strony, zwraca jednak uwagę, że „pozbawiony jest czegoś, co nazwać można – w sposób niedoskonały – intuicją czy nerwem scenicznym”, a także pisze autorka o „drażniącej chwilami stylistyce utworu”.

I wreszcie pracownia Chmielowskiego, młodego adepta fachu malarskiego, który odsłania świeżo skończony obraz będący epizodem czy wspomnieniem powstańczym. Koledzy gromadzą się przed płótnem, a on sam odchodzi do wielkiego okna i patrzy na dachy domów, na chmurne niebo. Chełmoński coś woła do niego, ale on nie słyszy. Zaniepokojeni koledzy podchodzą do okna, budzą Adama z dziwnego, letargicznego omdlenia.

Na tym tle napisy czołowe filmu.

Brama starej fabryki krakowskiej. Słysząc syrenę oznajmijającą koniec zmiany. Tłum robotników płynie w stronę bramy. Dwóch strażników obszukuje niedbale wychodzących, wśród których jest młody robotnik nazywany Studentem. Jego także strażnik obmacał pobieżnie i klepnął po plecach.

Student wychodzi na ulicę, staje przy najbliższym przystanku tramwajowym wśród tłumu oczekujących. Gdzieś obok chłopcy biją się na śnieżki ze świeżego śniegu. Ktoś idzie przez ulicę niosąc pod pachą choinkę owiniętą sznurem.

Łęcząc sfatygowanym podwoziem na zakręcie pojawia się u wylotu ulicy tramwaj. [k. 1–2]

Student – mający wszak tę samą twarz co Adam – jawiłby się więc nam już w pierwszych ujęciach jako ktoś, kogo wątek musi być rozpatrywany nierozdzielnie w kontekście wątku Adama Chmielowskiego. Sugerowane przez autora scenariusza źródło postawy przyjmowanej przez Adama to jednocześnie supozycyjna odpowiedź Konwickiego na pytanie o źródło postawy Wojtyły – trauma popowstaniowa Chmielowskiego, sygnalizowana pojawiającym się po prologu jeszcze dwukrotnie (k. 39, 68) retrospekcyjnym obrazem pobojuwiska oraz motywem owego „letargicznego zamyślenia” bohatera (rozumiemy, że w jego trakcie Adam po prostu ponownie zstępuje w tamte przeżycia i że trauma popowstaniowa jest stopniowo przez niego przezwyciężana: w ostatnim wspomnieniu nie słychać już strzału do psa). Konwicki widzi w drodze kapłańskiej Wojtyły, zwieńczonej pontyfikatem, odpowiedź człowieka na zło świata wojennego. Dlatego właśnie tak względnie szeroko, aż w kilku scenach, nakreśla w scenariuszu tło wojenne: widzianą przez Studenta łapankę, której cudem uniknął, niebezpieczne konspiracyjne spotkanie aktorów, motyw ukrywających się Żydów.

Scenariusz można traktować jako film biograficzny o Wojtyśle – w specyficznej odmianie Konwickiego, pokrewnej tej znanej z *Doliny Issy* i *Lawy. Opowieści o „Dziadach” Adama Mickiewicza*. To rodzaj utworu biograficznego ukazujący nie panoramę całego życia postaci, ale zarys duchowy czy psychologiczny, i to jeszcze o takich konturach, które jednocześnie wysnuwają uogólnienie dotyczące formacji pokoleniowej, społeczeństwa polskiego i konkretnej sytuacji historycznej. Charakterystyczne, że Konwicki nie dba o zgodność faktograficzną wątku Studenta z biogramem Wojtyły – wszakże sztuka napisana została nie w trakcie okupacji, lecz w drugiej połowie lat czterdziestych, a wojenna współpraca aktora z konspiracyjnym Teatrem Rapsodycznym Mieczysława Kotlarczyka, prototypowym dla scenariuszowego Teatru Wyobraźni⁷, przypada na lata 1941–1943 (najpewniej wiedząc o tym, Konwicki na prawach fikcji filmowej przedstawia ten kontakt Studenta z teatrem na przełomie 1944 i 1945 r. jako dopiero stopniowo urywany – Ania mówi do niego: „Coraz rzadziej do nas przychodzisz [...]. Nie jesteśmy już

⁷ Konwicki informację o działalności konspiracyjnej Teatru Rapsodycznego zaczerpnąć mógł choćby ze wzmianek dotyczących grupy artykułów K. Wojtyły: *Dramat słowa i gestu* oraz „*Dziady*” i *dwudziestolecie*, a także z *Przedmowy do książki Mieczysława Kotlarczyka „Sztuka żywego słowa”, Rzym 1975*, przedrukowanych w tomie *Poezji i dramatów* (s. 387, 397, 401).

potrzebni” (k. 6), przez co zakomunikowane jest odbiorcy dokonanie się zwrotu w życiu chłopaka, tj. przeniesienie się w 1943 r. z filologii na teologię, wstąpienie do tajnego seminarium duchownego w Krakowie).

Konwicki w prozie bardzo często sięga po takiego typu formułę „portretową”, opowiadając o swoich przyjaciółach czy osobach dla niego w jakiś sposób ważnych. Snopem światła, który autor kieruje na bohatera tego rodzaju *quasi*-dokumentarnej prozy, jest zawsze jakiś jeden element: czy to kwestia społeczna lub historyczna (np. w eseju *Którędy* o Januszu Korczaku, pisze o nim Konwicki w r. 1987 jako o własnym „świętym epoki pieców”, naświetla problem relacji polsko-żydowskich i katastrofę drugiej wojny światowej⁸), czy to zagadnienie obyczajowe albo problem psychologiczny (np. o Ściborze-Rylskim opowiada w eseju mówionym *Cień obcych wojsk*, wysuwając przypuszczenie, że kompleksem, który zadecydował o niepublikowaniu w drugim obiegu, a zwłaszcza o alkoholizmie i w konsekwencji – śmierci pisarza, był lęk przed wkroczeniem wojsk radzieckich⁹). Najczęściej zaś jest to po prostu jakieś zdarzenie – albo wiele, tworzących gamę, anegdot – które wydobywa cechę wiele o bohaterze mówiącą (przykład sławnych portretów z *Kalendarza i klepsydry*, zwłaszcza Stanisława Dygata czy Kazimierza Brandysa). Oczywiście, dzięki tym opowieściom można sporo się dowiedzieć i o kimś opisywanym, i o samym dokonującym opisu; są one manifestacyjnie subiektywne.

Tę formułę syntetycznych profili, załączkowo występującą zresztą już nawet w recenzjach pisanych przez młodego Konwickiego, zwłaszcza tych z drugiej połowy lat pięćdziesiątych (z książek Antoniego Słonimskiego i Leopolda Tyrmanda¹⁰), ale stosowaną w całej pełni w jego prozie od roku 1974 (szkic o Włodzimierzu Boruńskim¹¹, wspomniana sylwa *Kalendarz i klepsydra*), tę więc formułę Konwicki rozwinął właśnie w wymienionych tu późnych filmach, nakręconych w latach osiemdziesiątych. W utworach tych, stających się obszernymi prezentacjami danej osoby, owego centralnego bohatera oglądamy zawsze przez pryzmat jakiegoś momentu jego życia, momentu fundamentalnego dla ukształtowania osobowości, który zadecydował, zdaniem pisarza, o wybitności postaci.

Konwicki konstruuje tego rodzaju prezentację, adaptując utwór portretowanego¹². Warto zwrócić uwagę, że wcześniejsze scenariusze będące adaptacjami, te sprzed lat osiemdziesiątych, a właściwie połowy lat siedemdziesiątych, nie miały takiego charakteru – napisane dla kolegów-reżyserów w latach pięćdziesiątych, sześćdziesiątych, były projektami filmów nastawionych na fabułę i treść powieści

⁸ T. Konwicki, *Którędy*. W: *Wiatr i pył*. Wybór tekstów i oprac. T. Lubelski, P. Kanięcki. Warszawa 2008. Pierwodruk: „Krytyka. Kwartalnik Polityczny” 1987, nr 23/24.

⁹ T. Konwicki, *Cień obcych wojsk*. Spisała M. Ołdakowska. W: *Wiatr i pył*. Pierwodruk: „Polityka” 1992, nr 16 (dodatek: „Kultura”, nr 4).

¹⁰ T. Konwicki: *Złego początki* [rec. *Gorzkiego smaku czekolady* L. Tyrmanda]. W: *Wiatr i pył*. Pierwodruk: „Nowa Kultura” 1957, nr 21, z 26 V; *Ostatnia Europa* [rec. *Wspomnień warszawskich* A. Słonimskiego]. W: *Wiatr i pył*. Pierwodruk: „Nowa Kultura” 1957, nr 48, z 1 XII.

¹¹ T. Konwicki, *Wielki aktor małych ról*. W: *Wiatr i pył*. Pierwodruk (pod tytułem dodanym przez redakcję – *Zawsze starałem się mieć Boruńskiego w filmie*): „Kino” 1974, nr 3. Szkic ten jest w zasadzie mikrotraktatem o aktorstwie.

¹² Na temat szczególnej formy tych adaptacji zob. Lubelski, *loc. cit.*

Dygata, Iwaszkiewicza, Prusa czy Strykowskiego¹³. Takiego charakteru nie miał nawet scenariusz według 622 *upadków Bunga* Witkacego z początku lat siedemdziesiątych, napisany przez Konwickiego dla Jana Lenicy¹⁴. Ale już pierwotna wersja scenariusza *Kroniki wypadków miłosnych*, oparta na własnej powieści z 1974 roku niedługo po jej wydaniu (zaadaptować miał ją wówczas, jak *Disneyland* według Dygata, Jakub Morgenstern), zdradza taki charakter, a zrealizowany w połowie lat osiemdziesiątych film Andrzeja Wajdy jest otwarcie nastawiony na autora powieści, na samego Konwickiego, który nawet zagrał w filmie rolę Nieznajomego¹⁵. Ten ostatni scenariusz oraz adaptacje *Doliny Issy* Czesława Miłosza i *Dziadów* Adama Mickiewicza rozpisane na scenariusz i wyreżyserowane przez Konwickiego stają się zatem – w odróżnieniu od najwcześniejszych realizacji – filmowymi esejami o ekranizowanych utworach, traktowanych przez Konwickiego jako dzieła prezentujące wileńską młodość autorów. To filmy o nich jako o artystach z tego zakątka ziemi, artystach wygnanych, pielgrzymach, a przy tym ukazujące rdzeń polskości, polskie kompleksy oraz uniwersalne refleksje o rzeczach najważniejszych: o sensie sztuki, o wpływie historii na ludzkie losy, o przemijaniu¹⁶. *Nb.* swoistym preludium do tych scenariuszy był wpleciony w powieść *Kompleks polski* z 1977 roku wątek Mineyki, „adaptacja” przekładająca na język prozy beletrystycznej materiał z relacji oszmiańskiego dowódcy powstania styczniowego dotyczącej autentycznych wydarzeń¹⁷. Zbiór takiego rodzaju adaptacji *Brat naszego Boga* zatem dopełnia i zamyka.

Jedyne, co różni realizację dramatu Wojtyły od *Doliny Issy*, od *Lawy* i od owej specyficznej „adaptacji” wspomnień Mineyki, partii z *Kompleksu polskiego* (i od scenariusza *Kroniki wypadków miłosnych*), to brak eksponowanej postaci adaptatora oraz niewileńska sceneria. Nieobecność tych dwóch motywów pozwala na stwierdzenie z całkowitą pewnością, że reżyserem owej adaptacji nie miał być Konwicki. Elementy pozostałe pozwalałyby natomiast rozpatrywać scenariusz – tym bardziej że nie był on zrealizowany (czyli nie „włączono” go do dorobku innego artysty) – jako ogniwo jego twórczości. Ogniwo dotąd nie znane, ale niezmiernie istotne: to ostatni scenariusz Konwickiego napisany niedługo po złożeniu w Zespole Filmowym „Perspektywa” adaptacji *Dziadów* i tuż przed jej realizacją.

¹³ Zob. wypowiedź T. Lubelskiego, z którym rozmawiał P. Kaniecki („Rzeka...” i „Nowy Świat...” jako pretekst do spojrzenia na kino Konwickiego. „Gazeta Wyborcza” 2010, nr z 2–3 VI).

¹⁴ Zob. T. Lubelski, „Bungo”. *Nieznany scenariusz według Witkacego*. W zb.: *Kompleks Konwicki. Materiały z sesji naukowej zorganizowanej w dniach 27–29 października 2009 roku przez Wydział Zarządzania i Komunikacji Społecznej UJ oraz Wydział Polonistyki UJ*. Red. A. Fiut, T. Lubelski, J. Momro, A. Morstin-Popławska. Kraków 2010, zwłaszcza s. 280–281.

¹⁵ B. Giza (*Między literaturą a filmem. O scenariuszach filmowych Tadeusza Konwickiego*. Warszawa 2007, rozdział IV) uznała nawet *Kronikę wypadków miłosnych* za część „litewskiego tryptyku”.

¹⁶ Lekturę „biograficzną” *Lawy* prezentuję w szkicu „*Lawa*” Tadeusza Konwickiego jako „film o Mickiewiczu na podstawie »Dziadów«”. W zb.: *Biografistyka filmowa. Ekranowe interpretacje losów i faktów*. Red. T. Szczepański, S. Kołos. Toruń 2007. Zob. też P. Kaniecki: *Lawa. Opowieść o „Dziadach” Adama Mickiewicza*. Poznań 2008; *Idea „ekumeniczna” w filmach Tadeusza Konwickiego*. „Kwartalnik Filmowy” 2007, nr 57/58 (wiosna/lato).

¹⁷ Piszę o tym w szkicu *Kompleks kolejkowicza Konwickiego – i pamięć Kościuszki, Byrona i kolejnych* (w zb.: *Filhellenizm w Polsce. Wybrane tematy*. Red. M. Borowska, M. Kalinowska, K. Tomaszuk. Warszawa 2012). Publikacja, o której tu mowa, to: Z. Mineyko, *Z tajgi pod Akropol. Wspomnienia z lat 1848–1866*. Warszawa 1971.

Odzwierciedla on najważniejsze problemy podejmowane wówczas przez Konwic-kiego w jego twórczości. Scenarzysta mówi tu np. w sposób ironiczny o kabotyń- -stwie naszego społeczeństwa – w obrazie łapanki obserwowanej przez ukrytego Studenta, której porządek zakłócają dwaj, nie w porę dumni, mężczyźni:

przytyka oko do szpary w deskach. Widzi fragment bazaru, przewrócone choinki, pogubione torby i wielką budę policyjną przed małą piwiarnią. Policjanci niemieccy wpychają złapanych na platformę ciężarówki. Robią to z całym rytuałem hitlerowskim: systematycznie, z dawko- -waną brutalnością, wśród rutynowych pokrzykiwań.

Ale wtedy z piwiarni wytacza się dwóch podpitych jegomościów. Widzą, co się dzieje, i nagle budzi się w nich duch starych Polaków, odzywa się bohaterska krew dawnych szlagonów.

Jeden z nich pokazuje budę.

– Józiu, ty się ich boisz?

– Ja się boję?

I nagle bardzo zdecydowanie, choć trochę się zataczając, rusza w stronę budy. Rozpycha policjantów i wchodzi na platformę.

Ale Niemcy lubią porządek. Zjawia się feldfobel, któremu policjanci objaśniają incydent, tłumacząc, że dwaj osobnicy usiłują bezprawnie dostać się do budy.

Student widzi, jak feldfobel każe pokazać jednemu z intruzów kenkartę. Ten wyjmując podniszczony dokument i uderzając w niego dłonią, woła triumfalnie:

– Falsz! To szaj! Falsz!

Lecz feldfobel, służbista, nie daje się przekonać. Każe usunąć intruzów. Większość poli- -cjantów kolbami karabinów wpędza na platformę złapanych ludzi, a dwóch usiłuje ściągnąć na bruk podchmielonych intruzów. [k. 4–5]

Z drugiej strony, ukazuje duchową siłę Polaków w finałowym obrazie mszy papieskiej na krakowskich Błoniach (*nb.* pokrewnym epilogowi adaptacji Mickie- -wicza):

ta sama uliczka, te same Błonia, ten sam Wawel. Ale wszystko w słońcu, w bieli i złocie, w podniosłej wrzawie tysięcznych chórów.

Ogromny ołtarz ze złotym krzyżem. Papież odwraca się do milionowego tłumu swoich rodaków i błogosławi go.

Morze ludzi aż po horyzont. Wszyscy schylają głowy i kładą na piersiach znak krzyża. [k. 75]

Konwicki wplata tu i wątek ekumeniczny. Scenarzysta sugeruje (k. 68), by w roku 1863 kobiety zajmujące się na pobojuwisku poległymi były Ukrainkami lub Białorusinkami – pisze: „śpiewają godzinki (a najlepiej by było, gdyby mogły śpiewać po białorusku albo ukraińsku)”; podnosi też grekokatolicki wątek histo- -rii końca malowania przez Chmielowskiego obrazu *Ecce Homo*, związany z za- -chwyconym dziełem metropolitą lwowskim Andrzejem Szeptyckim¹⁸ – wplatając do scenariusza aż dwie odrębne krótkie sceny ukazujące dzieło umieszczone już w kaplicy grekokatolickiej (znalezienie się tam obrazu podkreśla zwrot w życiu Adama), gdzie odprawiane są nabożeństwa w rycie wschodnim (k. 46) i gdzie jest miejsce kontemplacji (ktoś tu się modli; w scenariuszu widnieje w nawiasie uwa-

¹⁸ Dzieło było pośpiesznie malowane (ale nigdy nie zostało wykończone) przez artystę właśnie na usilne prośby metropolity, stąd też stosowne uwagi w scenariuszu (obraz jest „bez ram, jeszcze chyba niedokończony” (k. 46) i „nieoprawiony” (k. 62)). Por. wyznanie na ten temat samego Chmielowskiego, zacytowane przez M. K a c z m a r z y k (*Trudne drogi miłości. Błogosławiony Brat Albert Chmielowski w służbie najbiedniejszym*. Kraków 1986, s. 109) i powtórzone za nią przez Cz. L e w a n d o w s k i e g o (*Brat Albert*. Maszynopis, k. 214): „obszedłem się z tym obrazem jak partacz ostatni, lecz tak mnie molestował metropolita, że aby mieć spokój, dokończyłem go po rze- -mieślniczemu”.

ga: „może to metropolita Szeptycki?” (k. 62)), a chór alumnów „śpiewa ze staro-cerkiewnych śpiewników” (k. 62)¹⁹. Wreszcie Konwicki pokazuje tu, 10 lat po *Kompleksie polskim*, i powstańców styczniowych, których tradycji jako partyzant akowski czuł się spadkobiercą²⁰.

Co więcej, scenariusz można też odczytywać w kontekście autobiograficznym: Konwicki mieszkał w Krakowie tuż po wojnie i przeżywał wówczas okres szczególnej religijności – myślał nawet o seminarium duchownym²¹ i często mówi o tym właśnie jako o etapie pokrewnym zwrotowi w życiu Chmielowskiego po powstaniu²². Nieprzyjście na próbę i nieodegranie roli Adama przez aktora o imieniu Tadeusz byłoby w tej interpretacji dyskretnym znakiem łączności pokoleniowej i wspólnoty losów rówieśników, ale także sygnałem-wyznaniem scenarzysty, który ostatecznie obrał inną drogę niż Wojtyła – odmienną i pod względem ideowym, i w sensie niezrezygnowania z kariery artystycznej.

Obydwaj dojrzewali w warunkach konfliktu między chrześcijaństwem a marksizmem i niewątpliwie również Wojtyłę, jak zauważa Jan Józef Szczepański, nurtowała „Świadomość wspólnych, humanistycznych korzeni obu doktryn [...]”, co widać w samej sztuce – w której jednak, oczywiście, pomieszczona jest, obok krytyki „tradycyjnego miłosierdzia, jakim Kościół zwykł był reagować na problem społecznego upośledzenia, nade wszystko krytyka techniki budowy sprawiedliwego świata bez udziału miłosierdzia i bez metafizycznej perspektywy”²³. Konwicki natomiast w okresie, kiedy Wojtyła pisał swą sztukę (którą Szczepański uznaje wręcz za „wyłożenie w poetyckiej formie zasadniczego kompleksu zagadnień [...] późniejszego pontyfikatu”²⁴), zapatrzony w humanistyczne korzenie marksizmu, wybrał ów odmienny kierunek i przez lata realizował go konsekwentnie; zerwanie później z komunizmem nie oznacza bynajmniej odwrócenia się od socjalistycznych ideałów ani samego wyrzeczenia się poruszania zagadnień sprawiedliwości społecznej. Cała twórczość Konwickiego może być przecież traktowana jako uprawiana w poczuciu wypełniania służby społecznej, w duchu XIX-wiecznej odpowiedzialności za własne społeczeństwo – przyjętej po doświadczeniu wojny.

¹⁹ Konwicki być może czerpał tu inspirację ze świadectw, według których „Przed tym obrazem jego [tj. brata Alberta] pierwsi współpracownicy [tj. jezuici] odprawiali swoje rozmyślenia i rekołacje – dni skupienia” (K a c z m a r z y k, *op. cit.*, s. 109).

²⁰ Warto zaznaczyć zbieżność powstaniowych losów Chmielowskiego i innego bohatera Konwickiego, Mineyki: obaj brali udział w bitwie pod Grochowiskami, po czym byli internowani w Austrii i przedostawali się z powrotem do walczących powstańców, by kontynuować udział w zrywie.

²¹ Zob. np. wywiad J. A n d e r m a n a (publikacja spisanej rozmowy z jego filmu *Co ja tu robię?*) z T. Konwickim pt. *Rzeka płynie. O Oborach, szlachetnych dziewczynach, Wilnie, tapczanie do pisania i za długim życiu opowiada Tadeusz Konwicki (22 czerwca obchodzący 84. urodziny)* („Przekrój” 2010, nr z 8 VI).

²² Zob. m.in. K o n w i c k i, *Pamiętam, że było gorąco*, s. 8. – T. L u b e l s k i, *Z lotu ptaka. Rozmowa z Tadeuszem Konwickim*. „Litteraria Copernicana” 2008, nr 1 (tekst ten zostanie przedrukowany w tomie wywiadów wybranych pisarza, przygotowanym do edycji na pierwszy kwartał 2013 przez wydawnictwo „Iskry” – *Nasze historie, nasze nadzieje. Spotkania z Tadeuszem Konwickim*).

²³ J. J. S z c z e p a ń s k i, *Znamienne zdarzenie teatralne* [dotyczy przedstawienia w reż. K. Skuszanki]. „Teatr” 1981, nr 3, s. 14. Na temat tej warstwy dramatu zob. choćby także: T u r i a n, *Czytając Karola Wojtyłę*. „Więź” 1981, nr 1. *Nb.* w scenariuszu Konwickiego zawarte jest bardzo ciekawe przejście w finale od odgłosów rewolucji do odgłosów wkroczenia wojsk radzieckich do Krakowa (k. 74).

²⁴ S z c z e p a ń s k i, *op. cit.*

Abstract

PRZEMYSŁAW KANIECKI
(University of Warsaw)

KONWICKI READING WOJTYŁA.
ON AN UNFULFILLED SCREENPLAY BASED ON “BRAT NASZEGO BOGA”
 (“OUR GOD’S BROTHER”)

The subject of the article is an unknown to date Tadeusz Konwicki’s screenplay based on the drama by Karol Wojtyła. The unfulfilled screenplay (the movie was to have been directed by Andrzej Wajda) is a story about young Wojtyła, the future Pope John Paul II, who at a night under occupation in 1945 takes part in a secret theatre rehearsal that prepares for staging his play. Wojtyła plays the title character, Adam Chmielowski, a historical painter, who at the end of 19th century chose to enter a monastery and as brother Albert (the future patron saint) dedicated himself to organizing help to the poorest. The trauma after the 1863 Insurrection implied in the screenplay as a source of Adam’s stance is also Konwicki’s suggestion on the source of Wojtyła’s stance. Konwicki sees in Wojtyła’s priestly way leading to pontificate a response to the evil of war world.