

## Czy zakochanym potrzebny jest Bóg? Motywy religijne w pierwowzorze literackim i wybranych filmowych adaptacjach *Trędowatej*

Poszukiwanie argumentów przemawiających za bądź przeciw odniesieniom transcendentnym, jako warunkującym egzystencjalne doświadczenie miłości, nie stanowi celu tych rozważań. Pytanie postawione w tytule prowokuje natomiast do zastanowienia się nad obecnością i rolą wątków sakralnych w powieści Heleny Mniszkówny oraz nad czynnikami, które wpłynęły na ich modyfikację, zarówno pod względem obrazowania, jak i funkcji, w strukturze melodramatycznej dźwiękowych adaptacji *Trędowatej*. Przedwojenny film z roku 1936 w reżyserii Juliusza Gardana, w którym główne role zagrali Elżbieta Barszczewska i Franciszek Brodniewicz, jest dziełem pozwalającym wszechstronnie rozważyć kwestię miejsca zagadnień religijnych w schematycznej konstrukcji filmowego romansu.<sup>1</sup> Interesująca, pod względem wspomnianego kontekstu, wydaje się również trzecia wersja *Trędowatej* z roku 1976, autorstwa Jerzego Hoffmana. Nie zachowała się niestety kopia ani scenariusz pierwszej ekranizacji powieści Mniszkówny, dokonanej przez Edwarda Puchalskiego i Józefa Węgrzyna w roku 1926. Śladem recepcji niemego obrazu, w którym główne role powierzono Jadwidze Smosarskiej i Bolesławowi Mierzejewskiemu, jest krytyczna recenzja zamieszczona w „Wiadomościach Literackich” przez Antoniego Słonimskiego. Zweryfikowanie, czy film, w ocenie recenzenta banalny i głupi, nakręcony po to, by schlebiać najniższemu gustowi, wykorzystywał w jakikolwiek sposób wątki sakralne, jest dziś już niemożliwe.<sup>2</sup> Natomiast koncepcja dramaturgiczna, jak i schemat fabularny telenoweli zrealizowanej w latach 1999–2000 przez Polsat, z Anitą Sokołowską i Tomaszem Mandesem w rolach głównych, zdecydowanie oddalają tę ostatnią wersję od literackiego pierwowzoru, także pod względem

<sup>1</sup> Zob. G. Stachówna, *O melodramacie filmowym*, [w:] *Kino gatunków*, pod red. A. Helmana, „Zeszyty Naukowe Uniwersytetu Jagiellońskiego” CMLXXI, Prace Historycznoliterackie, z. 75, Kraków 1991, s. 53–68.

<sup>2</sup> Zob. as [Antoni Słonimski], *Trędowata*, „Wiadomości Literackie” 1926, nr 46.

odniesień transcendentnych.<sup>3</sup> Odrzucono w niej wszak śmierć bohaterki, a więc zasadniczy wątek, z którym wiąże się kontekst metafizyczny.

Obecność motywów religijnych, jako konstytutywnych elementów świata przedstawionego w *Trędowatej*, ujawnia się na rozmaitych poziomach struktury tekstowej, co pozwala rozróżnić je zarówno pod względem kompozycyjnej złożoności, jak i funkcjonalności. Wyrażenia, pojedyncze zdania, dłuższe wypowiedzi, konstruowane na podstawie komponentów nawiązujących znaczeniowo do sfery *sacrum* i dostosowanych do zewnętrznych przejawów religijności bohaterów, pełnią w *Trędowatej* rolę czynników służących wypełnianiu tła społeczno-obyczajowego i charakterystyce postaci. Mniszkówna prezentuje przedstawicieli środowiska ziemiańskiego i arystokratycznego, kraszając ich wypowiedzi sformułowaniami, w których Absolut przywoływany jest wprost. Już na początku pierwszego tomu główna bohaterka, zakłopotana towarzystwem młodego ordynata, kieruje do Stwórcy błaganie, by kolacja skończyła się rychło. W innej scenie pan Rudecki prosi o błogosławieństwo dla członków arystokratycznej rodziny, którzy poznali się na cnotach jego córki. Lucia precyzuje w rozmowie ze Stefanią swe naiwne wyobrażenie o ingerencji Opatrzności ratującej ją przed niestosownym związkiem z Prątnikiem. Natomiast modlitwa Macieja Michorowskiego o zaniechanie zemsty za dawne winy wskazuje na starotestamentowe wyobrażenie Boga, do którego zwraca się stary ordynat. Zakochana Steficia reaguje zaś na miłosne wyznanie Waldemara „hejnałem dziękczynnym: Boże! Boże! Boże!”<sup>4</sup> W przywołanych przykładach zaznacza się, dość typowa dla ukształtowania dialogów w powieści popularnej, tendencja do kolokwializacji językowej organizacji.<sup>5</sup> Wypowiedzi te występują natomiast zawsze w kontekście motywującym ich religijny charakter; mieszczą się jednak w dość schematycznym wyobrażeniu sfer społecznych, w których toczy się akcja *Trędowatej*, jako powierzchowny wyraz przypisanej ich przedstawicielom pobożności. Mniszkówna prezentuje też wydarzenia w odniesieniu do rytmu świąt kościelnych, takich jak Wigilia, Wielki Post, Wielkanoc, nie rozwijając jednak refleksji dotyczącej charakteru obrzędowości i przeżyć religijnych z nimi związanych. Jako niezbywal-

<sup>3</sup> Reż. Wojciech Rawecki (13 odcinków) i Krzysztof Lang (14. i 15. odcinek). Scenariusze części odcinków serialu oparto na dwudziestowiecznych kontynuacjach *Trędowatej*.

<sup>4</sup> H. M n i s z k ó w n a, *Trędowata*, t. II, Chicago-Warszawa 1999, s. 86.

<sup>5</sup> Nie jest przedmiotem analizy w tym artykule rozstrzygnięcie kwestii, czy w warstwie stylistyczno-leksykalnej pierwszej powieści Heleny Mniszkówny zaznaczają się już sygnały tendencji, znamiennej dla dwudziestowiecznej polszczyzny, która polegała na redukcji zasięgu sakralności, przejawiającej się w zaniku morfemów odsyłających do *sacrum* lub desygnatu mającego z nim związek i w przesunięciu wektora komponentu religijnego struktury semantycznej w stronę znaczenia czysto świeckiego w zwrotach utartych, często powtarzanych, o silnym ładunku emocjonalnym. Por. I. B a j e r o w a, *Kilka problemów stylistyczno-leksykalnych współczesnego polskiego języka religijnego*, [w:] *O języku religijnym. Zagadnienia wybrane*, pod red. M. Karpluk i J. Sambor, Lublin 1988, s. 21-22.

ny czynnik, warunkujący życie społeczne przedstawianych środowisk, nie prowokują autorki do głębszej analizy przejawów tradycji chrześcijańskiej.

Analizując konstrukcję bohaterów *Trędowatej*, Joanna Pyszny wskazuje na cechy Stefci Rudeckiej implikowane przez typ, który ma ona reprezentować (biednej, szlachetnej, dumnej szlachcianki), i szczególnie podkreśla: „dobroć, opiekuńczość, skromność, altruizm, ufność, życzliwość, miłość zdolną do ofiar i poświęceń”.<sup>6</sup> Do charakterystyki, podporządkowanej pojęciu „dobrego ułożenia”<sup>7</sup>, należy dodać także przyzwoitość – cnotliwość – oraz religijność, jako warunkującą wspomniane wcześniej przymioty, gdyż imperatyw moralny w twórczości Mniszkówny okazuje się tożsamy z imperatywem religijnym. Ostatni z wymienionych walorów bohaterki zaznacza się przez motywy dające wyraz, dość typowej dla dziewczęcia z dworku, pobożności maryjnej, związanej z utrwalonym w tradycji polskiego katolicyzmu kultem Madonny – opiekunki narodu. Stąd rodzące się w wyobraźni Stefci wyobrażenie o śpiewających *Bogurodzicę* bohaterskich przodkach ordynata. Jak również, nawiązująca do zwyczaju tworzenia przydrożnych kapliczek poświęconych Maryi – patronce okolicznego ludu, scena pożegnalnej modlitwy przed wizerunkiem Matki Boskiej, który bohaterka *Trędowatej* powiesiła na drzewie w Słodkowcach. We wspomnianym kontekście postawy religijnej, naznaczonej szczególnie nabożeństwem dla Maryi Panny, należy rozpatrywać także wątek medalika wszytego w kieszeń palta Waldemara, który nie przynależy przecież do rekwizytorni miłosnych fetyszy, lecz symbolizuje podyktowane wyznawaną wiarą powierzenie ukochanego opiece Matki Boga. Zaznaczmy, że ordynat spostrzega obecność medalika w momencie krytycznym, gdy dowiaduje się o chorobie Stefci, jest to więc przedmiot, który nie tylko zaświadcza o trosce kochającej narzeczonej, ale przede wszystkim potwierdza odniesienia do kontekstu religijnego w ostatnim przesłaniu umierającej.

Mniszkówna sięgnęła także po bardziej złożone wyobrażenia związane z problematyką sakralną, które miały posłużyć pełniejszej kreacji głównej bohaterki, a zarazem rozwinięciu, zmierzającej do tragicznego finału, koncepcji fabularnej *Trędowatej*. Fundament etycznej postawy protagonistki jest w powieści określany zdecydowanie jako religijny. Tendencja znajduje apogeum w nokturnowej scenie rozgrywającej się w pokoju Stefci przed jej odjazdem ze Słodkowców. Przekonana, że życie w arystokratycznej sferze zniszczy jej duszę i uczyni nieszczęśliwą, panna Rudecka zмага się ze swym uczuciem do Waldemara, toczy walkę duchową, tak jakby ceną było zbawienie. Słyszy głos wewnętrzny, który wzywa: „Rzuć tę Ikarię świetlistą, bo się stała piekłem, bo rozbrzmiewa szatańskim chichotem ironii”.<sup>8</sup> Mniszkówna kreuje scenę na wzór opisywanych przez mistyków stanów *nocy duszy*, co potwier-

<sup>6</sup> J. Pyszny, *O konstrukcji bohaterów „Trędowatej”*, „Litteraria” 1978, t. IX, s. 182.

<sup>7</sup> *Ibid.*, s. 183.

<sup>8</sup> H. Mniszkówna, *op. cit.*, t. II, s. 91.

dza podkreślaną przez Teresę Walas skłonność do poszukiwania inspiracji w kulturze wysokiej.<sup>9</sup> Autorka *Trędowatej* wykorzystuje znaną z pism św. Jana od Krzyża metaforę nocy, jako symbolu ogołocenia, odrzucenia duszy i oczyszczenia przed spotkaniem z Bogiem, którego kontemplacyjne poznanie odbywa się bez udziału rozumu i zmysłów.<sup>10</sup> Mniszkówna podkreśla ten element w przedstawieniu duchowych zmagień bohaterki: „Jakby muśnięte powiewem śmierci, stężały w niej uczucia, zlodowaciał mózg”.<sup>11</sup> Przede wszystkim jednak zarysowana w scenie wizja czarownego życia u boku ukochanego zderza się z wyobrażeniem wiecznego rozstania, które prezentowane jest przy użyciu frazeologii nawiązującej do motywów infernalnych: „Rozkłębia się na nowo piekielny gad nędzy i przesuwa przez Stefcią ohydne cielsko. Przyciszony muzyką anielskich harf odżył nikiemny, jak upiór straszny”.<sup>12</sup> W scenie zaznacza się również pewna ambiwalencja: pocałunek Waldemara staje się trucizną, skryte wyznanie miłosnego oddania to bluźnierstwo, na które Stefcia odpowiada sobie modlitwą: „Boże zabij mnie za te pragnienia!”<sup>13</sup>, po czym postać ukochanego jawi się jej jako ocalenie, gwarantujące wprowadzenie czystej dziewiczej duszy w niebiańską szczęśliwość.

Mniszkówna nawiązuje więc także do obecnej w tekstach mistyków chrześcijańskich metafory miłosnego zjednoczenia. Utrzymanie duszy bohaterki *Trędowatej* w stanie ciemności służyć ma osiągnięciu ziemskiej miłości doskonałej, która jednak prowadzi do otwarcia na transcendencję, gdyż ukochany jawi się jako wysłannik sfery pozaziemskiej:

Postać Waldemara olbrzymiała w jej podnieconej wyobraźni, głos jego grzmiał niby wzburzone wody oceanu. Ramiona potężne, ramiona mogące skruszyć wulkan otwierały się do niej, aby ją unieść z ziemi, do wyżyn rozświetlonych, do apoteozy boskiej szczęśliwości.<sup>14</sup>

Wizja nocnych walk duchowych Stefci rozwija się w ramach kompozycji opartej na ciągłych zwrotach, dychotomii zderzanych ze sobą obrazów, istotnym jej elementem jest bierność bohaterki i tajemniczość oddziałujących na nią sił, co również budzi skojarzenia z pismami św. Jana od Krzyża czy św. Teresy z Avila. W wykreowanej przez Mniszkównę nocnej scenie zaznacza się jednak i inna, znamienita dla całego dzieła, tendencja do hiperbolizacji, stylistycznego nadmiaru, która odbiera przedstawieniu walor autentycznych głębokich poszukiwań mistycznych.<sup>15</sup> Ponadto język podniosły i abstrakcyj-

<sup>9</sup> Zob. T. Walas, *Postłowie*, [w:] H. Mniszek, *Trędowata*, t. II, Kraków 1989, s. 308.

<sup>10</sup> Zob. św. Jan od Krzyża, *Noc ciemna*, tłum. B. Smyrak, Kraków 2001. Por. S. Sawicki, *Sacrum w literaturze*, [w:] idem, *Poetyka, interpretacja, sacrum*, Warszawa 1981, s. 191.

<sup>11</sup> H. Mniszkówna, *op. cit.*, t. II, s. 92.

<sup>12</sup> *Ibidem*.

<sup>13</sup> *Ibid.*, s. 91.

<sup>14</sup> *Ibid.*, s. 93.

<sup>15</sup> Por. Artykuł Ryszarda Handke zamieszczony w tym tomie, zatytułowany *Estetyka nadmiaru w dziele literackim – logiczna strategia kiczu*.

ny sprawia, że obraz duchowych zmagani Stefanii przestaje być zrozumiały dla szerokiego kręgu odbiorców.<sup>16</sup>

W charakterystyce Waldemara, jako silnego, prawego mężczyzny, społecznika, postępowego nonkonformisty, skłonnego do samodzielnych myślowych poszukiwań, doceniającego autentyczne wartości, kwestie religijne wydają się odsunięte na dalszy plan. Mniszkówna sygnalizuje jednak przez obraz skromnego krucyfiksu zawieszzonego w sypialni ordynata, że nie są mu zupełnie obojętne. Piętnuje on modę odmawiania modlitw po francusku, szanuje zaś głęboką, dyskretną religijność Stefanii. Scena, w której Waldemar obserwuje rozmodloną ukochaną podczas nabożeństwa w kościele, stanowi zapowiedź istotnej przemiany jego postawy scjentystycznej, racjonalnej:

Wobec niej pesymizm jego ginął, cynik i filozof przeistaczał się, skrywał za ścianę bardziej idealną. Ta dziewczyna wchodziła mu do duszy wolno, ale stale, wsiąkała w jego istotę, pobudziła pragnienia.<sup>17</sup>

Mniszkówna nawiązała w tej kwestii do opinii wyrażonej przez starego ordynata podczas rozmowy ze Stefanią, a dotyczącej kondycji duchowej pokolenia współczesnego bohaterce *Trędowatej*.

Lecz najprędzej to wpływ zdolności analitycznych. Więc postęp. Myśmy tego nie znaleźli w tym stopniu, żeby nam życie zmarniało. My mieliśmy żywą wiarę. Dziś i to blednie, dziś więcej mamy filozofów, analizujących istotę Boga, więcej ateuszów niż ludzi głęboko wierzących. A to źle! To grunt, z którego wyrasta tyle nieszczęścia wśród ludzi.<sup>18</sup>

Ten krytyczny sąd, mimo iż wypowiedziany przez postać, która nie pozostała wierna młodzieńczym ideałom, wpisuje się w ogólną koncepcję religii, którą autorka wyraziła w *Trędowatej*.

Mniszkówna apologetyzuje postawę duchową głównej bohaterki, charakteryzującą się koncentracją na uczuciu, impresji na sposób sentymentalny, niepopartą głębszą refleksją i lekturą religijną, wyzbytą zwątpień i romantycznego buntu – gotowości spierania się z Bogiem, przede wszystkim zaś mieszczącą się w konwencjonalnym rytuale i tradycyjnej obrzędowości. Dlatego właśnie niewinna, cnotliwa Stefania może okazać się między innymi przyczyną rezygnacji z nawyków kawalerskich Waldemara, zawsze gotowego do nowych erotycznych przygód z kobietami, co zostaje w narracji zdiagnozowane jako uwolnienie od grzechu nieczystości, któremu towarzyszyć będzie silne pragnienie bohatera życia w sakramencie małżeństwa. W toku rozwija-

<sup>16</sup> O zrozumiałości tekstu jako podstawowym warunkiem, który powinna spełniać literatura popularna, pisała Anna Martuszevska. Zob. A. M a r t u s z e w s k a, *Upraszczenie struktury. (Niektóre problemy narracji powieści popularnej)*, [w:] *Studia o narracji*, pod red. J. Błońskiego, S. Jaworskiego, J. Sławińskiego, Wrocław 1982, s. 272.

<sup>17</sup> H. M n i s z k ó w n a, *Trędowata*, t. I, Chicago-Warszawa 1999, s. 247.

<sup>18</sup> *Ibid.*, s. 111.

nia się uczucia ordynata i Stefci odbywa się więc „walka cnoty ze zmysłowością”<sup>19</sup>, zmaganie się ducha z ciałem i jego pokusami. Śmierć ukochanej doprowadzi jednak także do głębszej przemiany wyznawcy miłości spod znaku Erosa (przełamującego ograniczenia, które narzuca nań pożądanie cielesne) w oddanego chrześcijańskiej *caritas*, a więc i do duchowego zjednoczenia kochanków.<sup>20</sup> Taka wizja wydaje się podporządkowana zamierzonemu przez autorkę planowi – narzucenia historii ziemskiej miłości niemożliwej odniesień transcendentnych, które ją uwznioślią.

Koncepcja Mniszkówny nie mogła znaleźć pełnego odzwierciedlenia w przedwojennej filmowej adaptacji *Trędownatej*, ze względu na wymogi konwencji gatunkowej. „Przykrawając powieść do potrzeb ekranu, Fethke i Gardan uprościli charakter i sytuację, sprowadzili je z piankowych obłoków literackich na ziemię, może nawet strywializowali w porównaniu z twórcami bujnej wyobraźni autorki; po prostu sprowadzili je do poziomu melodramatycznego schematu”.<sup>21</sup> Tym zaś rządzą konwencjonalne reguły, z których podstawową jest oparcie fabuły na micie miłości, jako siły totalnej, zawłaszczającej całkowicie filmową rzeczywistość.<sup>22</sup> Bohaterzy koncentrują się na sobie i swoim uczuciu. Istnieją oni oraz reszta świata, przychylna lub przeciwna ich miłości. „Świat melodramatu pozbawiony jest transcendencji. Jego sens pokrywa się z sensem działań podejmowanych przez fikcyjne postacie w imię miłości. Od początku do końca skupiają się oni na swym marszu ku miłości, który ma gwarantować dożgonne szczęście. Irracjonalna siła miłości znajduje w końcu ujście albo w społecznie aprobowanych formach jej realizacji [...] albo w śmierci”.<sup>23</sup> Nie oznacza to, że gatunek melodramatu nie dopuszcza elementu sankcji religijnej, której poddane zostaje uczucie. Wspomina o tym Alina Madej, przywołując opinię Jeana Follaina, który podkreśla rolę w strukturze melodramatu wiary w Opatrzność, gwarantującej sprawiedliwe wyroki.<sup>24</sup> Kwestia ta wiąże się z motywacją zdarzeń i stanowi egzemplifikację społecznie uprawomocnionej siły, nadającej właściwy kierunek emocjom, pełniącej zarazem funkcję perswazyjną. Jednak fabuła, która rozwija się w toku kolejnych stadiów losów zakochanej pary, nie dopuszcza, by bohaterowie, skupieni na uczuciu i doznaniach z nim związanych, dywagowali o kwestiach

<sup>19</sup> K. D m i t r u k, *Tendencje rozwojowe literatury popularnej*, [w:] *Polska popularna kultura artystyczna. Materiały z sesji „Polska popularna kultura artystyczna”*, Wrocław 1975, s. 13.

<sup>20</sup> Por. T. W a l a s, *op. cit.*, s. 310.

<sup>21</sup> L. A r m a t y s, W. S t r a d o m s k i, *Od „Niewolnicy zmysłów”, do „Czarnych diamentów”. Szkice o polskich filmach z lat 1914–1939*, Warszawa 1988, s. 183.

<sup>22</sup> Zob. G. S t a c h ó w n a, *O melodramacie...*, s. 55–56 i 58–59; M. K o r n a t o w s k a, *Eros i film*, Łódź 1986.

<sup>23</sup> A. M a d e j, *Mitologie i konsekwencje. O polskim kinie fabularnym dwudziestolecia międzywojennego*, Kraków 1994, s. 45.

<sup>24</sup> *Ibid.*, s. 46.

metafizycznych. Bóg nie może przesłonić właściwego tematu melodramatu, którym jest sakralizowana miłość.

Stąd też w filmie Juliusza Gardana skromnym śladem wykreowanej przez Mniszkównę religijnej postawy bohaterki jest krzyżyk na jej szyi, odznaczający się na białej sukni, w której Stefcia występuje podczas rozmowy z hrabianką Barską. Grażyna Stachówna przypomina, że scenarzyści pozostali wierni autorce w zasadniczym toku romansu, uzupełniając go o sensacyjny wątek intrygi Prątnickiego i Barskiej.<sup>25</sup> Jednak w odniesieniu do kontekstu religijnego szczególnie ważną sekwencją dodaną w filmie jest wędrówka przez las sponiewieranej, cierpiącej duchowo Stefanii, dotkniętej najgorszą obelgą – zdrady ukochanego oraz woli małżeństwa dla majątku i pozycji społecznej. Kluczowa jest także scena w pustym kościele, do którego bohaterka dociera w poplamionej błotem białej sukni, z podartym trenem, co narzuca skojarzenia z symbolem i celem przebytej drogi cierpienia, ofiary. Przestrzeń sepulkralna wydaje się enklawą, w której nie grozi niebezpieczeństwo, a roztrzęsiona bohaterka znajdzie duchowy spokój i wytchnienie. Reżyser zaplanował jednak tę sekwencję jako wyraźnie nacechowaną emocjonalnym napięciem i zwieńczoną punktem kulminacyjnym opowieści. Stefania klęka w półmroku kościoła przed ołtarzem z wizerunkiem Maryi Panny, znad którego sączy się przez witraż wątle światło, a rama okienna rzuca cień w kształcie krzyża na postać modlącej się, co wzmacnia wymowę tego ujęcia: doświadczania bohaterki przez niezawinione cierpienie.

Obraz klęczącej Stefci Rudeckiej nawiązuje nie tylko do wspomnianego wcześniej rysu jej osobowości – pobożności maryjnej, ale jest też filmową aluzją do dramatów sensacyjno-religijnych nakręconych w międzywojniu, w których istotnym motorem fabuły była niezachwiana wiara protagonistek – narzeczonych ufających w opiekę Matki Boskiej, których gorące, szczere modlitwy przywracały zdrowie, a nawet życie ukochanym.<sup>26</sup> Podobnie modlić się będzie zakochana w Waldemarze dawna podopieczna Stefanii – Lucia, jako bohaterka sequelu *Ordynat Michorowski* z roku 1937 w reżyserii Henryka Szaro. Wspomniane filmy stanowiły popularne egzemplifikacje potocznego twierdzenia, że wiara czyni cuda. W *Trędowatej* modlitwa Stefanii: „Maryjo, Panno Święta, a jeśli On uwierzy, jeśli odejdzie? Nie mogę powiedzieć prawdy, przysięgam!”<sup>27</sup>, także nie pozostaje bez odpowiedzi. Podczas narastającego stanu nerwowego wzburzenia bohaterce zdaje się, że właśnie odbywa się

<sup>25</sup> Zob. G. Stachówna, *Niedole miłowania. Ideologia i perswazja w melodramatach filmowych*, Kraków 2001, s. 88.

<sup>26</sup> Por. film *Pod Twoją obronę* z 1934 roku Edwarda Puchalskiego i Józefa Lejtesa, którego kontynuacją była *Bogurodzica* z 1939 roku w reż. Jana Fethkego i Henryka Korewickiego. Podobny motyw wykorzystano też w filmie Jana Nowiny-Przybylskiego *Ty, co w Ostrej świecisz Bramie* (1937). Zob. D. Mazur, *Poszukując sacrum w polskim filmie religijnym*, [w:] *Filmowe zwierciadła Europy*, pod red. P. Zwierzchowskiego, Bydgoszcz 2006.

<sup>27</sup> Zapis według ścieżki dźwiękowej.

w kościele jej ślub z Waldemarem. Ciszę, która ją otacza, i brak gości weselnych tłumaczą słowa wypowiedziane przez oblubieńca zza kadru: „Bo jesteś dla nich trędowata”<sup>28</sup>, po których zrozpaczona dziewczyna woła ukochanego i pada zemdlona na posadzkę. Jednak dzięki scenie ukazującej przybycie ordynata do chorej narzeczonej widz zyskuje przekonanie, iż nie daje on wiary anonimowemu oskarżeniu Stefci o wiarołomstwo, nazywając je nikczemnym, i będzie wiernie czuwać przy niej. Spełnia się więc modlitewna prośba bohaterki *Trędowatej*. Częstą praktyką w kinie popularnym jest stosowanie ujęć bądź kwestii, które dublują znaczenia wcześniej sygnalizowane. Stąd też, gdy ukochana pyta ordynata, czy wierzy w jej wierną miłość, Waldemar potwierdza, a ona spokojnie zasypia. Odbiorca zostaje utwierdzony w przeświadczeniu o zaufaniu, którym darzy się para głównych bohaterów. Juliusz Gardan nie odwraca narzuconego w fabule pierwowzoru literackiego tragicznego biegu wydarzeń, nie ocala bohaterki, oczyszcza jednak jej dobre imię, gdyż spójności melodramatycznej wizji czystego uczucia nie może przesłonić żaden cień.<sup>29</sup>

Śmierć bohaterki, zarówno w powieści, jak i w filmie, wydaje się niepotrzebna, absurdalna, narusza budowane misternie przekonanie odbiorcy, że dwoje ludzi kochających się miłością idealną zasługuje na sakramentalne szczęście małżeństwa. Jednak rozważenie historii panny Rudeckiej i ordynata w perspektywie teleologicznej, którą narzuciła ich istnieniu Mniszkówna, pozwala dostrzec, iż losy pary poprowadzone są konsekwentnie. Częsty zabieg stosowany w powieści popularnej polega na wykorzystaniu postaci i motywów o nacechowaniu symbolicznym, wokół których organizowany jest świat przedstawiony.<sup>30</sup> Taką rolę pełni w *Trędowatej* Stefcia, jawiąca się jako wcielenie świętej męczennicy.<sup>31</sup> Jej życie podporządkowane zostało modeli nawiązującemu do biblijnego doświadczenia Hiobowego, a tytułowy trąd okazuje się znamieniem nie tylko wykluczenia, ale i naznaczenia, dotknięcia niewinnej przez cierpienie. Bohaterka zostaje odrzucona i oszukana przez narzeczonego, obmawiana w towarzystwie i obrzucona oskarżeniami, które nie tylko naruszają jej godność, ale także poddają w wątpliwość czystość jej uczucia do Waldemara, a w końcu złożona chorobą, odbierającą świadomość i niosącą śmierć. W filmie Gardana pasmo nieszczęść, których doświadcza protagonistka, pointują dwa obrazy: wędrownki Stefci w białej, symbolizującej niewinność, sukni, zbryzganej błotem, oraz ujęcie, w którym na klęczącą przed ołtarzem pada cień krzyża. W powieści zaś Waldemar wystawia zmarłej po-

<sup>28</sup> Zapis według ścieżki dźwiękowej.

<sup>29</sup> Przypomnijmy, że zgodnie ze scenicznym rodowodem melodramatu heroiną była niewinna dziewczica. Por. G. Stachówna, *O melodramacie...*, s. 54.

<sup>30</sup> Por. Z. Jarosiński, *Literatura popularna a problemy historycznoliterackie*, [w:] *Formy literatury popularnej*, pod red. A. Okopień-Sławińskiej, Wrocław 1973, s. 21.

<sup>31</sup> Por. G. Stachówna, *Niedole miłowania...*, s. 94.



mnik, na którym przedstawiono ją jako świętą, odrzucającą znak męczeństwa – wianek cierniowy, i koronowaną przez anioła laurowym wieńcem chwały, męstwa.

Przypomnijmy, że w pierwowzorze literackim ukochany nazywa Stefcię aniołem i czci jak świętą.<sup>32</sup> Ona zaś, jak skromna panna, dopiero po długich wahaniach odsłania prawdę o swym uczuciu, w scenie nazwanej „uroczystością duchową” i „nieziemskim upojeniem”.<sup>33</sup> Po czym za doczesne szczęście miłości odwzajemnionej bohaterka spieszy z podziękowaniem czynnikom pozaziemskim: „Gdyba wróżka jakaś czy anioł przypiął jej skrzydła, uleciałaby na wyżyny aż do stóp Boga, by złożyć mu w dani duszę”<sup>34</sup>, a więc pojmując uczucie jako zrządzenie Opatrzności. Mniszkówna powtarza motyw dziękczynienia Bogu, opisując modlitwę narzeczonej ordynata w kaplicy głębowskiej: „Stefcia w ofierze obok krzyża kładła własne serce, przepelnione wdzięcznością i zdrojem najgorętszych uczuć”.<sup>35</sup> Jednak we wspomnianej scenie znajduje również wyraz ambiwalencja odczuć bohaterki, która przekonuje ukochanego o błogosławieństwie, przychylności niebios, ale na dźwięk dzwonów doznaje złego przecucia i nakłania Waldemara do zmówienia modlitwy *Anioł Pański*. Zachowuje się więc tak, jakby Bóg wydawał się jej oblubieńcem, zazdrosnym o uwielbienie dla obiektu ziemskich uczuć. Podobne sprzeczności są immanentną cechą dzieła Mniszkówny. Dlatego fabularną motywacją zdarzeń okazują się zarówno niechęć i intrygi przedstawicieli środowiska arystokracji, jak też woła Boska, która jest jednocześnie wyrazem sądu nad Maciejem Michorowskim czy też zemstą z za grobu babki Stefanii, porzuconej narzeczonej starego ordynata. Mniszkówna wikła antyczną kategorię *fatum* i chrześcijańską Opatrzność. Scenarzyści przedwojennej adaptacji *Trędownej*, pragnąc złagodzić sprzeczności, wybrali wyrazistą motywację racjonalną; to oszczerczy list staje się powodem tragedii.

Stefania umiera długo, bardzo cierpi, a jej konanie w powieści jest obrazem śmierci męczennicy. Ponadto pasyjną tonację przedstawienia Mniszkówna podkreśla jeszcze przez ostatnie wypowiedziane przez bohaterkę zdanie, przywołujące skojarzenie ze słowami Chrystusa na krzyżu: „Nie karz... ich... Wal... dy...”.<sup>36</sup> Rozszerzeniu kompozycyjnemu, jakby wstrzymaniu, zostaje poddany moment, w którym Stefcia oddaje ducha z błogim uśmiechem, a napięcie dodatkowo wzmagają się przez relację dotyczącą ingerencji czynników nadprzyrodzonych. Zastępy aniołów, zwabione trelem słowika, spływają na ziemię, aby unieść przed Boga tron dziewiczą duszę. Juliusz Gardan, nie chcąc przełamywać wizjami zjawisk pozaziemskich konwencji, dla której istotnym

<sup>32</sup> Zob. H. Mniszkówna, *op. cit.*, t. I, s. 245; *ibid.*, t. II, s. 101.

<sup>33</sup> *Ibid.*, s. 103.

<sup>34</sup> *Ibid.*, s. 180.

<sup>35</sup> *Ibid.*, s. 207.

<sup>36</sup> *Ibid.*, s. 306.

elementem jest prawdopodobieństwo ufundowane na potoczności wyobrażenia o sferze, w której rozgrywa się akcja melodramatu, wybrał realistyczne przedstawienie śmierci bohaterki, zgodne również z wyznacznikami melodramatycznej „strategii łez”.<sup>37</sup> Stefcia ukazana została jako cierpiąca, a jednak piękna, w otoczeniu kwiatów, opromieniona światłem płynącym przez uchylone okno. W celebrowaniu jej zgonu łączą się wszyscy bliscy, Waldemar kłęką i pogodzony z odejściem ukochanej włącza się w modlitwę *Zdrowaś Maryjo*, wypowiedaną przez rodziców zmarłej. W widzu nie rodzi się opór przed takim przedstawieniem reakcji ordynata, gdyż silna jest odbiorcza świadomość, że śmierć nie kończy, nie przewycięża miłości – to jest wszak główne przesłanie melodramatu pozbawionego happy endu.<sup>38</sup>

Idea przewodnia dzieła Mniszkówny opiera się na przeniesieniu w wymiar wieczny, unieśmiertelnieniu nie tylko uczucia, ale i bohaterów, pozwala ukochanym na kontakt duchowy mimo odejścia jednego z nich. Przyjmując w przedwojennym filmie rozwiązanie fabularne, w którym zakończeniem zdarzeń jest scena śmierci Stefci, a po niej następuje poakcja w postaci ujęcia przedstawiającego Waldemara kroczącego w zamyśleniu korytarzem i zmierzającego ku portretowi zmarłej narzeczonej, realizatorzy otwierali możliwość nakręcenia sequelu. Ostatnia scena filmu wyraźnie sygnalizowała widzowi, że ordynat będzie wyznawał po śmierci ukochanej jej kult, niczym świętej. Kreacja uduchowionego narzeczonego stawała się w kontynuacji *Trędowatej*, zatytułowanej *Ordynat Michorowski*, egzemplifikacją zjednoczenia kochającej się pary i przejścia przez tytułowego bohatera cech zmarłej. Pozwalało mu to nie tylko na zdwojenie dobroczynnej działalności, na odrzucenie pokusy małżeństwa z młodszą, piękną i zakochaną w nim Lucią, ale przede wszystkim na doświadczenie stanów mistycznych uniesień, podczas których dostępował widzenia ukochanej. Kojono w ten sposób metafizyczny niepokój widza i utrzymywano w harmonii filmowy świat przedstawiony. Interesujące wydaje się również we wspomnianym kontekście i to, że Mniszkówna stworzyła wzorzec obcy filmowej strukturze melodramatu, który „poucza, że kobieta nie może realizować się poza mężczyzną, to on nadaje sens jej życiu, zapewnia szacunek i bezpieczeństwo”.<sup>39</sup> Stały porządek, w którym centrum filmowej rzeczywistości stanowił męski bohater, jako siła dominująca i określająca byt ukochanej, zostaje w *Trędowatej* odwrócony – to Stefania staje się źródłem metanoi narzeczonego, jest ośrodkową siłą, wokół której skupia się świat przedstawiony, także w filmowej kontynuacji prezentującej późniejsze losy ordynata.

Przemiana Waldemara w powieści nie zachodzi szybko i bez przeszkód. Jego reakcją na śmierć narzeczonej jest próba samobójcza, udaremniiona przez

<sup>37</sup> A. Ma de j, *op. cit.*, s. 47.

<sup>38</sup> Por. *ibidem*.

<sup>39</sup> G. Stachówna, *O melodramacie...*, s. 64.

pannę Ritę i dziadka Michorowskiego, przez którego wypowiedź Mniszkówna podkreśla, że to „duszyzka tej słodkiej dziewczyny dopomogła”<sup>40</sup>; a więc ukochana zza światów uratowała zarówno ciało, jak i duszę wybranka. Wydarzenie to staje się momentem przełomowym, po którym autorka *Trędowatej* w toku quasi-epilogu może już konsekwentnie prowadzić ocalonego bohatera ku pełnej metanoi. Po pogrzebie Stefci powraca on na cmentarz, by snuć monolog wewnętrzny – jako wyraz bólu, buntu i wątpliwości, które wynikają z racjonalnego spojrzenia na kwestie eschatologii:

Gdybyż wiedzieć, gdzie ona jest i jak jej jest?... Cóż znaczy moja nauka? [...] Cóż znaczą filozofowie [...] kiedy, znając wszelkie odkrycia, wszelkie gościńce prawdy, nie mogą odnaleźć jedynej drogi, jaka prowadzi za mogiłę? Istnieje taka droga – jest nią religia. Ale trzeba w nią wierzyć bezwzględnie, aby rozpacz nie wprowadziła do serca złośliwego demona ironii.<sup>41</sup>

Mniszkówna sygnalizuje przez owe przemyślenia nie tylko dojrzewającą w bohaterze świadomość religijną, ale kończy też scenę przy grobie mistyczną wizją Stefanii, której doświadcza uduchowiony Waldemar. Potwierdzeniem zaś przekształcenia uczucia do zmarłej w miłość *caritas* stają się częste wizyty ordynata na cmentarzu i w kaplicy głębowickiej, oddanie pereł narzeczonej jako wotum na ołtarzu w jej rodzinnej miejscowości, a także wybudowanie w Słodkowcach szpitala i ochronki jej imienia.

Jerzy Hoffman w adaptacji *Trędowatej* z 1976 roku starał się pozostać wierny pierwowzorowi literackiemu w dialogach i odtworzeniu materialnego tła zdarzeń w stylu romantyczno-lirycznym melodramatu retro, świadomie unikał jednak kontekstu religijnego.<sup>42</sup> Tendencja do neutralizowania wątków sakralnych była zjawiskiem powszechnym w kinematografii PRL-u.<sup>43</sup> Postawa reżysera, który podejmował się realizacji obrazu na kanwie powieści uznawanej przez dziesięciolecia za bezużyteczną propagandowo czy wręcz szkodliwą ideologicznie, była pod tym względem podporządkowana dyrektywom partyjnym. Stefcia, odtwarzana przez Elżbietę Starostecką, zachowuje w tej wersji cechy kreacji przedwojennej, jednak brak w niej elementu pobożności, który kształtował postawę etyczną bohaterki *Trędowatej*. Hoffman zastąpił religijność zinstytucjonalizowaną, wyrastającą z tradycji chrześcijańskiej fascynacją naturą, graniczącą z jej panteistycznym kultem. Stąd też rozpozyczy-

<sup>40</sup> H. Mniszkówna, *op. cit.*, t. II, s. 324.

<sup>41</sup> *Ibid.*, s. 329.

<sup>42</sup> Autorem scenariusza tej wersji *Trędowatej* jest Jerzy Hoffman. Wcześniejsze prace nad scenariuszem prowadził Stanisław Dygat, jednak wobec odrzucenia przez reżysera jego koncepcji zrezygnował ze współpracy i wycofał swoje nazwisko z czołówki.

<sup>43</sup> Zob. T. Lubelski, *Ukryta religijność w kinie PRL-u*, [w:] *Ukryta religijność kina*, pod red. ks. M. Lisa, Opole 2002, s. 51–58; K. Kornacki, *Kino polskie wobec katolicyzmu (1945–1970)*, Gdańsk 2004.

nające film sceny przedstawiające wybieganie z pałacu dziewczęcia, przypominającego wyglądem nimfę czy rusałkę, i jej płasy w ogrodzie, na łące, w lesie, a przede wszystkim wokół pnia starego rozrośniętego dębu. Właśnie to ujęcie budzi wyraźne skojarzenie z czcią, którą słowiańscy praprzodkowie otaczali święte drzewa, a więc z rytuałami pogańskimi.

Juliusz Gardan starał się zatrzeć różnicę między Stefanią Rudecką – panną z dworku – a reprezentantkami sfery arystokratycznej. Służyły temu zgodnie z literackim pierwowzorem elementy kulturowo-obyczajowe wspólne obu środowiskom, w tym religijność. Jerzy Hoffman oparł koncepcję fabularną na skonstrastowaniu postaci ubogiej nauczycielki z arystokratycznym otoczeniem, co podkreślać miało ideę filmu. Motyw towarzyskiego napiętnowania, wykluczenia bohaterki został w tej wersji spotęgowany. Stefcie zabija już nie pojedyncza intryga, której wyrazem są anonimy pisane przez jednostki reprezentujące część sfery (w powieści) bądź zdeprawowanego dawnego narzeczonego i zaślepioną nienawiścią arystokratkę (w przedwojennym filmie), ale cała klasa społeczna. Zrealizowana w konwencji sennego koszmaru scena rozgrywająca się na balu maskowym jest metaforycznym obrazem ilustrującym tezę, że szlachetne, dobre jednostki unicestwiane są przez zdemoralizowaną, rządzą ofiar arystokrację. Niebezpiecznie więc Rafał Marszałek nazwał film, oparty na tak nachalnych założeniach krytyki socjalnej – „społecznie zaangażowanym melodramatem”.<sup>44</sup>

Istotną różnicą, w odniesieniu zarówno do pierwowzoru, jak i przedwojennej adaptacji, wpływającą zapewne na to, że obraz Jerzego Hoffmana nie został przychylnie przyjęty przez publiczność, jest potraktowanie wątku śmierci bohaterki, której wyobrażenie (szczególnie scena pogrzebu) nie daje żadnej otuchy i nadziei.<sup>45</sup> Wersja Juliusza Gardana utwierdzała w widzach przekonanie o sile idealnej miłości przewyciężającej śmierć. Wykreowany przez Hoffmana obraz przeszyciego bólem, postarzonego Waldemara (Leszek Teleszyński) odchodzącego od grobu Stefanii, podtrzymywanego przez Melanię Barską i jej ojca, jest wyraźnym sygnałem kierowanym do odbiorcy, że sfera złamała postawę ordynata, że ulegnie on jej nakazom i zaślubi konkurentkę zmarłej, a tym samym nie pozostanie strażnikiem miłości czystej. Oparty na niemalże karykaturalnym przerysowaniu negatywny wizerunek arystokracji, stworzony przez Jerzego Hoffmana, w finale obejmuje również postać protagonisty, który w powieści i filmie Gardana gotów był walczyć o uczucie i pozostawał mu wierny po śmierci ukochanej, za co mógł być wynagrodzony duchowym kontaktem z nią. Waldemar doświadczał wizji Stefanii, które

<sup>44</sup> R. Marszałek, *Walizka ordynata*, „Literatura” 1976, nr 52–53, s. 19.

<sup>45</sup> Na nikłą popularność tej wersji *Trędowatej* zwracał uwagę Zygmunt Kałużyński. Zob. Z. Kałużyński, *Superman chałturnik. Sztuka popularna o dramatach naszych czasów*, Warszawa 1982, s. 168–169.

miały nie fantastyczną, lecz metafizyczną motywację wynikającą z wiary w obcowanie dusz. Hoffman, oczyszczając film z kontekstów religijnych, wybierał też ateistyczną interpretację śmierci fizycznej, jako końca biologicznego życia, bez nadziei na trwanie jakiegokolwiek pierwiastka duchowego. Uśmiercał jednak w ten sposób także uczucie miłości, któremu Mniszkówna nadała sens sakralny, poszukując dlań odniesień transcendentnych.