

Modernizm w Polsce (3)

CZAS, PRZYPADEK I METAFIZYKA MORALNOŚCI

(K.L. Koniński, *Straszny czwartek w domu pastora*)¹

Od Strindberga do happeningu. Odkrycie przypadku było jednym z najważniejszych składników sztuki modernistycznej. Jednym z pierwszych artystów, który zauważył jego znaczenie był August Strindberg, który w artykule *The New Arts. Or the Role of Chance in Artistic Creation* powiązał pozytywnie ideę "nowej sztuki" z przypadkiem w akcie kreacji artystycznej.

Do rangi istoty działań artystycznych przypadek podnieśli jednak dopiero dadaiści. W ich koncepcji sztuka to w istocie nic innego jak efekt serii działań przypadkowych. Praktyczną realizację tej koncepcji było wyciąganie z kapelusza pojedynczych słów i komponowanie z nich absurdalnych tekstów. W ten sposób przypadek stał się synonimem absolutnej wolności artysty, aktu kreacji, piękna, a nawet sensu życia. Przypadek fascynował wszystkich artystów, którzy w XX w. stawiali pytania o sens nowoczesności w sztuce.

Fascynacja przypadkiem istniała w sztuce przez cały wiek XX i miała bardzo różne formy. W Polsce rolę przypadku interesowali się zarówno anarchizujący futuryści (Wat), którzy powtarzali wiele ludycznych działań dadaistów (i wyprzedzali tymi zainteresowaniami surrealistów), jak i pisarze podejmujący w literaturze problemy filozoficzne (Witkacy, Gombrowicz), a w drugiej połowie wieku tzw. happenery, czyli twórcy happeningów. Zestawienie estetyki Strindberga z początku XX wieku z estetyką happeningu z końca wieku XX w. może być szokujące. A jednak łączy je refleksja nad rolą przypadku w nowej sztuce minionego stulecia. Oto jeden z wielu powodów, dla których wspólną formułą "modernizm" obejmują w tych rozważaniach zarówno pisarzy z generacji Strindberga (w Polsce np. Przybyszewskiego, Irzykowskiego, Berenta) jak i ich przeciwników uprawiających różne odmiany sztuki awangardowej.

Lata dwudzieste. W literaturze polskiej lat 20-tych przypadek był "naturalnym" składnikiem nowych estetyk. Jednak zainteresowanie "przypadkiem" oprócz inspiracji ogólnoeuropejskich miało też źródła specyficznie polskie. Dla artystów, którzy rozpoczynali swą działalność ok. 1918 r. akceptacja roli przypadku sztuce oznaczała wyzwolenie od problematyki historycznej charakterystycznej dla literatury polskiej okresu rozbiorów - a więc wyzwolenie od kategorii czasu. Czas w literaturze po roku 1795 traktowany był bowiem zawsze deterministycznie - bądź negatywnie, jako fatalizm następujących po sobie wydarzeń historycznych powiązanych relacjami przyczynowo-skutkowymi, powodujących zniszczenie dorobku jednostek, pokoleń, i całego narodu, bądź, rzadziej, optymistycznie, jako nadzieja na odzyskanie przez Polskę niepodległości. W tej koncepcji nie było miejsca na kategorię przypadku, toteż jedynie nieliczni pisarze, odrzucając problematykę patriotyczną czy historyczną, poruszali tę kwestię (np. Irzykowski w *Pałubie*).

¹ Fragment książki pt. *Modernizm w literaturze polskiej XX wieku*, przeznaczonej dla polonistów (slawistów) zagranicznych i przygotowywanej dla wydawnictwa *Studia Slavica Upsaliensia*. W obecnej wersji – przygotowanej w ramach subsydium FNP - rezygnuję z przypisów.

Z kolei po roku 1918 r. "przypadek" stał się synonimem wolności od "tyranii" czasu historycznego i wolności do tworzenia sztuki nieskrępowanej żadnymi ograniczeniami. Rzecz jasna, refleksja nad czasem istnieje w utworach tej dekady, jednak nie stanowi ona wówczas wyraźnej dominanty tematycznej. Kategoria „czasu” pojawia się jako element gry z "wielością", ze "zwielokrotnieniem" rzeczywistości, ze względnością czasu fizycznego (informacje o teorii Einsteina należały już wtedy do wiedzy potocznej), z zależnością obrazu świata od różnych perspektyw poznawczych i sytuacyjnych. W praktyce artystycznej problematyka czasu linearnego (historycznego) przekształciła się w problematykę **symultanimu**, który był odtąd stałym elementem estetyki tzw. nowej sztuki lat 20-tych. Symultanimizm pojawiał się zarówno jako składnik kompozycji i typografii utworów poetyckich (wers i słowo jako elementy wizualne w wierszu), ich semantyki – przede wszystkim w awangardowej koncepcji metafory, jak i w fabułach utworów narracyjnych (zob. S. Wysłouch, *Problematyka symultanimizmu w prozie*, 1981).

Radykalna zmiana zaszła w latach trzydziestych, gdy problematyka czasu – zarówno jako kwestia pamięci indywidualnej (Iwaszkiewicz, Nałkowska) czy nowego rozumienia historii (Berent, Parnicki, Malewska) – zaczęła odgrywać główną rolę w literaturze. Kategoria czasu przedstawionego w utworze stała się nawet wówczas kategorią aksjologiczną, o czym świadczyła negatywna opinia o prozie Schulza dokonana przez najwybitniejszych krytyków tej dekady (K. Wykę i S. Napierskiego). Wtedy też po raz pierwszy do refleksji nad czasem zostały włączone dwie dodatkowe kategorie: symultanimizm i przypadek. Czas, przypadek i symultanimizm, w bardzo różnych realizacjach (!), stały się w prozie lat trzydziestych, programowymi składnikami nowej literatury. W utworach narracyjnych można je odnaleźć zarówno w twórczości pisarzy starszych np. Iwaszkiewicza, Berenta czy Bruno Schulza, jak pisarzy najmłodszej generacji: T. Parnickiego czy M. Choromańskiego. Jednak najbardziej niezwykły utwór poświęcony relacjom pomiędzy tymi kategoriami napisał pisarz mniej od nich znany - Karol Ludwik Koniński. Było to opowiadanie pt. ***Straszny czwartek w domu pastora*** (1939).

Fabula. Narrator opowiada następującą historię. W niewielkim miasteczku, Przygórze, mieszka rodzina pastora o nazwisku Hubina: pastor jest Polakiem, jego żona, Hedyta, jest Niemką, mają troje dzieci: Irmę, Olgę i Bogdanka. Pewnego dnia w południe pastor i Irma wybierają się razem do sąsiedniej miejscowości Trysły, gdzie pastor ma wziąć udział w polowaniu, a Irma za wszelką cenę chce spotkać swojego narzeczonego, z którym jej stosunki tak bardzo się pogorszyły, że grozi im zerwanie. Tuż przed odjazdem pociągu, w ciągu godziny, rozgrywają się równocześnie następujące wydarzenia. Pastor bierze udział w pogrzebie jednej z parafianek. Żona pastora przygotowuje się do kąpieli – w wannie jest wrząca woda. Pastor jest na plebani, ale nie może z niej wyjść, ponieważ niespodziewanie przyszedł do niego miejscowy chłop. Córka pastora Irma, w wielkim napięciu czeka na powrót ojca, ponieważ obawia się, że jeśli ojciec się spóźni, to nie zdążą na pociąg i nie spotka już więcej narzeczonego. Syn pastora, Bogdanek kupuje w sklepie drewnianego węża, z którym wbiega do łazienki, gdzie kąpie się jego matka. Hedyta przestraszona widokiem węża, wpada do wanny z gorącą wodą. Słyszając jej pełen bólu krzyk pastor Hubina przybiega do łazienki, a widząc żonę straszliwie poparzoną, sam krzyczy z przerażenia. Irma domyśla się, że stało się coś strasznego, co na pewno uniemożliwi jej wyjazd do narzeczonego. Pod wpływem chwilowej depresji wyskakuje przez okno i zabija się na miejscu. W chwilę potem „Bogdanek widząc, co narobił, zrozpaczony, przerażony oblał się naftą i podpalił; zginął oparzony, bez ratunku”. Widząc to wszystko pastor

doznał szoku, a gdy spostrzegł zbliżającego się chłopca, który go zatrzymał na plebani, rzucił się na niego i w przypływie szału pobił go. Hedyta została odratowana, a cztery dni po tych wydarzeniach odbył się pogrzeb dwojga samobójców.

Metafikcja. W pierwszym akapicie opowiadania Koniński ujawnia, że „anegdotę” tej historii zaczerpnął z notatki dziennikarskiej. Już wcześniej interesował go problem skutków „przypadkowego zbiegu czasów”, a notatka dziennikarska dotycząca rzeczywistych faktów dostarczyła mu możliwości przedstawienia „mechanizmu zdarzenia”.

Opowiadanie rozwija się więc w dwóch równoległych porządkach. Pierwszy porządek ma charakter metafikcyjny. Narrator, którego można identyfikować z autorem, opowiada o genezie swego utworu, o jego tematyce, a w zakończeniu komentuje konstrukcję zdarzeń i ich sens w całości utworu. Tematem opowiadania jest fakt – czytamy w komentarzu - że „przypadkowo zbiegły się czasy – czasy obce sobie i błahe. Dlatego czas – czas bezsensowny, czas podejrzany, czas zbrodniczy – musiał być wymieniony na wstępie i w samym już nagłówku opowiadania”. Na końcu utworu narrator cytuje *in extenso* wspomnianą notatkę dziennikarską i charakteryzuje różnice między wydarzeniami rzeczywistymi a tymi, które opowiedział swoim utworze. Czas, symultanizm wydarzeń i przypadek są więc nazwanymi *expressis verbis* tematami tego utworu, a metafikcyjność – zasadą jego poetyki.

Narracja: kronika równoczesności. Drugi porządek opowiadania ma charakter narracyjny – narrator stopniowo wprowadza poszczególne wątki, dokładnie opowiada o każdej postaci i drobiazgowo rekonstruuje czas zdarzeń. Symultanizm wydarzeń przedstawiony jest w formie pedantycznego zapisu kronikarskiego. Narrator zapisuje nie tylko konkretną datę wydarzeń (22 września 1912 r.), ale podaje maksymalnie precyzyjny czas każdego wydarzenia. Już z pierwszego zdania dowiadujemy się, że nieszczęście w domu pastora Hubiny stało się o „godz. 10, 00 min. 16 sek.”. Wszystkie wydarzenia, które doprowadziły do nieszczęścia rozegrały się w ciągu kwadransa – pomiędzy godziną 9.45 a 10-tą, 16 sek. Narrator odnotowuje czas każdego z nich jak gdyby analizując na oczach czytelnika ich równoczesność. Ta drobiazgowo rekonstrukcja fabuły jest jakby „monografią chwili” (określenie I. Sławińskiej). Narrator i bohaterowie (pastor, Irma) w zniecierpliwieniu odliczają minutę po minucie – czytelnik obserwuje więc jak zdarzenia rozgrywane się w różnych miejscach niedaleko domu pastora Hubiny, na skutek kolejnych przypadków rozgrywających się dokładnie w tym samym czasie, zaczynają ściśle spleść się ze sobą i kończą się absurdalną tragedią. Przedmiotem dociekań narratora jest mechanizm tych wydarzeń rozpatrywany jako układ wzajemnie powiązanych przyczyn i skutków.

W przeciwieństwie do błyskawicznego biegu wydarzeń, narracja w opowiadaniu jest powolna, pełna dygresji, szczegółowych charakterystyk postaci, a przede wszystkim komentarzy. Czytelnik ma wrażenie zastosowania w narracji jakby „filmowych zwolnień”, retardacji w momentach wyjątkowego dramatyizmu wydarzeń. Jest to narracja tylko na pozór epicka i wszechwiedząca, ponieważ narrator w zależności od potrzeby posługuje się wieloma odmianami opowiadania i środkami stylistycznymi. Stosuje narrację personalną, introspekcję, dialogi, rekonstruuje monologi wewnętrzne postaci i elementy strumienia świadomości (pastor, Irma). Styl jego komentarzy raz ma charakter traktatowy i kronikarski, innym razem zmetaforyzowany i emocjonalny. Zdaniom oznajmującym towarzyszą częste konstrukcje w trybie warunkowym – to, co się stało, zostaje skonfrontowane z tym, co mogłoby się nie/wydarzyć, gdyby przypadek spowodował inny rozwój zdarzeń.

Zadaniem narratora – niczym w opowiadaniu detektywistycznym - jest zgromadzenie jak największej ilości przesłanek w celu wy tłumaczenia przedstawionych faktów. Ale równocześnie od samego początku narrator mówi wprost, że nie ma żadnego racjonalnego wytłumaczenia tej katastrofy – jej przyczyną była przypadkowa „zbieżność czasów”, przypadkowy układ zdarzeń, które rozegrały się w ciągu kilkunastu minut w tym samym miejscu. Taka odpowiedź dotyczy jednak tylko ich układu „formalnego” – tego jak je przedstawiono w notatce dziennikarskiej. „Formalną” przyczyną katastrofy okazuje się więc po prostu... czas. Znamienne jednak, że nie jest to czas wewnętrzny, psychologiczny, subiektywny, lecz czas jako „ontologiczny” składnik rzeczywistości. Konińskiemu bliska była myśl, że czas jest w świecie czynnikiem destrukcyjnym - napisał to wprost w artykule o *Pałubie* Irzykowskiego i we wstępie do swego opowiadania: „czas bezsensowny, podejrzany, zbrodniczy”.²

Intensywność, z jaką bohaterowie przeżywają każdą chwilę przedstawionych zdarzeń, wprowadza na pozór subiektywizację i pluralizm czasów. Czas dla bohaterów opowiadania – przede wszystkim dla pastora i Irmy - okazuje się bowiem niemal fizycznym przeciwnikiem. Wiedzą oni, że ich plany życiowe, zależą od jego kapryśnego i zupełnie przypadkowego przebiegu. Irma – lękając się spóźnienia na pociąg - nawet myśli z irytacją: „I całe życie ma zależeć od takiego głupiego przypadku? Absurd, nonsens, diabelstwo!”. W opowiadaniu pojawia się nawet personifikacja czasu w postaci tajemniczego mężczyzny, który śni się Irmie i równie tajemniczego głosu, który ogłasza niczym wyrocznia: „proszę państwa, dzisiaj jest czwartek”. Subiektywizacja i pluralizm czasów są jednak w tym utworze tylko środkami do psychologicznej indywidualizacji postaci i ich przeżyć. Koniński bowiem analizuje obiektywność przedstawionych wydarzeń – są one niezależne od sposobu ich doświadczania przez bohaterów – a w konsekwencji obiektywność czasu.

Kompozycja: znaczenia dodane i symbolika. Odpowiedź na pytanie o przyczyny zdarzeń, jakie wynikały z notatki dziennikarskiej i z fabuły utworu, nie wystarczała jednak Konińskiemu. Pisarz wkomponował więc w swój utwór wiele elementów, które na pozór wydają się zupełnie neutralne i naturalne, jednak w całości tekstu tworzą sieć gęstych powiązań semantycznych. Wydarzenia i sformułowania, które na początku opowiadania wydają się przypadkowe, z perspektywy końca utworu okazują się jednak bądź znakami zapowiadającymi ostateczną katastrofę, bądź sformułowaniami dwuznacznymi: w ich potoczności ukryta została groźba, która się ostatecznie spełniła. Także wiele na pozór przypadkowych elementów w tekście, w zakończeniu utworu okaże się symbolami. Na przykład stwierdzenia, że człowiek „nie jest gotów na próbę raków” (Hedyta wyjdzie z wody – dosłownie – „czerwona jak rak”); że „wszystko dobrze jest, dopóki kogut nie zapieje” (potem czytamy, że w momencie katastrofy blaszany kogut „darł się w niebogłosość na kościele”); że Irma „zakochała się na śmierć” (później popełni samobójstwo z miłości); że „życie to jest coś, co nie jest jednością”, tzn. że spraw bez znaczenia, niepowiązanych, przypadkowych, przelotnych jest w nim więcej niż sensu; że przeciętność, banalność sytuacji jest „potworna” (taki jest sen Irmy); że „jak się człowiek spieszy, to się diabeł cieszy”; że gdy coś się nie układa po myśli (Irmy), to „sam diabeł przeszkadza”, że „człowieczeństwo jest diabelnie trudną rzeczą” (pastor Hubina); że pogrzeb w wydarzeniu „wlaź jak Piłat w Credo”, że „głupi przypadek” to „absurd, nonsens, diabelstwo”. Eksponowane miejsce przypada w opowiadaniu motywowi węża: najpierw żywy wąż

² Zob. „Katastrofa wierności. Uwagi o „Pałubie” Karola Irzykowskiego” (1932) przedr. w: K.L. Koniński, *Pisma*, s. 115 – 150. Irzykowski odpowiedział na ten artykuł listem zob. „List Karola Irzykowskiego do

przestrasza Hedytę w czasie jej spaceru po lesie, i pastor – na jej prośbę - zabija go kamieniem. Potem „wąż” pojawia się w znaczeniu biblijnym, gdy Bogdanek jest zachęcany w sklepie do kupna drewnianego węża-zabawki i uspokajany, że nie musi się jej bać, ponieważ wąż jest „z drzewa” (sic!), więc „nie ugryzie”, a w zakończeniu wąż zabity w lesie przez pastora „odżywa” w formie zabawki, która „zabija” jego żonę i dwoje dzieci. Z kolei imię Bogdanek oznacza „dar Boga” („Bóg dał, Bóg wziął” powtarza mechanicznie po jego śmierci pastor). A wreszcie nazwisko Hubina jest czytelnym anagramem imienia Hiob (fragment biblijnej Księgi Hioba jest cytowany w opowiadaniu).

Splot takich elementów wyraźnie przez autora zaznaczanych w opowiadanej historii spowodował, że krytycy w latach trzydziestych potraktowali utwór Konińskiego jako odmianę „opowieści niesamowitych” E. A. Poe’go. Było to jedno z wielu nieporozumień czytelniczych w tej dekadzie. Opowiadaniu Konińskiego patronuje bowiem nie Poe i jego fantastyka, lecz... Immanuel Kant i jego metafizyka. A ściślej – jego wywód o miejscu etyki w konstrukcji świata.

Konińskiego „uzasadnienie metafizyki moralności”. Mimo półtorawiekowej dyskusji z Kantem, w latach trzydziestych jego filozofia nadal należała do horyzontów nowoczesności, na co miał znaczny wpływ rozwój fenomenologii w pierwszych dekadach XX w. nawiązującej do kantowskiego formalizmu. W Polsce Kantem zainteresowani byli nie tylko filozofowie, lecz także pisarze – uważnie czytali go m.in. Witkacy i Gombrowicz, a przede wszystkim Bolesław Miciński (jego słynny esej „Portret Kanta” ukazał się w r. 1941) oraz – K.L.Koniński. Nazwisko Kanta pojawia się w „Strasznym czwartku w domu pastora” już na samym początku, w dyskusji pomiędzy pastorem Hubiną i ks. Wątorskim na temat miejsca dobrej woli w porządku świata. Ta problematyka – która w całym utworze towarzyszy postaci pastora Hubiny, a w zakończeniu zostaje podjęta przez narratora-autora jako jego własny problem - toczy się w horyzoncie zakreślonym przez Kanta w „Krytyce praktycznego rozumu”, „Uzasadnieniu krytyki moralności” (1785 r.) oraz w rozprawach poświęconych religii i etyce. Według Kanta postępowanie ludzi nie jest dobre ze względu na ich dobre intencje czy cel, bo każdy człowiek może je dowolnie tłumaczyć, lecz ze względu na odniesienie do uniwersalnej normy, do prawa powszechnego, które spełnia się przez wolę jednostki. Wola jest dobra, gdy człowiek działa według powszechnego prawa moralnego (imperatywu) i ponieważ jest autonomiczna, tzn. nie jest uzależniona od zewnętrznych uzasadnień, np. przyjemności działania w dobrym celu („wola – pisał Kant - nie jest dobra ze względu na swoje dzieła i skutki ani ze względu na swą zdatność do osiągnięcia zamierzonego celu, lecz jedynie przez chcenie, tj. sama w sobie”). Przyroda jest zdeterminowana przez prawa przyczynowe, człowiek natomiast powinien postępować zgodnie z powszechnym prawem moralnym, ponieważ jest wolny i ma dobrą wolę. Dobra wola była więc dla Kanta gwarantem moralnego ładu świata. Od tych kwestii zaczyna się w opowiadaniu Konińskiego dyskusja pomiędzy księdzem a pastorem. Gdy pastor Hubina stwierdza, że lęka się, ponieważ ład świata dostarcza mu jednak przyjemności („jest ... tak dobrze, że aż się boję ... nam to miłosierdzie się opłaca”) ksiądz Wątorski ironizuje: „zawsze ta wasza protestancka, kantowska asceza – asceza przesądu, że to, co dobre, nie może być przyjemne, bo traci swą wartość”. Na co pastor Hubina replikuje: „sądzę, że trzeba raczej o samym dobru myśleć, w jego obiektywnym istnieniu, niż o tym, jak my się z dobrem układamy. Otóż dobro powinno być doskonałe. A jako doskonałe nie powinno się mieszać i łączyć z niczym złym. Dlatego pełnienie dobra powinno być zarazem przyjemne. Dobro winno tak napełnić duszę człowieka dobrego, aby nie było w niej

nic przykrego, bo nie przyjemność,, jest złem. Z dobra tylko dobro powinno wynikać....Ale się boję czasami... Bądź co bądź wszystko stoi na przypadku...”. Gdy pastora Hubinę niepokoi myśl, że przypadek to ulotność, nietrwałość i „bezsens zdarzeń”, wówczas uspokojenie odnajduje w przekonaniu, że „dobro nigdy nie minie, nie rozwieje się, nie zawiedzie! Bo jest tylko jedna pewna i naprawdę dobra: dobra wola! A dobra wola nie obróci się w złą, bo by nie była dobra”. Komentując rozmyślania pastora Hubiny Koniński (narrator i autor) pisze, że pastor „w tajemnicy przed samym sobą wierzył, że dobra wola jest tarczą i talizmanem”, że „jest „czymś pożytecznym”, co odgania od człowieka „losy, przypadki i straszne tajemnice”, że „jest piorunochronem”, chroniącym go przed własnym, najgłębiej skrywanym „strachem przed jakąś wulgarną męką – dla siebie, dla żony, dla dzieci”. „Byleby tylko mieć dobrą wolę – ironizuje Koniński – ubrać się w dobrą wolę jak w czapkę niewidkę i zniknąć z oczu siłom diabelskim!”.

Równocześnie Koniński tak skonstruował motywy postępowania poszczególnych osób, że dociekania pastora Hubiny nad tym, czy, kto i w jakim stopniu ponosi **winę** za to, co było skutkiem spotkania przypadkowych wydarzeń, wydają się sensowne, racjonalne, uzasadnione. W ten sposób w opowiadaniu, którego tematem jest przypadek, pojawia się problem jakiegoś ukrytego porządku, nieprzewidywalnych dla człowieka znaczeń, których nie potrafi on ani rozpoznać, ani zrozumieć. Wiadomo, na przykład, że Hedyta, żona pastora, była we wczesnej ciąży. Narrator sugeruje, że od dłuższego czasu przygotowywała się nerwowo do kolejnego wyjazdu do kuzynki na karnawał w Niemczech, że podczas poprzednich pobytów w jej „bogatym i światowym” domu, coś się wydarzyło, z czego pastor nie zdawał sobie sprawy, następnie, że w dniu, w którym zdarzyła się katastrofa, nie wiadomo dlaczego chciała wziąć rano gorącą kąpiel (czyżby chciała poronić?). Z kolei Irmę prześladował sen, że wszystkie jej nieszczęścia zdarzają się w czwartki. Pastor, który o tym wiedział, stoi po jej śmierci przed pokusą, by w tym „zabobonie i dziecinadzie”, jak sam to określa, doszukiwać się jakiegoś ukrytego związku z jej śmiercią.

Pytanie o sens i przyczyny opowiedzianej katastrofy sformułowane jest w obu porządkach opowiadania – narracyjnym i metafikcyjnym. W pierwszym stawia je pastor Hubina, w drugim narrator-autor. Pastor Hubina przypomina sobie, że Irma poszła Bogdanka do sklepu, gdzie ten kupił sobie węża. „To było wszystko. Kogo karać? Na kogo żalić się? Jakiego szukać „gdyby nie to to by nieszczęścia nie było?”. Nic. Nagi bezsens bez patosu, bez tragizmu. I teraz pastor Hubina – sam o tym nie wiedząc – mozolił się nad dorobieniem logiki, winowajcy, patosu przyczyn, który by dorównał choć z daleka wielkości nieszczęścia. Wszystkie „przyczyny” które odnajdowały logicznym absurdem”.

W drugim porządku – metafikcyjnym - stawia je sam autor komentując konstrukcję zdarzeń i postaci w swym opowiadaniu: „mam tu wątpliwość, z której się zwierzę: dlaczego wprowadziłem element winy? Czyż musi być wina tam, gdzie jest nieszczęście?! Dlaczegoż nie stanąć oko w oko z notorycznym faktem nieszczęścia niewinnych? (...). Kontroluję sam siebie: dlaczego nie zdobyłem się na przedstawienie nagiej zgrozy przypadku. (...) ta niewspółmierność przyczyn z wielkością katastrofy stwarza nowy tragizm: tragizm ostatecznego osamotnienia. (...) Czym nie uległ pokusie ułatwienia sobie zadania (...) jeśli zamiast katastrofy nago absurdalnej opowiedział katastrofę, choćby tylko częściowo i pośrednio, ale bądź co bądź jakoś zawinioną. (...) Szatan jest lepszy niż Pustka Przypadku”.

Ostatnia refleksja komentarza autora tego utworu daleko wykracza poza fabularny układ zdarzeń. Jest to bowiem pytanie zarówno teologiczne, moralne, jak i historiozoficzne zarazem – czy w świecie istnieje zło? Jeśli istnieje, to czy można wskazać jego przyczyny? Jeśli natomiast nie istnieje, to czy przypadek jest Najwyższą Instancją rzeczywistości i czy jest wystarczającym wytłumaczeniem nieszczęść, cierpień i katastrof, które spadają na ludzi. Jest zarówno wariant pytania św. Augustyna (*Unde malum?*), biblijnego Hioba, Kanta (z *Uzasadnienia metafizyki moralności*), jak i całej literatury modernistycznej.

Warianty modernizmu. W opowiadaniu Konińskiego spotkały się różne filozoficzne warianty literatury modernizmu. Niektóre fragmenty stylistyczne, problematyka eschatologiczna, teologiczna i religijna, a przede wszystkim myślowe i formalne nawiązania do *Pałuby* Irzykowskiego (metafikcja, komentarze autora do tekstu), której Koniński był wielkim znawcą i miłośnikiem, łączą ten utwór z pierwszą, młodopolską fazą modernizmu. Z kolei problematyka czasu, symultanizmu, przeniesienie punktu ciężkości z zagadnień formalnych (poetyka notatki gazetowej) na zagadnienia moralne i psychologiczne (w eseju o *Pałubie* uznane przez Konińskiego za najważniejsze dla literatury polskiej) łączą *Straszny czwartek w domu pastora* bezpośrednio z wieloma tematami modernizmu lat trzydziestych - także z tymi, które w literaturze polskiej zostaną podjęte dopiero po latach. Pytanie o miejsce zła w „konstrukcji świata” łączy Konińskiego z twórczością Miłosa; problematyka samotności, niemożności porozumienia między ludźmi oraz relacji pomiędzy złem a dobrem, i poetyka narracji autorskiej – z twórczością np. Nałkowskiej i Herlinga-Grudzińskiego; filozofia bólu i refleksja nad miejscem przypadku w tworzeniu się rzeczywistości – z twórczością Gombrowicza (w tym zakresie *Kosmos* i *Straszny czwartek w domu pastora* to biegunowo różne odpowiedzi na to samo pytanie).

Niezależnie od tych analogii i podobieństw – wypowiedzanych w różnych językach artystycznych – w opowiadanie Konińskiego wpisana jest, jako przeczcucie, problematyka, która stanie się dramatycznym pytaniem po II wojnie światowej zarówno teologii chrześcijańskiej jak i judaistycznej (teologia Holocaustu): czy zło w świecie dzieje się za wiedzą Boga, czy jest jedynie konsekwencją przypadkowych wydarzeń, absurdalnej „zbieżności czasów” czy wynikiem natury człowieka? I czy nasza dobra wola jest – jak dowodził Immanuel Kant – ontologiczną podstawą moralnego porządku świata.

Dorobek literacki K.L. Konińskiego jest niewielki. Jednak gdyby nawet napisał tylko to jedno opowiadanie, miałby stałe miejsce wśród najwybitniejszych pisarzy polskich XX w.