

Osobliwa fotogeniczność



Wielka sztuka posługuje się wyobrażeniami wizualnymi,
aby pokazać to, co nie jest widoczne

André Malraux

„Upływ czasu i przecucie katastrofy, jakiś nieokreślony fatalizm i poczucie osaczenia. To bardzo przystawało do mojego widzenia i odczuwania rzeczy”¹ – tak Wojciech Has mówił w wywiadzie udzielonym Marii Kornatowskiej. Dlatego *Pętla* Marka Hłaski była dla tego twórcy idealnym materiałem na debiut fabularny. Dodatkowo – zdaniem reżysera – prozę autora *Cmentarzy* cechowała wyjątkowa „fotogeniczność”². Ostatnie słowo tej wypowiedzi wydaje się szczególnie znaczące w kontekście omawianego filmu. I nie chodzi tu tylko o utożsamienie jego znaczenia z wizualnym pięknem (w języku potocznym funkcjonują przecież określenia: fotogeniczny aktor, pejzaż, przedmiot itp.), które jest względne, lecz raczej z dość enigmatycznym pojęciem z zakresu teorii fotografii i filmu.

„Fotogenia to termin chętnie używany we wczesnych teoriach filmu – zauważyła Alina Madej – ale nigdzie nie został jasno i przekonująco zdefiniowany”³. Nieprecyzyjność, „chwiejność” znaczenia tego pojęcia fascynuje, ale też może wprowadzić zamęt. Najczęściej fotogenię utożsamiano po prostu z filmowością, konstytutywnymi cechami sztuki ruchomych obrazów: światłem, dekoracją, rytmem i aktorstwem. A więc tymi elementami, które wpływają na estetykę obrazu i stanowią o wizualnej wartości filmu. Źródłem fotogenii jest zmysłowość, a więc generuje ją „oko” twórcy.

Wojciechowi Hasowi szczególnie bliskie było utożsamienie fotogenii z „nowym sposobem postrzegania rzeczywistości i umiejętnością wyzyskiwania jej plastycznych walorów, jak i zdolnością wizualnego kształtowania obrazu filmowego, któremu przypisuje się rolę bodźca emocjonalnego”⁴. Dlatego w *Pętli* fotogenia oprawy plastycznej tkwi w roztaczającej się wokół niej atmosferze, która odbija i jednocześnie wywiera wpływ na emocjonalną tonację całego filmu. Wiąże się zarówno ze sposobem przechodzenia z jednej przestrzeni do drugiej, jak i z sensualnością filmowanej rzeczywistości. W tym konkretnym

Na następnych stronach:
Gustaw Holoubek jako
Kuba w filmie *Pętla*, 1958





dziele szczególnie istotne jest wypełnienie kadru „ekspresyjnymi” przedmiotami o osobliwych i niepowtarzalnych kształtach, które miały „wyrazić” stan ducha bohatera i „zapowiedzieć” jego przyszły los⁵. Taki sposób modelowania przestrzeni przywodzi na myśl przede wszystkim praktyki ekspresjonistów⁶.

Późny debiut

Kontakt Hasa ze sztuką ruchomych obrazów rozpoczął się od „Kursu Przygotowania Filmowego”. Była to pierwsza tego typu szkoła w Polsce, którą Antoni Bohdziewicz i Stanisław Wohl zorganizowali tuż po wojnie przy ulicy Józefitów 14 w Krakowie⁷. To właśnie tam reżyser zobaczył wiele starych filmów pozostawionych przez Niemców w hitlerowskim biurze propagandy „Film und Propaganda”. Były to na przykład komedie z Mariką Röck albo *Romanze in Moll* Helmuta Käutnera (1943). Tam też twórca *Pożegnań* nakręcił swoją pierwszą etiudę: *Czerwoną harmonię*. W ten sposób zrodziło się zainteresowanie Hasa filmem, które z biegiem lat przerodziło się w pasję.

Pracę związaną z filmem autor Pętli rozpoczął od *Dwóch godzin* (1946); pełnił wówczas funkcję asystenta Józefa Wyszomirskiego i Stanisława Wohla. Potem była krótkometrażowa fabularna *Harmonia* (1947) i dokumentalna *Ulica Brzozowa* (1947). Dla „Polskiej Kroniki Filmowej” w 1949 roku Has zrealizował dwa filmy dokumentalne: *Parowóz P. 7-47* i *Jeden dzień w Polsce*. W 1950 roku w Wytwórni Filmów Dokumentalnych powstały jeszcze: *Moje miasto* i *Pierwszy plon*. Wśród tych projektów na szczególną uwagę zasługują: *Harmonia* – pierwszy średniometrażowy film fabularny Hasa, *Ulica Brzozowa* – sentymentalny dokument o ruinach Warszawy⁸, i *Moje miasto* – esej o Krakowie, rodzaj impresji dokumentalnej; ponieważ to w nich najpełniej objawił się Has jako przyszły wizjoner⁹. Niemniej żaden z tych filmów nie został pozytywnie zaopiniowany (podstawowym zarzutem była nadmierna poetyckość i formalizm¹⁰) i w związku z tym – niepokazany szerszej publiczności.

W 1951 roku Has został przeniesiony do WFO¹¹. Zrealizował tam kolejno: *Mechanizację robót ziemnych* (1951), *Scentralizowaną kontrolę przebiegu produkcji* (1951), *Harcerzy na zlocie* (1952),

Karmnik Jankowy (1952), *Zielarzy z Kamiennej Doliny* (1952) i *Nasz zespół* (1955). W ramach „Przeglądu Kulturalnego” 1953/2 powstały: *Muzeum Starych Instrumentów*, *Książki polskiego odrodzenia*, *Xawery Dunikowski*. Najambitniejszym i jednocześnie estetycznie najbliższym Hasowi projektem z tej grupy byli *Zielarze z Kamiennej Doliny*. Zaszuszone liście i pędy dzikiego ziela staną się później znakiem rozpoznawczym oprawy plastycznej większości filmów Hasa¹². Dodatkowo Protokół Komisji Scenariuszowej, który opisuje wrażenia po przeczytaniu projektu tego filmu, zawiera interesującą i symptomatyczną opinię: „Scenariusz jest dobry. Fabuła interesująca i film niewątpliwie spełnia rolę werbunkową. Jednak w wersji tej forma góruje nad treścią – a raczej forma przytłacza treść”¹³.

Ponieważ pierwsze ważne filmy twórcy *Wspólnego pokoju*: *Harmonia*, *Ulica Brzozowa* i *Moje miasto* nie zostały pokazane szerszej publiczności, żaden z nich nie był także pełnometrażową fabułą, debiut Hasa niejako „rozciągnięto w czasie”. W kinach wyświetlono dopiero jego adaptację opowiadania Marka Hłaski – *Pętla*¹⁴. Premiera odbyła się to 20 stycznia 1958 roku. W rzeczywistości można mówić o potrójnym debiucie: Marka Hłaski – jako współautora scenariusza, Wojciecha Hasa – jako twórcy filmów fabularnych i Gustawa Holoubka – jako aktora filmowego.

* * *

W wersji ekranowej *Pętla* jest nie tylko opowieścią o alkoholizmie. Twórcy *Pożegnań* zależało raczej na zrobieniu filmu o samotności i „uwięzieniu” we własnym losie. W filmowym świecie następuje, zgodnie z intencją pisarza, kondensacja czasu i przestrzeni (początek filmu jest projekcją jego końca)¹⁵. Akcja rozgrywa się w ciągu jednej doby. Taki „stan skupienia” wymagał więc zwiększonego stopnia organizacji pod kątem motywów określających stan psychiczny głównego bohatera. Dlatego w *Pętli* nic nie pojawia się przypadkowo, wszystko wiąże się z motywem czasu i przeczcuciem nadchodzącej śmierci. I choć reżyser wypełnił całą sugerowaną przez pisarza rzeczywistość konkretną materią, to już na tym etapie dokonał wielu zmian.

Marek Hłasko w pisarstwie był realistą i czujnym obserwatorem. Przy tym nieobcy był mu nieuchwytny świat ludzkich emocji¹⁶. Pisarz uważał, że „zadanie literatury nie polega na transmitowaniu rzetelnego wizerunku rzeczywistości, lecz autorskiej wizji, autorskiego

światopoglądu¹⁷, bo to autor jest medium świata. Niemniej jego opowiadania przede wszystkim doskonale imitowały rzeczywistość¹⁸. Znakiem rozpoznawczym tej prozy jest także pesymizm, „czerń jako gwarancja prawdziwości”¹⁹. Twórczość Hłaski charakteryzuje również ambiwalencja wartości. Zło łągodziło dobro, a dobro przestaniało zło. Dodatkowo pisarza fascynowała brzydota, a więc zdradzał on tendencje naturalistyczne i ekspresjonistyczne²⁰. Potwierdzają to opinie niektórych krytyków określających jego opowiadania między innymi mianem „drapieżnych”²¹. Z kolei Janusz Skwara, pisząc o „czarnym filmie”, nawiązującym do romantyzmu i ekspresjonizmu, zauważył, że jest ono bliskie stylowi tego pisarza²².

Na marginesie warto zauważyć, że niektórzy krytycy, wskazując na ekspresjonistyczne powinowactwo *Pętli* Hasa, bezpośrednio nawiązywali do opowiadania Marka Hłaski. Na przykład Rafał Marszałek pisał, że film ten „rozgrywa się w planie ekspresjonistycznym nie tylko w filmie, ale przede wszystkim w samym pierwowzorze literackim”²³. Sygnalizował tym samym, że taki, a nie inny kształt plastyczny był niejako „wpisany” w dzieło adaptowane. Jednakże trzeba podkreślić, iż opowiadanie autora *Cmentarzy* opiera się głównie na dialogach. Wszelkie opisy wyglądu mieszkania czy miasta zostały tam znacznie zredukowane²⁴. Has, jego scenograf Roman Wołyniec i kostiumolog Andrzej Cybulski sami musieli wykreować ten „osobliwie fotogeniczny” świat.

Opowiadania Marka Hłaski zwykło się uważać za „filmowe”, o czym świadczy między innymi łatwość przekładania ich na język filmu. W wypadku *Pętli* owa łatwość polegała na znikomej ingerencji Hasa w tekst literacki²⁵. Jedyłą ważną i symptomatyczną dla reżysera zmianą była inna profesja głównego bohatera, który w filmie stał się artystą. Adaptacji brak też typowego dla pisarza przywiązania do konkretnej rzeczywistości. Bolesław Michałek pisał nawet, że w debiucie Hasa nie ma biologicznego impetu z opowiadania, cynizmu i wulgarności²⁶. Krytyk zauważył również, że w opowiadaniu Hłaski podskórnie wyczuwa się „rodzaj cwaniactwa”²⁷. Film jest natomiast zupełnie inny: „miękki”, niedopowiedziany, elegancki i nie tak brutalny. Wpływ na „zmiękczenie”, upoetycznienie filmu miał również odtwórca głównej roli Gustaw Holoubek, który swoją spokojną, wręcz monotonną grą złagodził ten obraz²⁸. W Hasowskiej ekranizacji niewiele zostało też ironii pisarza, którą zauważamy już w motcie do *Pętli*: „Z dobrą kobietą – nie boli życie, / od dobrego jada – nie boli

brzuch, / od dobrego trunku – nie boli głowa...²⁹. Pesymizm ekranowej wizji niemal całkowicie ją eliminuje.

W recenzjach i analizach tego filmu krytycy wyrażali skrajne opinie³⁰. Jedni podziwiali, drudzy krytykowali, a jeszcze inni twierdzili, że *Pętla* jest „krokiem w miejscu”³¹. Najczęściej w kontekście debiutu Hasa pisano o niespotykanej dojrzałości warsztatowej reżysera³², literackości dialogów³³, scenograficznych uduchowieczeniach (między innymi turpistycznej zewnętrznosci, sprowadzającej się do symboliczności przedmiotów³⁴, sztuczności kreowanej rzeczywistości³⁵), pesymizmie i melancholii rodem ze *Straconego weekendu* Billy’ego Wildera³⁶ czy pism egzystencjalistów³⁷, ekspresjonizmie bliskim temu z *Zimowego zmięchu* Stanisława Lenartowicza³⁸ czy filmom lat dwudziestych XX wieku³⁹, a nawet o ukrytym freudyzmie⁴⁰.

Nieporozumieniem natomiast było doszukiwanie się w *Pętli* funkcji dydaktycznych⁴¹ czy pisanie jedynie o jej wierności wobec literackiego pierwowzoru bądź jej braku⁴². Jeżeli chodzi o pierwszą kwestię, to trzeba zauważyć, że Has świadomie pominął wymowę społeczną opowiadania Hłaski. Reżyserowi – jak zwykle zresztą – zależało na przeniesieniu jednostkowego doświadczenia na bardziej ogólną płaszczyznę. Z kolei problem wierności wobec oryginału to temat, który stale będzie się pojawiać w kontekście nazwiska tego reżysera. Dlatego już teraz warto powiedzieć, że wszystkie adaptacje Hasa to w istocie wariacje na tematy literackie. Twórca *Pożegnań* czerpał z tekstów literackich jedynie temat, ogólny zarys fabuły, niektórych bohaterów, czasami nastrój, po to tylko, żeby stworzyć oryginalne dzieło sztuki.

Mimo wszystko większość krytyków doceniła znaczącą rolę *Pętli* w polskiej kinematografii i prorokowała Hasowi świetlaną przyszłość. Zauważono, że w tym debiucie „widnieje cały [...] świat, oparty na niepokojącej dziwności, na zderzeniach płaszczyzn czasowych [...], [w których] się zawiera całe istnienie”⁴³. Juliusz Kydryński pisał nawet, że jest to dzieło na miarę europejską⁴⁴. A po latach, w czasie retrospekcji filmów Hasa w Ameryce, nie chciano uwierzyć, że może to być pierwszy film fabularny tego reżysera⁴⁵.

Twórcami scenografii do *Pętli* byli Roman Wołyniec i Andrzej Cybulski – ten ostatni to znany autor ekspresjonistycznych dekoracji teatralnych (na przykład do *Medei* w reżyserii Lidii Zamkow-Słomczyńskiej z 1960 roku). Autorem zdjęć był Mieczysław Jahoda, z którym Has pracował już wcześniej, między innymi przy realizacji dokumentów: *Karmik Jankowy* czy *Zielarze z Kamiennej Doliny*. Ope-

rator ten twierdził, że *Pętla* dała mu możliwość odkrycia – za pomocą obrazu – sfery wewnętrznej samotnego, wyizolowanego bohatera. Poza tym z uwagi na brak wartkiej akcji należało trochę uatrakcyjnić film pod względem wizualnym. W tym celu użyto punktowego oświetlenia i zastosowano oryginalną kompozycję kadru, tak aby styl poszczególnych ujęć współgrał ze stanami psychicznymi Kuby, którego twarz i postać niemal przez cały czas znajdują się w kadrze⁴⁶.

Warstwa plastyczna *Pętli* Hasa, ujawniająca przede wszystkim subiektywne zainteresowania reżysera, nawiązuje do ekspresjonizmu filmowego⁴⁷, a więc pośrednio i do malarskiego, oraz do francuskich filmów tak zwanego nurtu czarnego romantyzmu (na przykład Marcela Carného⁴⁸). Te analogie wpisują ponadto debiut tego reżysera do polskiej szkoły filmowej. Estetyka tej ostatniej wyrosła bowiem z „potrzeby poszukiwań stylistycznych, idących szczególnie w stronę wizualizacji i subiektywizacji obrazu świata”⁴⁹.

Zauważalność nawiązań do ekspresjonizmu w *Pętli* potwierdzają opinie krytyków⁵⁰. Sam twórca nie do końca zgadzał się z tak jednoznaczным wskazywaniem analogii. Obawiał się utożsamienia oprawy plastycznej swojego filmu jedynie z pustą, bo już martwą, formą. Twierdził: „film opowiada przy pomocy intensywnych obrazów, wykorzystuje grę symboli, itd., ale to wcale nie znaczy, że zaraz jest ekspresjonistyczny”⁵¹. Reżyser gotów był zgodzić się na taką ontologię plastyczności swojego debiutu tylko w przypadku, gdy założy się, że jest to „ekspresjonizm [...] przefiltrowany przez surrealizm”⁵². Elementy nadrealistyczne będą jednak bardziej zauważalne dopiero w jego późniejszych filmach. Dlatego nie należy widzieć ekspresjonizmu w debiucie Hasa powierzchownie, ale utożsamić go przede wszystkim ze stworzeniem autonomicznego świata, równoległego do rzeczywistości, całkowicie wykreowanego przez artystę i tylko jemu podległego⁵³. Chodzi o rzeczywistość, którą określają takie pojęcia jak wizualna „gęstość”, opierająca się na dysonansach, psychologizm i wszechogarniająca atmosfera pesymizmu.

Światło i cień

Światło w *Pętli* odgrywa znaczącą rolę, ponieważ stało się nie tylko elementem przestrzeniotwórczym, ale także czynnikiem dra-