

(Bez)sens życia we wczesnych filmach Wojciecha Jerzego Hasa

EWA MAZIERSKA

Mam świadomość, że poruszając kwestię sensu życia, narażam się na śmieszność. Sens życia uchodzi dziś bowiem za problem bezsensowny, a w najlepszym przypadku przestarzały. Nawet moda na dowodzenie tego, że o sensie egzystencji nie można z sensem rozmawiać, minęła. Jak zauważa Terry Eagleton, *sens życia to [dziś] temat albo dla szaleńców, albo dla żartownisiów*¹, a sama nie czuje się wygodnie w żadnej z tych kategorii. Na swe usprawiedliwienie mam to, że chcę pisać nie o sensie „jako takim”, ale o jego przedstawianiu w filmach autora, który uważał tę kwestię za ważną, wręcz umieszczał ją w centrum niektórych swych wczesnych filmów. U wczesnego Hasa (bez)sens jest jednak szczególnie „nagi” mimo gęstości dekoracji. Tak też Has, zresztą nie tylko z tego okresu, jest odbierany – to dla wielu krytyków twórca znajdujący się poza (polską) historią, tworzący wręcz własny chronotop. Nie znaczy to jednak, że jego filmy znajdują się poza intelektualnymi czy innymi modami. Jak przyznawał sam twórca, w jego filmach widać „przebicia” z rzeczywistości².

W moim tekście stawiam tezę, że Has rozpoczął swą twórczość od filmu pesymistycznego, *Pętli* (1957), by przez *Wspólny pokój* (1959) dojść do *Złota* (1961) afirmującego życie. Między *Pętlą* a *Złotem* Has zrealizował też inne filmy i ich analiza przydałaby mojemu wywodowi niuansów, ale w imię przejrzystości pominię je. Będę za to porównywał wczesnego Hasa z wczesnym Skolimowskim, który buduje filmy z podobnych elementów, ale prezentuje odmienny światopogląd. Narzędziami umożliwiającymi prześledzenie tej ewolucji będą pojęcia egzystencjalizmu, tragedii i melodramatu, dlatego analizę filmów Hasa poprzedzę ich przedstawieniem.

Egzystencjalizm, tragedia, melodramat

Egzystencjalizm w węższym znaczeniu to koncepcja filozoficzna reprezentowana przez Martina Heideggera i Jean-Paula Sartre’a i zarówno przez niektórych myślicieli im współczesnych, takich jak Karl Jaspers, Gabriel Marcel i Maurice Merleau-Ponty, jak i ich prekursorów, takich jak Friedrich Nietzsche i Søren Kierkegaard. W szerszym znaczeniu jest to również literatura przekazująca niektóre idee „egzystencjalistów właściwych”, a przy okazji je zniekształcająca i dodająca własne idee i wątki. Jej głównym przykładem jest *Obcy* (*L'Étranger*, 1942) Alberta Camusa. W najszerszym sensie jest to fala, moda panująca w latach 50. i na po-

czątku 60., ujawniająca pewne nastroje przekazywane przez egzystencjalną filozofię i literaturę³. W tym tekście interesuje mnie egzystencjalizm we wszystkich trzech znaczeniach, gdyż uważam, że na filmy Hasa wpłynęły wszystkie te egzystencjalizmy i na polskim gruncie stanowiły istotny wkład do nich. Najwięcej uwagi poświęcę jednak egzystencjalizmowi właściwemu.

Egzystencjalizm jako filozofia, jak sama nazwa wskazuje, jest zainteresowany sposobem istnienia człowieka. Filozofowie egzystencjaliści twierdzą, że w przeciwieństwie do zwierząt ludzie nie tylko żyją, ale są zainteresowani swym istnieniem, snują na jego temat refleksje. Ponadto jednostka jest zawsze w trakcie stawania się (*unterwegs*). Jedną z najsłynniejszych tez egzystencjalistów brzmi: *Egzystencja poprzedza esencję*, ludzkie życie nie ma podstawy czy modelu, na którym może się oprzeć. Człowiek nigdy nie jest dany sobie raz na zawsze, ale musi się stworzyć. Dlatego czuje się wolny, ale i odpowiedzialny. Posiadanie tych cech, zdaniem egzystencjalistów, budzi metafizyczny lęk (*Angst*) czy poczucie absurdu. Te uczucia w filozofii egzystencjalnej nie są jednak negatywne ani tym bardziej destrukcyjne. Heidegger na przykład określa *Angst* jako uczucie otrzeźwiający, któremu towarzyszy radość. Egzystencjalistycznego poczucia absurdu nie należy mieszać ze „zwyczajnym” poczuciem bezsensu wszystkiego. Bierze się ono raczej z napięcia między poważnym zaangażowaniem się w życie, podejmowaniem odpowiedzialnych wyborów w imię pewnych wartości a świadomością, że wybory te nie mają ostatecznej podstawy, nie można zatem dowieść ich słuszności. *Angst* umożliwia określenie zasad życia autentycznego, w tym właściwego odnoszenia się do bliźnich. Autentycznie czy w dobrej wierze, zdaniem egzystencjalistów, żyje ten, kto nie podąża za tłumem, kto nie żyje tak, jak *się* żyje czy jak *o n i* żyją, a jego egzystencji nie można zredukować do sumy pełnionych przez niego ról społecznych czy odbicia w tym, jak inni go widzą. Przeciwnieństwem życia autentycznego jest życie w *złej wierze*. Nawet śmierć nie jest dla egzystencjalisty nieszczęściem, gdyż jest warunkiem wolności i indywidualizmu. Filozoficzny egzystencjalizm nie jest zatem tożsamy z odrzuceniem możliwości spełnienia czy szczęścia, ale egzystencjalista ma świadomość, że takie stany jest trudno osiągnąć. Życie wymaga od ludzi nieustannej zmiany, kształtowania się od nowa, niezależnie, a często w opozycji do tego, kim się było, czy kim inni chcą, żebyśmy byli.

W egzystencjalizmie literackim, który można utożsamić z absurdyzmem, królują już stany naznaczone negatywnie: samotność, niemożność skomunikowania się z bliźnimi, nieobecność Boga, dziwaczność i obcość otaczających człowieka przedmiotów, lęk przed uciekającym czasem i jego destrukcyjnym działaniem i ostatecznie przed śmiercią, poczucie beznadziejności i rozpacz. Zdaniem Camusa, *na każdym rogu może nas dopaść poczucie absurdu*⁴. Badacze literackiego absurdu zwracali jednak uwagę, że człowiek współczesny bardziej jest narażony na jego doświadczanie niż jego przodkowie. Na przykład Teatr Absurdu jest postrzegany jako reakcja na życie nowoczesne, a zwłaszcza horror II wojny światowej⁵. Tym bardziej tendencja egzystencjalistyczna, postawa czy poza, której znakiem stały się czarne swetry i także spodnie, przesiadywanie w kawiarniach na dyskusjach o sensie życia, najpierw w Paryżu, a potem w całej Europie, pogarda dla życia mieszczańskiego czy wszelkiego życia opartego na regularności czy rutynie i kultywowanie *ennui*, uchodzi za fenomen powojenny. Młodzieńcy, którzy w latach pięćdziesiątych taką pozę kultywowali, jak pisała Simone de Beauvoir, *między ka-*

wiarniami *Tabou i Pergola* ⁶, przeważnie Sartre'a ani Heideggera nie czytali, a ich zachowanie znacznie odbiegało od idei egzystencjalistycznych. Warto zauważyć, że człowiek, który poddaje się modzie egzystencjalistycznej, pozując na Meursaulta z *Obcego* Camusa, w istocie jest tak odległy ideałowi filozofów-egzystencjalistów, jak ktoś, kto ulega mieszczańskim zasadom.

W dyskusji nad postaciami i sytuacjami przedstawionymi przez Hasa uważam też za przydatne odwołanie się do kategoryzacji zaproponowanej przez Roberta Bechtolda Heilmana w jego książce *Tragedy and Melodrama: Versions of Experience* ⁷. Heilman dzieli postaci literackie na tragiczne i melodramatyczne, twierdząc, że kluczową cechą postaci tragicznej jest to, że jest wewnętrznie rozdarta. Bierze się to z uznawania przez nią ważności różnych imperatywów czy wartości, którym jednakowoż nie jest w stanie jednocześnie służyć, gdyż się wzajemnie wykluczają. Natomiast postać melodramatyczna charakteryzuje się wewnętrzną spójnością. Problemy, jakie przeżywa, nie wynikają z jej konfliktu wewnętrznego, ale z niezgodności między jej dążeniami a sytuacją zewnętrzną ⁸. Filozofia egzystencjalna postrzega człowieka w kategoriach tragicznych; marksizm czy feminizm przeciwnie, w jego życiu widzą głównie melodramat, ciągle ścieranie się ze środowiskiem, które go otacza, i jego samego jako produkt działania środowiska.

Heilman określa tragedię jako *polipatyczną*, gdyż wzbudza wiele kontrastujących z sobą uczuć. Melodramat jest z kolei *monopatyczny*, gdyż prowadzi do silnych i jednokierunkowych emocji. Nic dziwnego, że tragedia i melodramat są stosowane do różnych celów. Tragedia służy do opisu konfliktów uniwersalnych i ponadczasowych, melodramat – do przedstawiania konfliktów charakterystycznych dla określonego czasu i miejsca ⁹. Heilman sugeruje, i jak myślę jest to opinia dzielona przez większość znawców teatru, że tragedia jest gatunkiem wyższym niż melodramat. Z pewnością też tragedie są bardziej długowieczne: *Antygona* wciąż jest wystawiana na deskach teatrów całego świata, podczas gdy większość dzieł o konkretnych wydarzeniach historycznych, nawet bardzo ważnych, przestaje interesować publiczność, gdy wydarzenia te tracą swe uprzywilejowane miejsce w podręcznikach historii. Jak jednak zauważa Heilman, czystych tragedii i melodramatów właściwie się nie spotyka ¹⁰. W dalszej części moich rozważań spróbuję ustalić, czy proporcje tragedii i melodramatu zmieniły się w drodze od *Pętli* do *Złota*.

Bohaterowie wczesnego Hasa

Bohaterami wczesnych filmów Hasa są osoby mające wiele wspólnych cech z postaciami z dzieł egzystencjalistów. Są to przeważnie mężczyźni, zwykle ze zubożałych rodzin inteligenckich, nie bardzo młodzi, ale też i nie starzy. To także inteligenci, a nawet intelektualiści: poeci, malarze, dziennikarze. Na ich inteligencki rodowód wskazuje również wybór aktorów: Gustawa Holoubka w *Pętli* i *Wspólnym pokoju*, Adama Pawlikowskiego we *Wspólnym pokoju* i *Złocie*. Już sam ich wygląd konotuje wyrafinowanie i dystans wobec świata, a w głosie można się dosłuchać albo „brzmienia” *ennui*, jak w przypadku Holoubka, albo pewnej ostrości sugerującej, że noszą w sobie cierpienie. Ponadto aktorzy ci nie „plamili się” graniem niewykształconych prostaków. Ich bohaterowie świetnie przekazują tęzę, że ludzkie życie jest egzystencją: człowiek nie tylko żyje, ale zastanawia się, dlaczego i po co to robi.

Ci męscy bohaterowie mają też już za sobą jakieś rozczarowanie czy niespełnienie. Są zatem obciążeni pamięcią, ale nie w takim sensie, jak bohaterowie Wajdy, którym życiorys „wojna napisała” i którzy teraz bezskutecznie próbują wymazać jej pismo. Przeważnie nie wiadomo, co dokładnie się w ich życiu wydarzyło i co ciąży na ich obecnej sytuacji i postawie. Wiadomo tylko, że ten багаż przeszłości jest znaczny, o czym inni też wiedzą, dlatego mają o nich ustalone zdanie. W każdym z tych filmów pojawia się zatem pytanie: czy bohaterowi uda się pokonać swą przeszłość, los, „szufladę”, w której bliźni chcieliby go zamknąć, czy wykorzysta przyznane mu przez egzystencjalistycznych filozofów prawo do wolności.

Ciężar zastanej definicji jest tak duży, że często bohaterów Hasa paraliżuje. Znakiem tego jest, szeroko omawiana, *mise-en-scène* jego filmów charakteryzująca się nagromadzeniem przedmiotów konotujących przeszłość: pamiątek, zasuszonych liści, rzeczy niegdyś przydatnych, które jednak przestały dobrze funkcjonować, albo po prostu natłok rupieci utrudniających wyrwanie się z zastanego świata¹¹. Znakiem wagi przeszłości, a także ograniczonego czasu, jaki pozwala bohaterom na zmianę *status quo*, jest także ogromna liczba zegarów w tych filmach.

Pętla

Literackim pierwowzorem tego filmu jest utwór Marka Hłaski pod tym samym tytułem. Kwestia adaptacji jest dla mych rozważań stosunkowo mało ważna i inni autorzy poświęcili jej dużo uwagi¹², dlatego nie będę jej tu szerzej rozważać. Wspomnę tylko, że w Polsce Hłasko, tak jego twórczość, i jego persona czy legenda, na którą składa się alkoholizm pisarza i jego samobójcza śmierć, jest kojarzony z absurduzmem i „kawiarnianym egzystencjalizmem”. Ale Hłasko ilustruje także trudne pożyście absurdysty z socjalistą czy wręcz socrealistą w Polsce. Świadectwem „socjalistyczności” Hłaski jest na przykład pisanie przez niego reportaży „z terenu” dla „Trybuny Ludu” i to, że jedną z pierwszych osób, które poznały się na jego talencie, był Bohdan Czeszko, czołowy polski socrealista i później współpracownik Hasa.

Kuba z *Pętli* pasuje do stworzonego przez mnie opisu typowego bohatera Hasa, a nawet realizuje go w sposób doskonały. Już w pierwszym dialogu między Kubą a kochającą go Krystyną jest mowa o tym, że Kuba jest nieszczęśliwy, wręcz nienawidzi wszystkiego, co go otacza: *tych ludzi, tego miasta*, bo go przytłaczają. Krystyna obiecuje, że będzie inaczej, jeśli wyjadą, a równocześnie radzi, by *się czymś zajął i nie myślał o tym wszystkim*. Ta rada odbija się echem przez cały film, gdyż podobnych wskazówek, bezpośrednio lub pośrednio, udzielają Kubie inne osoby, choć nie wiadomo, co to jest „to wszystko”, o czym bohater ma nie myśleć. Problemem bohatera wydaje się nie nadmiar, ale raczej niedomiar związków z rzeczywistością, na co wskazuje niewielka liczba mebli, znajdujących się w jego mieszkaniu, niewielka liczba kontaktów między nim a otoczeniem i brak struktury w jego życiu. Nawet we własnym mieszkaniu Kuba porusza się jak turysta w muzeum, co podkreślają jeszcze przedmioty służące dekoracji, na czele z nowoczesnymi, wykonanymi z drutu rzeźbami. Choć w toku akcji nikt nie ujawnia wykonywanego przez Kubę zawodu, można się domyślać, że jest artystą. Wskazują na to również wielkie pędzle w słoiku i rozmowy, w których jest wspomniany jego talent.

(BEZ)SENS ŻYCIA



Pętla, reż. Wojciech Jerzy Has (1957)

Na podstawie tych znaków można wywnioskować, że Kuba nie przystaje do obrazu człowieka, który podporządkowuje się definicji innych, który żyje tak, jak wynika to z jego roli społecznej. Jego zawód, zainteresowania, samotność sugerują, że jest urodzonym indywidualistą. Z rozmowy z Krystyną dowiadujemy się również, że jest alkoholikiem. Spotykamy Kubę w okresie, gdy chciałby zerwać z nałogiem, co oznajmia następnie krawcowi i znajomemu, z którym rozmawia przez telefon. Wszyscy rozmówcy chwalą jego decyzję, ale zarazem odnosimy wrażenie, że nie wierzą w to, że Kuba wytrwa w postanowieniu. Dla tych ludzi przeszłość Kubę stanowi jego definicję – uważają, że skoro był pijakiem, to nim zostanie. W telefonie można się nawet dosłuchać diabolicznego chichotu, jakby znajomy Kubę naprawdę telefonował nie po to, by pogratulować mu decyzji o poddaniu się leczeniu, ale by przypomnieć o jego dotychczasowych niepowodzeniach. Kuba jest więc postawiony w sytuacji wyboru: może albo ulec temu, jak widzą go „ludzie z miasta”, czyli obrazowi niereformowalnego alkoholika, albo dowieść swej wolności i przestać pić. Możliwe jest wprowadzić także, że wybierając leczenie i trzeźwość, też podporządkuje się cudzej definicji – idealizującej ukochanego mężczyznę Krystyny.

Tym, co następnie obserwujemy, jest siedem godzin z życia Kubę dzielących go od wizyty w przychodni przeciwalkoholowej, która ma wyznaczyć początek jego nowego życia. Te siedem godzin bohater spędza na podróży po swym bezimiennym mieście. Kuba obiecał sobie i Krystynie spędzić je w trzeźwości i z początku nawet mu się udaje. Nie pije w krótkim okresie przed wyjściem z mieszkania, udaje mu się też pokonać pokusę alkoholu w pierwszej kawiarni, gdzie spotyka dawną miłość. Jego wola zostaje jednak złamana w następnym lokalu. Kuba upija się tam do nieprzytomności, trafia na milicję i wraca do domu kompletnie rozbity. Zamiast czekać kolejnego dnia, w którym miałby szansę rozpoczęcia życia na nowo z pełną poświęcenia Krystyną, popełnia samobójstwo.

Dlaczego wola bohatera *Petli* zostaje złamana? Można na to pytanie odpowiedzieć na różne sposoby. Jeden polega na wskazaniu narkotycznego działania alkoholu, a tym samym trudności uwolnienia się od niego, gdy raz poddało się jego działaniu. W szerszym sensie powodem może być ciśnienie przeszłości, napór obrazów, które widać w lustrach trzymanyh przez bliźnich. Gdziekolwiek Kuba się pojawi, spotyka ludzi, którzy na pozór dobrze go znają: albo jego jako jednostkę, albo typ, który rzekomo reprezentuje. Ci ludzie dają mu do zrozumienia, że zmiana jest niemożliwa, szanse, jakie otrzymał od losu (na miłość, sukces, „ułożenie sobie życia”), zaprzepaścił i więcej ich już nie otrzyma. Z początku Kuba broni się przed takim zaszufłakowywaniem, ale im więcej słucha historii o nim czy kimś podobnym, tym mniej ma siły, by protestować, że to nie jego historia, a przynajmniej nie jest to cała jego historia, że nie można go redukować do typu, roli społecznej czy obrazu. W końcu poddaje się całkowicie i sam odmawia sobie indywidualności. Mówi, że nazywa się Kowalski, czyli jest polskim everymanem czy jedermanem; jego nazwisko nie ma znaczenia i takich jak on, zapewne anonimowych pijaków, są tysiące. Pozbawiwszy się prawa do indywidualności, wyjątkowości, Kuba zarazem pozbawia się racji istnienia. Indywidualność to bowiem wyznacznik człowieczeństwa. Zwłaszcza zaś taki ktoś jak Kuba, czyli subtelny esteta i indywidualista, patrzący na ludzi z wyższością, nie może się zadowolić byciem jednym z tysięcy pijaków. Tragedia Kubę wynika zatem z tego, że uznaje, iż życie

warte zachodu to życie zindywidualizowane, unikatowe, a zarazem, że nie stać go na nie: żyje jak anonimowy pijak.

Z drugiej strony, nie wszystkie znaki przepowiadają Kubie upadek. Na swej drodze spotyka on bowiem także ludzi może nie całkiem szczęśliwych, ale próbujących rozwiązywać swe problemy i cieszyć się codziennymi radościami. Przykładem jest sprzątaczką, która mimo niesłusznego oskarżenia o kradzież i na pewno nietatwego życia robi, co może, by spłacić przypisany jej przez Kubę dług; krawiec, który opowiada Kubie o swych potyczkach z alkoholem czy kelnerka pracująca w kawiarni, odwiedzanej przez Kubę, opowiadająca mu z dumą o ulepszeniach dokonanych w prowadzonym przez nią lokalu. Ludzi tych Kuba traktuje jednak z wyniosłą ironią, jak prostaczków, nieświadomych tego, na czym naprawdę polega życie. Jego pogarda wobec nich rośnie, gdy postanowienie, by nie ulec wódce, słabnie.

Możliwe, że Kuba wybiera alkohol i śmierć nie dlatego, że nie jest w stanie sprostać egzystencjalistycznemu ideałowi, ale ponieważ jest absurdystą – żaden wybór nie jest dla niego atrakcyjny. Wszystko, co go otacza, jawi mu się jako nudne, brzydkie, groteskowe, łącznie z ulicą, na którą wychodzi okno w jego pokoju. Wskazywałyby na to doświadczenia Kuby z ostatniego dnia w jego życiu, które są właściwie bez wyjątku negatywne. Sprzątaczką przynosi mu pieniądze za rzekomo ukradzioną przez nią biżuterię, którą jednak najpewniej sam Kuba sprzedał albo zastawił u jubilera, by sfinansować swój nałóg. Dawna miłość, przypadkiem spotkana w kawiarni, opowiada mu, że żałuje ich rozstania, nie kocha swego męża i oddaje się upokarzającemu ją, pozbawionemu uczucia, romansowi. Znajomi drwią z Kuby, a robotnicy drogowi obrzucają go wyzwiskami. Dodatkowym problemem, może największym, jest wlokący się czas, owe siedem godzin, które trzeba czymś wypełnić, a których nie daje się wypełnić niczym poza wódką, magicznie przyspieszającą zegar. Jeśli przyjmijemy takie wyjaśnienie, to musimy uznać, że winą za samobójstwo bohatera Hasa należy obciążyć życie, które niezgo bogaterowi nie oferuje, lecz zachęca go do zarzucenia sobie pętli na szyję.

Jednym z powodów, być może najważniejszym, który nie pozwala Kubie na znalezienie zapory przed poczuciem bezsensu, jest to, że (w przeciwieństwie do egzystencjalistów, a w zgodzie z absurdystami) uprzywilejowuje on cel, nie drogę. Przerывa opowieść pijanego saksofonisty, mówiąc: *Jaki jest koniec? Ważny jest koniec, puenta*. Końcem ludzkiego życia, przynajmniej dla tych, którzy nie wierzą w życie pozagrobowe, jest jednak zawsze śmierć. Ci, których interesuje tylko puenta, konkluzja, a nie cała historia, są więc skazani na rozpacz. Koncentrowanie się na puencie sprawia, że wspomnienia sprawiają Kubie tylko ból, jak pokazuje to rozmowa z dawną kochanką. Zamiast cieszyć się pięknymi chwilami, które wspólnie z nią przeżył, Kuba wybucha gniewem, że dawna miłość nie dotrzymała mu wierności, że stała się „dziwką”. Miłość, która nie trwa wiecznie, jest dla Kuby tożsama ze zdradą i bezwartościowa – tak pewnie, jak życie, które nie trwa wiecznie. Has sugeruje też, że postawa życiowa Kuby może być konsekwencją jego postawy estetycznej, a nawet ulegania modzie na pesymizm, jak sugerują jego słowa wypowiedziane tonem wyższości: *Nie ze wszystkiego muszą wynikać dobre rzeczy. Byłoby to w końcu zbyt nudne*. Wydaje się jednak, że Kuba mówi to, by zamknąć usta swemu interlokutorowi; sam w te słowa nie wierzy.

Wspomniałam już, że *ennui* i rozpacz dotyczą w filmach Hasa mężczyzn i *Pętla* jest doskonałym tego przykładem. O ile Kuba stale szuka w świecie dowodów na

to, że życie nie ma sensu, to kobiety, z którymi się spotyka, koncentrują się na znakach, które wskazują na wartość życia. Jeśli zatem nie mają szansy na (wieczną) miłość, to wybierają krótkotrwałe romansy czy seks i jak Krystyna nie rezygnują po porażce, tylko zbierają siły do kolejnego boju. W tym ukazywaniu kobiecego bohaterstwa dnia powszedniego można dopatrzeć się u Hasa pączkującego feministy, jaki rozkwitnie w *Jak być kochaną* (1962). W *Pętli* codzienny heroizm kobiet wydaje się jednak raczej oznaką ich bezrefleksyjności, jeśli wręcz nie prymitywizmu, tego, że nie stać ich na życie autentyczne. Nawet poświęcenie Krystyny odbiera się jako znak ulegania przez nią „posłannictwu kobiety”, a nie wyraz jej wolności. Nastawienie kobiet na życie, a mężczyzn na śmierć, powoduje, że jest między nimi bariera niezrozumienia, co wyrażają świetnie słowa barmanki: *Ech mężczyźni, mężczyźni*.

Ponieważ *Pętlę* zalicza się do dzieł o alkoholizmie, wypada zapytać, jakie znaczenie Has przypisuje alkoholowi. Można go uznać za symbol bólu istnienia i niszczącego działania czasu. Wódka, jak życie, zdaniem absurdystów, donikąd nie prowadzi, nie przynosi szczęścia, tylko chwilowo uśmierza ból, by następnie sprawić, że ból wybuchną z całą siłą i staje się niemożliwy do zniesienia, co potwierdza samobójstwo Kuby. Drugie znaczenie alkoholu to przeciwieństwo życia, to trucizna, która nie pozwala korzystać z wolności, kierować własnym losem. Wódka, jak opowiada Kubie saksofonista i ludzie na posterunku milicji, zniszczyła to, co nadawało ich życiu sens, a przynajmniej miało taki potencjał: miłość kobiety, sukces artystyczny i szacunek dla samego siebie. Tę dwuznaczność alkoholu wyrażają słowa Kuby: *Wódka jest prawdą, którą się zawsze rozumie zbyt późno*. Ta prawda może dotyczyć tego, że życie nie ma sensu, co alkohol pozwala dostrzec, ale z niepotrzebnym opóźnieniem. Zdanie to można jednak rozumieć i tak, że wódka pozwala odkryć wszystkie możliwości, które się zmarnowało, ale kiedy jest już zbyt późno, by z nich skorzystać. Jeśli przyjmiemy tę drugą wykładnię, to – paradoksalnie – *Pętla* ukaże się nam jako film potępiający alkoholizm i afirmujący życie, prekursorski wobec takiego dzieła, jak *Wszyscy jesteście Chrystusami* (2006) Marka Koterskiego. Myślę, że urok tego filmu polega właśnie na jego ambiwalencji: pozostawieniu widzowi decyzji, czy odczytać go jako film o immanentnym bezsensie życia, pesymistycznej narracji jego bohatera czy okropności powojennej Polski. W opinii większości recenzentów film Hasa pokazywał człowieka skazanego już na starcie na upadek i śmierć, człowieka, w którego życiu nic się już nie może zmienić¹³. W opinii niektórych autorów ów fatalizm, będący świadectwem tragiczności dzieła, stanowił znaczną słabość filmu, byłby on lepszy, gdyby był, mówiąc językiem Heilmanna, mniej tragiczny, a bardziej melodramatyczny¹⁴.

Struktura, wybór bohatera i *mise-en-scène* *Pętli* zachęcają do porównania jej także z *Rysopisem* (1964) Jerzego Skolimowskiego. Oba filmy przedstawiają jeden dzień z życia inteligentnego bohatera, w którym dokonuje on bilansu swej egzystencji i decyduje o wyborze przyszłości. Leszczyc Skolimowskiego, jak Kuba, nie wie, co z sobą zrobić, próbuje różnych scenariuszy: zapisuje się na kurs hiszpańskiego, spotyka dawną miłość i starych znajomych. O ile jednak Kuba ostatecznie wybiera samobójstwo, Leszczyc idzie do wojska i jak możemy się dowiedzieć z kolejnych części „sagi o Leszczycu”, ocala swój fizyczny byt i indywidualność. Paradoksalnie Skolimowski pokazuje więc, że socjalistyczna rzeczywistość stanowi świetną zaporę przed poczuciem bezsensu, jest wręcz gwarantem melodramatycz-

ności życia bohaterów. Rzeczywistość pokazywana przez Hasa, dla kontrastu, nie ma takiej mocy; mówiąc metaforycznie, kruszy się pod palcami bohatera.

Wspólny pokój

Wspólny pokój w dorobku Hasa jest adaptacją powieści Zbigniewa Uniłowskiego (1932), tyle że tym razem pierwowzór został napisany przed wojną, a więc przed rozkwitem absurdyzmu. Jednak pesymizm i groteskowość powieści zbliża ją do tego prądu literackiego, czyni ją nawet jedną z prekursorów absurdyzmu w polskiej literaturze. Film rozpoczyna się widokiem ulicy, jaką można było zobaczyć w *Pętli*: ciemnej, brzydkiej, tyle że bardziej gwarnej. Widać na niej bawiące się dzieci, brodatych Żydów w długich kapotach, próbujących sprzedać swoje mizerne towary, gospodynie domowe załatwiające porachunki z sąsiadami. Wygląd tych ludzi wskazuje, że akcja filmu, tak jak literacki pierwowzór, jest osadzona przed wojną: po wojnie w polskim kinie trudno byłoby spotkać Żydów i biedne dzieci. Głos z offu, cytujący wiersz Konstantego Ildefonsa Gałczyńskiego, określa ją jako „ulicę rozpaczliwą”. Na tę ulicę wstępuje bohater o imieniu Lucjan, by wynająć miejsce w pokoju w obskurnej kamienicy, u matki swego przyjaciela, Zygmunta, który też tam mieszka i, jak możemy się domyślać, by doświadczyć rozpaczy.

Lucjan, jak Kuba z *Pętli*, prezentuje się jako artysta czy/i intelektualista. Mówi wprost, że chciałby napisać książkę, bo ma światu coś do powiedzenia. Nie on jeden. Zygmunt już opublikował tomik wierszy i marzy o następnym, bo pierwszy nie przyniósł mu sławy. Takich jak oni, początkujących czy niedoszłych poetów i prozaików, jest w tym filmie więcej. Spotykają się raz po raz w pobliskiej kawiarni „Mała” albo w żydowskiej knajpie. Większa część filmu toczy się we wnętrzach tych lokali i w sublokatorskim pokoju, który Lucjan dzieli z innymi osobami. Choć Lucjan jest głównym bohaterem filmu i dopatrzyć się w nim można *alter ego* Uniłowskiego, reżyser czyni kilka innych postaci pełnoprawnymi partnerami Lucjana. Dotyczy to szczególnie Zygmunta i Dziadzi, „kawiarnianego intelektualisty”, zagranego przez Gustawa Holoubka. Postać Holoubka skłania do porównań z Kubą; Dziadzię, jak będę dalej przekonywać, można wręcz potraktować jako papierek lakmusowy mierzący zmiany, jakie zaszły w światopoglądzie Hasa w drodze między *Pętlą* a *Wspólnym pokojem*.

Ograniczenie przestrzeni akcji sugeruje, że mentalny horyzont bohaterów jest także ograniczony – są skazani na wartości i tradycje, panujące w „Małej” i sublokatorskim pokoju. Wyjątkiem jest Lucjan, który przybywa z zewnątrz i przynosi z sobą coś, czego w tym świecie brakuje: nadzieję, optymizm, radość życia. Lucjan przyznaje, że świat jest brzydki, ale zawsze jest nadzieja. Mówi: *Nie ma takiego okna, przez które nie jest w stanie przebić się promyk słońca i: Trzeba czepiać się słonecznych promieni*. To drugie zdanie zawiera paradoks, który dotyka jądra egzystencjalnego światopoglądu: w życiu nie ma nic konkretnego, trwałego, materialnego, co nadawałoby mu sens, ale sens można samemu wytworzyć. Można go dostrzec czy umieścić w tym, co nietrwałe, niekonkretne, niematerialne. Każda chwila może być na wagę złota. Trudno wyobrazić sobie tezę bardziej kontrastującą ze słowami Kuby: *Liczy się koniec, puenta*.

Zarazem, jak w *Pętli*, Has ukazuje alternatywę *słonecznych promieni* – alkohol. Kiedy Lucjan i Zygmunt idą do knajpy, ten drugi mówi, że łatwiej niż słonecznych



Wspólny pokój, reż. Wojciech Jerzy Has (1959)

promieni jest czepiać się wódki. Podobieństwo między słonecznymi promieniami a alkoholem polega na tym, że przyjemność wynikająca z obu jest nietrwała i złudna. Jednak alkohol we *Wspólnym pokoju* nigdy nie staje się przyczyną rozpaczy czy soczewką, dzięki której lepiej widać absurd życia. Bohaterowie *Wspólnego pokoju* upijają się na wesoło i nie są (jeszcze) alkoholikami, potrafią przestać pić, kiedy wzywają ich inne przyjemności czy obowiązki.

Z jednej strony więc mamy u Hasa *ulicę rozpacziwą*, z drugiej – *czepianie się słonecznych promieni*, które potrafią się przedostać przez każde okno. Krytycy piszący o *Wspólnym pokoju* próbowali odpowiedzieć na pytanie, co jest w tym filmie mocniejsze: poczucie beznadziejności czy optymizm, a także, kto czy co odpowiada za to, że jeden z tych stanów zwycięża. Przeważała opinia, że zwycięża beznadzieja. Dla części krytyków była to beznadzieja absurdystyczna, uniwersalna, przypisana ludzkiej naturze, zatem tragiczna¹⁵. Dla większości *Wspólny pokój* to dzieło o beznadziei melodramatycznej, charakterystycznej dla polskiego dwudziestolecia międzywojennego czy umarłej klasy ostatniej polskiej bohemy, pogrobowców polskich romantyków czy młodszych braci zachodnich dekadentów¹⁶. Moim zdaniem jednak beznadzieja, przynajmniej na poziomie narracji, w tym filmie nie dominuje, choć nie brakuje w nim smutnych wydarzeń. Jedno to samobójstwo Bednarczyka, studenta prawa dzielącego z Lucjanem sublokatorski pokój – wieszka się on po niezdanym egzaminie. Drugie to śmierć Lucjana na gruźlicę. Te wydarzenia nie wskazują jednak na bezsens (każdej) ludzkiej egzystencji, ale na pecha konkretnych bohaterów: jednego o słabym intelekcie i wielkiej ambicji, drugiego o słabym zdrowiu i wielkiej woli życia. Samobójstwo Bednarczyka, choć jego narzędziem jest również „pętla”, nie należy do tej samej kategorii, co odebranie sobie życia przez Kubę. Różnica polega na tym, że gdyby Bednarczykowi udało się zdać egzamin, byłby wniebowzięty. Dużo trudniej zaś wyobrazić sobie wydarzenie, które zmieniłoby stosunek Kuby do życia. Być może nawet zerwanie z alkoholem nie czyniłoby go szczęśliwszym, ale odebrałoby mu resztę nadziei, gdyż obnażyłoby bezsens życia w trzeźwości.

Absurdystyczne emocje i stany, takie jak rozpacz, rozczarowanie, lęk przed niszczącym działaniem czasu, niemożność osiągnięcia trwałego szczęścia, są wprawdzie przedmiotem dyskusji bohaterów *Wspólnego pokoju*, ale nigdy nie stają się busolą ich postępowania, nie wiodą do autodestrukcji. W każdej sytuacji zwycięża wola życia. Ważnym powodem, dla którego film ten robi wrażenie dzieła bardziej optymistycznego niż *Pętla*, jest to, że pokój, który Has pokazuje, jest dosłownie i metaforycznie wspólny. Nikt w nim nigdy nie jest sam na sam ze swymi myślami. Kiedy się nimi z kimś podzieli, przestają być straszne, okazuje się wtedy, że wszyscy wokół są gotowi pomóc nieszczęśnikowi, świat nie jest zatem taki zły. Ponadto bohaterowie nieustannie szukają wyjścia z sytuacji, która ich nie satysfakcjonuje. Zygmunt przyjmuje posadę sekretarza wojewody na prowincji. Działka, kiedy już nie może wytrzymać *tego miasta, tej kawiarni, tych ludzi*, wyjeżdża – może do egzotycznych portów, takich jak Cardiff i Casablanca, o których opowiada przyjaciółom w kawiarni, a może do Radomia, jak insynuują ludzie z sąsiednich stolików. Po powrocie zaś znajome miejsca okazują się mniej straszne. Has wskazuje również na działanie polityczne jako sposób na zmianę *status quo*. Angażuje się w nią Miciek, brat Zygmunta, działacz komunistyczny. Do wyboru życia, a nie śmierci, skłaniają także bohaterów *Wspólnego pokoju* kobiety albo

pełne wybujałej zmysłowości, ale niewierne, jak panna Leopard, albo młode, niewinne i pełne poświęcenia, jak Teodozja. Dziadzia uświadamia Lucjana, że ostatecznie wszystkie kobiety okazują się dziwkami. Dla Dziadzi, odwrotnie niż dla Kuby, nie jest to jednak powód, by zrezygnować z romansów z kobietami. On sam na koniec oznajmia nawet, że zamierza ożenić się z lokalną „super-dziwką”, panną Leopard. Tłumaczy to tym, że człowiekowi potrzeba mitów, by trwać. Przez mit Dziadzia najpewniej rozumie ideę, która z szerszej perspektywy jest fałszywa, ale lokalnie się sprawdza, gdyż pozwala pokonać życiowe trudności. Dziadzia najpewniej wie, że z „wyższej” perspektywy ludzkie życie nie ma sensu, ale to nie powód, by go zaniechać. Idealistyczny Lucjan przyjmuje życiowe nauki Dziadzi z zaskoczeniem i bólem. Dla niego każda rzecz ma albo wartość absolutną, albo jest bezwartościowa; miłość jest na całe życie, albo nie ma jej wcale. Has prezentuje te dwie postawy bez opowiadania się po którejś z nich. Dzięki przekonującej grze Holoubka, pryncmiewającego bezbarwnego Lucjana Mieczysława Gajdy, raczej Dziadzi jednak triumfują.

Jak w *Pętli*, we *Wspólnym pokoju* rola kobiet jest drugorzędna. Są one postaciami mniej ważnymi niż mężczyźni zamieszkujący „wspólny pokój” i ich funkcja prowadzi się do wspierania mężczyzn w boju przeciwko naporowi negatywnych nastrojów, jak również organizowaniu materialnej strony ich życia. Same są zbyt zabiegane, zbyt wiele rzeczy mają na głowie, by snuć refleksje czy przyglądać się zegarom. Kobiety we *Wspólnym pokoju* można uznać za ofiary patriarchy, który wyznacza im role do odegrania: matki, kochanki, dziwki, tym samym drastycznie redukując ich wolność. Można je jednak też oskarżyć o uleganie Sartre’owskiej złej wierze: o poddawanie się presji ról społecznych, tradycji, sile cudzych spojrzeń.

O ile *Pętla* znałama za prekursora *Rysopisu* Skolimowskiego, *Wspólny pokój* kojarzy mi się z *Barierą* (1966). W obu filmach mamy bowiem do czynienia z grupą młodych mężczyzn szukających własnej drogi życia. Ponadto autorzy obu filmów umieszczają swych bohaterów między biedą a dekadencją. U Skolimowskiego znakiem tej pierwszej jest wspólny pokój w akademiku, drugiej restauracja i mieszkanie, gdzie jest przechowywana szabla bohatera. Chłopiec (Leszczyć) jest jednak bardziej aktywnie nastawiony do życia niż Lucjan i spełnienie kojarzy z sukcesem materialnym, które Skolimowski prezentuje jako całkiem możliwe w socjalistycznej Polsce. Znowu zatem socjalistyczna rzeczywistość okazuje się świetną zaporą przed poczuciem bezsensu.

Złoto

Złoto różni się od omówionych przeze mnie filmów Hasa tym, że jego akcja toczy się w wyraźnie współczesnej scenerii i ma typowych, „socjalistycznych” bohaterów: młodego robotnika Kazika i starszego od niego inżyniera Piotra, stworzonych przez Bohdana Czeszkę, jednego z filarów polskiego socrealizmu. Ta dwójka spotyka się w kombinacie węgla brunatnego (w rzeczywistości w Turossowie), pośród hałd i dudniących maszyn. Jednak w te nowe dekoracje reżyser wplata dobrze znane elementy. Centrum życia towarzyskiego pracowników kombinatu jest restauracja ze „znającą życie” barmanką, której bywalcy powierzają swe sekrety i przemyślenia. Ponadto, jak we *Wspólnym pokoju*, film dotyczy młodego człowieka, który wstępuje



Złoto, reż. Wojciech Jerzy Has (1961)

w życie, próbując znaleźć sobie miejsce w literalnym „wspólnym pokoju” hotelu robotniczego i metaforycznym – na wielkiej socjalistycznej budowie. Jak Lucjan, Kazik też spotyka osoby, które prezentują własne poglądy, otwarcie albo skrycie przekonując do pójścia ich drogą. Najważniejszą z tych osób jest Piotr, który zarazem jest najbliższy egzystencjalistycznemu ideałowi „życia autentycznego”, a dokładniej jego socjalistycznej mutacji. W działaniu powoduje nim bowiem pasja – do tego, co kryje ziemia i wiara w ludzką pracę, zdolną skarby ziemi odkryć i przetworzyć ku ludzkiemu pożytkowi. Piotr pokazuje Kazikowi znalezione przez niego minerały i choć podkreśla, że żaden z nich nie jest złotem ani nie jest tak cenny jak złoto, to wyraźnie widać, że jest w tych kamieniach zakochany. Wystarczy posłuchać, z jaką czułością opowiada o pięknie górskich kryształów. Stara się także przekonać Kazika, by został w kombinacie, argumentując, że pracujący tam robotnicy dokonują razem rzeczy, które z czasem staną się przedmiotem ich dumy i zapewnią im nieśmiertelność, skądinąd jedyną, na jaką w ateistycznym państwie można liczyć. Przyłączając się do nich, Kazik też zdobędzie szansę na życie sensowne i pozostawienie czegoś po sobie. Ponadto Piotrem kieruje altruizm i solidarność z tymi, którzy znajdują się w gorszym położeniu niż on. Wyczuwa on, że Kazik ma kłopoty, i pragnie mu pomóc. Załatwia chłopakowi miejsce w hotelu robotniczym, a potem pokój nad restauracją, rekomenduje do pracy, zaprasza do swego mieszkania i pokazuje zgromadzone w nim pamiątki. Namawia też Kazika, by został w miasteczku, a nie uciekał za granicę, przekonując, że to, czy nasze życie jest sensowne, czy nie, zależy nie od tego, w jakim miejscu się znaleźliśmy, ale jak się w nim zachowujemy, co potrafimy zrobić z otoczeniem. Piotr z jednej strony spełnia egzystencjalistyczny ideał – wszystko, co robi, robi z wewnętrznej potrzeby, a nie dlatego, że ktoś mu każe czy dlatego, że inni tak robią albo ponieważ mu się to opłaca w sensie materialnym. Jednocześnie jednak nosi on maskę cynika czy ironisty, co zbliża go do figury „kawiarnianego egzysten-

cialisty”, przydając w ten sposób atrakcyjności w oczach Kazika i widza, i odróżniając od postaci „pocziwych towarzyszy” z socrealistycznych filmów, do których *Złoto* nawiązuje.

W oczach Kazika Piotr jest inny niż pozostali ludzie, których spotyka w kombinacie, takich jak jego towarzysze z hotelu robotniczego. Ci ludzie w sposób niemal karykaturalny uosabiają życie nieautentyczne, bezrefleksyjne, wręcz zwierzęce. Przykładem jest robotnik, któremu tak bardzo marzy się hodowla kur, że nie potrafi o niczym innym rozmawiać i dla Kazika stanowi *ludzką kurę*, czy były więzień obozu koncentracyjnego, w którym panujący tam głód wywołał taki apetyt, że teraz bez przerwy je. Ich przywiązanie do materialnych wartości i zmysłowych przyjemności budzi w Kaziku wstręt; nie może on wręcz przebywać z nimi w jednym pokoju. Ale w ich zachowaniu, zwłaszcza grubasa, który ma za sobą pracę w obozie koncentracyjnym, można dopatrzyć się nie prymitywizmu, ale szczególnej dojrzałości. Jego skoncentrowanie na przyjemnościach ciała, prawdopodobnie wynika z kryzysu wartości, który przeżył, przyglądając się wojennym barbarzyństwu.

Kazik oscyluje między dwiema kontrastowymi postawami, z których jedną można określić jako postawę egzystencjalisty literackiego, a drugą – filozoficznego. Tę pierwszą zdradza, gdy mówi, że na niczym mu nie zależy, że wszystkim gardzi i wobec nikogo nie poczuwa się do zobowiązań. Przypomina w tym wspomnianego już przede mnie Meursaulta z powieści *Obcy* Camusa. W przypadku Kazika cynizm jest jednak tylko maską, pod którą kryje się pragnienie robienia czegoś ciekawego, tak jak Piotr, i doświadczenia miłości. Maska ta opada pod koniec filmu, kiedy okazuje się, że postawa czy poza Kazika była wynikiem jego konkretnej sytuacji: przeświadczenia, że kogoś przypadkiem zabił. Dowiedziawszy się, że jego ofiarą nie był człowiek, ale pies, Kazik odzyskuje radość życia, staje się całkowicie zadowolony z miejsca, w którym się znalazł. Mówi nawet, najpewniej nieświadomie parafrazując słynne słowa Sartre’a: *Sam sobie zrobiłem piekło*. To, co wydawało się tragedią, okazało się zaledwie melodramatem. Znakiem wydobywania się z piekła przez Kazika jest to, że spędza noc z barmanką i rano mówi jej, że się chce z nią żenić. Idzie też pod okno Piotra, by mu oznajmić, że już nie zamierza uciekać z kombinatu. Piotr jednak w tym czasie, próbując uratować swego młodego podopiecznego przed nieudaną ucieczką na Zachód, czeka na niego przy hałdach, w miejscu, gdzie Kazik miał nielegalnie przekroczyć granicę. Noc na zimnie okazuje się dla cierpiącego na gruźlicę inżyniera zabójcza. Kiedy Kazik decyduje, że chce żyć, Piotr życie kończy. Oczywiście śmierć Piotra jest absurdalna, ponieważ bierze się z poświęcenia, które ostatecznie nie jest Kazikowi potrzebne. Ponadto umiera ktoś wyjątkowo wartościowy, podczas gdy ludzie bezrefleksyjni, egoistyczni, skoncentrowani na materialnej stronie życia żyją dalej. Śmierć Piotra nie dowodzi jednak bezsensu życia, a zwłaszcza nie świadczy o bezsensie życia geologa. Jeśli już, jest znakiem, że wartościowych ludzi należy otaczać opieką, gdyż przysparzają szczególnych korzyści społeczeństwu, wprowadzając „zagubione dusze” na prostą drogę.

Jak wspomniałam, w *Pętli* i *Wspólnym pokoju* kobiety uosabiają podporządkowanie się rolom społecznym, a tym samym brak indywidualizmu i niezdolność do życia autentycznego. W *Złocie* też w pewnym stopniu ma to miejsce. Trzy młode kobiety, które Kazik spotyka po drodze do kombinatu, a następnie w miasteczku, świetnie takie podporządkowanie egzemplifikują. Świadczy o tym najpierw ich pozowanie na gwiazdy filmowe i przydawanie sobie niepolskich imion, takich jak

Doris (na miejsce Doroty), a potem szukanie pracy i mężczyzn w celu „ułożenia sobie życia”. W większym jeszcze stopniu konformizm wobec ról społecznych uosabia żona Piotra, która przejawia wręcz karykaturalne przywiązanie do dóbr materialnych i podąża za modą, co dla filozofów egzystencjalnych było szczytem życia w złej wierze. Nic dziwnego, że Kazik apeluje do Piotra, by się jej pozbył. Za to zagrana przez Barbarę Krafftównę barmanka Zosia za dużo wie o życiowych rolach i ludzkich typach, by pragnąć „układać sobie życie”. Słuchanie cudzych historii umieszcza ją niejako poza historią, w roli, którą porównać można do funkcji filozofki egzystencjalnej. Zosia jest zarazem gotowa do poświęcenia, a przynajmniej potrafi ulżyć swym słuchaczom. W obu tych rolach postać Krafftówny antycypuje Felicję zagrana w kolejnym filmie Hasa, *Jak być kochaną* (1962).

Spośród wszystkich filmów Hasa ten jest najwyraźniejszym prekursorem kina Skolimowskiego. Porównywano go zwłaszcza do *Walkovera* (1965). W obu bowiem filmach główną postacią jest uciekający bohater, który kryje się na socjalistycznej budowie. Również w obu filmach ucieczka kończy się afirmacją życia. Kazik postanawia wydobyć się z piekła, które sobie stworzył, Leszczyk obiecuje, że już więcej nie odda życia walkowerem. Gdy oglądamy te filmy, nasuwa się wniosek, że w socjalizmie chciało i mogło się żyć – w Płocku, Turossowie czy innych tego typu miejscach można było osiągnąć różne rodzaje spełnień. Dzięki subtelnej narracji, rozbudowanej *mise-en-scène*, filmy te, moim zdaniem, stanowiły bardziej skuteczną propagandę powojennego sukcesu Polski niż dzieła realizmu socjalistycznego.

„Małżeństwo” realizmu socjalistycznego i egzystencjalizmu, Czeszki i Sartre’a, jakie zaproponował Has w *Złocie*, nie wszystkim recenzentom przypadło jednak do gustu. Janusz Gazda wręcz je wyśmiał, wskazując na nieprzystawanie tych dwóch typów kultur i światopoglądów, *francuskich koronek w przasných wnetrzach*¹⁷. Tadeusz Sobolewski, który to połączenie dwóch światopoglądów również zauważył, uznał je za wyraz pragnienia prowokacji reżysera wobec widzów i ucieczki od etykiety reżysera staroświeckiego¹⁸. Wrażenie dysonansu wyrażane przez Gazdę najpewniej nie brało się z przekonania, że marksizmu i egzystencjalizmu nie da się pogodzić (Sartre pokazał, że te dwa nurty mają wiele wspólnych cech), ale że ta wersja socjalizmu, którą obserwowało się w Turossowie czy Nowej Hucie, do egzystencjalizmu nigdy pasować nie będzie. Myślę jednak, że ten dysonans dziś trudniej dostrzec, kiedy i pamięć wschodniej industrializacji, i zachodniego egzystencjalizmu się zatarła, a większość widzów ma nikłą wiedzę na temat tych okresów w historii.

* * *

W podsumowaniu powtórzę, że *Pętla*, *Wspólny pokój* i *Złoto* stanowią etapy ewolucji światopoglądu i postawy estetycznej Hasa. Jest to ewolucja od odrzucenia życia do jego afirmacji i od korzystania z formy tragedii do melodramatu. Jak tę ewolucję wytłumaczyć? Pełnej odpowiedzi nikt nie zna, pewnie nawet sam Has, ale wskazałabym kilka czynników wyjaśniających tę zmianę. Jeden to ograniczona, z estetycznego punktu widzenia, atrakcyjność absurdystycznego czy w szerszym sensie pesymistycznego światopoglądu. Jest tak, ponieważ rozpacz trudno eskalować; po rozpaczach zostaje człowiekowi już tylko samobójstwo. Samobójstwo oznacza zaś koniec narracji – o samobójcy można mówić tylko w czasie przeszłym albo

wcale. Rozpoczynając swą twórczość filmem o człowieku, w którym poczucie bezsensu życia przeważało nad doświadczaniem jego sensu, Has niejako skazał siebie na proponowanie w kolejnych filmach czegoś innego; dalej tą samą drogą iść już się nie dało. Drugą przyczyną to zmiana sytuacji zewnętrznej – lata 60. to okres większego optymizmu w całej Europie, co kino odzwierciedlało. Z dzisiejszej perspektywy to wręcz najlepsza dekada XX w. Przejście od rozpacz i *ennui* do umiarkowanego optymizmu i postawy bardziej czynnej można dostrzec nie tylko u Hasa, ale także u innych twórców europejskich, na przykład Godarda i Chabrola. Trzecim czynnikiem jest sytuacja w polskiej kinematografii po 1958 r., charakteryzująca się zwiększonym krytycyzmem wobec filmów nieposłusznych „partyjnej linii”, w tym również pesymistycznych czy defetystycznych, której kulminacją będzie „Uchwała Sekretariatu KC w sprawie kinematografii”, ogłoszona w czerwcu 1960 r.¹⁹

To, co napisałam, nie znaczy jednak, że bohaterów doświadczających absurdalności świata w późniejszych filmach Hasa już nie znajdziemy. Będą się pojawiać do końca jego kariery, aczkolwiek w wersji – w stosunku do Kuby – mniej radykalnej. Ich obecność to ważna cecha stylu Hasa – świadectwo, że, mówiąc językiem egzystencjalistów, jego kina nie można zredukować do sumy wpływów szkół i mód, o które się w swoim życiu otarł. To także jeden z powodów, dla którego jego filmy wciąż pozostają dla widzów atrakcyjne, a przynajmniej pozostają takie dla autorki tego eseju.

EWA MAZIERSKA

¹ T. Eagleton, *The Meaning of Life*, Oxford University Press, Oxford 2007, s. ix.

² Określenie to zacytowałam z wywiadu Tadeusza Sobolewskiego z Tadeuszem Konwickim, *O magiczności i zmiennych koniunkturach*, „Kino” 1992, nr 9, s. 8.

³ Te trzy typy egzystencjalizmów rozróżnia D. E. Cooper w swej książce, *Existentialism: A Reconstruction*, Blackwell, Oxford 1992. W dalszych rozważaniach na temat egzystencjalizmu podążam głównie jego śladami.

⁴ A. Camus, *The Myth of Sisyphus*, tłum z francuskiego na angielski Justin O'Brien, Hamish Hamilton, London 1955, s. 16.

⁵ M. Esslin, *The Theatre of the Absurd*, Penguin Books Harmondsworth, Middlesex 1968, s. 23.

⁶ D. E. Cooper, dz. cyt., s. 12.

⁷ R. Bechtold Heilman, *Tragedy and Melodrama: Versions of Experience*, University of Washington Press, Seattle 1968.

⁸ Tamże, s. 89.

⁹ Tamże, s. 92-101.

¹⁰ Tamże, s. 95.

¹¹ Wielu autorów wskazuje na ten aspekt kina Hasa. Przykładem J. Słodowski, *Wojciech*

Has. Rupiściarnia marzeń, Skorpion, Warszawa 1994; Iwona Gródz, *Zaszyfrowane w obrazie. O filmach Wojciecha Jerzego Hasa, słowo/ obraz terytoria*, Gdańsk 2009.

¹² Por Gródz, dz. cyt.

¹³ Por. J. Kydryński, *Hłasko, Has, Holoubek*, „Życie Literckie”, 2 lutego 1958, nr 5, s. 8; K. T. Toeplitz, *Pijaństwo bez nadziei*, „Świat”, 2 lutego 1958, nr 5, s. 9.

¹⁴ Na tej tezie opiera się krytyka K. T. Toeplitza, dz. cyt.

¹⁵ Por np. G. Lasota, *Smutny świat Hasa*, „Film”, 20 marca 1960, nr 12, s. 5.

¹⁶ Por. St. Grzelecki, *Rozpaczliwa, panowie, ulica...* „Życie Warszawy”, 10 lutego 1960, nr 35, s. 9.

¹⁷ J. Gazda, *Złoto*, „ITD.”, 11 listopada 1962, nr 45, s. 10.

¹⁸ T. Sobolewski, „Złoto” – świat zamieszkały, „Kino” 1980, nr 5, s. 62-3.

¹⁹ Pisze o tym okresie Alina Madej w *Bohaterowie byli zmęczeni?*, w: *Syndrom konformizmu? Kino polskie lat sześćdziesiątych*, red. T. Miczka, A. Madej, Wydawnictwo UŚ, Katowice 1994.