

Pożegnania

Z czym się żegna Wojciech Jerzy Has?

WOJCIECH ŚWIDZIŃSKI

Pierwszy mokry śnieg leży nierównymi łatami na torowisku i pobliskiej drodze. Dzień zapowiada się ponuro. W swobodnie opadające włosy Lidki zaplątał się płatek śniegu. Dziewczyna w futrze narzuconym na sweter machinalnie unosi do ust jabłko i odgryza maleńki kawałek. Gardło ma ściśnięte tak, że trudno jej przełykać. Trzy kroki za nią, w rozpiętym płaszczu zatrzymał się Paweł. Oparty o słup ogłoszeniowy, z którego łuszczą się plakaty obwieszczające przyjazd lunaparku i premierę przeboju kinowego *Zakochane serce*, zapala papierosa. Za nim błotnistą drogą przechodzą żołnierze. Najpierw jeden, potem cała kolumna. Niektórzy noszą przepisowe hełmy z wymalowanymi białymi orłami bez koron. Dalej jadą wozy transportowe i czołgi. Któryś z żołnierzy ma akordeon. Od ciągnącej kolumny odrywa się zacinająca melodia. Niesie wspomnienie walki na frontach, jak również cień nostalgii, żalu i melancholii. Lidka i Paweł nie patrzą w stronę przechodzącego wojska. Oczy mają zwrócone ku nieokreślonej dali – nieco na prawo i trochę wyżej od obiektywu kamery.

Tak kończą się *Pożegnania* Wojciecha Jerzego Hasa, które powstały w 1958 roku jako drugi pełnometrażowy film reżysera. W roli Lidki wystąpiła Maria Wachowiak, w roli Pawła – Tadeusz Janczar. Krytyka odebrała film z pewną ulgą. Po niemieszczącej się w kanonach *Pętli* widziano w nim akt pojednania ze szkołą polską. Jednocześnie nie bardzo wiedziano, jak się odnieść do tej pozornie wiernej ekranizacji poczytnej powieści Stanisława Dygata. Zestawiano *Pożegnania* z *Popiołem i diamentem*, przyznając wyższość filmowi Wajdy. Interesowano się spektakularnym debiutem studentki warszawskiej PWST w roli Lidki. Słowem przejawiano bezradność wobec istoty filmu. Powstałe po latach dwie niewielkie książki poświęcone twórczości reżysera, *Wojciech Has* Konrada Eberharda i *Rupieciarnia marzeń* Jana Słodowskiego¹, oddają *Pożegnaniom* uczciwy akapit. Równie ważnym głosem w dyskusji na temat tego artystycznie wysmakowanego filmu są prace Grażyny Stachówny i Marii Kornatowskiej².

Przed widzem przesuwają się ciąg tytułowych pożegnań, czyli strukturalnie rzecz biorąc, ceremoniału będącego znakiem pojednania przed rozstaniem. To także zabieg pomagający przesunąć stan obecny do przeszłości. Nieuchronnie więc pożegnania jest związane z upływem czasu. Kojarzy się także z określonym rejestrem uczuć. Żal zostaje nasączony poczuciem ulgi. Odcień lęku o to, co się zostawia, nakłada się na obawę przed nieznanym, ku któremu się podąża. Sam Has dodaje jeszcze maksymę, którą z powieści Jana Potockiego przeniósł do swojego *Rękopisu znalezionego w Saragossie: Także godzina rozstania ma swoją słodycz...*

Pożegnania ogniskują się na niezwykłym uskoku czasu. Dane jest nam obserwować odchodzenie w przeszłość ludzi, związków, miejsc i rzeczy. Znakiem tego jest nie tylko rozmieszczenie we wszystkich filmowanych pomieszczeniach licznych zegarów – od uszkodzonego budzika Pawła, przez wielkie ścienne chronometry, aż do srebrnego arcydzieła sztuki zegarmistrzowskiej, na które bohater spogląda z pewnym niedowierzaniem, w trakcie wizyty w pałacyku hrabiny Róży. Czas o delikatnie modelowanej gęstości staje się wiodącym tematem *Pożegnań*. Zauważył to w *Rupieciami marzeń* Jan Słodowski: *Poetyka wspomnień przynoszących kolejne pożegnania jest sugerowana stylem narracji, który ulega znamiennej ewolucji: od groteskowej, podszytej surrealizmem rzeczywistości wspomnień sierpnia 1939 r., poprzez ironicznie traktowaną rzeczywistość okupacji, po paradokumentalny zapis ostatnich sekwencji wyzwolenia, czyli jakiś przypadkowo zarejestrowany antyheroiczny moment zakończenia wojny*³. Słodowski wykrył trójstopniową konstrukcję filmu, na którą składa się warstwa wspomnień odległych, warstwa wspomnień świeżych i pieczęć twardego realizmu zakończenia. Wydaje mi się, że ta interpretacja nie może wykroczyć poza status hipotezy, gdyż *Pożegnania* są konstrukcją celowo wycieniowaną i niedopowiedzianą. Można wydzielić w filmie trzy odrębne części, ale nie ma pomiędzy nimi tak wyraźnych przeskoków stylistycznych, jak chciałby tego Słodowski. Niemniej hipoteza to ciekawa. Ośmieliłbym się nawet nieco ją przeformułować i posunąć jeszcze dalej.

Na początku każdej z trzech części Paweł patrzy przez okno. Zawsze w dół z pokoju na piętrze i zawsze przez szybę nie całkiem przejrzystą. W sierpniu 1939 obserwuje żegnającą się parę młodych ludzi. Płynący po szybie letni deszcz zamazuje ich kształty. Późną jesienią 1944 przygląda się jednej z ostatnich hitlerowskich łapanek. Okienko na poddaszu jest małe i zakopcone, jak zresztą cały wynajmowany pokój. Kilka dni później – przyjmijmy za Słodowskim, że w czasie teraźniejszym – przez niemiłosiernie brudne okno willi „Quo vadis” patrzy na spadły poprzedniego wieczora śnieg i niedźwiedziowate sylwetki uciekających Niemców. Tym razem jego wzrok jest szczególnie nieobecny, zwrócony do wewnątrz. Mogłoby się wydawać, że Paweł trwa tak zaledwie kilka sekund. Zdaje się jednak, że jest to „zacierający” zabieg Hasa. Paweł musiał stać nieruchomo przy oknie dobrych kilka minut, zważywszy że odszedł od niego, by dogonić Lidkę, którą napotkał na pobliskim torowisku, gdy wracała już z dworu hrabiny Róży. Co więc się działo w tym zaginionym czasie? Pamiętając o delikatnym modelunku filmu i reżyserskich niedopowiedzeniach, nie wolno niczego stwierdzać kategorycznie. Istnieje jednak prawdopodobieństwo, że w tym czasie Paweł przeżył proustowskie przypomnienie dziejów swojego związku z Lidką. Rolę katalizatora pamięci pełniłoby spojrzenie przez brudną szybę, które wywołałoby w jego świadomości rozwinięcie materii wspomnień, dopiero co pokazanych. Byłoby właściwym początkiem filmu, na trzy minuty przed jego końcem. Taka konstrukcja wyjaśniałaby, dlaczego kamera cały czas towarzyszy Pawłowi, mimo że – inaczej niż w powieści Dygata – nie jest on narratorem historii. Jasne stałyby się też sentymentalna poetyckość i groteskowość najdawniejszych scen rozgrywających się w sierpniu 1939 roku. Tłumaczyłaby je deformacja odległej reminiscencji. Has już w swoim poprzednim filmie stosował zabieg pokrewny. Powstała w 1957 r. *Pętla* spotkała się z ostrymi, choć standardowymi oskarżeniami o formalizm. Krytyka długo nie chciała dostrzec, że film jest autorskim przetworze-

niem poetyki ekspresjonizmu. Świat postrzegany obiektywnym okiem kamery podlegał miejscowym odkształceniom wywołanym subiektywnym oglądem rzeczywistości głównego bohatera, Kuby. Filmowy obraz powstał na styku emanacji udęzonego umysłu i tego, co realne.

W *Pętli*, tak jak w *Pożegnaniach*, często powraca motyw spoglądania przez okno na fragment ponurej ulicy. Czyżby to był wędrujący symbol filmów Hasa? Od XV w. okno było powszechnie stosowaną alegorią Boskiej Miłości i Łaski. Wpadające przez nie światło blikowało w oczach widocznych na autoportretach Albrechta Dürera, odbijało się w ascetycznych zastawach holenderskich martwych natur. Tej mistycznej, złocistej jasności nie ma u Hasa ani śladu. Jego światło jest popielatym półmrokiem deszczowego dnia. Okno służy mu raczej do dyskretnego, podszytego smutkiem podpatrywania, jak w jednoaktówce *Wnętrze* Maeterlincka. Najbliżej mu jednak do ujęcia Caspara Davida Friedricha ze słynnego płótna *Kobieta w oknie*. Wyciszony obraz niemieckiego romantyka jest może jednym z najsilniejszych wyrazów nieokreślonej ludzkiej tęsknoty, niemożliwej do spełnienia potrzeby życia wolnego, autentycznego. Mimo że bohaterowie Hasa po chwili spędzonej przed oknem wychodzą na zewnątrz, nie odnajdują zaspokojenia swoich pragnień. Paweł doświadcza tylko kolejnych pożegnań.

Podczas „ucieczki w wiejskie zacisze” wraz z Lidką odnajduje jednak azyl, w którym czas zmienia swój rytm. To na wpół zrujnowana willa „Quo vadis” w Podkowie Leśnej. Tutaj nie ma pożegnań. Czas zostaje zakłęty i rozrzedzony, tak jak to ma miejsce w *Sanatorium pod Klepsydrą* Schulza, które Has sfilmuje wiele lat później. To tajemnicze miejsce jest ewokowane już wcześniej w śpiewanym w Café Clubie szlagierze *Pamiętasz, była jesień*, którego melodia powraca wielokrotnie jako jeden z lejtmotywów *Pożegnań*. Co prawda nie ma tu „staruszka portiera”, jest za to ekscentryczna staruszka – właścicielka, grana przez Irenę Netto. Lidka i Paweł w starej willi przeżywają chwile, w których ich deklarowane pozy nabierają cech rzeczywistości. Przedstawiają się jako małżeństwo i tym małżeństwem stają się, przepędzając noc na typowo małżeńskich dąsach. Przeszcień to zapisuje. *Pościel zmienić? Chyba nie, to ta sama. Tu nikt od tego czasu nie był* – mówi gospodyni do osłupiałego Pawła, który po pięciu latach, w 1944 r., powrócił, by ponownie wynająć pokój, który wcześniej tak mu się nie podobał. Wszystkie ujęcia, nawet to, w którym na ciemnych schodach uszczypnął Lidkę w pośladek, zostają powtórzone. Tym razem jednak Paweł jest sam.

Nie tylko indywidualny czas bohaterów utrwalił się w tym miejscu. Cała willa jest rodzajem arki narodowej przeszłości. Co ciekawe, Dygat w swojej powieści nie poświęca jej zbyt wiele uwagi. Główny bohater – narrator (w książce nie poznajemy imienia filmowego Pawła) – ogląda z niechęcią jedno z pomieszczeń: *Był to chyba najokropniejszy pokój, jaki kiedykolwiek zdarzyło mi się widzieć. Brudny, pokryty kurzem, z mebli miał tylko dwa żelazne powyginane łóżka i jedno krzesło z oberwaną poręczą, w każdym rogu pokoju wspaniałe pajęczyny, na ziemi zmięty gałgan, który kiedyś być może był dywanem, zapach stęchlizny, nieproporcjonalnych rozmiarów portret Kościuszki na ścianie*⁴. To wszystko. Pustkę książkowych pomieszczeń Has zastawia groteskowym nagromadzeniem przeróżnych rupieci. Willa „Quo vadis” staje się czymś na kształt puławskiej świątyni Sybilli urządzonej przez Izabelę Czartoryską jako sentymentalne mauzoleum narodowych pamiątek. Willi tej nigdy nie widzimy z zewnątrz – oglądamy jedynie



jej eklektyczne wnętrze. Ściany pokrywają na wpół zatarte późnobarokowe freski, przedstawiające taneczne korowody bachantek, muz czy rusałek. Na wyblakłych postaciach i pomiędzy nimi wiszą maleńkie pejzaże w ogromnych ramach oraz różnej wielkości portrety. We wszystkich kierunkach spoglądają oczy wąsatych Sarmatów i oświeceniowych jegomości. Niektóre z wizerunków to portrety trumienne. Nad nimi niepodzielnie króluje okazały Kościuszko w krakowskiej czamarcze. Wszystkie możliwe ornamenty zdobią poczerńiałe ze starości meble. W wynajętym przez Lidkę i Pawła pokoju tylko jedno krzesło – oczywiście empiryczne. Has dba, by ta malownicza rupiecarnia pozostała tłem. Kamera sunie po niej, niczemu bliżej się nie przyglądając. Pomieszczenia, choć zastawione, nie wydają się duszne.

Nad willą unosi się atmosfera gabinetu osobliwości, znanego z rycin Piranesiego czy powieści gotyckich. Można ciekawie skojarzyć ją z narodowym panoptikum opisanym w zakończeniu *Wariacji pocztowych* Kazimierza Brandysa: *Komendant stał nad trumną. Gipsowy, z brwią krzaczastą, o szablę wsparty oburącz. Za nim kosy. Dwie na krzyż, między nimi granat partyzancki, a wyżej Naczelnik w sukmanie, z oczami ku niebu (...). Siodło ze strzemionami, powyżej krucyfiks. Pod krucyfiksem ręka Chopina i Virtuti na wstążce. Kula szwedzka armatnia*⁵. Ten gorączkowy, a zarazem podszyty ironią opis ciągnie się długo i kończy stwierdzeniem, które świetnie pasuje do Hasowskiej willi „Quo vadis”: *W tym kiczu był magnetyzm jakiś (...). Prawdziwa chała ma w sobie coś wyuzdanego, coś z rozwiązłych marzeń. A zarazem spirytyzm grafomański – w prawdziwych, potężnych chałach straszą duchy przodków*⁶. Willa „Quo vadis” jest arką tego, co pożegnane, krainą cieni, w którą nieuchronnie osuwa się teraźniejszość.

Może nie będzie tego, co zwykliśmy nazywać Polską – powiada w zamyśleniu Paweł podczas jednej z wizyt w dworku hrabiny Róży. Wtedy stary zegar zaczyna wygrywać melodię *Arii* z *kurantem* Moniuszki, próbując jakby zaprzeczyć jego słowom. Pamiętka pożegnanej przeszłości niesie być może tylko sentymentalny cień smaku, ale zarazem możliwość pocieszenia. Sprawdza się to zwłaszcza w odniesieniu do natur, którym nieobce jest doświadczenie melancholii. W emigracyjnym wierszu Jan Lechoń pisał: *Ach, żadna mnie muzyka dzisiaj nie pocieszy, / Chyba Aria z kurantem ze „Straszego dworu”!*⁷



Pałacyk hrabiny Róży, w którym znajdują schronienie znajomi uchodźcy ze zniszczonej po powstaniu Warszawy, stanowi znaczącą paralelę do willi „Quo vadis”. Jest tratwą ratunkową, której pasażerowie – ludzie i rzeczy – nie potrafią zaakceptować swojego osunięcia w przeszłość. Wszystko we dworze jest urządzone z nienagannym smakiem i ładem. Zdobią go kunsztowne bibeloty, wielkie bukiety kwiatów, portrety przodków oraz kopie dzieł mistrzów wykwintu: Bouchera i Greuze’a. Etykieta zostaje zachowana w niemal absurdalnej formie. Apogium osiąga, gdy hieratyczny lokaj, Feliks, uderza w gong, oznajmiając porę posiłku na 15 minut przed okupacyjną godziną policyjną. Has zadbał o to, by wyposażenie bogatego dworu ziemiańskiego było jak najgustowniejsze i możliwie autentyczne. Zastawę stołową, obrazy i dekoracje dostarczyli na plan dawni właściciele majątków z okolic Podkowy Leśnej. Pomimo lat wojny, reformy rolnej i stalinowskiego terroru znalazło się tyle nienaruszonych drobiazgów, że można było udekorować nimi okazałą posiadłość.

Choć Has z wielką finezją odtwarza dwór hrabiny Róży, w jego filmie pełni on mniej istotną rolę niż w powieściowym pierwowzorze. U Dygata jest on potraktowanym ironicznie skupiskiem wszystkiego, co niegdyś miało wartość, ale w nowej rzeczywistości jest już tylko śmieszną bądź żalospną pozą. Opis ziemiańskiego środowiska, napływającego tu ze wszystkich stron, nieodparcie przypomina fragmenty *Ferdydurke* Gombrowicza dotyczące mieszkańców dworu w Bolimowie. Ujęcie Dygata można by poczytywać za wręcz marksistowskie, gdyby nie fakt, że odchodzącemu, bezużytecznemu już ziemiaństwu autor niczego nie przeciwstawia. Opisuje je tylko z uszczypliwą bądź gorzką ironią, oczyma swojego bohatera, który także nie widzi dla siebie miejsca w nowej sytuacji, ale przynajmniej ma tego świadomość. Has natomiast rozpościera nad malowniczym pałacykiem hrabiny Róży atmosferę nostalgii i zadumy. Jego ironia nie jest gryząca, a raczej życzliwa.

W tym miejscu docieramy do jednego z paradoksów twórczości Wojciecha Jerzego Hasa. Większość filmów reżysera to ekranizacje konkretnych utworów literackich, co nie przeszkadza, by stanowiły zarazem oryginalny przykład kina autorskiego. Zazwyczaj pozostają absolutnie wierne swoim pierwowzorom w warstwie narracyjnej, ich nastrój bywa już nieco rozbieżny, wymowa natomiast jest zwykłe

zupełnie inna. Żyjący pisarze, których utwory Has adaptował (Hłasko, Dygat, Brandys), byli zwykle bardzo zadowoleni z efektów jego pracy. Krytyka odnosiła się jednak do zabiegów reżysera podejrzliwie, czyniąc swoim głównym przedmiotem porównywanie filmów i ich literackich pierwowzorów. Prawdziwa burza rozpętała się po premierze *Lalki* (1968) opartej na arcydziele Prusa. Zarzucano jej dziwaczną obsadę (Mariusz Dmochowski w roli Wokulskiego i Tadeusz Fijewski jako Rzecki), oniryczny nastrój i pozostawanie na odległym marginesie problematyki powieści. Jednym z napisanych w tym duchu, choć i tak dość wyważonych artykułów był tekst Władysława Orłowskiego *Wojciecha Hasa przygoda z literaturą*⁸, w którym krytyk potępił reżysera za to, że sądzi, iż *wie lepiej* niż wybitni, a nawet przeciętni (jak Uniłowski – autor *Wspólnego pokoju*) pisarze. Moim zdaniem wystarczy porównać *Lalkę* Hasa ze zrealizowanym „po bożemu” w parę lat później serialem Ryszarda Bera, by dostrzec wagę i oryginalność tego niedoskonałego, ale bardzo ciekawego filmu.

W *Pożegnaniach* skróty względem powieści zaznaczają się śladowo. Brak przede wszystkim krótkiej sekwencji paryskiej kończącej pierwszą część książki. Scenariusz ułożony wspólnie przez Hasa i Dygata zachowuje dosłowne dialogi powieściowych bohaterów, co tworzy nawet wrażenie pewnej sztuczności wypowiedzianych kwestii. Obaj autorzy byli zadowoleni z przebiegu i efektów współpracy. Has miał zaraz po premierze *Pożegnań* zabrać się do pracy nad *Jeziorem Bodeńskim* Dygata, ale projekt upadł z przyczyn niezależnych.

Mimo to filmowy Paweł nie jest tożsamy ze zbuntowanym przeciwko swojemu otoczeniu powieściowym autsajderem. Lidka wcale nie równa się wrażliwej fordanserce, którą warunki postawiły przed perspektywą znalezienia się na ulicy. Zebrane w Podkowie Leśnej środowisko ziemiańskie nie jest wyłącznie groteskowe. Willa „Quo vadis” to miejsce zupełnie inne niż w powieści, a pałacyk hrabiny Róży, choć pełni tę samą funkcję, co u Dygata, jest oglądany z innej perspektywy. Do podobnych konkluzji doszedł w swojej książce Konrad Eberhard: [w *Pożegnaniach*] *wyraźnie widać usiłowania Hasa, aby przenieść na ekran oryginalną, nienaruszalną tkankę prozy Dygata, jej dyskretny dowcip, ironię w portretowaniu ludzi i wnętrzu, dystans bohatera-narratora wobec samego siebie (...)*⁹. *Podobieństwa* [do literackiego pierwowzoru] *leżą jednak na powierzchni utworu filmowego, rozbieżności dotyczą spraw najistotniejszych. Ironia, absurd, groteska przenikają poszczególne sytuacje, ale są jak gdyby tylko uzupełnieniem czegoś zupełnie innego, a mianowicie liryzmu, poetyckości*¹⁰. Zaslugą studium Eberharda jest spojrzenie na twórczość Hasa w znacznym oderwaniu od jej literackich źródeł. Originalność tego reżysera można bowiem dostrzec wtedy, gdy do jego filmów podchodzi się jako do niezależnych utworów, dla których głęboko przemyślany pierwowzór jest źródłem inspiracji, a nie kanwą narracyjną, do której w rzemieślniczym trudzie należy dodać odpowiednie obrazy.

Has zbudował film na dziejach niedookreślonego związku Lidki i Pawła. Z większą wiarą niż Dygat poszukiwał w tym miejscu prawdziwego dramatu pożegnania. Dopiero z perspektywy dwojga młodych ludzi oglądamy świat odchodzący w przeszłość. Jest to jeszcze wyraźniejsze, jeżeli przyjąć hipotezę o rozegraniu całej fabuły w świadomości głównego bohatera, który przypomina sobie szczegóły kolejnych spotkań i pożegnań z Lidką. Film otwiera widok z okna zamieszkanego domu rodziców Pawła i jego klótnia z ojcem, a raczej wysłuchanie

ojcowskich wyrzutów. Pierwsza kwestia filmu – pytanie: *Czy zapłaciłeś czesne?* – jest wypowiedziana z dobitnie sceniczną intonacją i uwypukleniem przedniojęzykowozębowego „ł”. Ten sposób mówienia – wyrazisty i sztuczny – dominuje w *Pożegnaniach*. Ustala grę aktorów jako zdystansowaną, nieco deklamatorską, odpowiednią do ironiczno-groteskowej wizji świata. Jednocześnie jest także elementem charakterystyki środowiska, któremu Paweł próbuje się wymknąć. W świecie filmowym nigdy już do domu nie powróci. To jego pierwsze pożegnanie. Wygnany na ulicę potrzebą odetchnięcia i ucieczki przed ogarniającym go obezwładnieniem trafia do Café Clubu. Tutaj spontanicznie – w stopniu, w jakim spontaniczność jest w świecie *Pożegnań* możliwa – nawiązuje rozmowę z nieznaną fordanserką Lidką. Rozpoczynają zwyczajną w takiej sytuacji grę, której poszczególne fazy, jak im się wydaje, potrafią doskonale przewidzieć. Kolejno przyjmowane pozy nie przeszkadzają temu, że zaczyna ich wiązać wzajemne zauroczenie. W końcu decydują się opuścić lokal. Udają się „w wiejskie zacisze”, a stamtąd do Podkowy Leśnej i willi „Quo vadis”. Przenoszą tu zasady podjętej gry. Lidka zaczyna jednak przejawiać więcej inicjatywy. Nieśmiało i bez wyrachowania próbuje przełamać dystansującą konwencję. To z kolei wzbudza niepokój Pawła, czyni go opryskliwym i zamkniętym. Noc mija na dąsach, a poranne zjawienie się ojca Pawła z przygotowaną perorą starego Duwala z *Damy kameliowej* przywraca układ pełen wstrzemięźliwości i dystansu. Scena pożegnania na peronie kolejki wąskotorowej niesie poczucie zmarnowanej szansy. Zdaje się, że ze strony Pawła jest to wywołane rodzajem wewnętrznego paraliżu uczuć i poczuciem nieodpowiedniości całej sytuacji. Ze strony Lidki to raczej swoista nieporadność i strach przed oskarżeniem o interesowność. Dziewczyna zostaje na peronie w Podkowie Leśnej bez żadnych praktycznych perspektyw oraz nadziei na ponowne spotkanie. Do pary bohaterów wracamy, gdy jesienią 1944 r. ich drogi nieoczekiwanie się przecinają. Paweł wstępuje po pieniądze do swojej ciotki, która gości we dworze hrabiny Róży w Podkowie. Tu natyka się na Lidkę, będącą już żoną siostrzeńca hrabiny, Mirka, który podobno *porwał ją z knajpy, jak błędny rycerz*, czyli wykorzystał wydeptaną już ścieżkę. Po pierwszym szoku młodzi ludzie przyjmują wobec siebie postawę wyczekującą. Paweł, który nie miał zamiaru zatrzymać się w Podkowie, znów wynajmuje pokój w willi „Quo vadis” i niby to z grzeczności często odwiedza pałacyk. W uczuciach jego i Lidki dominuje jednak zawód przejawiający się narastającym rozdrażnieniem. On wyraźnie dostrzega, że dziewczyna zatraciła swoją naturalność, że kopiuje arystokratyczne pozy. Ona z kolei odczuwa rozczarowanie tym, że Paweł nie docenia jej przemiany, której – jak jej się wydaje – pragnął. Najprawdopodobniej jednak prawdziwa przyczyna ich rozgorzyczenia leży w świadomości obustronnie i beznadziejnie zmarnowanej szansy. Irracjonalna siła ciągnie ich jednak ku sobie i w końcu, w kawiarni u Feliksa, wywołuje wybuch. Potem może nastąpić już tylko zbliżenie – i to w wypchniętej poza czas scenerii willi „Quo vadis”. Przez chwilę oboje rozumieją się bez słów. Wiedzą, że choć powinno być tak między nimi od początku, to jednocześnie być tak nie może. Otwarte zakończenie filmu zawieszają ich związek tuż przed kolejnym, nieuchronnym pożegnaniem.

Wspólnego losu byłej fordanserki wżenionej w rodzinę hrabiowską i żołnierza wrześniego – niegdyś zbuntowanego studenta, nie sposób sobie wyobrazić, zwłaszcza w realiach 1944 roku. W świecie *Pożegnań* dominuje poczucie darem-

ności ludzkich wysiłków. Historia, inni ludzie, własna przekora i niezdecydowanie nieuchronnie miazdzą każde zbyt odsłonięte przejawy uczuć. Namacalne poczucie upływającego czasu skłania bohaterów do izolowania się w bezpiecznym azylu własnej świadomości. Nie sposób oderwać się od przeszłości, nawet jeśli się widzi – jak Paweł – jej żalną, ginącą postać. Z ekranu dosłownie pada pytanie, jak się zwrócić ku przyszłości, skoro „pociąg już ruszył”. Nie doczekawszy się odpowiedzi, żegnamy dwójkę bohaterów w pamiętnej ostatniej scenie filmu. Gdy całe *Pożegnania* rozgrywają się w klimacie nostalgicznego, bezpiecznego wspomnienia, tutaj marsz wojska i szcęk gaśienic czołgów wybija puls dojmująco materialnego *praesens*. Doskonale można wyczuć niepewność Lidki i Pawła wobec tego, co może przynieść przyszłość. Jeszcze przez chwilę dryfują na mieliźnie czasu. Ta sytuacja zawsze im odpowiadała. Tu mogą prowadzić swoją przekorną grę, pozostawać zbuntowanymi i rozkapryszonymi dziećmi, ludźmi bez określonych właściwości. Tu mogą być razem. Zaraz jednak wskazówki zegara ponownie ruszą. Czas nieuchronnie ich rozdzieli. Mimo tęsknoty za życiem aktywnym, mimo buntu i prób ucieczki, jedynym sposobem na życie, jaki, zdaje się, odpowiada obojgu bohaterom *Pożegnań*, jest poddawanie się nurtowi wydarzeń, pełne zanurzenie się w Bergsonowską rzekę czasu... Taka postawa jest oddaleniem go-ryczy ciągłej i nieuchronnej straty; ocala to, co pożegnane.

Pożegnania Hasa jawią się jako próba zaklinalnia czasu. Struktura zaginionej przeszłości zostaje w nich poddana artystycznej obróbce, zgodnej ze znaną definicją Andrieja Tarkowskiego: *film jest sztuką rzeźbienia w czasie*. Przeszłość zostaje wskrzeszona, ale nie w realistycznej, lecz raczej imaginacyjnej postaci. Jej cechą jest to, że po krótkiej chwili znów musi zapaść się w śmierć. Ten zabieg reżyser będzie stosował w wielu swoich późniejszych filmach, przede wszystkim w *Sanatorium pod Klepsydrą*. W tym miejscu dostrzegam główne źródło melancholijnego czaru obrazów Hasa. *Pożegnania* byłyby więc przywołaniem zaginionego świata ziemiaństwa i przedwojennej inteligencji, drogich, po części sentymentalnych pamiątek, wreszcie przekornych i niedookreślonych związków uczuciowych młodości. Film można odczytywać również w kontekście politycznym. W moim przekonaniu obraz Hasa ma jednak przede wszystkim charakter poetyckiego, głębokiego ukłonu pożegnalnego.

WOJCIECH ŚWIDZIŃSKI

¹ K. Eberhardt, *Wojciech Has*, Warszawa 1967, J. Słodowski, T. Wijata, *Rupieciarnia marzeń*, Warszawa 1994.

² Por. G. Stachówna, *Trzy spojrzenia przez okno. „Pożegnania” Dygata i Hasa*, „Kwartalnik Filmowy” 1999, nr 26-27; M. Komatowska, *Księga iluzji, księga snów. O twórczości Wojciecha Hasa*, w: *Kino polskie w trzynastu sekwencjach*, red. E. Nurczyńska-Fidelska, Kraków 2005.

³ J. Słodowski, dz. cyt., s. 34-35.

⁴ S. Dygat, *Pożegnania*, Warszawa 1967, s. 49.

⁵ K. Brandys, *Wariacje pocztowe*, Wrocław 1993, s. 165.

⁶ Tamże.

⁷ J. Lechoń, *Poezje*, Wrocław 1990, s. 73.

⁸ „Dialog” 1969, nr 11.

⁹ K. Eberhardt, dz. cyt., s. 23.

¹⁰ Tamże, s. 26.