

# Iwona Grodź

---

## Balet czerni i bieli : o "Jak być kochaną" Wojciecha J. Hasa

---

ER(R)GO. Teoria–Literatura–Kultura nr 2 (13), 123-142

---

2006

Artykuł został opracowany do udostępnienia w internecie przez Muzeum Historii Polski w ramach prac podejmowanych na rzecz zapewnienia otwartego, powszechnego i trwałego dostępu do polskiego dorobku naukowego i kulturalnego. Artykuł jest umieszczony w kolekcji cyfrowej [bazhum.muzhp.pl](http://bazhum.muzhp.pl), gromadzącej zawartość polskich czasopism humanistycznych i społecznych.

Tekst jest udostępniony do wykorzystania w ramach dozwolonego użytku.

## Balet czerni i bieli. O *Jak być kochaną* Wojciecha J. Hasa (1963)



Fotos do filmu *Jak być kochaną* Wojciecha Jerzego Hasa (1963)

*W pracach najlepszych operatorów Tisségo, Moskwiina, Kosmatowa – czerni, szarość i biel nie są nigdy postrzegane jako brak koloru, ale jako pewna gama kolorów. na jakiej opiera się nie tylko styl plastyczny dzieła, ale jego spoistość tematyczna i ogólna dynamika.*

Siergiej Eisenstein

Biel przenika czerni, czerni zamyka biel. Chłodna czystość monochromatycznego światłocienia niewątpliwie może fascynować. Ambiwalencja tych dwóch „nie-kolorów” jest wszechogarniająca. Władysław Kopaliński zauważył przecież, że biel i czerni to jednocześnie suma wszystkich barw i ich brak<sup>1</sup>. Ascetyzm i precyzja czarno-białego widzenia świata skrywa ponadto tajemnicę i trudną do uchwycenia eliptyczność.

Grafizm bieli i czerni, podobnie jak zdefiniowany przez Tadeusza Różewicza rysunek, „jest najczystsza formą malarstwa/jest wypełniony czystą pustką/

dlatego może ze swej natury jest czymś bliższym absolutu/nież obraz Renoira<sup>2</sup>. Z tego punktu widzenia, sztuka opierająca się na sensualnej powściągliwości i dokładności, odwołuje się bardziej do intelektu niż do emocji. Henri Matisse pisał: „Jeśli rysunek jest sprawą ducha, a kolor zmysłów, winienes najpierw rysować, aby doskonalić ducha i uczyć się wyprowadzać kolor na ścieżki duchowe<sup>3</sup>. Natomiast Poussin twierdził, że kolory na obrazie to jakby „wabiki dla oczu<sup>4</sup>. Tylko surowość bieli i czerni nie „przesłania” myśli.

\* \* \*

Film, szczególnie w początkach swojej historii, z konieczności, ale i z realnej fascynacji miał wielu „wyznawców” czerni i bieli (m.in. Siergiej Eisenstein, szkoła szwedzka z lat 1917-1922: Sjöström i Stiller, Carl Theodor Dreyer, niemiecki ekspresjonizm, później „czarny” kryminał amerykański lat 1941-50<sup>5</sup>, Luchino Visconti, Rober Bresson, Jerzy Kawalerowicz m.in. w *Matce Joannie od Aniołów* czy Andrzej Wajda w *Popiołach*).

Obecnie, powrót do estetyki barwnego minimalizmu jest efektem z jednej strony próby odzyskania pierwotnego kinematograficznego widzenia (*camera obscura* czy czarno-biała fotografia), z drugiej symptomem utożsamienia filmu czarno-białego z filmem artystycznym<sup>6</sup>. Filmowy grafizm jest efektem plastycznego wykorzystania walorowej różnorodności bieli i czerni. Może ona funkcjonować na zasadzie wiernej reprodukcji albo deformacji rzeczywistości. Niemniej nasycenie barwy światłem inaczej przedstawia się w malarstwie, a inaczej w sztuce ruchomych obrazów. Wolor filmowy nie jest właściwością stałą. „Twórcy filmowi – pisze Jerzy Toeplitz – starają się układy walorowe w zmieniającym się obrazie oprzeć na jakiejś zasadzie generalnej, bądź kontrastu, bądź łagodnego przejścia<sup>7</sup>. Kompozycja plastyczna kadru wynika przecież z programu całości dzieła. Reżyser, podobnie jak malarz, musi dodatkowo uznać, „że rzeczywisty akcent dramatyczny nie zależy od tematu, ale od cienia i światła, że operując nimi można wywołać bardziej intensywne uczucie niepokoju niż pokazując akty przemocy<sup>8</sup>. Dynamika czerni i bieli ma więc podwójne znaczenie: estetyczne i psychologiczne.

W filmie monochromatycznym intensywność szarości jest ważna o tyle, o ile odpowiada określonej barwie. Czerni i biel zawierają przecież jakiś potencjał barwnej wizji świata, spełniają rolę bodźców, „które uruchamiają samoczynny mechanizm malarskiej wyobraźni widza. Dlatego film czarno-biały – jak wskazywał Aleksander Ledóchowski – ma poetykę spraw i rzeczy niedopowiedzianych. (...) W przypadku filmu barwnego nie ma miejsca na taką rekonstrukcję obrazu w wyobraźni, gdyż wszystkie potrzebne »dane« są już zawarte w obrazie<sup>9</sup>.

Świadomość dużego znaczenia światła i barwy w filmie pozwala reżyserowi wybierać kadry, które najbardziej odpowiadają jego intencjom kolorystycznym. Ponadto przez wprowadzenie dodatkowych elementów barwnych na plan, wreszcie przez świadome użycie oświetlenia, można pewne elementy barwne eliminować, inne wydobywać i akcentować<sup>10</sup>.

Pisząc o barwach w filmie, nie należy także zapominać o wrażliwości widza na rytmikę barw (zgodną na przykład z rytmem sekwencji), na narastający efekt barwny (intensywność barwna a narastanie dramaturgii), na rolę światła czy koloru jako motywu przewodniego (kolor może wprowadzać ład lub dysharmonię do obrazu), w końcu na wierność barw wobec przedstawianej rzeczywistości<sup>11</sup>.

## „Monolog podszyty dialogiem”<sup>12</sup> (*Jak być kochaną* Kazimierza Brandysa i Wojciecha Hasa)

Na dualizmie „bieli” i „czerni” oparta została plastyczna organizacja, sposób narracji (monolog wewnętrzny podszyty dialogiem i dialogi w retrospekcjach) i płaszczyzna fabularno-kompozycyjna (czas terażniejszy i przeszły) szóstego, „szczęśliwego” – jak pisała krytyka<sup>13</sup> – filmu Wojciecha Hasa *Jak być kochaną*<sup>14</sup>. Omawiany utwór został zrealizowany w 1962 roku na podstawie opowiadania z równie przełomowego dla twórczości prozatorskiej Kazimierza Brandysa tomu *Romantyczność* (1960)<sup>15</sup>. Autor pierwowzoru literackiego przyznał, że „trzeba było dawno skończyć zapasy z czasem minionym”<sup>16</sup>. Ten zbiór opowiadań miał definitywnie zamknąć często podejmowany w tamtych latach temat wojny. Natomiast film twórcy *Pętli* nazwany został nawet „ostatnim akordem polskiej szkoły filmowej”<sup>17</sup> i umieszczony obok *Popiołu i diamentu* Andrzeja Wajdy.

Entuzjastycznym recenzjom filmu Hasa nie było końca. Krytycy prześcigali się w pochwałach, pisząc m.in. „otrzymaliśmy autentyczne dzieło sztuki filmowej, kontynuujące w pewien szerszy sposób nielicznie reprezentowany w polskiej kinematografii nurt psychologiczny, wnikaający w sferę psychicznych doznań współczesnego człowieka”<sup>18</sup>.

Film *Jak być kochaną* okazał się ważny też dla samego reżysera. W dużej mierze Has zawdzięczał to zawartości literackiego tworzywa. Zetknięcie z indywidualnością Brandysa, skierowało jego twórczość na „odmienną, intelektualną drogę”, czego idealnym dopełnieniem stała się surowa estetyka filmu czarno-białego. Mieczysław Walasek pisał nawet, że w tym projekcie ten twórca światów z pogranicza snu odnalazł wreszcie materiał, którego nie musi dopowiadać eksponowaniem strony plastyczno-wizualnej swych filmów, bo zawiera on literackie tworzywo, ograniczające całość obserwacji lub przeżyć w konkretnie i wyraźnie nakreślony dramat<sup>19</sup>. W tym momencie powraca motyw grafizmu, który w przeciwieństwie do „barwnych wabików” odwołuje się do spraw najistotniejszych.

\* \* \*

Czytając opowiadanie Kazimierza Brandysa *Jak być kochaną*, odbiorca ma silne poczucie jego „niefilmowości”. Przede wszystkim z uwagi na wykorzystanie monologu wewnętrznego. Nawet pisarz miał wątpliwości czy wewnętrzny głos Felicji wytrzyma próbę ekranu<sup>20</sup>. Natomiast reżyser od początku był pewny, że ten eksperyment się uda. Stało się tak dlatego, że „decydującym bodźcem

dla rozwoju monologu wewnętrznego [Felicji] okazało się jego udramatyzowanie. Jest to bowiem monolog stale podszyty dialogiem i przez tę utajoną dialogowość nieustannie prowokowany”<sup>21</sup>.

Zdaniem Wojciecha Hasa „można sfilmować każdy wartościowy utwór literacki pod warunkiem, iż znajdziemy do niego odpowiedni klucz formalny [w tym przypadku klucz do wizualizacji słów monologu]”<sup>22</sup>. Znaczy to, że można zmienić wszystkie elementy utworu, byle tylko nie wypaczyć jego sensu, idei. W opowiadaniu *Jak być kochaną*, niejednokrotnie analizowanym w kontekście odwołań do tradycji romantyzmu<sup>23</sup>, a nawet sentymentalizmu w sensie pejoratywnym<sup>24</sup>, reżysera uderzyło „iż jest ono poświęcone cichemu bohaterowi ludzkiemu, a więc tym sprawom, które w rozmaitych utworach czy filmach zajmują na ogół niewiele miejsca”<sup>25</sup>.

Spotkanie reżysera z pisarzem nastąpiło w bardzo dobrym momencie. W tym okresie twórca *Miesiący* na dłużej związał się z filmem. Napisał kilka scenariuszy, co po części wiązało się z jego wzrastającym zainteresowaniem dialogiem jako samodzielnym gatunkiem literackim. Wielokrotnie wypowiadał się też na temat praktyk adaptacyjnych<sup>26</sup>. Powtarzał, że nie przywiązuje dużej wagi do wierności filmu wobec literatury. Według autora *Dżokera* reżyser może kształtować materiał literacki według własnej wyobraźni<sup>27</sup>. Takie podejście pisarza do zagadnienia przekładu intersemiotycznego potwierdzają także inne ekranizacje jego prozy, np. *Samson* Andrzeja Wajdy (1961), *Sposób bycia* Jana Rybkowskiego (1966) czy *Matka Królów* Janusza Zaorskiego (1982).

\* \* \*

Tak, jak we wszystkich poprzednich dziełach Wojciecha Hasa (*Pętla*, *Wspólny pokój*, *Pożegnania*, *Rozstanie*, *Złoto*), tak i w tym wypadku głównym tematem filmu jest czas. Dlatego samego twórcę można nazwać „filmowym poetą czasu”. Niemniej zdaniem Konrada Eberharda „dotychczas interesował go najbardziej nie tyle czas przemijający – ile czas zastygły w ludzkiej mentalności, w rzeczach otaczających człowieka, w sytuacjach powtarzających się od lat”<sup>28</sup>. Tym razem wspomnienie jest podróżą do źródeł dzisiejszej osobowości bohaterki, czasem pozytywnym, bo pozwalającym jej zrozumieć samą siebie, dojrzeć wewnątrz<sup>29</sup>.

W filmie pojawiają się retrospekcje, ale Has potraktował je inaczej niż w opowiadaniu. Tylko w ekspozycji obie warstwy: współczesna (podróż samolotem) i wspomnieniowa (okupacyjna) – krzyżują się, pozornie, dość przypadkowo. W dalszych partiach filmu retrospekcje następują w porządku chronologicznym. Reżyser miał świadomość tego, że z początku może to być szokujące dla widza. Niemniej dzięki takim zabiegom chciał „dokonać konfrontacji dnia dzisiejszego z przeszłością. Pokazać, jakie ślady pozostawiła wojna na psychice współczesnego człowieka”<sup>30</sup>.

W ten sposób czas, który rządzi światem tego filmu, nabrał sensu psychologicznego. Trzeba pamiętać, że podobnie jak w literaturze, tak i w sztuce ruchomych obrazów, „psychologizm uelastycznił formy narracji, przede wszystkim

dopuszczał swobodne operowanie czasem, wyzwalał go spod rygoru chronologii<sup>31</sup>. Dlatego młodą aktorkę, kreowaną przez Barbarę Krafftównę, widzimy w dwóch planach: teraźniejszym i przeszłym. Dlatego też retrospekcja w filmie Hasa „w tak małym stopniu pełni funkcję chwytu konstrukcyjnego, a w tak wielkim – jest świadectwem bardzo istotnej ludzkiej prawdy”<sup>32</sup>.

\* \* \*

W tym świetle, dzieło twórcy *Pętli* grawituje między „bielą” i „czernią” nie tyle z uwagi na technikę filmu czarno-białego (trudno przecież stwierdzić, na jaką paletę barw zdecydował się reżyser i scenograf, jeżeli dostrzegamy tylko różnice walorowe szarości), ale przede wszystkim ze względu na rozwarstwienie filmowej czasoprzestrzeni<sup>33</sup> i konstrukcji narracyjnej (monolog wewnętrzny, dialog). W ten sposób, środki czysto plastyczne: czerń i biel podkreślają dwuwymiarowy charakter filmu (fabularny, kompozycyjny i stylistyczny).

Mimo że akcja opowiadania Kazimierza Brandysa dzieje się jedynie w czasie teraźniejszym (lot do Paryża), reżyser zdecydował się nadać materialny kształt ledwie zarysowanym wspomnieniom głównej bohaterki, a tym samym „ufilmować” prozę autora *Romantyczności*. Plastyka staje się w tym wypadku *medium* dwóch czasoprzestrzeni: przeszłości i teraźniejszości, równolegle funkcjonujących w psychice kobiety (stąd też ów „monolog podszyty dialogiem”). Obraz ukazuje ową ciągłą obecność wspomnień w tym, co zaprzęta jej myśli. Pośredniczy także w charakteryzacji jej stanu emocjonalnego od wczesnej młodości aż do pełni dojrzałości. Wskazuje na zmiany jakie w niej zaszły.

Teraźniejszość (płaszczyzna narracji) – konotująca wrażenie pełnej jasności, precyzyjności rozgrywających się zdarzeń, a tym samym konkretności i materialności organizacji plastycznej tych fragmentów filmu, utożsamiona została ze światłem i bielą (intensywność naturalnego i sztucznego światła, wystrój samolotu i wnętrz na lotnisku, utrzymane w wyraźnie jaśniejszej tonacji). Przeszłość (płaszczyzna fabularna) z kolei ewokuje enigmatyczność i iluzoryczność wspomnień, wyłaniających się z szarej mgły pamięci, po to tylko, żeby za chwilę z powrotem się w niej zanurzyć, skojarzona została z ciemnością i czernią (delikatne oświetlenie i ciemniejsza tonacja wystroju, np. pokoju Felicji).

Dualizmem naznaczeni są też bohaterowie, względem siebie: kobieta (Felicja) i mężczyzna (Wiktor), i sami w sobie: bohaterka z czasu przeszłego (mająca w sobie światło Ofelia, ale pecha również) i teraźniejszego (wypalona przez życie Felicja), Wiktor – tchórzliwy i oczekujący poklasku aktor i tragiczny samobójca, w końcu nawet tajemniczy Peters: zdrajca czy ofiara?

W filmie *Jak być kochaną* szczególnie interesujący jest sam moment przejścia od percepcji zmysłowej do emocjonalnej. Dlatego Wojciech Has mimo użycia konkretnych środków technicznych: taśmy czarno-białej, intensywnego i migotliwego światła, w końcu „widocznego” montażu, zastosował także swój „filtr delikatności”, filtr ograniczonej postrzegalności. „Trzeba więc szukać tam, gdzie słabo widać, gdzie znaki stosowane są tak delikatnie, iż moglibyśmy ich nie dostrzec”<sup>34</sup>.

## Zimny odcień bieli

*Jesteśmy samotni i razem, wspólnie, nie tyle w przestrzeni, ile w czasie. Samotność nasza to poczucie, że świat przeżywa coś, w czym nie będziemy chcieli ani mogli uczestniczyć.*

Kazimierz Brandys

Dlaczego pustka kojarzy się z czernią a nie z bielą? Zdaniem Jerzego Wójcika, jest to częściowo uwarunkowane fizyką (czern jako brak jasności), a częściowo kulturą (czarna otchłań). Czerni implikuje utożsamienie pustki z nicością, a przecież może być ona także *obecnością w głębi*<sup>35</sup>, a więc stanem iluminacji/jasności. W filmie *Jak być kochaną* Wojciecha Hasa te dwie perspektywy zazębiają się. Zejście w głąb jest jednocześnie uświadomieniem sobie „braku”, wewnętrznego wypalenia. Odczucie wszechobecnej nicości natomiast umożliwia w ogóle tę podróż.

Biel to barwa światła, „transparentności” (dlatego umożliwia spojrzenie wstecz, jak przez szklaną tafelę), czystości, doskonałości i ulotności, także duchów, upiórów i kobiet. Oznacza moment iluminacji, jedności początku i końca, życia i śmierci (dlatego powrót do przeszłości, swoista pętla czasu w filmie *Jak być kochaną* możliwa była w przestrzeni samolotu, po oderwaniu się od ziemi, „w bieli chmur”). Dla pierwotnych plemion była symbolem ładu, porządku, oswojania sił (w filmie lot jest czasem takiego bilansu strat i zysków, momentem pogodzenia się z tym, co minęło). Biel może być również synonimem braku barw, pustki i chłodu, osamotnienia, „wyprania” rzeczywistości z głębszych sensów, znaczeń, emocji<sup>36</sup> (samotność Felicji i podróżującego z nią mężczyzny). Tożsama jest wtedy z pozornością i umownością życia (motyw teatru, roli do zagrania i echa egzystencjalizmu z prozy Brandysa<sup>37</sup>). Estetyka scen rozgrywających się w samolocie obca jest wyobraźni plastycznej Wojciecha Hasa. Stanowi – jak zauważył Konrad Eberhardt – „rodzaj maski, roli, którą podejmuje w grze z widzem w celu podkreślenia odmienności stylistycznej retrospekcji”<sup>38</sup>.

W sztukach plastycznych, także w filmie, najbardziej interesujące jest użycie światła i barw w sposób odbiegający od standardowych skojarzeń<sup>39</sup>. Zasada kontrastu w zastosowaniu tych podstawowych chwytów plastycznych jest także po części udziałem Wojciecha Hasa w filmie *Jak być kochaną*. Zarówno intensywne oświetlenie, jak i jaśniejsza tonacja plastycznej oprawy scen rozgrywających się w teraźniejszości (samolot, lotnisko) ma raczej wydzźwięk negatywny. Choć niewątpliwie nie można zapominać, iż jest to także wizualizacją „jasności” i pełnej kontroli nad czasem rozgrywających się zdarzeń (światło to symbol wiedzy dostępnej, iluminacji, samoświadomości). Akcja „widziana” w pełnym świetle, precyzyjnie zarysowana przez reżysera, traci niepewny i enigmatyczny status zdarzeń wspomnianych. Światło buduje strukturę obrazu, tworząc „klimat psychologiczny”, przygotowujący bohaterkę, a pośrednio widza do owego „cof-

nięcia się za dekorację”, zdystansowania się wobec wypadków minionych, z jednoczesnym zachowaniem pełnej świadomości (stąd precyzyjna gradacja intensywności oświetlenia, a co za tym idzie natężenia bieli i czerni).

W opowiadaniu Brandysa czas narracji rozciąga się między dwoma dokładnie wskazanymi momentami: od startu w Warszawie do zapięcia pasów po przylocie do Paryża. W filmie monolog towarzyszy nam od początku. Zachodzące w tym czasie wydarzenia relacjonowane są na bieżąco, zgodnie z logiką ciągu przyczynowo-skutkowego. Ciekawe jest to, że „nieliczne zdania wypowiedziane na głos w czasie lotu – w przeciwieństwie do bogactwa, głębi monologu, są banalne, nijakie”<sup>40</sup>. To kolejny kontrast.

Film *Jak być kochaną* rozpoczyna znamieny, typowo Hasowski, obraz lustra, który podobnie jak monolog wewnętrzny wprowadza widza bezpośrednio w świat głównej postaci. Spoglądanie na własne odbicie zapowiada podróż w głąb siebie, spojrzenie na swoje życie z dystansu, owo usunięcie się w tło, dekorację. Do wspomnień usposobi Felicję ponadto fabularna podróż samolotem do Paryża, jak każda archetypowa wędrownica naznaczona czasem rozstań i powrotów, granicą początku i końca, „bieli” i „czerni” ekranu.

Pierwszemu obrazowi towarzyszy głos kobiety, prawie szept nałożony pierwszoplanowo na tło dźwiękowe (monolog wewnętrzny bohaterki), który potwierdza przyjęcie przez nią roli obserwatora/komentatora, chęć usunięcia się za dekorację, napisania własnego pamiętnika albo spisania refleksji. Reżyser wielokrotnie nie tylko usuwa lub skraca, ale przede wszystkim zmienia kolejność zdań wypowiedzianych lub tylko pomyślanych przez bohaterkę. Tak też dzieje się i w tym wypadku. Słyszymy jej przejmujący szept: „Jestem siostrą samotnych i żoną owdowiałych. Pocieszam melancholików i niewidomych. Jeżeli kiedyś napiszę pamiętnik, dam tytuł: »Od Ofelii do Felicji, czyli o tym, jak być kochaną...« Mówią, że sowa była córką piekarza, ach panie... tak dwadzieścia lat temu zwracałam się do króla: ach panie, wiemy czym jesteśmy, ale nie wiemy, co się z nami stanie...”<sup>41</sup>.

Już te pierwsze słowa monologu dowodzą, że mamy do czynienia z nałożeniem dwóch planów, „barw czasu” także w warstwie językowej. Has niemal na zasadzie plastycznego kolażu połączył kwestie (zdania) wypowiedziane obecnie z przypomnieniami (młodzieńcza rola Ofelii z *Hamleta*). W tym wypadku łącznikiem, słowem, które pobudza do wspomnień jest imię Szekspirowskiej bohaterki. Dzięki niemu Felicja przypomina sobie dawną teatralną kwestię, a reżyser wprowadza widza w akcję, czyni aluzję do tytułu filmu i pierwowzoru literackiego.

Spojrzenie w lustro jest więc preludium. Niespodziewanie statyka tej pierwszej sceny, zapowiadająca wolny rytm montażowy i minimalizm ruchów kamery i postaci w kadrze w tych partiach filmu (dominacja zbliżeń i planu amerykańskiego), zostaje przerwana gwałtownym gestem kobiety, która odwraca twarz do kamery. Widzimy ją tylko przez chwilę, ale niepokojące wrażenie – spoglądania widzom prosto w oczy – pozostaje do końca. Silne natężenie emocjonalne



powoduje, że ten kadr staje się materializacją „martwego czasu”, o którym pisał Janusz Skwara<sup>42</sup>. Zastygły na ekranie obraz jej twarzy gwałtownie znika. Pierwszy raz przenosimy się z bohaterką filmu Hasa do innej czasoprzestrzeni – do pustego pokoju z jej przeszłości. Jednak dopiero w przedostatniej sekwencji filmu uświadamiamy sobie, że w istocie jej świdrujące i przerażające spojrzenie skierowane było w stronę okna z przeszłości. Okna, z którego skoczył jej ukochany, aktor Wiktor Rawicz. Z *offu* słyszymy jej szept: „Właściwie kiedy... Nie wiem. Może w ogóle nigdy. Jedno z dwojga albo nigdy nie przestałam, albo nigdy nie zaczęłam go kochać”<sup>43</sup>. Po tych słowach wchodzi mocnym akcentem muzyka i powracamy do teraźniejszości.

Gwałtowność tego powrotu podkreśla widok „uciekającej” asfaltowej powierzchni. Szybka jazda kamery, przemijanie monotonnego obrazu, jak się później okaże platformy lotniska, jest kolejną wizualną zapowiedzią zasadniczego tematu filmu: problemu czasu, przemijania, wspomnień. Dodatkowo miarowo przesuwane przed oczami płyty lotniska połączone są asfaltową brudą, która raz grubsza, innym razem cieńsza, w kilku miejscach poprzerywana, może stać się obrazowym ekwiwalentem życia, łącznika między przeszłością i teraźniejszością, czernią i bielą. Tezę taką zdaje się potwierdzać obraz kończący to ujęcie. Kamera zwalnia, czarna linia staje się wyraźniejsza, w końcu niespodziewanie przecina ją inna, tworząc krzyż, punkt wspólny, w którym wszystko zbiega się w jedną całość (przeszłość i teraźniejszość). Temu obrazowi towarzyszą napisy początkowe i podkład muzyczny, w którym wykorzystano oryginalne kompozycje Lucjana Kaszyckiego i fragmenty *Jeziora Łabędziego* Piotra Czajkowskiego<sup>44</sup>.

Wystrój wnętrza samolotu nie skłania do licznych spostrzeżeń. Charakteryzuje się ono silnym oświetleniem, które niszczy typowo Hasowskie poczucie intymności przestrzeni. Całość wizji czasoprzestrzeni teraźniejszości dopełnia brak rekwizytów czy typowego dla tego reżysera zamiłowania do detalu. Przestrzeń samolotu (zamknięcie w blaszanej puszcze) symbolizuje hermetyczny, wyizolowany świat Felicji. Staje się synonimem jej wewnętrznego wypalenia, monotonii i jałowości obecnego życia. Biel wnętrza, jednostajnie przesuwaną się za okrągłym oknem chmury zdają się potwierdzać tę interpretację.

Podobne wrażenie sprawia kostium i nienaganny makijaż Felicji. Kobiety dojrzałej, choć jeszcze nie starej, dostojnie upozowanej w fotelu, z niemal wystudiowanymi, aktorskimi gestami i mimiką. Na lotnisku w Berlinie Felicja wypowiada znamienne zdanie, które chyba najlepiej określa jej obecne samopoczucie: „Pierwszy raz poczułam obrzydliwy brak przyjemności z tego, że istnieje, to puste, dziurawe nic, które mam w sobie. Chyba jasne: przegrałam. Ale kto ze mną wygrał?”<sup>45</sup> Monolog wewnętrzny wydobywa także jej cyniczno-ironiczny stosunek do otaczającej rzeczywistości, a wyrażony choćby w zdaniu typu: „Rodzina? Miłość? To są sprawy do zastąpienia, trzeba tylko mieć wnętrze... i fotogeniczny głos, o, to jest konieczność”<sup>46</sup>.

Identyczne funkcje spełnia schludność, prostota służbowego kostiumu stewardessy i siedzącego obok niej mężczyzny, o którym niedoszła Ofelia pomyśli: „Ten mój sąsiad z zapalniczką ma bardzo higieniczny wygląd – pachnie czymś mało używanym. Elektryczny masaż, sok pomarańczowy, owsianka. Dałabym głowę, że w czasie wojny był lotnikiem. Nie ma obrączki, ale mój nos czuje przy nim kobietę. Rano: dzień dobry kochanie, wieczorem dobranoc, kochanie. Można zwariować...”<sup>47</sup>. W opowiadaniu Brandysa dodatkowo czytamy: „Ma bardzo białe zęby. Kiedy się do mnie zwraca, olśniewa: wszystko mu błyszczczy”<sup>48</sup>. Zgodnie z wyobrażeniem Felicji to mężczyzna z klasą, który nigdy nie leżał przywalony materacami, ale właśnie dlatego ona trochę nim gardzi. O stewardessie wypowiada się natomiast jako o „lepszym gatunku”, wyuczonym zdawkowo odpowiadać na pytania i szczerzyć zęby w sztucznym uśmiechu. Określenia typu: higieniczny wygląd i lepszy gatunek, odczłowieczając te postacie, czyniąc z nich nowoczesny wariant manekinów, ucieleśnionej nowoczesności<sup>49</sup>.

Pozór porozumienia między bohaterami podkreśla monolog i dialog, czyli dwa sposoby aktywności bohaterki w tym samym czasie. Tak naprawdę Felicja mówi nie to, co myśli naprawdę. Oto fragment dialogu:

Nieznajomy: „Szanuję kobiety, które przeżyły ten czas na swoim miejscu”.

Felicja: „Właściwie wszystko było wtedy o wiele prostsze niż dziś”.

Głos: „Błękit i stal. Puszka. Prostsze? Takie zdania wypowiadają pindy intelektualistki do zagraniczników w »Bristolu«. Prostsze.”<sup>50</sup>

Dopiero w kawiarni, na lotnisku w Berlinie Felicja dowiaduje się o samobójczej śmierci syna towarzyszącego jej pasażera. Początkowe wrażenie okazuje się mylne. Po raz pierwszy, choć na chwilę, dochodzi do realnego porozumienia między bohaterami. Felicja wypowiada bardzo ważne zdania o życiu jako pewnym schemacie, konwencji, z której nie wolno się wyłamać, bo tylko wtedy możliwe jest szczęście. Jednocześnie z pewną dozą ironii zwraca się do nieznanego, który w jej mniemaniu jest człowiekiem, który idealnie (w przeciwieństwie do niej) dopasował się do swojej życiowej roli. Dopiero uświadomiwszy sobie swoją pomyłkę, zaczyna rozumieć, że nie tylko jej życie tak bardzo się skomplikowało. Do sąsiada z samolotu powie: „Ludzie, którzy przeżyli wojnę w powietrzu, są może lepiej zakonserwowani, ale za to mniej wiedzą o życiu... Lepiej udawać, że wszystko jest logiczne. (...) Prawdziwe ludzkie życie powinno być naśladowaniem, a nie tworzeniem od nowa; muszą być wzory, szablony... odziedziczone motywy i wątki, na tym polega egzystencja. Trzeba wypełniać swój czas, jak fryz, znajomymi scenami, i żyć jak Bóg przykazał. Amen. A pan? Na pewno... urocza żona, dzieci?”<sup>51</sup> Niespodziewana odpowiedź porusza ją i skłania do dalszych rozmyślań: „Ostatnio moje życie stało się przejrzyste i proste, zaczęłam zapominać i dopiero tutaj znowu mnie dopadło. Może to wszystko było przeze mnie?” Po chwili już do odprowadzającej ją stewardessy mówi tylko dla niej i dla nas zrozumiałe zdanie: „Sowa była córką piekarza. Nie

rozumiesz? Nie szkodzi. Ja też... chciałabym spotkać reżysera, który by mi wyjaśnił...”<sup>52</sup>.

Monolog wewnętrzny, myśl wypowiedziana z *offu*: „żadnych poprawek wstecz” i wspomnienie roli Ofelii, implikuje kolejną odśłonę. Kobieta coraz bardziej pograża się w swoich wspomnieniach. Rytm retrospekcji jest coraz szybszy, one same są coraz dłuższe. Natomiast sceny dziejące się w terażniejszości ulegają minimalizacji. Czas wspomnień, podobnie jak przeszłość w życiu Felicji, zaczyna dominować nad zdarzeniami aktualnymi. Po części wiąże się to z ciągłą obecnością tego, co minęło w świadomości bohaterki, jej niemożnością ponownego ułożenia sobie życia, a po części z redukcją monottonnych w swej warstwie informacyjnej i estetycznej scen z samolotu. W tym miejscu trzeba jednak przypomnieć, że w opowiadaniu Brandysa akcja rozgrywa się tylko w czasie terażniejszym (reszta to wspomnienia, które nie zostały zmaterializowane). Ta zmiana optyki była zasadniczą i tak wymowną inwencją reżysera.

Innymi przestrzeniami przynależącymi do tego czasu, równie ascetycznymi w wystroju i pełniącymi podobną funkcję, są: toaleta na lotnisku w Berlinie wyłożona białymi kafelkami, tamtejsza kawiarnia, w której kobieta żegna się z lotnikiem, i skromne wnętrze studia nagrań audycji radiowych. Wymienienie tego ostatniego miejsca może budzić pewne wątpliwości. Przecież jest to przestrzeń przywołana w jednej z retrospekcji, wyjaśniającej powody podróży Felicji do Paryża. Fabularnie należy więc do przeszłości. Niemniej w życiu, świadomości kobiety przeszłość to czas Wiktora, a terażniejszość to wszystko to, co zdarzyło się po jego śmierci. Takie spojrzenie potwierdza ubogi, standardowy wystrój tego wnętrza: podwójna szyba (oddzielająca bohaterów od rzeczywistości i od siebie nawzajem), mikrofon (sztuczność zdań, powracający także w tej czasoprzestrzeni motyw roli) i intensywne światło. Tam też aktorka zmienia kwestię swojej radiowej postaci (jedyne przejaw jej „buntu”). Prawdziwa Felicja<sup>53</sup>, w przeciwieństwie do „Felicji radiowej”, nie potępia anonimowej kobiety z powodu nieślubnego dziecka, stwierdzając: „Wszystkie jesteśmy takie same. Która z nas się szanuje, kiedy naprawdę kocha”<sup>54</sup>.

W filmie Hasa bardzo ważne są także momenty przejścia z jednej do drugiej czasoprzestrzeni. Nawet Felicja z opowiadania Brandysa przyznała, że z tamtych lat został jej ochronny, szarawy odcień skóry, którego nie można zmyć<sup>55</sup>. Dlatego kobieta, podobnie jak niektóre elementy wizualne (okno, lustro), staje się łącznikiem między tymi światami. Mimo gwałtownych cięć montażowych, zmiany czasu są często już wcześniej delikatnie zasugerowane zmianą natężenia oświetlenia czy warstwą dźwiękową (muzyka i słowa). Aleksandra Okopień-Sławińska pisała przecież, że „monolog wewnętrzny pozwala łączyć na jednej płaszczyźnie słowa odnoszące się pierwotnie do różnych porządków czasowych i sytuacyjnych”<sup>56</sup>. Na przykład trzecią retrospekcję zapowiadają słowa z *Hamleta*: „Całun jego jak śnieg biały”, które z jednej strony wypowiada postać z przeszłości (próba spektaklu), z drugiej widz pozostaje w estetyce czasoprzestrzeni terażniejszości (idealnie harmonizują one z bielą

jako dominantą kolorystyczną tych fragmentów filmu). Pierwszemu obrazowi czwartej retrospekcji towarzyszą przez chwilę słowa, które pojawiają się w myślach bohaterki jeszcze w samolocie. Podobnie „przełamanie” monologu następuje przed powrotem, tym razem, z przeszłości (decyzja podjęcia pracy w teatrze niemieckim) do czasoprzestrzeni samolotu.

Plastyczny wymiar tych przejść najlepiej widoczny jest w chwili powrotu do czasu teraźniejszego po retrospekcji, przypominającej śmierć Wiktora. Chodzi o wprowadzenie do wystroju wnętrza samolotu ciemniejszych barw i przytłumienie oświetlenia. Z jednej strony jest to wynik końca tej podróży (zbliża się wieczór, dominuje rozproszone, sztuczne światło), która podobnie jak wspomniane wydarzenia oddala się coraz bardziej w przeszłość. Zasuwa ją „czerń” *nadchodzącej niewidzialności/zapomnienia*. Z drugiej – może oznaczać smutek bohaterki, nie tylko wywołany wspomnieniami, ale też informacją o samobójczej śmierci syna pasażera z samolotu.

Śmierć ukochanego to jednocześnie koniec podróży realnej i tej w głębi siebie. Ostatnie słowa stewardessy: „To już koniec podróży”, zamykający cykl wspomnień gest Felicji spoglądającej w lusterko i poprawiającej sobie makijaż, stają się zamknięciem filmu. Tym razem kobietę widzimy *en face*, poznaliśmy ją lepiej i ona bardziej się przed nami odsłoniła. Kwintesencją tego obnażenia, komentarzem są słowa z wiersza Julesa Supervielle’a: „W tym świecie nasza krew jest przestrzenią jedyną. Czerwone ptaki ciągle biorą postać inną. I przy sercu, co rządzi nimi, krążą z trudem...Oddalić się od niego nie mogę, bo ginę, bo w nas jest pustych równin okrucieństwo zimne, gdzie się kona z pragnienia u fałszywych źródeł...”<sup>57</sup>. Ostatnie zbliżenie twarzy kobiety przechodzi w końcowe zaciemnienie. Nieznajomy powiedział: „Lotnicy mówią, że w czasie pierwszego lotu wspomina się swoją całą przeszłość”<sup>58</sup>. Pętla czasu się zamyka. Czerń pochłania biel.

## Barwa minionego czasu

*Trzeba szanować czerń. Jej nic nie sprostytuuje. Czerń nie cieszy oka, nie budzi też innych zmysłów. Jest służebniczką myśli – bardziej niż piękny kolor z palety lub przyzmatu.*

Odilon Redon

„Wiemy czym jesteśmy, ale nie wiemy, co się z nami stanie” – tymi słowami (parafraza fragmentu z *Hamleta* Szekspira) zaczyna się film Wojciecha Hasa. Ewokują one także atmosferę tajemnicy, niepewności i „ciemności” niewiadomego. Czerń to brak światła i barwy. To także przesłona i symbol naszej niewiedzy, tego wszystkiego, co zasnuła już mgła czasu i tego, czego jeszcze nie znamy. Czerń jest potężniejsza od bieli. Rudolf Arnheim przytacza słowa Leonarda da Vinci o mocy ciemności: „Cień jest potężniejszy niż światło, ponie-

waż pozbawia całkowicie ciała ich jasności, światło zaś nigdy nie może rozpuścić cieni na ciałach stałych!”<sup>59</sup>. Czern, tak jak przeszłość, jest ciągle obecna w bieli – terazniejszości.

W opowiadaniu *Jak być kochaną* Kazimierza Brandysa, podobnie jak w *Wariacjach pocztowych*, główny nacisk położony jest na czynność myślenia, nie mówienie. Obraz myśli często wyprzedza język, co rodzi chaos składni, na którą trzeba wciąż nanosić poprawki<sup>60</sup>. Reżyser filmu za pomocą najprostszych środków miał zobrazować myśli i wspomnienia głównej postaci. Zdecydował się nadać im materialny kształt, posługując się typową dla siebie poetyką. Dlatego plastyczne opracowanie fragmentów filmu, przedstawiających czasoprzestrzeń wspomnień (przeszłości), charakteryzuje się przytłumionym światłem, a przez to ciemniejszą paletą barw. Wnętrza są mroczne i staroświeckie, przypominają znane z filmów Hasa rupieciarnie (*Pożegnania, Rozstanie, Wspólny pokój*).

Brak światła i czern jako dominanta stylistyczna tej warstwy filmu może być także korelatem językowej organizacji – odpowiadających filmowym obrazom – fragmentów z pierwowzoru literackiego. Charakterystyczny dla warstwy narracji porządek przyczynowo-skutkowy nie obejmuje bowiem wydarzeń minionych, wspomnianych przez bohaterkę. Sprawy minione wyłaniają się zgodnie z biegiem skojarzeń narzuconych przez chwilę bieżącą. „Obraz przeszłości – pisała Aleksandra Okopień-Sławińska – pozbawiony został w ten sposób samoistnej logiki, chronologicznego układu, wewnętrznych zależności i motywacji. Rozbite zostają nie tylko zasady wiązania, ale także elementarne składniki fabularnej kompozycji, mianowicie pojedyncze wydarzenia”<sup>61</sup>. Fabuła traci swoją dawną ostateczność, ustalony kształt i coraz wyraźniej zaczyna charakteryzować się szkicowością. Wzmianki, dotyczące tego samego wydarzenia, rozproszone są w wielu miejscach tekstu (porządek skojarzeń, więzi asocjacyjne)<sup>62</sup>.

\* \* \*

Chronologia narracji filmowej wymagała rozpoczęcia rozważań od opisu wizualnej oprawy tych fragmentów *Jak być kochaną*, które rozgrywają się w czasie terazniejszym, w czasie opowiadania, a nie w czasie opowiadany. Niemniej ostatecznie większa część akcji filmu przynależy do czasu przeszłego. Dodatkowo jeszcze przed pojawieniem się pierwszych napisów z czołówki, na moment przenosimy się do przeszłości, do świata wspomnień Felicji. Pierwszym obrazem, który wyłania się z owej szarej mgły pamięci, jest wizja pustego, ciemnego i długiego pokoju. Mimo że obraz wnętrza pojawia się tylko na chwilę, z łatwością dostrzeżemy znajome elementy jego wystroju: stare, zniszczone meble, obrazy na czarnych jakby spalonych ścianach, wielkie lustro zwielokrotniające odbijane przedmioty, stertę książek pod ścianą.

Przestrzenny chaos, przepych, ukryte w diagonalach napięcie (np. linia firanki powiewającej w otwartym oknie), wskazują na silne emocjonalne nacechowanie tego miejsca. Pokój istotnie jest niemym świadkiem wszystkich najtragiczniejszych zdarzeń w życiu Felicji: gwałtu, odejścia Wiktora, w końcu jego samobójczej śmierci. Najistotniejszym motywem wizualnym tej przestrzeni

jest jednak okno, znajdujące się dokładnie naprzeciw drzwi wejściowych, a także obiektywu kamery. Ten motyw wizualny, częsty w filmach Wojciecha Hasa, w malarstwie z jednej strony umożliwia raptowny widok w dal (także symboliczny wgląd w przeszłość), z drugiej akcentuje zewnętrzne kontrasty: wewnątrz i przestrzeń otwarta, bliskość i dal, ciemność i jasność. Ramy okienne natomiast bardzo często odbierane są bezpośrednio jako „kontrasty duchowe: przywiązanie do miejsca i tęsknota za dalą, fantazją, chęć i możliwości”<sup>63</sup>.

W filmie *Jak być kochaną* otwarte okno ma w sobie coś niepokojącego i złowieszczego. Jest przede wszystkim punktem obserwacyjnym, wewnętrzną ramą sceny<sup>64</sup>, na której Wiktor odgrywa swój ostatni akt, a także materializacją jego wewnętrznego pragnienia ucieczki od własnej roli i przestrzennego zamknięcia (poczucia osaczenia). Delikatny ruch firanki sugestywnie burzy równowagę całego przedstawienia, jego pozorną statykę i spokój. Ten sam obraz pojawia się jeszcze raz w kontekście samobójczej śmierci Wiktora, który skacze właśnie przez to otwarte okno. Dopiero w tej scenie nabierze ono niezwykle emocjonalnego, tragicznego wymiaru.

Pojawienie się tego obrazu na samym początku filmowej retrospekcji (w układzie chronologicznym powinien on wieńczyć historię nieszczęśliwej miłości), wyjaśnia psychologiczna nieciągłość wspomnień, które wyłaniają się z otchłani pamięci nie w zgodzie z ich rzeczywistym następstwem, ale według natężenia emocjonalnego, które wzbudzają. Obraz opustoszałego pokoju, chwilę po skoku Wiktora, ze zrozumiałych względów jest dla Felicji wspomnieniem najboleśniejszym. W warstwie dźwiękowej towarzyszy mu pełna napięcia i oczekiwania cisza, a po chwili przeraźliwy kobiecy krzyk.

Filmowa rzeczywistość widziana z perspektywy okna jest charakterystyczna dla przełomowych scen: gdy zaczyna się wojna (okno sali prób), gdy do Krakowa wchodzi Niemcy (okno kawiarni), gdy zostaje zabity Peters (okno kawiarni), gdy przyjeżdżają Niemcy na łapankę (okno pokoju), gdy kończy się wojna i Wiktor odchodzi (okno pokoju), gdy Wiktor skacze z okna. Dodatkowo niedoszły Hamlet opowiada swój sen o tym, że wyglądał przez okno i obserwował ludzi, a potem, że mu się to śniło: „Stałem długo przy oknie. Patrzyłem na ludzi... Tu jest knajpa za rogiem. Ciągłe ktoś tam wchodzi, wychodzi. Potem leżałem na tapczanie. Potem zrobiło się zimno...(...) Potem zasnąłem. Śniło mi się, że stoję przy oknie. Że patrzę na ludzi wchodzących do knajpy i że zaraz położę się na tapczanie... i będzie mi się śniło, że piec wygaś, że przykryłem się pledem...”<sup>65</sup>. Spoglądanie przez okno to symbol zdystansowania się wobec tego, co dzieje się wokoło, przyjęcia roli obserwatora, usunięcia się za dekorację i traktowania życia jako teatru.

„Idealny świadek – pisze Władysław Panas we wstępie do *Ikonostasu Floreńskiego* – to świadek przezroczysty, świadek – okno. I stąd Floreński mówi o ikonostasie i ikonie, że są to okna. Okno jest oknem, dlatego że za nim rozciąga się przestrzeń światła. Wypełnione światłem całe wyczerpuje się w przepuszczaniu światła. Jest albo światłem, albo drzewem i szkłem, lecz

nigdy nie bywa po prostu oknem. Istota okna tkwi w przezroczystości”<sup>66</sup>. Felicja jawi się więc jako przedstawiony, przezroczysty świadek swych „faktów wewnętrznych”, świadczy o istnieniu, a jednocześnie o braku granicy między przeszłością i teraźniejszością, dobrem i złem. Wiktor natomiast to „okno zmatowiałe”, przesłonięte, okno jako ślepa maska, pusty znak<sup>67</sup>.

Podobny status, ale nieco inne znaczenie ma, opisywany już wcześniej gest spoglądania w lustro, spajający klamrą początek i koniec filmu. Obraz w obrazie, obraz w lustrze pojawia się też w scenie na lotnisku w Berlinie. Typowo Hasowski rekwizyt obecny jest w każdym wnętrzu z przeszłości: pokój, strych, na którym ukrywa się Wiktor, kawiarnia. Z jednej strony wzbogaca opis przestrzeni, umożliwia dostrzeżenie większej ilości szczegółów, z drugiej strony – zgodnie z malarskim zastosowaniem – odkrywa nowy, nieznan, zdeformowany i często „złowieszczy” wymiar rzeczywistości odbijanej. Podobnie jako okno jest niemy świadkiem i pośrednikiem między widzialnym i niewidocznym.

Kolejnym obrazem, należącym do przeszłości, jest krótka scena jazdy do-  
rożką. Reżyser pokazuje tylko nerwowo poruszające się ręce mężczyzny w ciemnych skórzanych rękawiczkach, a po chwili uspokajający gest dłoni kobiety. Dopiero w dalszym ciągu filmowej narracji – sens i chronologiczne umieszczenie tej sceny okażą się zrozumiałe i możliwe. Jest to następny silnie emocjonalnie naznaczony moment w życiu Felicji. Chwila, w której postawiona przed wyborem, biernie poddała się losowi, weszła w swoją rolę. W końcu chwila, która zaważyła na całym jej późniejszym życiu. „Przyszli i powiedzieli: – »Musisz go przewieźć w bezpieczne miejsce, wyznaczono cenę za jego głowę«. Proszę bardzo, w sekundę dostroiłam się do sytuacji...”<sup>68</sup>. Na ten monolog „nałożony” został fragment realnej rozmowy Felicji i Wiktora. Kobieta składa obietnicę: „Ze mną będziesz bezpieczny, nigdy cię nie opuszczę”. Po tej scenie jeszcze raz na krótko przenosimy się do samolotu.

Trzecią, najdłuższą odsłonę zdarzeń minionych rozpoczyna próba przedstawienia *Hamleta* Szekspira. Pierwotnie Has planował nawet, by te sceny sfilmować w prawdziwym teatrze. Ostatecznie jednak zrezygnował z tego pomysłu i akcja rozgrywa się w mieszkaniu, które następnie przekształcone zostanie w kawiarnię.

Motyw teatralizacji świata, rozumiany z jednej strony jako wprowadzenie do filmu czy literatury żywiołu teatru (opis próby, realnego spektaklu), z drugiej jako kształtowanie rzeczywistości na kształt przedstawienia i utożsamienie życia człowieka z rolą, jest szczególnie bliski obu twórcom: autorowi pierwowzoru literackiego – Kazimierzowi Brandysowi i reżyserowi – Wojciechowi Hasowi. Po raz pierwszy jednak w dziele tego drugiego pojawia się inscenizacja próby przedstawienia. Wcześniej można było mówić jedynie o metaforycznej teatralizacji plastycznej organizacji przestrzeni, scenicznym stosowaniu przedmiotów, kostiumów, prowadzeniu aktorów<sup>69</sup> czy motywie „roli”/maski, za którą skrywali się kolejni bohaterowie filmów Hasa: *Pętle* – rola pijaka, *Wspólny pokój* – rola

artysty, *Pożegnania* – rola młodzieńca z wyższych sfer i „wulgarnej” dziewczyny z nizin społecznych itp.

Znamienne, że rolę Ofelii w filmie *Jak być kochaną* gra młoda jeszcze Felicja (początkująca aktorka), a jej kochanka Hamleta – Wiktor, artysta u szczytu sławy. Jeżeli chodzi o „sprawę Ofelii”, to w opowiadaniu „grała” ona rolę symbolicznych odnośników. W filmie zaś – zdaniem reżysera – była niepotrzebna. Twórca *Pożegnań* nie chciał bawić się w „hamletowskie historie”<sup>70</sup>. Niemniej wybór kwestii, które wygłaszają bohaterowie, jest symboliczny, odnosi się do ich rzeczywistej sytuacji życiowej – nieszczęśliwej miłości i śmierci. Warto zauważyć, że reżyser dość swobodnie przytacza słowa z *Hamleta*, wprowadza wiele zmian. Jak sam zresztą stwierdził, „nie tyle cytowanie za Brandysem tragedii Szekspira było dla niego najważniejsze, ile odwołanie się do odwiecznych tematów, toposów miłości (ironiczne wobec niej zdystansowanie) i śmierci”<sup>71</sup>. Dlatego młoda aktorka wybiórczo i chaotycznie wypowiada słowa Ofelii (dotyczące śmierci ojca i zaczerpnięte z jej pieśni): „Dzień dobry, dziś Święty Walenty/Dopiero co świtać poczyna/Młodzieniec snem leży ujęty/A hoża doń puka dziewczyna (...) ale nie mogę nie zapłakać, przemyślawszy, że go mają złożyć w zimną ziemię. Mój brat dowie się o tym, a zatem dziękuję państwu za dobrą radę. Niech powóz zajeżdża. Dobranoc, dobranoc, dobranoc...”<sup>72</sup>.

Próbie przerywa odgłos syren, informujących o rozpoczętej wojnie. Przez moment wszyscy patrzą w stronę okna, na którego tle widać czarną sylwetkę Petersa. Potem zebrani w popłochu uciekają do schronu. Gasną światła. Wnętrze wypełnia złowieszczy zmrok. Światło świec tylko na chwilę wyłania znajome kształty i twarze bohaterów. Dynamika scen rozgrywających się w tej czasoprzestrzeni staje się przeciwieństwem statyki obrazów, należących do czasu teraźniejszego. W pokoju pozostaje tylko Peters, Wiktor i Felicja. Wszyscy z uwagą spoglądają przez okno na ludzi uciekających ulicami. Po chwili na placu pozostaje samotny żołnierz. Jego śmierć jest przesądzona, nie tylko z uwagi na symboliczny świetlisty znak krzyża, ale także złowieszczą deklamację Wiktora: „Tylko jak niemi widzowie tragedii, mógłbym ja, gdybym miał oczy, wiele rzeczy powiedzieć. Ale śmierć... ten srogi kapral stoi nade mną”<sup>73</sup>. W tej scenie Wiktor przyznaje również: „Ostatni raz decydowałem, kiedy bawiłem się na dziedzińcu w złodziei i policjantów... Potem już o niczym nie decydowałem. Grałem. Bili brawo. Kłaniałem się i dalej grałem...”<sup>74</sup>. Gra i maska jest jego naturą, bez publiczności czuje się tak jakby umarł za życia. Jak sam stwierdza, nie ma już czasu, to Felicja może jeszcze czekać.

Po tych ironicznym słowach następuje cięcie. Nie wracamy jednak do przestrzeni samolotu. Pozostajemy w przeszłości. Z tego samego okna widzimy znajomą ulicę (tym razem w dzień, w pełnym słońcu), którą dostojnie wkraczają do miasta wojska niemieckie. Towarzyszy im podniosła i triumfalna muzyka (Paraden Marsch). Okazuje się, że obserwuje to Felicja, obecnie kelnerka w kawiarni. Po chwili do lokalu wchodzi Peters w towarzystwie Niemców. Posadzony o kolaborację, zostaje obrażony przez Wiktora, który rozbija przed



nim tacę z kawą. Następnie, już po wyjściu z lokalu, zostaje zabity na tej samej ulicy, którą przed chwilą maszerowali żołnierze. Scena dialogu Petersa z Wikto-rem, a następnie rozmowa z Niemcami, została dodana. W prozie informacje o tym zajściu są bardzo lakoniczne. Tragiczny zbieg okoliczności, sprawił, że o zabójstwo posądzony zostaje Wiktor. Po tej scenie, dowiadujemy się, że jest on poszukiwany przez gestapo (list gończy), i że jego ukrycia podjęła się Felicja. W tym celu jedzie dorożką do kościoła św. Barbary.

W filmie *Jak być kochaną* kilkakrotnie pojawia się obraz miasta. Po raz pierwszy jednak, mimo że są to obrazy nieliczne i dość fragmentaryczne, możemy z nich rozpoznać Kraków – rodzinne miasto reżysera. Niemniej bliskie jest ono także miastom z jego poprzednich filmów, np. *Pętli*. Wszystkie te obrazy przynależą do czasoprzestrzeni wspomnień. Pierwszy pojawi się bezpośrednio po rozmowie w kawiarni o potrzebie ukrycia Wiktora. Miasto ukazane jest w mrocznej tonacji. Puste, brukowane ulice, porysowane domy. Wszystko skąpane w strugach rzęskiego deszczu. Na mokrej, przypominającej lustrzaną taflę, ulicy stoi zaprzężona w konie dorożka. W tle widać stare, ciasno zabudowane kamienice i spacerujących Niemców.

Przestrzeń Krakowa na ekranie pojawi się jeszcze czterokrotnie: w scenie ukazującej Felicję przed słupem z ogłoszeniami, zmierzającą do teatru; w krótkim obrazie przedstawiającym wkroczenie Rosjan do miasta; w scenie wyjścia Felicji na ulicę po sądzie koleżeńskim i w ostatniej odsłonie – tuż po samobójczym skoku Wiktora. Za każdym razem obraz miasta jest inny. Niekiedy bardzo konkretny, namacalny i realistyczny, a przez to rozpoznawalny jako przestrzeń Krakowa (raz nawet słycać hejnał). Innym razem bardziej enigmatyczny, nieokreślony, tożsamy z widokami wielu miast, naznaczony jakąś wewnętrzną dra- pieżnością i ekspresyjną ambiwalencją. Druga charakterystyka odpowiada nie tylko tajemniczemu miastu z *Pętli*, ale przede wszystkim wizji miasta w ostatniej retrospekcji: Felicja zbiega do leżącego na mokrym bruku Wiktora. Jest ciemno, wieczór, odrapane kamienice, niczym martwe oblicza osaczają kobietę i zmarłego. Po chwili dopiero budzą się z uśpiania i widzimy stopniowo zapalone w oknach światła.

Podobnie jak miasto, w filmie wielokrotnie powraca przestrzeń kawiarni i pokoju Felicji. To właśnie ten ostatni obszar odzwierciedla dramat kobiety. Wnętrze jest nasycone atmosferą czujności i dyskrecji. Z jednej strony staro- świeckie meble wprowadzają do niego ciepło, z drugiej otwarte okno na zasa- dzie kontrastu: chłód, pustkę, chaos i strach. Widz ma wrażenie, że życie kobie- ty widziane jest z perspektywy okna<sup>75</sup>. Dodatkowo obraz okna to przykład filmowego „martwego czasu”, w którym ascetyzm wizualny i dźwiękowy skła- nia do refleksji.

Do mieszkania Felicji wracamy jeszcze raz po kilku latach. Kobieta pracuje w tym czasie w teatrze lalek. Dlatego też wystrój pokoju się zmienia. Na stole leżą lalki, pacynki, marionetki, strzępy tkanin, arkusze papieru ze szkicami dekoracji, na ścianach wisi kilka plakatów Teatru Lalki i Aktora. Pokój coraz bardziej

zaczyna przypominać Hasowską rupieciarnię. Tylko w ostatniej retrospekcji, tuż przed śmiercią, Wiktor powie o tym miejscu: „Wiedziałem, że to będzie tak. Dokładnie tak samo”. Ostatecznie jednak fabularnie i symbolicznie pokój zostanie porzucony przez Felicję, która skorzystała z propozycji pracy w radiu i wyjechała do Warszawy. Zamieniła staroświeckie wnętrza na ascetyczny, standardowy i bezosobowy pokój hotelowy.

W czasoprzestrzeni wspomnień również warstwa dźwiękowa jest bogatsza. W kawiarni nieustannie słyszymy grę na pianinie. W ostatniej odsłonie rozpoznajemy słowa pieśni *Czerwone maki*, które subtelnie harmonizują z czerwienią ptaków z wiersza Supervielle’a – oznaczając śmierć. Tam też po latach Felicja spotyka po raz ostatni udręczonego wspomnieniami, alkoholem i romansami Wiktora. Mężczyzna powie: „To dobrze, że jesteś... Czy wiesz, że tamto wszystko się nie opłaciło? (...) Wiesz, oboje jesteśmy nieznanymi żołnierzami tej wojny. Dobrze, co?”

Ironia, gorzycz tych słów pozwalają spojrzeć na dramat wojny z nowej, indywidualnej perspektywy. Tragiczne wspomnienia Felicji z jednej strony odkrywają w kobiecie „wypaloną pustynię”, z drugiej ponownie wprowadzają nieład do jej pozornego, ale uporządkowanego życia. „Biel” i „czern” za każdym razem okazują się wartościami ambiwalentnymi. Dlatego plastyczny ascetyzm filmu *Jak być kochaną* Wojciecha Hasa, to popis pełnej niedomówień – graniczącej między bielą a czernią – delikatności, paradoksalnie, pełnej ukrytej gwałtowności.

### **JAK BYĆ KOCHANĄ**

**Scenariusz** według własnego opowiadania *Jak być kochaną*:

Kazimierz Brandys

**Reżyseria:** Wojciech Jerzy Has

**Zdjęcia:** Stefan Matyjaszkiewicz

**Muzyka:** Lucjan M. Kaszycki

**Scenografia:** Anatol Radzinowicz

**Kostiumy:** Janina Koźmińska

**Wnętrza:** Andrzej Płocki

**Wykonawcy:** Barbara Krafftówna, Zbigniew Cybulski i inni.

**Produkcja:** Zespół Realizatorów Filmowych *Kamera*.

**Kierownik produkcji:** Ludgier Romanis

**Premiera:** Warszawa, 11 I 1963.

### Przypisy:

<sup>1</sup> Kopaliński Władysław, *Słownik symboli*, Warszawa 1991, s. 16-17.

<sup>2</sup> Różewicz Tadeusz, *Szara strefa*, Wrocław 2002, s. 14.

<sup>3</sup> Cyt. za Arnheim Rudolf, *Kolor*, W: *Sztuka i percepcja wzrokowa. Psychologia twórczego oka*, przeł. Joanna Mach, Warszawa 1978, s. 338.

<sup>4</sup> Arnheim, *Kolor*, s. 338.

- <sup>5</sup> Zob. Barszcz Hanna, *Barwne opozycje*, „Film” 1980, nr 17, s. 18-19.
- <sup>6</sup> Helman Alicja, *Między wirtuozerią i pustką*, „Kino” 1968, nr 3, s. 2-9.
- <sup>7</sup> Toeplitz Jerzy, *Czerń i biel*, „Ekran” 1962, nr 49, s. 10.
- <sup>8</sup> Benoist Luc, cyt. za Alekan Henri, *Des Lumières et des Ombres*, przeł. Teresa Rutkowska, „Kwartalnik Filmowy” 1994, nr 7/8, s. 123.
- <sup>9</sup> Ledóchowski Aleksander, *Estetyka barwy*, „Kino” 1971, nr 4, s. 36-40.
- <sup>10</sup> Radzinowicz Anatol, *Film i barwa, Z notatek scenarzysty*, „Kino” 1968, nr 9, s. 26-29.
- <sup>11</sup> Kowalski Tadeusz, *Barwa w filmie*. „Kwartalnik Filmowy” nr 11/12, 1953, s. 14-41.
- <sup>12</sup> Okopień-Sławińska Aleksandra, *Sztuka monologu wewnętrznego „Jak być kochaną” Kazimierza Brandysa*, W: *Nowele, opowiadania, gawędy. Interpretacje małych form narracyjnych*, Warszawa 1974, s. 379-396.
- <sup>13</sup> Zob. Jędrkiewicz Wojciech, *Szósty – szczęśliwy*, „Film” 1974, nr 19, s. 12-13.
- <sup>14</sup> Ascetyzm i surowość plastycznej organizacji filmu *Jak być kochaną* zapowiada już graficzne, „geometryzujące” przedstawienie na plakacie do tego dzieła Hasa, wykonane przez Witolda Jankowskiego.
- <sup>15</sup> Wysłouch Seweryn, *Od socjologii do etyki. O twórczości Kazimierza Brandysa*, „Pamiętnik Literacki” 1989, s. 3.
- <sup>16</sup> Brandys Kazimierz, *Kształt minionego czasu*, rozmawiała Barbara Wachowicz, „Ekran” 1963, nr 18, s. 11.
- <sup>17</sup> *Polska szkoła romantyzmu*, wywiad Barbary Mruklik z Kazimierzem Brandysem, „Ekran” 1964, nr 32, s. 3.
- <sup>18</sup> Walasek M., *Edukacja sentymentalna na sposób polski*, „Ekran” 1963, nr 3, s. 7.
- <sup>19</sup> Walasek, *Edukacja sentymentalna...* s. 7.
- <sup>20</sup> *Film o paradoksalności ludzkiego losu*. Rozmowa Krystyny Garbień z Kazimierzem Brandysem o adaptacji ekranowej *Jak być kochaną*, „Film” 1963, nr 4, s. 10-11.
- <sup>21</sup> Okopień-Sławińska Aleksandra, *Sztuka monologu wewnętrznego*, s. 379-396.
- <sup>22</sup> *O realizacji „Jak być kochaną”, o pracy z aktorami, o przyczynach niepowodzenia „Złota” mówi Wojciech J. Has*. Peltz Jerzy, „Film” 1963, nr 5, s. 6-7.
- <sup>23</sup> Burek Tomasz, *Niepewna miara rzeczy – człowiek. Fragment o pisarstwie Brandysa młodszego*, W: *Problemy wiedzy o kulturze*, Wrocław 1986, s. 583-593.
- <sup>24</sup> Adamski J., *Sentymentalne zwyrodnienie świadomości*, „Przegląd Kulturalny” 1961, nr 16, s. 1, 4.
- <sup>25</sup> *O realizacji „Jak być kochaną”...*, s. 6-7.
- <sup>26</sup> *Film o paradoksalności ludzkiego losu*, s. 10-11.
- <sup>27</sup> *Polska szkoła romantyzmu*, wywiad Barbary Mruklik z Kazimierzem Brandysem, s. 3.
- <sup>28</sup> Eberhardt Konrad, *Wojciech Has*, Warszawa 1967, s. 52-57.
- <sup>29</sup> Eberhardt Konrad, *Opowieść o czasie wewnętrznym*, „Film” 1963, nr 3, s. 4-5.
- <sup>30</sup> Ziółkowski Bohdan, *„Jak być kochaną”. Reportaż z realizacji nowego filmu*, „Film” 1962, nr 35, s. 10.
- <sup>31</sup> Głowiński Michał, *Porządek, chaos, znaczenie*, Warszawa 1968, s. 213. Zobacz także Skwara Jerzy, *Nowe koncepcje, nowe rozważania. Widzimy czas przeszły*, „Kino” 1967, nr 5.
- <sup>32</sup> Eberhardt Konrad, *Wojciech Has*, dz. cyt., s. 52-57.
- <sup>33</sup> Eberhardt pisał w kontekście filmu *Jak być kochaną* o „dwóch barwach czasu”, s. 52-57.
- <sup>34</sup> Zob. Panas Władysław, *Księga blasku. Traktat o kabale w prozie Brunona Schulza*, Lublin 1997.

<sup>35</sup> Światło kadru, światło życia... z Jerzym Wójcikiem rozmawia Janusz Gazda, „Kwartalnik Filmowy” nr 7/8, 1994, s. 32.

<sup>36</sup> Zob. Kopaliński Władysław, *Słownik symboli*, s. 22-23.

<sup>37</sup> Zob. m.in. Brzostowicz M., *W stronę egzystencjalizmu: proza Kazimierza Brandysa, W: Śladami człowieka książkowego. Studia o literaturze polskiej XX wieku*, red. Tomasz Mizerkiewicz, Poznań 1997, s. 139-159.

<sup>38</sup> Eberhardt Konrad, *Film o czasie wewnętrznym*, dz. cyt., s. 4-5.

<sup>39</sup> Zobacz Pawłowicz Aleksander, *Kolor i symbol*, przeł. Jerzy Wójcik, „Kwartalnik Filmowy” nr 7/8, 1994; Rzepińska Maria, *Historia koloru w dziejach malarstwa europejskiego*, Kraków 1983.

<sup>40</sup> Okopień-Sławińska Aleksandra, *Sztuka monologu wewnętrznego*, s. 379-396.

<sup>41</sup> Has Wojciech Jerzy, *Jak być kochaną*, scenopis, Biblioteka Filmoteki Narodowej, S-4538, s. 2.

<sup>42</sup> Skwara, *Kategoria martwego czasu*, s. 52-57.

<sup>43</sup> Has, *Jak być kochaną*, scenopis, s. 5-6.

<sup>44</sup> Zob. Kuchtówna Lidia, *Barbara Krafftówna*, Warszawa 1975, s. 25.

<sup>45</sup> Has, *Jak być kochaną*, scenopis, s. 124.

<sup>46</sup> Has, *Jak być kochaną*, scenopis, s. 2.

<sup>47</sup> Has, *Jak być kochaną*, scenopis, s. 10-11.

<sup>48</sup> Brandys, *Jak być kochaną*, s. 7.

<sup>49</sup> Zob. Wojciechowski Aleksander, *Młode malarstwo polskie 1944-1974*, Wrocław 1983.

<sup>50</sup> Has, *Jak być kochaną*, scenopis, s. 66-67.

<sup>51</sup> Has, *Jak być kochaną*, scenopis, s. 125-126.

<sup>52</sup> Has, *Jak być kochaną*, scenopis, s. 127.

<sup>53</sup> Tak naprawdę w opowiadaniu Brandysa kobieta nie ma imienia, to reżyser utożsamia ją z radiową postacią, którą odtwarza. Utożsamienie jest natomiast konsekwencją chęci podkreślenia jej nieautentycznego, pozornego życia, roli jakiej się podjęła, zgadzając się pomóc Wiktorowi.

<sup>54</sup> Has, *Jak być kochaną*, scenopis, s. 156.

<sup>55</sup> Brandys, *Jak być kochaną*, scenopis, s. 127.

<sup>56</sup> Okopień-Sławińska, *Monolog wewnętrzny*, s. 379-396.

<sup>57</sup> Has, *Jak być kochaną*, scenopis, s. 182.

<sup>58</sup> Has, *Jak być kochaną*, scenopis, s. 118.

<sup>59</sup> Has, *Jak być kochaną*, scenopis, s. 50.

<sup>60</sup> Rzymaska Anna, *Gawęda „ikonostas”*. *Współczesne powroty gatunku*, Olsztyn 2001, s. 26.

<sup>61</sup> Okopień-Sławińska, *Sztuka monologu wewnętrznego*, s. 379-396.

<sup>62</sup> Okopień-Sławińska, *Sztuka monologu wewnętrznego*, s. 379-396.

<sup>63</sup> Zob. m.in. Hofstätter Hans H., *Symbolizm*, przeł. Sławomir Błaut, Warszawa 1980, s. 112-113.

<sup>64</sup> Toeplitz Jerzy, *Podwójna rama*, „Ekran” 1962, nr 50, s. 7.

<sup>65</sup> Has, *Jak być kochaną*, scenopis, s. 78. Ta kwestia filmowego Wiktora nie pojawia się w opowiadaniu Kazimierza Brandysa, jest oryginalnym pomysłem reżysera. Jednocześnie zapowiada motyw snu we śnie z kolejnego filmu Hasa – *Rękopisu znalezione w Saragossie* (1964).

<sup>66</sup> Panas Władysław, *Sztuka jako ikonostas. Posłowie*, W: Floreński Paweł, *Ikonostas i inne szkice*, przeł. Z. Podgórzec, wstęp J. Nowosielski, Warszawa 1984, s. 222.

<sup>67</sup> Panas, *Z zagadnień semiotyki podmiotu*, s. 223-229.

<sup>68</sup> Has, *Jak być kochanq*, s. 14.

<sup>69</sup> K. Eberhardt zauważył, że w retrospekcjach Has każe aktorom zbyt wyraziście grać (Zob. Eberhardt Konrad, *Wojciech Has*).

<sup>70</sup> O realizacji „*Jak być kochanq*”, s. 6-7.

<sup>71</sup> O realizacji „*Jak być kochanq*”, s. 6-7.

<sup>72</sup> Has, *Jak być kochanq*, scenopis, s. 22.

Zdanie o sowie, córce piekarza (w *Hamlecie* pojawia się w akcie czwartym, tuż po śpiewie Ofelii) w subtelny sposób podkreśla paradoksalność ludzkiego życia: „Wiemy, kim jesteśmy, ale nie wiemy, co się z nami stanie”.

<sup>73</sup> Tamże, s. 29.

<sup>74</sup> Tamże, s. 26.

<sup>75</sup> Waksmund R. , *Symbolika w utworach szkoły polskiej. Zamiast monografii. Symbol jako gest*, W: *Polska Szkoła Filmowa. Poetyka i tradycja*, pod red. J. Trzynadlowskiego, Prace Wrocławskiego Towarzystwa Naukowego, seria A, nr 182, Wrocław 1976, s. 54-57.