

AKADEMIA HUMANISTYCZNO-
EKONOMICZNA
W ŁODZI

WYDZIAŁ: ARTYSTYCZNY

KIERUNEK: KULTUROZNAWSTWO

75627

Kamil Cecherz

**Mechanizm komunikowania emocji za pomocą gry
aktorskiej i onirycznych środków wyrazu w filmie „Pętla”
Wojciecha Jerzego Hasa.**

Praca napisana pod kierunkiem

Prof. dr hab. A. Pitrusa

ŁÓDŹ 2009

SPIS TREŚCI

WSTĘP	3
W głąb króliczej nory	4
I. HŁASKO I JEGO „PIERWSZY KROK W CHMURACH”	5
1. Analiza powieści Hłaski	6
2. Porównanie świata powieści do świata filmowego Hasa, zbadanie typów narracji oraz określenie form ekspresji	10
II. W REKWIZYTORNI HASA	14
1. Próba określenia znaczenia surrealistycznych symboli, powiązanie ich treściowo i logicznie	15
2. Rola ekspresjonizmu w kształtowaniu się rzeczywistości filmowej.....	24
3. Wyszukanie wizualnych akcentów.....	30
III. CO OŻYWIA ŚWIAT „PĘTLI”?	34
1. Kreacja ogólna bohatera, jego portret psychologiczny	35
2. Środki ekspresji, jakimi dysponuje postać(Kuba), stany ludzkiego ducha, jakie udaje mu się zobrazować	40
3. Psychologizm bohatera – Oniryzm a śmierć	43
VI. ZAKOŃCZENIE	47
1. Świadectwo Alicji a sen Kuby	48
BIBLIOGRAFIA	49

WSTEP

W głąb króliczej nor

Celem mojej pracy nie jest określenie jednego punktu widzenia, stąd tyle pytań, wątpliwości. Patrzymy na film, który stał się już swoistym reliktem, oczywiście nie umniejsza to jego roli kulturowej. Dzieje się wręcz odwrotnie, czego dowodem jest, między innymi, moja praca. Film, którego problematykę podejmuję, trwale wpisał się w pamięć pokoleń i zyskał sławę nie tylko w granicach naszego kraju.

Debiut Hasa był debiutem niebanalnym, wywołał u widzów wstrząs i poruszenie. Hasa był jednym z pierwszych reżyserów, który odważył się sięgnąć po tak agresywne środki wyrazu. Pamiętamy, że był to rok 1956, więc jeszcze czasy burzliwe. Ówczesna rzeczywistość nie rozumiała filmu, nawet artystyczne kręgi podeszły z dystansem do „Pętli”. Debiut młodego reżysera musiał doczekać się własnej sławy.

Z czasem krytycy przestali doszukiwać się w filmie społecznych wartości, a zaczęli spostrzegać jego atuty ukryte w artystycznej formie przekazu. Staram się w mojej pracy znaleźć pomost łączący świat wizji reżyserskich ze światem nauki, dawnego społeczeństwa, literatury i sztuki. Mogłoby się wydawać, że twórczość reżysera nie ma końca.

W pracy wspominam również o tym, jak gra aktorska rzutuje na emocje. Film wszystko ze sobą zespala, więc nie może być mowy o dramatycznej grze Kuby bez natrętnych dźwięków i oświetlenia. Emocja jest pojedynczą częścią filmu, ale sama nie znaczy nic. „Pętla” przeobraża emocje, czyni z nich niezwykle formy. Gra bohaterów z przedmiotami, prócz samej czystej gry bohaterów, stanowi ciekawy punkt rozważań.

W pracy podejmuję również aspekt psychologiczny filmowej treści, staram się spostrzec pełne spektrum problemów i zjawisk, które zaważyły na postępowaniu bohatera. Staram się na tej podstawie odbudować zamysł reżyserskiej koncepcji filmu, która jest także uzupełniona o moje hipotezy.

ROZDZIAŁ I
HŁASKO I JEGO „PIERWSZY KROK W CHMURACH”

Analiza powieści

*„Powiedz, miła, dlaczego ciebie nie ma.
Czemu serce tęsknota żre jak rdza?
Dzień, jak co dzień, ponury dzień, jak co dzień.
Tylko wódka zapomnienie da...”¹*

Powieść Hłaski to wnikliwe studium alkoholizmu, dające nam ponure wyobrażenie tego, co dzieje się z organizmem człowieka w stanie psychicznego oraz fizycznego wycieńczenia. Prosta historia, ostatni dzień życia pijaka, daje nam całą mapę nieoczekiwanych zdarzeń i bogatą analizę psychologiczną bohatera. Opowiadanie Hłaski nie jest tylko zwartym „dekalogiem”, zawiera w sobie wiele niedopowiedzeń. Nie wszystkie kwestie zostają wyjaśnione i jasno sformułowane. Nad wieloma można by toczyć intelektualne dysputy. Hłasko w swojej powieści nikomu nie składa hołdu, „wzruszenie” okazuje w sposób dość nieoczywisty. Bohaterowie „Pętli” nie odznaczają się cechami wybitnymi, można powiedzieć, że są „szarzy” jak rzeczywistość dla bohatera. Są to przechodnie, ludzie z miasta, milicjanci, kelnerki w barze, dozorca, napotkani pijacy. Reprezentują oni jedną grupę społeczną, jednak nie stanowią oni tylko tła wydarzeń jak mogłoby się wydawać. Z każdym napotkanym człowiekiem Kuba wchodzi w interakcję. Jest on wykreowany przez autora jako cyniczny, zimny drań, który nie potrafi już kochać. Wódka „zjadła” resztki jego uczuć, o czym możemy się przekonać w jego reakcjach, w rozmowie z dawną przyjaciółką z dzieciństwa, którą przypadkowo spotyka przy stoliku w kawiarni. Gdy kobieta stwierdza, że „kochala go” on nie wie, co począć. Wspomnienia wywołują w nim zbyt wiele sprzecznych uczuć, nie chce „tam” wracać. Nie potrafi się określić, boi się siebie.

Bohater, co wynika z jego wewnętrznego dialogu, wytwarza w sobie przeciwstawne myśli, z czasem uaktywnia się coraz bardziej jego „alter ego”. W wyniku zwidów pijackich, zaczyna rozmawiać z własnymi duchami przeszłości, które nadbudowują jego paniczne lęki. Bohater wie, że postąpił źle, lecz nie jest w stanie zatrzymać własnej

¹J. Has, *Pętla*, scen. M. Hłasko oper. C. Świrta, prem. 1958, Polska (fragment tekstu jednej z piosenek jaką nucił bohater powieści Harmonista, stały bywalec baru „Pod Orłem”).

choroby. Jego staczanie się po pochyłej linii uzależnienia aktywuje w nim „cechy diabła”. Bezwzględnie manipuluje Krystyną, która kocha go i jest się w stanie poświęcić. Przy jej pomocy uzyskuje pieniądze od sprzątaczk, którą wcześniej oskarżył o skradzenie mu pamiątki. Starsza, nieświadoma niczego kobieta płaci ciężki haracz za czyn nie popełniony, ponieważ lęka się sądów i policji.. Butelka wydaje się tutaj jedynym wyjściem z sytuacji.

Kuba, jak dowiadujemy się na końcu opowieści, ma wielkie wyrzuty, które przybierają potem postać „demonów”. Można sobie śmiało dopowiedzieć, że taki rekwizyt, jak telefon z ebonitową skrzynką, w oczach Kuby przybiera postać „kata”. Kabel telefoniczny jest dla Kuby połączeniem ze światem, ale rzeczywistość pijaka jest inna, nikt nie zna go lepiej niż on sam. Bohater uświadamia sobie, że tylko on może uchronić się przed sobą. Jeden dzień, jeden zbiór prozaicznych z pozoru zdarzeń, sprawia, że Kuba „budzi się”. Z początku naprawdę wierzymy ślepo w nieustannie powtarzające się motto „byle do szóstej”², które bezustannie kołata się w głowie bohatera.

Można założyć, że powieść ma alternatywny scenariusz. Do Kuby nikt nie dzwoni, co nie pociąga za sobą zbioru pechowych wydarzeń. Udaje mu się doczekać do szóstej, „pętla” nie realizuje swojego przeznaczenia. Piszę o tym po to, by zaznaczyć ciągle balansowanie na krawędzi bohatera. Alkohol sprawia, że świat przez niego widziany staje się surrealistyczny, realne kształty przestają się liczyć. Kuba widzi przed sobą tylko czarny punkt. Boi się zjawisk nieistniejących, a w świecie realnym ociera się o największe ryzyko. Kolejne dawki alkoholu sprawiają, że staje się kimś innym. Ważny wydaje się fragment, kiedy Kuba dokonuje refleksji nad sobą, opowiadając własny sen, którego był uczestnikiem. Wszystko, co zawiera jego „sen” pochodzi z wydarzeń z przed kilku godzin. Bohater podświadomie ucieka od rzeczywistości, która wciąż obciąża jego barki. Pozostaje na orbicie swojego nałogu. Jego psychika jest jak „jątrząca się rana”. Kuba to alkoholik, człowiek kruchy jak szkło, każdy niemiły impuls ciągnie go w kierunku upojenia.

Hłasko ciekawie obrazuje swoich „pijaczków”. Są oni niejednokrotnie poetami z pogubionymi sercami, z „duszami na agrafce”. Gdy czytamy mizerne i płaczliwe wywody Władka, nie rozumiemy z nich prawie nic, jednak jego stan emocjonalny mówi

² Kuba umawia się z Krystyną, że będzie na nią czekał w domu do godziny szóstej. Musi do tego czasu nie zażywać alkoholu, ponieważ Krystyna uda się z nim po pastylki Antabus, które wywołują wstręt do wódki. Bohater początkowo wydaje się bardzo w siebie wierzyć.

dużo więcej. Bełkot pijacki przyjaciół po kielichu jest swego rodzaju poetycką mową, mistyfikacją. Nie tylko w wypowiedziach tych bohaterów należy szukać drugiego dna, w wielu miejscach powieści Hłaski pozostawia nam wolność interpretacji.

„Pętla” Hłaski to smutna opowieść. Kuba wstydzi się swojego nałogu, od którego próbuje się uwolnić, lecz nie może. Pętla ma tu metaforyczny sens. Im bardziej nasz bohater próbuje uciec od alkoholu, tym bardziej zaciska swą obręcz wokół szyi, aż w końcu jego „walka z wiatrakami” staje się walką ze śmiercią, prowadzi go do samobójstwa. Hłasko nie wykreował bohatera pospolitego. Kuba odznacza się dumą, skrytą wrażliwością. Czytelnik może odczuć wrażenie, iż jest to postać nie do odkrycia. W wyniku ciągle falujących się stanów emocjonalnych, zmienia swój portret z szarganego bólem „demonia” w tajemniczego poetę. Występuje w roli chuligana, „bawi się” w psychopatę opętanego przez diabły, potrafi być czuły i zarazem cyniczny. Z całą pewnością mało cech Kuby możemy wskazać, większość zamazuje alkohol. Obraz głównej postaci składamy również z kawałków jego wspomnień, próbując dopisać, kim był w przeszłości, dlaczego zaczął pić. W powieści Hłaski możemy się domyślać, że są to zapamiętane obrazy i zdarzenia wyniesione z wojny.

Kuba, jak wynika z powieści, próbuje zachować pozory anonimowości. Hłasko nie pozostawia czytelnikowi bohatera pozbawionego jakichkolwiek nadziei. Ma on szansę na ratunek, wszystko zależy tylko od jego silnej woli, wytrwałości. Krystyna wydaje się jego jedyną wyspą na „bezkresnym oceanie”. Jednak Kuba na swej „tratwie” w czasie „sztormu” alkoholowego nic nie widzi. Powoli tonie w szklanej butelce z gorzkim trunkiem. Hłasko otwiera przed Kubą drogę do wyjścia, to on „skraca” sobie życie, postanawia pastwić się nad sobą. Nałóg okazuje się tak silny, że odbiera mu świadomość. Bohater na początku stara się przetrwać, ale droga ku wolności jest kręta i wyboista. Odczytujemy wciąż motto bohatera, powtarzane w jego w głowie z chorą zapalczywością „byle do szóstej”, jednak wszystkie jego działania wydają się zmierzać w jednym kierunku. Tutaj uaktywnia się podświadoma część umysłu bohatera. Kuba zmierza w nieokreślonym kierunku, jednak cel wędrówki wydaje się jeden. Odnajduje on swój azyl, nową „bezludną wyspę”, którą jest obskurny bar, do którego wstępuje. Znów wypełnia go fala ciepła i spokoju.

Kuba zaczyna pić. W wyniku nieprzewidzianej dla niego roszady zdarzeń, zostaje z bagażem niemiłych doświadczeń, które muszą zostać „utopione”, zapomniane. Życie stawia mu wysokie progi, a on wydaje się wobec tego wszystkiego bezradny. Wódka jest dla niego jedyną ucieczką przed problemami. Jak możemy się domyślać, Kuba jest

wytrawnym trunkowcem. Kilkoma haustami i bez większego namysłu i emocji wypija kieliszki wódki, które podaje mu kelnerka w barze „Pod Orłem”. Liczy się tylko stan upojenia, oderwania się od strasznej rzeczywistości. *Człowiek nie może żyć tylko dniem, potrzebna tu też noc. Stąd jego tęsknota za psychozą, za innym „widzeniem świata”*³. Picie jest ucieczką człowieka od „*bólu istnienia*”⁴. Świat po alkoholu wydaje się inny, jest jak ze snu. Nic nie jest realne. Wkrótce przyłącza się niego Władek, alkoholik bez wiary i grosza przy duszy. Panowie znajdują własny konsensus, bo pić samemu nie przystoi.

Alkohol w „Pętli” steruje czasem. Dla trzeźwego Kuby czas zdaje się płynąć nieubłagane wolno, zaś dla pijanego traci znaczenie. Bohater w pewnym momencie swojej eskapady stwierdza, że stracił kolejną szansę, zmarnował ważny dzień, oszukał kochającą go kobietę. Przyjaciół z kieliszka wbija mu dodatkowo „kołek w serce”, utwierdzając go silnie w przekonaniu, że rehabilitacja osób uzależnionych to strata czasu. Daje mu on do zrozumienia, że Krystyna z czasem uschnie i zwiędnie jak pąki kwiatów, a on i tak będzie pił. Nie da to szczęścia jemu ani jej. Oboje będą siebie zarażać. Ona go marną litością, a on ją ciężką pracą, wstydem i bólem.

Należałoby zapytać, czy Kuba naprawdę chciał swojej śmierci. Gdy wstaje rano o ósmej, nie wygląda na potencjalnego samobójcę. Kiedy się, więc nim staje? Można przytoczyć tutaj jedną z sytuacji, kiedy bohater budzi się po powrocie do domu, w swoim łóżku. Zamroczony wstaje z początku nie pamiętając nic, nie chce pamiętać poprzednich wydarzeń, są dla niego złe. Po wielkim pijaństwie gryzie go okrutne pragnienie, chce je w jakiś sposób zaspokoić. Wypija duże ilości wody, kawę, po czym przypomina mu się zabunkrowana butelka wódki. Bohater odkręca ją i, co dla nas zaskakujące, zaczyna wylewać do zlewu jej zawartość. W trakcie czynności dzwoni telefon.

Czyżby nasz bohater walczył do końca, a może był to pojedynczy atak chorego umysłu? Autor pozostawił wiele pytań.

³ Prof. dr Antoni Kępiński, *Rytm Życia*, Wyd. Literackie, Kraków 1994, s.238.

⁴ Takiego sformułowania używa A. Kępiński, tamże.

Porównanie świata powieści do świata filmowego Hasa, zbadanie typów narracji oraz określenie form ekspresji.

Wydawałoby się, że film „Pętla” Wojciecha Hasa, jest wiernym odwzorowaniem powieści. Wątki, nawet kolejne sceny i dialogi pokrywają się. Nie czytając powieści możemy dokładnie poznać jej treść z następujących po sobie epizodów filmu. Reżyser nie chciałby w jego obrazie filmowym umknąć coś z doniosłości powieści Hłaski, który, czego nie należy zapominać, napisał scenariusz.

Jednak drogi artystów w pewnym momencie rozmiągają się. Hłasko przez swoją powieść zacznie być utożsamiany z Dostojewskim, a wyobraźnia Hasa zaprowadzi go na pola surrealistycznych wynaturzeń. Odczytujemy z wywodów Krzysztofa Teodora Teoplitza: *Michalek, po konfrontacji z noweli z jej filmową adaptacją, stwierdza krytycznie: „Odnosi się wrażenie, że meritum Pętli nie bardzo interesuje reżysera; Kuba jest jakby pretekstem do czynienia ćwiczeń stylistycznych.”*⁵ To, co początkowo złożyło się na oryginalność „Pętli”, było niezrozumiałe dla widzów. Szukali oni motywów nałogu, pierwotnych przyczyn samobójstwa bohatera. Film rozdmuchał problem zawarty w książce, pozostawiając wstrząsający obraz, który kaleczy emocje. Nie pozostawił żadnego klucza. Film Hasa jest filmem psychologicznym. Genezę alkoholizmu, jako problemu czysto społecznego, pozostawił na uboczu, ponieważ nie to było jego zadaniem. Zarówno film jak i powieść nie rozwiązują problemów, one je tworzą.

Można powiedzieć, że książka stanowi pierwszą warstwę problemu, a film jest drugim stopniem- dopełnieniem. Has daje odbiorcy to, czego Hłasko nie mógł dać - widzialny obraz. Twórcy pozostają w symbiozie, ale to reżyser jest oczami. Nie powinno być, więc dla nas zaskoczeniem to, że świat wykreowany w wyobraźni pisarza, który jest interpretacją filmową, będzie się różnił, nawet w przestrzeni znaczeniowej. Trudno właściwie jednak powiedzieć, czy film „Pętla” jest interpretacją myśli Hłaski, czy właściwie ich reinterpretacją. Opcja druga wydaje mi się bliższa. Mimo, że wątki powieściowe zawarte w filmie przedstawione są z dużą dokładnością, to światy, w których uczestniczy bohater, różnią się. Inaczej postrzegamy historię opowiedzianą przez opowiadanie Hłaski, a nieco inna wyda nam się ona w filmie Jerzego Hasa. Has

⁵ Jerzy Toeplitz, *Historia filmu polskiego cz. III*, Wyd. Wydawnictwa Artystyczne i Filmowe, Warszawa 1974 s.144.

nadbudowuje swoimi obrazami drugie piętro interpretacyjne. Nie wystarczą słowa, by dogłębnie poznać świat reżysera. Sięga on po nieskończony zbiór symboli.

„Pętla” jest zbiorem obrazów niepoddającym się jednoznacznej interpretacji, zawołowanie realizmu staje się dla twórcy głównym zadaniem. Podczas projekcji filmu wtapiamy się w kolejne drzwi, które nas prowadzą do świata bohatera. Akcja filmu dzieje się niejednokrotnie na granicy jawy i snu. Bohater traci zdolność rozumowania, w filmie dużą rolę odgrywają wyobrażenia nadświadości. Domyślamy się, że wszystko, co dzieje się wokół nas, zależy od stanu psychofizycznego bohatera, co popycha za sobą inne procesy. To bohater realizuje swoje zjawy, a reżyser powołuje je do życia na ekranie. Świat filmu, pole manewru bohatera nie są zwyczajne, są psychologiczną ilustracją obłądki Kuby. Porusza się on po obszarze ograniczonym, upstrzonymi pomysłami twórcy. Każda rzecz, każdy nowy element stanowią pewien rodzaj pułapki, problemu do rozwiązania. Przykładem może być telefon.

*Object petit a*⁶ ten zgrabny wytrych słowny przenosi nas do teorii Lacana: *Aby widzieć, musimy wejść w porządek symboliczny języka i pragnienia [...]. widzenie jawi się jako oczywisty zmysł (zmysł, który dominuje nad pozostałymi, którego dotyczy większość metafor poznawczych), nie widzimy sami siebie, nie widzimy od urodzenia, musimy nauczyć się widzenia.*⁷ McGowan pozostawia ważną kwestię, która powinna i dla nas stać się istotna w rozważaniach nad kształtem świata „Pętli”. *Joan Copjec pisze [...] że tym, co porządkuje nasze pole widzenia, nie jest optyka, ale semiotyka.* Być może nie wydaje się to na pozór aż tak oczywiste. Świat Hasa jest jednak niewątpliwie światem symboli, zawiłych korytarzy i jaskiń. Granice rzeczywistości ograniczają nasze spojrzenie, jesteśmy w stanie dokonywać sygnifikacji tylko w wąskim zakresie świadomości. Jednak w czasie snu ludzkie skojarzenia wydają się nie mieć typowych powiązań, są bezsensowne. Podświadomość uaktywnia ukryte obszary w umyśle, przeświecła nasze ukryte instynkty, pragnienia, pamięć. Jawa i świadomość utwierdzają widza w przekonaniu, że stąpa on twardo po ziemi, że jest bezwzględnie bezpieczny. Gdy spogląda na szafę, widzi szafę. Może też zobaczyć trumnę, gdy ma zbyt wybujałą wyobraźnię.

⁶ object petit a- W Seminarium XI Jacques’a Lacana pojawia się obszerny fragment pod tytułem “O spojrzeniu jako objet petit a” [Du regard comme objet petit a] [w:] Todd McGowan, *Realne spojrzenie : teoria filmu po Lacanie*, Wydawnictwo Krytyki Politycznej, Warszawa 2008, s. 5.

⁷ Todd McGowan *Realne spojrzenie : teoria filmu po Lacanie*, Wydawnictwo Krytyki Politycznej, Warszawa 2008, s.6.

Has, można powiedzieć, wykorzystuje duży potencjał powieści, gdyż nie poprzestaje na typowych skojarzeniach. „Realizuje swoje sny” w wykreowanych przez siebie przestrzeniach oraz przedmiotach. Razi przyrostem formy nad treścią. Oniryczne kształty przerastają pokój Kuby. Mogłoby się wydawać, że wdzierają się do wnętrza jego skołatanego umysłu, „koła zębate trą o siebie”, gdy bohater ściska swoją skroń. Widzimy na jasnej twarzy plamy, na drugim planie wieszak z kosturem. Śmierć? Obrazom Hasa można przypisać osobliwe piękno i godzinami szukać w nich skojarzeń. Siła ekspresji formy jest ogromna, tak wielka, że z czasem gubimy nić wątku. W powieści Hłaski nie znajdujemy takiej ilości rekwizytów, natomiast są one obecne w filmie Hasa. Czy jednak wszystkie elementy świata przedstawionego w filmie spełniają jakieś czynne funkcje - trudno powiedzieć? Obaj twórcy ze złożonością swoich form odsyłają nas do świata fantazji, do głęboko zakopanych myśli w „superego”. Wojciech Has nie może nic więcej dopowiedzieć do samego rdzenia i treści, więc czyni je ze środków wyrazu, które, jak się okazuje, zniekształcają pierwotny zapis „Pętli”. Obraz Hasa okazuje się całkowicie oryginalnym dziełem reżyserskim, który wyprzedza epokę.

Wracając jednak do snów i do bohatera, możemy zadać pytanie: Czy Kuba zdaje sobie sprawę z tego, że „śni”? Cały ten świat może tak naprawdę istnieć tylko dla niego samego? To, co pokazuje widzom Has, jest spojrzeniem Kuby. Reżyser pojmuje świat oczyma bohatera, odkrywa go na nowo. Kuba wydaje się być zabawką w rękach diabła, którym sam jest. Kuba wydaje się być bohaterem świadomym - toczy walkę za walkę z własnym koszmarem. Jego sen wydaje się być świadomy. Pije, kiedy zechce. Freud uważa, że *Myśl: <<przecież to tylko sen>> pojawiająca się w marzeniu sennym [...] chce [...] zdegradować niedawne przeżycia i umożliwić tolerowanie jakiegoś ciągu dalszego. Ta myśl służy uśpieniu pewnej instancji, która w danej chwili miałaby wszelkie powody, by się obudzić i zabronić kontynuowanie snu.*⁸ Czyżby Kuba miał zostać wiecznym skazańcem swojej jaźni? Czyżby reżyser nie oferował mu biletu powrotnego ze swego świata? Jak stwierdza Lacan w *ostatecznym rozrachunku nasza pozycja we śnie jest pozycją kogoś, kto nie widzi. Podmiot nie widzi, dokąd go prowadzą, daje się prowadzić.*⁹

Bohater Pętli stosuje model zaprzeczenia: skoro nie można się obudzić należy się unieść. Choć do samego końca nie mamy pewności, jak potoczy się akcja, znów wkraczamy w świat symboli i skojarzeń, które sugerują nam tylko część zjawisk.

⁸ Freud Z., *Psychopatologia życia codziennego - marzenia sennie*, Warszawa 2003.

⁹ fragment Seminarium XI Lacana, tamże.

Możemy się zastanawiać, czy Kuba już na początku na nie umarł, a owa pętla na szyi o godzinie ósmej nie jest tylko uwieńczeniem tej śmierci. Nie chodzi mi tu bynajmniej o śmierć moralną, społeczną - raczej jest to rodzaj „śmierci zmysłowej”. Bohater coraz głębiej nurza się we własne ego, wyobrażenia podświadomości skutecznie przejmują nad nim kontrolę. Has unaocznia każdy szczegół, każde drgnięcie wargi swojej postaci w filmie. Jeśli świadomość bohatera umiera, to, co pozostaje?

Gdy akcja filmu przepływa przez kalejdoskop jednej postaci, identyfikujemy się z nią, nawet śnimy. Widzimy ściany pełne luster i ramy, ale czy jesteśmy poza czy w środku?

ROZDZIAŁ II
W REKWIZYTORNI HASA

Próba określenia znaczenia onirycznych symboli filmowych, powiązanie ich treściowo i logicznie.

„Filmy powstają na tej samej zasadzie jak wiersz, esej czy obraz malarski, domagają się od widza pewnej szczególnej umiejętności odczytywania obrazu, nie pozwalają, aby traktować je jak wszystkie inne realizacje filmowe.”¹⁰

Konrad Eberhard

Jak to możliwe, że z książki (wydałoby się tak „czystej” w swojej formie przekazu) powstał film tak „barokowy”, niemożliwy, nie mieszczący się w granicach dobrego smaku krytyków ówczesnych czasów. Film, który okazał się najdojrzałym debiutem fabularnym reżysera dotąd zajmującego się dokumentem. Dziś możemy mówić o rupieciarni Hasa, o laboratorium Hasa, o kinie Hasa. Dotąd nie znalazł on swoich następców.

Obrazem bliskim „*Pętli*” wydał mi się „*Kanał*”¹¹ Andrzeja Wajdy. „*Kanał*” jest filmem „bez wyjścia”. Osacza widza swoją pokrętną fabułą jak i natrętnymi symbolami. Pozostawia w sercu niemiły spazm, poczucie oszołomienia, braku sensu życia, a niekiedy gubi granice rzeczywistości. W tunelach Wajdy czujemy się jak na dnie piekła. Celnie informuje nas o tym jeden z bohaterów, gdy w swoim schizofrenicznym melanzu zaczyna cytować słowa Dantego. Widzimy „bydło” ludzi wspinających się jeden na drugiego, bo przecież próbujących wyjść, a także spostrzegamy zakratowane słońce. Rozmazany „krajobraz” dopełnia ciasnota, poczucie osaczenia, które tak bliskie jest

¹⁰ Jan Słodowski (1954-), *Wojciech Has - rupieciarnia marzeń*, Warszawa 1994, s.

¹¹ „*Kanał*”, debiutancki film Andrzeja Wajdy, scen. Jerzy Stefan Stawiński (na podstawie własnego opowiadania.), premiera 1957, Polska

„Pętli”. Bohaterowie jak szczurzy giną w rozrzedzonym powietrzu, kiedy to zmysły odmawiają im posłuszeństwa.

Racjonalizując problem można powiedzieć: jest to świat realistyczny a przeobrażeń dokonuje ludzki umysł, który nie jest w stanie podolać trudom. Wajda, podobnie jak i Has, spoglądają na rzeczywistość oczyma bohaterów, co w oczach widzów czyni ją nierzeczywistą – a nawet silnie zniekształconą. Ale czy na pewno, tylko to? *Wizja Wajdy jest poetycka. Od gwałtownej jasności pierwszych partii filmu (...) przechodzimy do poezji mrocznych straszliwych kanałów, gdzie życie bohaterów dochodzi do kresu. Podobnie jak Banuel – Wajda jest człowiekiem świadomym, który opisuje swoją rzeczywistość, usiłuje odmienić świat i człowieka. I Wajda opisuje, posługując się atramentem czarnym i czerwonym, z talentem, który was obezwładnia. Technika przestaje się tu liczyć, ponieważ owa technika jest, ponieważ aktorzy są postaciami, które siebie kreują. Wszystko jest tu poezją.*¹² Te właśnie słowa Ado Kyrrou, pochodzące z „Positif”,¹³ przedstawia nam Konrad Eberhard. Mówią one o wielkim zaangażowaniu twórcy. Nie możemy rozmawiać o Wajdzie i jego filmie osobno, gdyż jest on wpisany w stylistykę swego obrazu, który tworzy.

Nie w samej treści fabuły należy szukać podobieństw między filmami. Zestawiłem ze sobą te dwa filmy, ponieważ oscylują one wokół symbolu labiryntu, jakże ważnego dla obu twórców. Kuba, jak i grupa żołnierzy, nigdy nie znajduje wyjścia lub inaczej, okazuje się ono „węzłem gordyjskim”, który trzeba przeciąć. Miasto, rzeczywistość, po której kroczy Kuba jest bardzo podobne do kanałów Wajdy. Z psychologicznego punktu widzenia możemy mieć pewne wątpliwości, gdyż bohater opowiadania Hłaski sam wybiera „zamknięcie” siebie w swojej prywatnej celi, doprowadza do odosobnienia własnego ego. Bohaterowie Wajdy są wojownikami o wolność i nie decydują się na śmierć, mając do wyboru życie. Kuba od początku szuka wyjścia, lecz wie, że trudno będzie je znaleźć. Błądzi a zawłość korytarzy jaźni bohatera wydaje się nie mieć końca, każda z dróg może wróżyć mu inne zakończenie dnia. Czy Kuba ucieka? - to pytanie sprawiło mi trudność. Jeśli tak to tylko wewnątrz swojego labiryntu, czyli kręci się w kółko. Jeśli nie, to znaczy, że to, co robi jest postawą bierności wobec świata i ludzi, czyli pije. Jednak zabójstwo z nudów mi tu nie pasuje.

¹² Konrad Eberhardt, „O polskich filmach”, wyd. Artystyczne i Filmowe, Warszawa 1982 /cytat Ado Kyrrou s. 180.

¹³ Francuski magazyn filmowy.

Bohater nie widzi tego, co znajduje się wokół niego. Sięga po światło na końcu tunelu, które wydaje się go oślepić. Jest zamknięty w obskurnym pokoju wraz z telefonem i wiszącymi ramami na ścianach, które patrzą na niego ukradkiem jak na wroga, istne nietoperze. Czyżby to był tylko subiektywny odbiór świata bohatera? Nadmierna ekspresja może sprawić, że zacięty widz nie zobaczy tła, pogubi się w szczegółach. Czyżby labirynt Hasa był zbyt kręty i pokręcony? Nie da się ukryć tego, że proza Hłaski nie nabrałaby takiego rozgłosu, gdyby nie zamoczył w tym rąk nasz polski Caligari ekspresjonizmu Wojciech Has. *Pętla* z niezwykle szczegółowością odbija poszczególne wątki fabularne, wplata dialogi, nie uwłaczając wielkości pisarza. A jednak film Hasa nie jest już tylko osobistą wypowiedzią Hłaski. Reżyser wkłada w niego całą swoją promieniotwórczą energię, którą poraża widza. Nie ma wątpliwości, że filmy Hasa są filmami bardzo osobistymi w swoim wyrazie obrazami. Nie wspominam o tym przypadkiem, ponieważ warto sobie uzmysłowić, że wytwory Hasa są dziełami tylko jego myśli twórczej. Oczywiście nie muszę wgłębiać się w życiorys twórcy, by zakreslić kontur dzieła. Niewątpliwie jednak Wojciech Has jest twórcą tajemniczym i ciekawym. Maniera filmowca, jego plastyczne upodobania, odwołania do poszczególnej literatury zapewniają mu stałe miejsce w kinematografii polskiej. Has tworzy swój film. Odczuwamy wyzierającą parę malarskości w poszczególnych zbliżeniach, gdzie manipuluje światłem - uderza kontrapunktem. Wszystko, co pochodzi z jego malarskiego usposobienia, daje znać o sobie w filmie. Akademia Sztuk Pięknych w Krakowie musi zostawić po sobie trwałe piętno w psychice. Wojciech Has był podatny na wpływy.

Film może przyprawić patrzącego o zawrót głowy. Można pokusić się o interpretację, że to nie przedmioty służą oglądaniu, ale one same posiadają „duszę”, a jako obiekty świata niematerialnego, pełnią rolę widzów. Taki punkt widzenia może nieraz rodzić wątpliwości, ale daje szersze pole manewru. Epizodyczni bohaterowie, z którymi Kuba się spotyka, są jak cała rupieciarnia jego przedmiotów. Owa „rupieciarnia” zdaje się symbolizować jego zagmatwane życie, „graty” mają dla niego taką samą wartość jako ludzie. Być może Kuba odnajduje w nich bliskość, jednak telefon staje się dla niego wrogiem. To właśnie on obdziera go z ostatniej krzty samotności. Nie daje mu zapomnieć, że wciąż należy do obskurnej rzeczywistości. Jest częścią świata ludzi, do których musi się dostosować, a którzy mogą go nigdy nie zaakceptować. Jest inny. Telefon jest łącznikiem ze światem zewnętrznym, burzy w nim poczucie pozornego ładu. Rupieciarnia leży w pokoju daleko od rzeczywistości. Tu Kuba znalazł swój azyl.

Jego życie, którego przecież nie znamy, (domyślamy się, jak ono wyglądało jedynie zestawiając zasłyszane opowieści) możemy porównać do takiej „graciarni”. Być może „graty” te przywiózł ze sobą z jakiejś wojny, a teraz nie może się z nimi rozstać. Stanowią one jego nieodłączną część, uzupełnienie. Mimo że są ciężkie, musi je dźwigać. Rzeczy oczywiście nie są na pierwszym planie, są one ułamkami wykreowanego świata i tworzą mozaikę, za którą skrywa się owy demon.

Symbolem w filmie jest również czas. Nie mogę oprzeć się pokusie, by nie przywołać filmu Ingmara Bergmana „*Tam gdzie rosną poziomki*”¹⁴. Tu, w czasie marzeń sennych Issaka Borga, bohatera tegoż filmu, znalazłem charakterystyczny zegar, na jaki napotykamy również w filmie Hasa, gdy Kuba udaje się na spacer. Ujęcia zegara w przywołanych ilustracjach filmowych są bardzo podobne.

W „*Pętli*” duży wiszący zegar przewidział czas życia bohatera lub on sam go określił. Czas w filmie stanowi element osaczenia. My, jako widzowie, nie przeżywamy retrospekcji razem z bohaterem. Nie możemy uciec z realistycznego, a zarazem jakże i nierealistycznego świata bólu Kuby. Kamera z dzikim przekąsem oddaje każdy szczegół jego trudów. Chciałem pokazać, czym różni się „*Pętla*” od obrazu Bergama. Dla filmu „*Tam gdzie rosną poziomki*” charakterystyczne jest zachwianie struktury czasu i chronologii wydarzeń. Przeciwnie jest natomiast w „*Pętli*”. Czas z góry zostaje nam objawiony i nie skaczemy (mam na myśli introspekcje). Przynajmniej widz nie ma do tego wglądu, ale wszystko zastąpione mu zostało przez rozbudowany świat zewnętrzny, który niewątpliwie znajduje się na realnej, teraźniejszej linii czasowej. Trudno tu odnieść się do bohatera. Dla niego, jak dla każdego z nas, czas pozostaje subiektywny, co również rejestruje obraz Hasa z dużą dokładnością.

Dziewczynka skacząca na skakance, element kilkakrotnie przewijający się w pierwszych scenach, może również być odniesieniem do czasu. Pojedyncze odbicia, skoki dziecka, są momentami, urwanymi sekundami z życia. Każda sekwencja mija, nie zostając zapamiętana. Radość ginie w pustej przestrzeni. Owy element wyróżnia się z tła, ale wcale nie musimy go zauważyć. Dziewczynka stanowi pewien kontrast dla tła wypełnionego bladymi murami i śmietnikami. Hasa prezentuje dziewczynkę ze skakanką bardzo dynamicznie, co również odkreśla się czerwoną kreską od statycznego świata

¹⁴ *Tam, gdzie rosną poziomki* (Smultronstället) reż. Ingmara Bergmana, dramat prod. szw, 1957. W Polsce na duży ekran wszedł po raz pierwszy w roku 1960.

wewnętrznego Kuby. Jego czas już minął i przepadł, a dziecko jest odwołaniem do rozerwanych chwil i nie tworzy całości. Symbol ten łączy w sobie pewien rodzaj niewinności, nieświadomości, bo to przecież dziecko, dziewczynka w trakcie zabawy. Element ten zakrzywia w pewien sposób czasoprzestrzeń, napinając, w enigmatyczny sposób, nić emocji bohatera. Stanowi przesunięcie do podświadomych lęków i snów, choć symbol ten w nie musi mieć wcale pejoratywnego znaczenia. Has manipuluje czasem w sposób symboliczny, za pomocą gry aktorskiej i charakterystycznych środków wyrazu.

Reżyser, niczym pajak, rozpina nić swych fantazmatycznych przeobrażeń. Nie pozwala spojrzeć na mieszkanie naszego głównego bohatera zwyczajnie. Jego secesyjne elementy, architektoniczne drzwi, okna, żyrandol w bardzo majestatyczny i malarski sposób komponują się z całą resztą reżyserskiej zaprawy rekwizytów. Ściany, zdarte ściany bez tynku wzbudzają niepokój, są jak skóra bohatera, otoczka, której nie da się zmyć. Na tych właśnie ścianach znajduje się lustro i puste ramy. Rekwizyty mogą również pełnić rolę obserwatorów, uczestników. Każdy z poszczególnych elementów przestrzeni zamyka część duszy bohatera, jest ona pofragmentowana, jego odbicie nie jest całością. Odnajdujemy je w poszczególnych częściach przestrzeni. W jednym z ujęć widzimy część ciała Kuby, a raczej jego odbicie w pochylonych zdobionym lustrze. Ujęcie to jest, można powiedzieć, nic nie znaczące, niewiele mówiące o treści filmu. A jednak może ono stanowić kontekst do szeroko ujętych kwestii. Kamera pokazuje postać z ukrycia. Nie, przepraszam! To lustro pokazuje pochylonego Kubę, zbierającego szkło z ukrycia. Lustro nawiązuje kontakt z kamerą, bohater...właśnie gdzie w tym momencie jest bohater?

Moją uwagę zwróciła również wędrówka Kuby przez skrzyżowanie pocięte torami tramwajowymi, kiedy to kamera, umieszczona nad bohaterem, nałożyła się na płątaniny drutów elektrycznych. Krótka, ale moim zdaniem znacząca scena, wydała mi się dość symboliczna. Przedstawione zdjęcia pozwalają mi ponownie powrócić do symbolu labiryntu, o którym już wspominałem, ale i nie tylko. Ta scena jest metaforą, zobrazowaniem zawiłych myśli bohatera pytań, których rozwikłać się nie da. Trzeba zwrócić uwagę na nieustanne monologi myślowe Kuby: *[...]błądzą pustyni ulicami, wtedy tak łatwo się napić, ale ja już nie będę pić...*¹⁵. Ten właśnie wycinek rzeczywistości podobnie, jak całe jego mieszkanie, jest emblematem jego jaźni,

¹⁵ „Pętla”, reż. Wojciech Has, rok prod. 1956 (cytat z filmu - monolog wewnętrzny bohatera.)

pokazuje w bardzo plastyczny, sugestywny sposób brak porządku i emocjonalnego ładu. Ulice i druty wiszące nad bohaterem są jak pozostawione blizny, być może nigdy nie dowiemy się skąd pochodzą. Stare blizny, koleiny będą wciąż odnawiane, póki pojazdy nie przestaną jeździć, póki Kuba nie zapomni. Nie przestaną jeździć, póki będą miały źródło. Bohater musi przestać pić. Płatanina szyn i drutów w postrzeganiu wizualnym tworzy swoisty archipelag., podobnie jak duża ilość pustych ram w przestrzeni pokoju Kuby, które doprowadzają widza do alienacji.

W filmie elementy obrazu zostają zespolone, tworzą niepowtarzalną całość. Akcja toczy się przy twarzy startych kamienic o obmierzłej zabytkowej elewacji. Jest to obraz zgniłej dzielnicy. W ciemnych zaułkach dzielnicy gnieźdzą się ciecie, z naderwanymi kapotami zbieracze butelek, nieświadome niczego dzieciaki. Hasa nadaje swojemu obrazowi grozę. Łączy niekiedy ze sobą puzzle z kilku różnych układanek. Oniryczny charakter mają cztery ujęcia ze sceny, kiedy to Kuba wychodzi z komisariatu policji i ostatecznie postanawia pożegnać się ze światem trzeźwości. Znowu powracają nam elementy właściwie kreacji reżyserskiej Wojciecha Hasa. Scena prezentuje naszego bohatera na tle szerniałej kamienicy, następuje jego krótka wymiana zdań z nowo poznanymi towarzyszami. Na drugim planie możemy dostrzec cyrkową karuzelę i zapalającą się secesyjną latarnię, wszystko spowite wczesnym wieczorem. Scena jest uzupełniona o bawiące się dzieci, rozsypane mnogo na kamiennych placach pomiędzy kamienicami. Chłopiec odbijający piłkę jest dopełnieniem surrealistycznej rzeczywistości, podobnie jak wspomniana już wcześniej epizodyczna postać dziewczynki ze skakanką.

Reżyser zakłada maskę straszego klauna, balansując z widzem na linie okiem swej kamery. Próbuje nas upoić gorzkim trunkiem tak, by świat wydał nam się dziwny i rozmazany. Prawie pusty. Sen odgrywa w obrazie Hasa ważną rolę. Warto zwrócić uwagę na moment, kiedy to Kuba, w pijackiej malignie, opowiada swój sen Harmoniście: *Śniło mi się, że jestem pijakiem, że nazywam się Kowalski, że w moim domu jest telefon.. Rozumiecie to? śniło mi się, że chciałem zapomnieć o swoim pijaństwie uciec, od ludzi, z którymi piłem, od knajp, od wspomnień. Tak czasem bywa, we śnie prawda. Ale we śnie nie można od niczego uciec i to jest najgorsze. Strasznie męczy taki sen, ale śniło, mi się jeszcze wiele rzeczy. Kraj dziwny, trudny i ciężki, w którym tyle trzeba pracować, tyle trzeba mieć nadziei i serca. Ale to sen, co? W życiu to*

*chyba jest niemożliwe.*¹⁶ Słowa Harmonisty, które zostają przez niego wypowiedziane, stają się decydujące dla dalszych losów Kuby. Bohater wprost ze swojego świata pijackich snów zostaje zepchnięty na krawędź zimnej prawdy, z którą nie umie walczyć, wobec której jest bezbronny. *Nie trzeba mieć złych snów nie się pan napije wódki przejdzie, wszystko przechodzi, nie ma gorszego snu jak życie i też przechodzi.*¹⁷ Wypowiedź Harmonisty jest dla Kuby jak srebrny kołek wbity w serce. Po jego słowach na twarzy bohatera rysuje się dziecinny wręcz wyraz, oczy pozostają utkwione w pytaniu - dlaczego?

Według nauk Freuda: *Myśl wypowiadająca życzenie dotyczące przyszłości zostaje przedstawiona plastycznie w czasie teraźniejszym.*¹⁸ Bohater, opowiadając swój „sen” w czasie teraźniejszym, chce, by wszystkie jego dotychczasowe poczynania zostały zapomniane. Pragnie, by rzeczywiście jego zła część życia została objęta snem, z którego w każdej chwili można się obudzić. Tak, by wszystko rozpocząć na nowo. Wydaje się w pierwszej chwili, że bohater mówi z ironią, jakby naigrywał się z siebie, ale nie możemy wiedzieć, czy nie wierzy we własne słowa podświadomie, skoro je wypowiada. Słowa Harmonisty wydają się być policzkiem w jego twarz, po którym Kuba na chwilę budzi się ze swojego snu. Dochodzi godzina piąta.

Ostrze w serce wbija Kubie jego towarzysz z baru pod Orłem, kreując mu wizję białego pokoju bez klamek. *Kto pije będzie pił, to zabawa bez mety.*¹⁹ Opis wizji przyszłości przedstawiony Kubie przez saksofonistę okazuje się tak rozpaczliwy i sugestywny dla bohatera, że traci on zmysły. Wszystko, co opisuje bohater, jest zgodne z życiem bohatera, a nawet je wyprzedza. Słowa bywalca baru pod Orłem są tak straszne, bo to między innymi one gaszą ostatni płomień wiary u Kuby. Zbyt szybko musi sobie uświadomić, jak wiele złych rzeczy dokonał, jak daleko jeszcze ma do celu. Kuba musi się obudzić, bo przecież *nie ma gorszego snu jak życie.*

Kuba budzi się we własnym domu. Krystyny nie ma już w mieszkaniu, będzie o ósmej. Wtedy zaczną kurację. Czy jednak Kuba, którego zastajemy w ciemni nocnego pokoju po całym dniu bojów, to ten sam Kuba, którego zastaliśmy rano? Można zastanawiać się, czy samobójstwo bohatera nie jest pewną elipsą. Skłaniają nas do tego dywagacje nad czasem filmowym. Film nie został domknięty zupełnie - to pozwala

¹⁶ „Pętla”, dz. cyt. (treść urojonego snu Kuby - fragment dialogu filmowego)

¹⁷ „Pętla”, tamże (znamiennie słowa harmonisty - fragment dialogu filmowego)

¹⁸ Zygmunt Freud, *Psychopatologia życia codziennego – marzenia senne*, PWN, Warszawa 2003, s.365.

¹⁹ „Pętla”, dz. cyt. (fragment dialogu filmowego jednego z bohaterów)

przyłożyć do niego inne bieguny interpretacji. Chodzi o to, że Kuba w sensie filozoficznym albo jak niektórzy wolą psychologicznym, może umierać każdego dnia i znów rodzić się ponownie, taka interpretacja też ma sens. Chociaż z filmu oczywiście odczytujemy, że nasz bohater popełnia samobójstwo. Motyw „feniksa” jest jednak w filmie aktywny. To, czego sam nie doświadcza bohater, doświadczają za niego inni. Przecież nie zapomniana jest dla nas epizodyczna postać deliryka, która wywołuje na Kubie wstrząs. Saksofonista z baru pod Orłem może być odbiciem przyszłości Kuby, wirtualizuje jego paniczne lęki i obawy. Gość z baru pod Orłem jest dla niego odbiciem w krzywym zwierciadle. Mimo to Kuba nie potrafi się wyzwolić tak łatwo.

Wreszcie owa pętla, która też, jak wydaje się z filmu, zawiązuje się nie całkiem rozmyślnie. Bohater nie planował swojej śmierci, w filmie to ona wydaje się go chwytać za gardło. Kuba budzi się całkiem świadomy, można powiedzieć, że częściowo nie pamięta reszty dnia. Zaczyna wylewać nawet ostatnią butelkę swojego trunku. Wydaje się, że Kuba odzyskał swoje siły i wierzy Krystynie. Wszystko burzy jednak sygnał telefonu, a w nim głos przyjaciela, bohater sięga po alkohol. Budzą się w nim opętane myśli, nad którymi nie będzie mógł już zapanować. Od tego momentu emocje zaczynają narastać, pnącza onirycznej architektury wnętrza domu zaczynają się wkładać do środka umysłu naszego bohatera. Schizofreniczna mowa Kuby coraz bardziej daje o sobie znać, bohater nawiązuje kontakt z wytworami swojej wyobraźni. Jątrząca się rana zaczyna się ponownie krwawić, ból staje się nie do zniesienia - straszny. *We śnie nie można od niczego uciec*, Kuba chce odpocząć, wyprzeć się świata za wszelką cenę. Jego walka, jeśli możemy tak powiedzieć, nie była bezcelowa. Cały czas nie daje nam spokoju pytanie: a co by było, gdyby? Zdajemy sobie sprawę, jak niewielkie czynniki zmusiły Kubę do przekroczenia owej granicy. Z drugiej strony poznajemy go tylko dobę przed śmiercią, więc jego portret samobójcy możemy sobie wypracować w zamyśle. Sytuacja staje się dla nas paradoksalna i trudna. Czy „okres półtrwania” Kuby kończy się z momentem końca trwania tej feralnej nocy, czy po prostu jest to jego wybryk spowodowany silnym wstrząsem psychicznym? Rzeczywiście Kuba w pewnej scenie wspomina, że był to dla niego bardzo trudny dzień. Nie trudno się domyśleć, że wiele ich było w Kuby życiorysie. Jednak, jak zauważyliśmy, bohaterowie Hasa nie rzucają słów na wiatr, epizod z kelnerką z baru Orłem może o tym świadczyć. Pieczętuje on śmierć Kuby.

„*Osiem*” – tutaj też możemy doszukiwać się symboliki. Pochylając tę liczbę, otrzymujemy symbol nieskończoności, absolutu. Film wydaje się mieć wymiar

egzystencjalny. Wydaje się, że bohater jest jednostką tragiczną wobec Boga, czasu i przestrzeni. Ósemka jest myślą pułapką, ponieważ nie daje wyjścia – jest pętlą.

Śmierć, która przychodzi po Kubę, jest powabną kobietą – kolejna znacząca kobieta na drodze bohatera. Można tu powrócić do kwestii *Wiem dobrze, ile okrutnego żniwa zbiera śmierć, która nigdy nie wybacza, jak prędko zapomnienie na nas spływa, jak krótko miłość za nami rozpacza*²⁰. Te niejednoznaczne słowa wypowiada Kuba, w czasie spotkania z dawną miłością. Nie są to jego słowa skierowane bezpośrednio, ale zacytowany wiersz. Wypowiada go daleko i jakby ku górze, stara się połączyć swoje rozbite wspomnienia, myśli o czasie, lecz nie zna jego znaczenia. Jego mowa staje się majakiem na tle muzyki Warsa. Nie umie on pocieszyć bliskiej mu kobiety. Można powiedzieć, że już jest martwy – nie potrafi kochać. Zresztą sam to potwierdza swoim wierszem. Kobieta śmierć, która przychodzi po Kubę o nic nie pyta, nie dzwoni telefonem. Wydaje się być wybawieniem. W momencie kulminacyjnym Kubę ogarnia paranoja – z początku na widok odbicia ogarnia go silny lęk, który rysuje się na jego twarzy: *Wiedziałem, że przyjdziesz...zawsze przychodzisz...*²¹ Po krótkiej chwili bohater zaczyna nabierać pewności i przekonuje siebie podświadomie do popełnienia czynu *Dobrze, że jesteś przy mnie w tej chwili, ty dobrze wiesz, że muszę tam iść.*²²

W scenie samobójstwa Kuby Has prezentuje nam zaskakującą grę przedmiotów. Mamy wrażenie, że krzesło odbijające się w lustrze, czyha na bohatera. Ramy na ścianach jakby rozkładają pazury szykując się do ataku, by pojąć duszę bohatera, a druciane formy na stole zaczynają złowrogo się poruszać. Elementem kontrastującym wydaje się tu być szklana butelka schowana pomiędzy książkami. Krzesło zdaje się tu być „prawdziwym aktorem”. Zarysowuje się ciekawy kontrast światła i cienia na podłodze. Ledwo widoczne ujęcia ściskają ramiona, oko lekko pochyla się do przodu. Odbicie lustrzane jest pochylone, Kuba stacza się po krzywej powietrzni lęku – nagle słysząc pukanie do drzwi. Bohater idzie ku nim potykając się o rozwalone ciągiem cienie. Nie otwiera.

Co może jeszcze wydać się podwójnie niepokojące dla śmierci bohatera, nie widzimy. To, co może dziać się, kreują nasze wyobrażenia i jaźń, czujemy podwójny ból, bo wcielamy się w rolę bohatera. Inaczej się nie da.

²⁰ „Pętla”, dz. cyt. (fragment wiersza cytowanego przez Kubę)

²¹ „Pętla”, tamże (schizofreniczny monolog Kubę)

²² „Pętla”, tamże (schizofreniczny monolog Kubę)

Rola ekspresjonizmu w kształtowaniu się rzeczywistości filmowej.

Stylizacje ekspresjonistyczne nie mają założeń dekoracyjnych; byłyby one w takim ujęciu nadużyciem w stosunku do dzieła do sztuki i do świata”²³.

Trudno nie ulec wrażeniu, że Wojciech Has przy tworzeniu swojej wizji nie uległ wpływom niemieckiej kinematografii. Czy jego oryginalność można jednak tak łatwo upodobnić do wczesnych dzieł niemieckiego kina? Ekspresjonizm niemiecki pamiętajmy nurzany w gorącym żelazie zbuntowanego narodu przybrał w pewnym momencie, możliwe, że i całkiem nieświadomie formę manifestu. Kino przecież, które epatowało bólem, światłem i krzykiem nie mogłoby być zwykłą pantomimą, choć brzmi to dość paradoksalnie. Zaszczepiło ono w pokrzywdzonym narodzie potrzebę, by się wyzwolić. Widz nie potrzebował oglądać raju, którego nie zastanie. Kino było projekcją jego podświadomych leków, ucieczką. Oczywiście kieruje swe oczy na kraj Goethego. Niemcy będą tu kolebką ekspresjonizmu, ale nie twierdzę, że żaden inny kraj nie przeszedł tego etapu w sztuce. Tacy reżyserzy jak Has czy Wajda stworzyli pewien rodzaj polskiego ekspresjonizmu, który wcale nie musi mieć wiele wspólnego z filmami wczesnej kinematografii. Jednak czujemy z perspektywy ówczesnych czasów, że była to jakaś kontynuacja. Nowy rozdział filmu.

Charakterystyczne dla Hasa jest zakrzywienie rzeczywistości, reżyser stosuje ku temu wszelkie dostępne mu środki. Pamiętamy dobrze *Gabinet Doktora Caligari* gdzie nie występują lustra w roli głównej, ale świat jest powiedzmy widziany przez pryzmat. Sztuczne dekoracje ilustrujące tu poszczególne przedmioty drzwi, ulice, okna; są one asymetryczne. Pomalowane w dziwny i specyficzny sposób rekwizyty, elementy dekoracji dają nam wrażenie surrealistycznych światów. Kreują coś, czego niema a jednak jest, wtedy widz czuje się wyobcowany, rzeczywistość jest tak samo obca nieokreślona jak i bohaterzy. „*Pętla*” atakuje widza podświadomie, nie od razu musimy spostrzec się, w jakim świecie się znajdujemy. Wydaje się, że jest to wyłącznie osobisty świat bohatera. Ale czy do końca tak jest? Ma on wpływ na inne postacie, które znajdują się w jego kręgu. Szczególną postacią jest tu Krystyna. Pytanie można też

²³ Lotte H. Eisner; „Ekran Demoniczny“, Wyd. Artystyczne i Filmowe, Warszawa 1974, tłum. K. Eberdhardt/cyt. Paul Fechter *Der Expressionismus*, 1914 str. 91

inaczej skierować, „co” albo, „kto” tworzy świat pętli? Nie zadałem tego pytania przypadkowo, bo przecież owy surrealizm musi z czegoś wyrastać. Łatwo uniknąć tej kwestii powołując się na osobę nienależnego kreatora, czyli w tym przypadku reżysera, to on przecież jest tutaj niezależnym od nikogo demiurgiem. Niszczy a razem stwarza formę z własną ekipą podległych mu ludzi. No, ale przecież film, po nakręceniu, żyje własnym życiem, niczym „*Frankenstein*” powalany do istnienia. Dla widza jedynym praworządnym władcą piekła filmowej rzeczywistości jest Gustaw Holubek, kto by tam pamiętał o jakimś Wołyńcu.

Kuba jest bardzo mocną postacią, wręcz outsiderem jego wyraźne odbicia spoconej twarzy, dzikie spojrzenia zapadają nam w pamięć. Nagle zbliżenia, uderzenia jasną lampą uwypuklają kontury, rozdzielają lęki, pogłębiają niekiedy alienację bohatera z widzem.

By poddać analizie świat Kuby, należy zacząć od jego pokoju. Has zakrzywia rzeczywistość, a raczej załamuje ją przed pewien nadmiar. Has z wielkim umiłowaniem używa lustra, w filmie tak naprawdę występuję tylko jedno lustro, ale mnogość ujęć sprawia, że staje się ono zwielokrotnione, przez co rzeczywistość wydaje się wielowymiarowa. Lustro odgrywa w filmie rolę przejścia do innego świata. W szkłe odbija się to, co wizualne dla oka, ale z nieco innej perspektywy, pokój zostaje powiększony. Lustro jest pochylone, uniemożliwia to przejrzanie się w nim, zakrzywiona sfera, odbijają światło pod innym kątem. Świat „*Gabinetu doktora Caligari*” nie posiada luster mimo to każdy jego element przypomina odbicie z krzywego zwierciadła. W filmie Wiene nie brak onirycznego zboczenia towarzyszącego twórcom tego okresu, w filmie wręcz poszczególne meble upodabniają się swoim wyglądem do wyobrażeń Salvadore Dali.

Czy to samo możemy powiedzieć o świecie *Pętli*? Na pewno jest to „graciarnia”, czyżby to Kuba był kleptomanem? Film nie daje nam jasnych odpowiedzi. Ale możemy wrócić do pytania, co tworzy świat Kuby. Tak to będą właśnie graty. Rekwizyty w filmie mają charakter symboliczny, poszerzają filmową rzeczywistość są jej uzupełnieniem, jako odrębni bohaterowie świata nieożywionego spełniają przeznaczone im role. Czasami jako bierni widzowie stają się tłem, choć ich obecność jest charakterystyczna. I przed nami staje kolejna kwestia, kto nadaje im życie? Na to pytanie odpowiem później.

Pokój Kuby jest zatopiony w mroku, bohater zdaje się stąpać po cienkiej taflí cienia, która, co jakiś czas pęka. Wnętrze pokoju jest oświetlone nierównomiernie, jak gdyby

do jego wnętrza wdzierał się szpieg z latarką. Śledził Kubę i Krystynę, którzy w początkowych scenach filmu odbijają się w pochylonych zwierciadłach. Zadajemy sobie pytanie, czego szuka oko kamery, czujemy tą straszną obcość, która wyziera z obrazu. Bardzo zgodna z filmem jest teza „*Podwójne oświetlenie jest z całą pewnością rodzajem gwałtu*;²⁴



25

Wykadrowane zdjęcie przedstawia bohaterów w głębokim transie, czujemy, że operator nachylił światło poziomo w stronę aktorów. Dramatyczna gra zostaje uzupełniona o silną grę kontrastów. Mimika bohaterów zdaje się podążać za rozkazami twórcy, bardzo szybko ulegamy temu wrażeniu. Gra Kuby, mimo swej wyrazistości, autentyczności mocno uderza swym patosem. Nie odnajdujemy w filmie obrazu „nieczystego” pijaka, ale wręcz poetę. Artystę próbującego poskładać kawałki własnej duszy w jedną całość, jest złowrogi, ale zarazem zagubiony i piękny. Puste spojrzenia rysują tęsknotę za innym lepszym światem, jego arogancja jest zbyt wyrazista. Kuba kryje się za własnym cieniem, można powiedzieć, że sprzedał swój cień, za co ponosi karę jak każdy romantyk. Na przedstawionym zdjęciu postacie zdają się przypominać marmurowe posągi, oczy Kuby zmierzają do nikąd, a wzrok Krystyny rozpięzcha się w głębokiej myśli. Cienie zarysowują kontury obu postaci, mimo tego, że są tak blisko siebie, a mimo to czujemy ich oddalenie. Kuba patrzy gdzie indziej. Oczywiście nie

²⁴ Lotte H. Eisner; „Ekran Demoniczny“, Wyd. Artystyczne i Filmowe, Warszawa 1974, tłum. K. Eberhardt str. 49 - cytat Goethe’go, z okazji dyskusji na temat pejzażu Rubensa, w którym rozróżnia się dwa źródła światła.

(Eckermann *Rozmowy z Goethem*, 1827)

²⁵ © 1998 Państwowa Wyższa Szkoła Filmowa, Telewizyjna i Teatralna im. Leona Schillera w Łodzi/
http://www.film Polski.pl/fp/index.php/162371_2 skopiowano 24.05.09r

możemy analizować szeregu obrazów na podstawie jednego zdjęcia. Przedstawiona tutaj scena jest dynamiczna i pewne zależności można uchwycić tylko w filmie.

Słowa te wydawały mi się ciekawe: „*Gdzieś w jakimś lepszym świecie, musi istnieć taka latarnia magiczna, zaś na jej przeźroczach figurują, namalowane ziemie, wiosny, grupy ludzi*”²⁶ W swojej książce „*Kino Demoniczne*” Lotte H. Eisnera przywołuje je jako kontekst do filmu Franza Werla „*Człowiek-Lustro*”. Tutaj posłużę kolejnym cytatem „*Nagle zobaczył cień sunący po murze. Ten cień rozrastał się w świetle księżyca, co krok stawał się coraz wyższy, szerszy aż wreszcie, osiągnąwszy gigantyczne wymiary, przepadł w lasach.*”²⁷

Smutne może wydać się to, że Kubę zastajemy dobę przed śmiercią, co sprawia, że nie może on przed nami dokonać rehabilitacji. Dlaczego Kuba nie jest tylko cegłą, nie może tak po prostu zapisać się na śmierć bez wygłaszania tych swoich siarczystych monologów? Nie może umrzeć jako pacholek.

Film sprawia, że niekiedy bohater jest postrzegany przez pryzmat przedmiotu - to rzeczywistość modeluje bohatera. Na tle trumien, w jednej z charakterystycznych scen możemy doszukiwać się motywów śmierci - przeznaczenia, lub po prostu owe przedmioty zgubić. Nie zapominajmy, że w filmie odgrywają one dużą rolę, ale też pamiętajmy, że my to „świadomi widzowie”. Nie musimy zgadzać się z przekazem, do którego jednak warto użyć pewnego klucza filmowego. Podobnie zegar niczym z filmu Bergmana, na który bohater natrafia na początku. Oczywiście nie sposób, nie zwrócić uwagi na otoczenie, które tak natarczywie okrąża bohatera. Stanowi ono o pięknie i oryginalności filmu.

Wojciech Has rozciąga nad swym obrazem „nić emocji”, by połączenie słów nie wydało się zbyt nonsensowne postaram się wyjaśnić. Obrazy nie ożywają się za każdym razem, gdy wdepnie na nie oko kamery. One potrzebują, by je pieścić są jak dzieci, dotykać i słuchać. Podkreślam, że film jest doznaniem, a my lubimy doznania, szczególnie zmysłowe, erotyczne. Dawniej film się nie podobał, szykanowano go za jego pobudliwość wizualną, film rozwinął swoje środki przekazu. Upatrywano się w postaci Kubby, pacynki do „ćwiczeń wizualnych” Hasa.

Film do dziś jątrzy jego wyblakła już lekko, ale charakterystyczna postać. Jednak czy tylko Holubek, przyczynił się do sławy filmu. Nie możemy zapomnieć o postaci

²⁶ Lotte H. Eisner; „*Ekran Demoniczny*“, Wyd. Artystyczne i Filmowe, Warszawa 1974, tłum. K. Eberhardt, str. 101 - cytat Jean Paul

²⁷ Lotte H. Eisner; „*Ekran Demoniczny*“, Wyd. Artystyczne i Filmowe, Warszawa 1974, tłum. K. Eberhardt, str. 101 - cytat Eichendorff

Krystyny, której pełne nadziei i przenikliwości słowa przenikają do dziś. Duże oczy pary bohaterów tańczą na parkiecie szklanego lustra, starają się nie urągać zmęczeniu. Wielkie oczy, te naiwne wielkie oczy. Koścista twarz blondynki, tak nierealnie układa się nam w kadrach.

„Nić emocji” – jej objętość wydaje się tu niepojęta, łatwiej byłoby powiedzieć „sieć emocji”, bohater odegra tutaj rolę pajaka. Krystyna może być jego ofiarą. Bohater podpiął swoją misternie zrobioną sieć pod telefon, dalej biegnie od lustra, ram na ścianach i drzwi. Kuba tworzył swą sieć bardzo długo. Gdy telefon zacznie dzwonić „sieć emocji” zadrży, to może być znak dla Kuby: „ofiara albo wróg”.

Film przenosi nas w świat „czarne i czerwone”, nie pokazuje wzniesień tylko góry, nie przedstawia objawów tylko ciężkie choroby. Ekspresjonizm niemiecki szastał twardymi środkami wyrazu, Has nie zapomina o mocy tego słownika. Kolejne frazy dialogowe wydają się niejednokrotnie uderzeniami emocji, role wydają się bardzo dramatyczne. Z Wojciechem Hasem z pewnością, nie zgodziłby się Robert Bresson, który zawsze do filmów zatrudniał amatorów. Bresson prosił swoich aktorów, by nie ukazywali emocji podczas gry filmowej. Jednak nie możemy stwierdzić, że film Hasa jest „*sfilmowanym teatrem*”²⁸, film „*Pętla*” przedstawia nam inną grę. Nie zapominajmy, że gra toczy także się w umysłach bohaterów, więc, musimy odrzucić realistyczne podejście do tematu.

Przestrzeń będzie tu od początku rzutować na aktora, zabiegi filmowe Hasa wydają być nieodwołalne. Język gry aktorskiej łączy się z się językiem stylizacji Hasa. Stylizacje ożywają, gdy w ich kierunku sący się grymas twarzy Gustawa. Stają się wyzwolone i zdają się pędzić w kierunku Kuby niczym czterej jeźdźcy apokalipsy na zerwanych cieniach. Bohater krząta się po swoim pokoju, podnosi jakiś obrazek. Chodzi powoli, tak bieży jakby zamyślony. Po czym rzuca się ofiarnie wzrokiem na okno – dzień jest ponury i wstrętny. W domu Kuby przedmioty nie mają znaczenia, a jednak majaczą. Kuba jest przez nie potrącany, przybierają one postać owadów pasożytów, symbiontów myślowych.

Ekosystem Kuby wydaje się niezwykle złożony chciałoby się przywołać „*Psa Andaluzyjskiego*”²⁹, choć tego na pewno nie zobaczymy w filmie. Film jest robiony konsekwentnie, owszem jego stylistyka jest surrealistyczna. Jednak świat bohatera, ma być postrzegany jako realistyczny, taki, w którym mógłby się znaleźć nas. Wydaje mi

²⁸ Kondrad Eberhardt, „Podróże do Granic Filmu”, Wyd. Artystyczne i Filmowe, 1964 str.81

²⁹ „Pies Andaluzyjski”, reż. Luisa Buñuela; Salvadorem Dalim, 1929, Hiszpania

się, że Kuba nie miał być w założeniu „*Alicją z Krainy Czarów*”³⁰. Choć tak pewnie został odebrany przez część widzów, która pominęła ważne aspekty filmu.

³⁰ Lewis Carrol, „*Alicja w Krainie Czarów*”, rok 1865

Wyszukanie wizualnych i muzycznych akcentów.

Przywołując film Hasa nie sposób, nie zauważyć świata cieni, który wydawałoby się zupełnie niezależnie poza oczami twórcy i bohaterów, został powołany do życia. Cienie jakby bez świadomości podążają za bohaterami, przylepiają się do rozlicznych przedmiotów rozkładając swe skrzydła i podłużne żądła.

Potężna aura cienia jest w wielu miejscach poprzecinana cienką żyłką światła. Światła tak bolesnego jak kwas. Niejednokrotnie na Kubę spada „wiadro żrących dioptrii”, wtedy widzimy jego epatującą emocjami twarz. Czujemy jego emocje, bohater nas przenika swoim nieokreślonym w kosmosie spojrzeniem. Jest przecież tak daleko.

Jego oczy, właśnie jego oczy. Są jak guziki...nie wyrażają buntu, jest to raczej głęboka niemoc, pragnienie. Oczy Kubę są jak pusta studnia. Za jego spojrzeniem podążają ruchy mimowolne gesty rąk i mimika twarzy. Postać daje się ująć w kadrze kamery jako marmurowa rzeźba – czasami zastyga na długo w bezruchu. Po czym budzi się jak lunatyk, tak by znów zasnąć. Gra Kubę jest bardzo nerwowa, wręcz konwulsyjna.

Uzupełnieniem gry aktorskiej Kubę jest wizualna i werbalna gra przestrzeni : „tło”. Mam tu na myśli również wszystko to, co należy do rzeczywistość ożywionej. Możemy znów zacząć od domu Kubę, mogłoby się wydać, że „tło” w jego domu jest martwe. Tak, w istocie tak mogłoby być, gdyby nie podkład melodyczny, który wcale nie jest zawsze z nikąd, jak potem odkrywamy. Wydaje się, że ową płaczącą melodię w pokoju Kubę, mogliśmy usłyszeć za sprawą skrzypka. Lokatora mieszkającego tuż obok Kubę. Muzyka bardzo dobrze dopełnia oniryczny nastrój, jednak nie możemy ulegać złudzeniu, ponieważ nie każda muzyka znajduje się „wewnątrz film” to znaczy ma swojego reprezentanta. Część melodii znajduje się „poza” bohaterem, nie reprezentuje jej żaden obraz filmowy. Z „tłem” muzycznym łączy się „tło” obrazów. W domu Kubę widzimy jego oczyma mężczyznę na drabinie przez szybę, w tym momencie możemy go uznać za element „tła”. Mało znaczącą część miejskiego pejzażu. W następnych scenach Kuba nawiązuje z nim bezpośredni kontakt. Element „tła” staje się bohaterem, wcześniej nie przypuszczaliśmy, że dojdzie ich do spotkania ludzi.

Charakterystyczna jest scena w barze, kiedy to Kuba spotyka swoją znajomą. Tutaj muzyka staje się nieodłącznym elementem spajającym, wprowadza nas w nastrój błogich wzruszeń melancholii. Ciekawe, że w tak idealny wydawałoby się sposób towarzyszyć będzie ona parze bohaterów. Przecież ona kiedyś go kochała. Byli młodzi. Mieszkał przy małej uliczce obsadzonej drzewami. Wyszła za męża, za mężczyznę, którego nie kocha. Teraz rozmawiają przy melodii „Miłość ci wszystko wybaczy”³¹. Kobieta zapewne by tego oczekiwała, niestety Kuba jest inny. Ta właśnie muzyka jest doskonałą ilustracją uczuć bohaterów, choć słodka nuta śpiewaka zostaje szybko przzerwana, to zostaje nam w pamięci ten epizod. Kim był dawniej Kuba ? Co stało się z tą kobietą ?

Rozważając cały film Jerzego Hasa, możemy również zwrócić uwagę na poszczególne elementy - rekwizyty, których tak mocno się trzyma, a które tak zaważyły na oryginalności jego filmu. Każdy rekwizyt filmowy Hasa jest osadzony w innej przestrzeni filmowej, żadnego z nich nie możemy tak samo badać. „Rupiecie” Hasa niejednokrotnie łączy jakaś symbolika. Część z nich omówiłem w rozdziałach poprzednich.

Dość trudno zauważalnym rekwizytem jest wiszący orzeł z rozpiętymi skrzydłami, w barze „Pod Orłem”. W drapieżnej pozie zastyga on nad przepitymi głowami Kowalskich, tak jakby zaraz miał się na nich rzucić do ataku. Element ten z początku słabo zauważalny, bardzo dobrze uzupełnia grę aktorską Harmonisty, jego dziwnie brzmiące prorocze słowa nabierają rozpędu. Muzyka wydaje się przypełzać jak wąż w kierunku Kuby i saksofonisty. W jednym z kadrów daje się zauważyć jak Harmonista stoi bezpośrednio pod rekwizytem nucąc swą pieśń. Powoli zbliża się do blatu. Szklą jego grubych okularów potęgują tajemniczość, wprowadzając widza w nastrój onirycznego melanżu. Harmonista spełnia tu wiele wymogów postaci wręcz baśniowej, a może jest on tylko zjawą w umyśle Kuby.

W filmie Hasa zaciekał mnie również sposób obrazowania, może być jest on trochę uporczywy, ale z pewnością służy oddaniu pewnych emocji. Kamera filmowa zwykle nie opuszcza bohatera, rzadko mamy do czynienia z większymi planami. To trochę tłamsi widza, który być może chciałby zobaczyć z pokój Kuby z większej perspektywy. Obraz podąża za bohaterem jak seryjny morderca, my musimy radzić sobie ze składaniem kolaży. Trudno jest pokój Kuby zbadać czy zmierzyć, właśnie z tego

³¹ polski szlagier, który powstał w roku 1933, muz H.Wars, słowa. J.Tuwim.

powodu. Has nie ułatwia widzowi recepcji przestrzeni. Widz musi ją układać z pamięci. Reżyser bardziej skupia się na poszczególnych elementach, po czym uwydatnia je z „tła”.

„Dla widzów obraz filmowy podszywa się pod rzeczywistość, tak jak czyni to obraz senny, podczas kiedy śnimy.”³² Materia „snu” i materia rzeczywistości filmowej. Widz nie zauważy granicy. Mówimy tutaj o dwóch rzeczywistościach tej filmowej, widzianej oczyma reżysera, więc subiektywnej, choć z zachowaniem pozorów obiektywności, oraz rzeczywistości widza, w której noc, bohater, krzesło stają tematem krytycznej wypowiedzi. Krytyk, widz będzie starał się doprowadzić widziany obraz do źródła, rozbić go, by wykrzesać z niego tę obiektywną prawdę. Pointuje to charakterystyczny komentarz Eberharda: „[...]kiedy śnię nie wiem, że wizja jest moim dziełem i że także narzuca mi się mi się ona z zewnątrz.”³³ Czy aby więc na pewno, oglądanie było procesem w pełni „świadomym”. W filmie materia „snu” bardziej przemawia do widza, wie on, że jest poddawany manipulacji. Lecz mimo to, jego uwaga nie jest aż tak podzielna, by mógł zarazem odczuwać wrażenia i uzmysławiać sobie postać operatora oraz grupy filmowców. Magia kina sprawia, że w istocie film staje on się „snem.” Uważam, że uwagi, Eberharda zawarte w jego pracy „*Film jest snem*” są bardzo trafne.

Świat wykreowany przez Hasa jest psychodeliczny, pobudza w dziwny sposób każdą synapsę widza. Widz zostaje przepuszczony przez filtr hasowskich wyobrażeń. Trzeba tutaj dodać surrealistycznych wyobrażeń. W filmie Hasa oko widza nie jest „oszukiwane”, to widz siebie oszukuje. Bohater mocno wmawia widzowi swoją obecność na ekranie, to, że mamy kontakt z jego wewnętrznym monologiem. Bohater bardzo często mówi do siebie, nieraz słyszymy jego myśli. Staje się to dla nas bardzo przekonujące: jeden bohater – jedna rzeczywistości – jeden czas. Oczywiście od tego swoistego pnia rozchodzi się wiele gałęzi, bo już wcześniej wspominałem, jak trudnym w kontekście filozoficznym jest film Pętla.

Film powinien być dla widza w pełni sensualny, narracja Hasa wytwarza w widzu ten stan „oderwania umysłu”. Dyskusja na tle moralno - filozoficznym zostaje zastąpiona przez niepowtarzalną grą obrazu. To, co stworzył Has, z początku może być nie zrozumiałe dla widza, lecz w miarę upływu akcji osławiamy się z obrazem. Zaczynamy rozumieć, wartość pokrętnych symboli. „Graty” mają w filmie również wysoką jakość estetyczną - w obrazie rekwizyty współgrają one sobą. Tworzą swoistą niezwykłą

³²K. Eberhardt, „Film jest snem“, Wyd. Artystyczne i Filmowe, Warszawa 1974, s.55, cyt.: Mitry

³³K. Eberhardt, „Film jest snem“, Wyd. Artystyczne i Filmowe, Warszawa 1974, s.55

całość. Mamy wrażenie, że rekwizyty, nie kontrastują ze sobą, choć nie do końca jest to prawdą, o czym powiem w dalszych rozdziałach.

Owe filmowe akcenty są kwintesencją filmu, są zbudowane przez wnikliwość reżysera w świat widziany przez obiektyw, my też w pewnym stopniu musimy osiąść tę umiejętność.

ROZDZIAŁ III
CO OŻYWIA ŚWIAT „PETLI”?

Kreacja ogólna bohatera, jego portret psychologiczny.

Kuba jest jednym z lokatorów kamienicy. Mieszka, na poddaszu. Jest w luźnym związku z opiekującą się nim kobietą Krystyną. Nie znamy jego przeszłości wiemy jedynie, że głównym dla niego celem stała się kuracja. Kuracja, dzięki, której ma przestać pić alkohol. Bohater wierzy zapewnieniom swej konkubiny. Zapewnia go ona, że po odbyciu zabiegów ich marne życie odmienni się. Krystyna kocha Kubę.

Bohaterzy umawiają się o godzinie szóstej, wtedy Krystyna przyjdzie po Kubę. Do tej pory musi on czekać w domu i nie wychodzić. Kuba stwierdza, że dobrze to rozumie, ale przy tym słyszymy też z jego ust słowa: ³⁴ „*ale chciałbym żeby już była szósta*” , widać jak bohater boi się własnej samotności i czasu. Czasu, który go zostanie. Poraża go bezlitosna paranoja, w gestach nie potrafi ukryć zmieszania. Gdy Krystyna pyta go o zgubiony przedmiot, wpada w gwałtowną wściekłość. Tak jakby chciał w sobie zabić prawdę. Jest gwałtowny, niepokojący chwyta swoimi dłońmi Krystynę za szyję, co jest dość charakterystyczne.

Kuba ma z początku poczucie swojej własnej misji do spełnia, my jako widzowie również mu wierzymy. W rozmowie z sąsiadem wydaje się posiadać dużo argumentów, przekonuje nawet widza. Kuba zacznie chodzić z Krystyną do przychodni, oni przypiszą mu Antabus. Samemu mu nie może rozpocząć leczenia. Ludzie po roku zapomną, że pił. Więc dlaczego Kuba wychodzi ? Czy tylko, dlatego, że telefon zadzwonił ? Możemy postawić pytanie: a co gdyby? Jednak kreując ogólny portret psychologiczny bohatera wydaje mi się ono zbędne. Z pewnością impuls ten był ważnym czynnikiem motywującym, który wyprowadził dalszy bieg wydarzeń. Jednak nie da się wyłączyć wpływów alkoholowej choroby Kuby, które wydają się być tu czynnikiem niepodważalnym. Telefon zadzwonił, ale Kuba, wcale nie musiał podnosić słuchawki. Problem bohatera tkwi głęboko w nim samym, a czynniki ze świata zewnętrznego uwalniają problemy. Wtedy sięga po kieliszek.

Kuba jest znany, ludzie rozpoznają go na ulicy. Jest to jedno z jego przekleństw, ponieważ za wszelką cenę chce on zachować anonimowość. Przestać być

³⁴ Wojciech Has, „Pętla”, rok prod. 1957- fragment dialogu filmowego(wypowiedź Kuby w rozmowie z Krystyną.)

rozpoznawalny, chce uciec jak najdalej tylko można, bo przecież ma rozpocząć swoją kurację. On już nie chce być pijakiem. Odcina się od dawnych wspomnień, budzą one w nim poczucie zagubienia i lęku. Ucieka od swojej dawnej znajomej z młodości, ponieważ boi się konfrontacji z uczuciami, które sam zagubił. A jednak w jego słowach pobrzmiewa gorzka nuta romantyzmu, wielkiej straty, dusza Kuby wydaje się nieodgadniona.

Pijaństwo bohatera jest różnie postrzegane. Przez niektórych bardzo pozytywnie, a przez niektórych bardzo źle. Co zaskakuje nie gra tu tak dużej roli, klasa społeczna. Wydaje się, że scenariusz dokładnie rozważa ten problem. Człowiek „z pod zegara” nazywa Kubę „trunkowym” i przyjacielskim gestem zaprasza go. Kawalek dalej Kuba spotyka dwóch pracowników, mija ich obojętnie. Za jego plecami słyszymy ich słowa, jednego z nich *„Życie Romana na tle chryzantemy, a dlaczego my trzeźwe jesteście?”*³⁵ Możemy wyczuć jak spoziera z nich zazdrość, jest to sytuacja dość paradoksalna. Robotnicy chcą mieć, to, od czego Kuba tak ucieka. Nazwaliśmy na początku Kubę outsiderem a on nieco przeniósł środek ciężkości i stwierdził, że nazywa się Kowalski. Oczywiście zawód pijak. Czyżby Kuba nie mogąc znaleźć miejsca samotności – postanowił zniknąć. Dokonać anihilacji z resztą marnego społeczeństwa, tak by znaleźć ukojenie. Może Kuba nie chciał być inny. Charakterystyczny jest moment spotkania Kuby i saksofonisty. Pierwsze słowa Kuby: *„Napije się pan ze mną? [...] ja pana znam nazywa się pan Kowalski [...] wszystko jedno jak się pan nazywa [...] i tak nas wszyscy dobrze znają”*. Potem, po dłuższej chwili ponownie pyta starego „pijaczynek”: *„Co robią porządni ludzie o piątej, czyli o siedemnastej?”*³⁶ Nieco wymuszona odpowiedź saksofonisty brzmi: *„Porządni ludzie o piątej wieczorem piją czystą wódę z czerwoną kartką w barze Pod orłem.”*³⁷ Mimo, że Kuba robi wszystko na przekór, stara sobie wmówić do własnej podświadomości, że wszystko jest dobre. Jest porządnym człowiekiem, który niczemu nie zawinił, a jego życie toczy się właściwym torem. Pytając o „porządnych ludzi” Kuba na myśli nie tylko sobie, ale także ludziach porządnym, z którymi się identyfikuje lub jak możemy przypuszczać przeciwstawia się im swoją postawą, przez to, że się z nimi identyfikuje. Wyraźnie jednak jego postawa świadczy o tym, że czuje się gorszy. Być może Kuba przeciwstawia dwa rodzaje

³⁵ Wojciech Has, „Pętla”, rok prod. 1957- fragment dialogu filmowego (wypowiedź jednego z robotników, w którego rolę wcielił się Roman Kłosowski)

³⁶ Wojciech Has, „Pętla”, rok prod. 1957- fragment dialogu filmowego (wypowiedź jednego z robotników, w którego rolę wcielił się Roman Kłosowski)

³⁷ Wojciech Has, Pętla, rok prod. 1957- fragment dialogu filmowego (fragment rozmowy Kuby i saksofonisty – wypowiedź saksofonisty)

moralności „własnej” i „porządnego człowieka” W tym wypadku jego słowa będą miały drwiący wydźwięk.

Kuba jest człowiekiem dobrym czy złym ? Nie przypadkowo postawiłem to dość wydawałoby się banalne pytanie. Bohater na początku filmu dość podstępnie wyłudza on od starszej kobiety pieniądze, po czym wyrzuca ją z klatki schodowej. Swoją oblubienicę okłamuję, że to owa staruszka ukradła pamiątkę. Robi to po, to by uwolnić się od problemu. No tak, ale jak wspomniałem na początku zawsze możemy powiedzieć, że wszystkie jego złe poczynania były zdeterminowane przez widmo nałogu. Jest to duże uproszczenie i nie daje nam ono odpowiedzi, ale przecież Kuba się zastanawiał przed sięgnięciem po setkę wódki: *„Nie jestem pijakiem[...]tylko ta setka i do domu.”*. Bohater ma świadomość szkodliwości własnych kroków, a jednak decyduje się napić. Z drugiej strony nie możemy też mieć pewności, w jakim stopniu bohater panuje nad swoim nałogiem. Scena picia wódki jest bardzo charakterystyczna, napój ten jest bohatera życiodajnym paliwem. Gdy zaczyna wlewać w siebie więcej „tryby w jego mózgu” wydają się pracować dużo szybciej. Bohater osiąga stan ekstazy uwalnia się.

Jak wspomniałem na początku nie tylko telefon determinuje bohatera, ale tutaj muszę także dodać, że nie wcale nie wódka jest do końca winna postępowania bohatera. Można powiedzieć, że bohater nie robi nic złego, bo przecież niszczy tylko samego siebie i obiekty, z którymi przypadkowo się zderzy. Szybkuje w bezdennym kosmosie.

By odpowiedzieć sobie na pytanie czy Kuba reprezentuje jest postacią pozytywną czy negatywną, musimy zapoznać się z obrazem Wojciecha Hasa i literaturą Marka Hłaski, które nam tej odpowiedzi nie dają. Dużym atutem przekazu Hłaski i Hasa jest to, że nie wydaje on wyroków. Być może ocena należy do nas samych, przecież z taką łatwością można by wrzucić Kubę do jednego z pobliskich rynsztoków. Jednak film karze nam się zastanowić, poczekać.

*„Nie sądzicie, abyście nie byli sądzeni. Bo takim sądem , jakim sądzicie, i was osądzą; i taką miarą jaką wy mierzycie, wam odmierzą.”*³⁸ Te biblijne słowa, dobrze ilustrują jeden z epizodów z życia bohatera. Kiedy to bohater spotyka, swoich dawnych znajomych, robotników. Można stwierdzić, że dość pochodnie go oni oceniają. Osadzają Kubę na podstawie kilku wydarzeń z przeszłości. Czyżby wiedzieli o nim więcej od nas? My poznajemy naszego bohatera kilkanaście godzin przed jego śmiercią,

³⁸ red. odpowiedzialny Ks. K. Dynarski SAC, red naukowa O. A. Jankowski OSB, Pismo Święte Starego i Nowego Testamentu (w przekładzie z języków oryginalnych), Poznań – Warszawa 1990, Wyd. Pallatinum, Mat 7. 1-5

ale nie tylko od zewnątrz. Reżyser dokładnie bada jego psychikę. Rozwój wątków, kolejnych sytuacji także w jego głowie. Jeden z człowiek z pary bohaterów, kolega Włodka czuje wręcz złość, nienawiść do Kuby. Kuba wydaje się człowiekiem obojętnym, ale, to pozory. To właśnie ta jego obojętność wobec komendanta świadczy o tym, że czuje się skrzywdzony. Własną miarą osądza całą rzeczywistość, w której nie może się odnaleźć. Jego słowa są wyrażone z nutką pychy – patrzy obojętnie na komendanta.

Z nastroju wytrąca go deliryk, jest on jak się potem dowiadujemy dobrze znany policji, przedstawia on ostatnie stadium choroby alkoholowej. Jego rozpadająca się osoba rozbudza w Kubie lęk. Kuba uświadamia sobie, że nie tylko on jest ofiarą, że nie może mierzyć wszystkich jedną miarą. Bohater przyznaje się do winy, opisuje przebieg sytuacji, a funkcjonariusze puszczają go wolno. W przedstawionej sytuacji paradoksalnie nikt nie zostaje osądzony, ależ też nikt nie pozostaje bez winy. Problem pozostaje głęboko w człowieku.

Kuba mimo swojego nałogu wydaje się człowiekiem charyzmatycznym, żywiołowym dosyć inteligentnym i dowcipnym. Cechy te być nie uwydatniają się na pierwszy rzut oka widzowi, jednak są one przemycone bohaterowi w poszczególnych ujęciach. Oczywiście film nie poraża nas raczej radosnym klimatem, reżyser zwraca uwagę na inne rzeczy – Kuba pozostaje w swojej „czarnej skrzyni”. Bohater ujawnia swoje cechy zaskakującymi dla widza dialogami, ironią oraz gestami. Jego ruchy mimiczne, ekspresyjna gra bardzo wiele o nim mówią – uzupełnia to niezła gra świateł.

Dynamika bohatera odgrywa tutaj też niezwykle rolę, ponieważ buduje ona po części portret psychologiczny Kuby. Gra Kuby wydawałoby się spokojna, jest przerywana konwulsyjnymi ruchami i mimiką. Bohater tak naprawdę jest słoniem w składzie porcelany, tak bardzo nie potrafimy go zrozumieć. Łapie Krystynę za szyję, jak zwierzę, gest jest oczywiście całkiem przypadkowy, po czym odwraca się zamyka – patrzy, patrzy przez okno.... Innym razem z całkiem spokojnej zadumy pijackiej wyrывa go saksofonista, wtedy całkiem nie przypadkiem dusi go, póki nie zostaje powstrzymany. Postać wykreowana przez Hasa to człowiek bardzo impulsywny, nerwowy i zarazem zagubiony.

Kuba kontestuje widzianą przez siebie rzeczywistość, wie on dobrze, że znajduje się w niewłaściwym miejscu i czasie. Nienawidzi gdy mu przypominają kim jest, kim powinien być inni ludzie. Na wyznanie swoje byłej przyjaciółki reaguje dość gwałtownie: „*Nic mnie to nie obchodzi rozumiesz, nie chce żadnych wspomnień, nie*

chce niczego żałować, ani pozostawiać poza sobą.”³⁹ Jego indywidualizm wydaje się zarazem jego najsilniejszą i najsłabszą stroną, Kuba chce wygrać sam ze swoim alkoholizmem. Udaje mu się to, ale jest „pyrrusowe zwycięstwo”. Bohater za swoje zwycięstwo płaci najwyższą cenę: życie.

Lustro jeszcze raz w nie zerknijmy, ale teraz nieco inaczej oczami postaci. Co widzi ? To ten marny człeczyna, pijak, słabeusz, który nie potrafi się podnieść. Pragnie się ukryć, ale nie potrafi, nie wie gdzie. Każdy może go zobaczyć, wtedy wszyscy będą pytać, pytać wciąż o to samo. A gdyby tak sięgnąć dna ? – samego piekła, zaznać pocałunku z diabłem a potem odpłynąć. Bohater idzie do baru „Pod orłem” nie tylko po to, by uciec od trosk, wódka spełnia tu również rolę pewnego eliksiru, sprawia, że Kuba może być naprawdę w pełni. Sam stwierdza: *”Nigdy nie czułem się tak dobrze.”*⁴⁰

Kuba jednak szybko spada na dno, jak kamień w wodę. Po powrocie do domu trzeźwieje. Przypomina mu się wczorajszy dzień, są to bardzo złe wydarzenia, znów zaczynają go prześladować telefony. Bohater uświadamia sobie, że jest w świecie, z którego nie ma ucieczki. Chwyta się butelki wódki. Traci kontrolę nad własnym umysłem w wyniku, czego popełnia samobójstwo.

Czy jest to jednak dość przekonujący argument, alkohol nie musi być czynnikiem determinującym postępowanie głównej postaci. Kuba w ciągu swojego ostatniego dnia życia przeżywa wiele wstrząsających wydarzeń, które zasadniczo wpływają na rozwój jego psychiki, na jego działania. Być może Kuba chce ulżyć Krystynie, nie chce być jej kolejną „troską”. Nie da się jednak odpowiedzieć do końca, co kierowało Kubą, czy były to całkiem racjonalne myśli, czy pijackie zwidy. Ostatnie działania Kuby określimy jako irracjonalne, ale przecież do tej pory nie był on wariatem. Więc może problem jego samobójstwa należałoby przemilczeć, niestety nie jest to takie proste.

³⁹ Wojciech Has, Pętla, rok prod. 1957- fragment dialogu filmowego(fragment rozmowy Kuby i jego przyjaciółki)

⁴⁰ Wojciech Has, Pętla, rok prod. 1957- fragment dialogu filmowego(fragment rozmowy Kuby i saksofonisty)

**Środki ekspresji, jakimi dysponuje postać(Kuba), stany ludzkiego ducha, jakie
udaje mu się zobrazować.**

Czytamy w pracy Lotte H. Eisner charakterystyczne stwierdzenie: „*Demoniczne rozdwojenie jaźni występuje w wielu filmach niemieckich.*”⁴¹ Później autorka dodaje: „*pozbawiona zarostu twarz, straszliwa, nieprzyzwoicie łysa czaszka Nosferatu długo prześladowały filmowców niemieckich.*”⁴²

Czyżby porównanie Kuby do hrabiego Orloka było nietaktem. Zanim odpowiemy sobie na to pytanie musimy zdać sobie sprawę, jakich problemów ludzkiej egzystencji, podjął się reżyser w filmie. W jakie treści moralno-filozoficzne wniknąłby uwydatnić naturę problemu, by skryć ją za pomocą obrazu. Brzydota myślę odgrywa ważną rolę w kreacji filmowej, bo przecież nie odnajdujemy tu piękna. Zachwyt budzi w nas „osobliwe piękno”, ale wtedy zupełnie tracimy świadomość. Stajemy się również tymi dziwami w „krajnie osobliwości”. Kuba, kim jest Kuba? Pewnie jedną z tych woskowych figur. Filmowy Kuba to dość przystojny mężczyzna, nie możemy mu przypisywać cech wyglądu „łysego wampira”. Kamera jednak z człowieka potrafi zrobić każdą „bestię”, mimo iż Has nie piętkuje wyglądu swojego bohatera, w naszych oczach staje on się „widmem”. Aktor wciela się postać, jest jej duszą, to od niego zależy czy ona ożyje. Aktorstwo filmowe „Pętli” stoi na wysokim poziomie, co w głównej mierze decyduje zadecydowało o jej sukcesie. No, ale nie należy zapominać, że aktorstwo wymaga ożywienia. Nadania mu formy.

Kuba w Pętli może nam wydać się rzeczywiście „nieprzyzwoicie łysy” przez nadmierne natężenie światła, jakie pada na jego głowę. Jego czoło zostaje nadmiernie wyeksploatowane przez światło, przez wydaje się wyraźniejsze. Różne rodzaje oświetlenia pozwalają na zmianę charakteru przekazu, te środki ekspresji nadają styl grze aktorskiej. Nasze wrażenie Kuby znikłoby gdyby nie bliskie zbliżenia czy ataki światła. W filmie często widzimy twarz Kuby, wydaje się to nawet zasadne, to film o nim samym. Nie tracimy go z oczu – jest wszechobecny.

⁴¹ Lotte H. Eisner; „Kino Demoniczne” ,Wyd. Atystystyczne i Filmowe, Warszawa 1974 str. 83

⁴² Lotte H. Eisner; „Kino Demoniczne” ,Wyd. Atystystyczne i Filmowe, Warszawa 1974 str. 83

Wspominałem już o dynamice postaci. Czy można powiedzieć o postaci hrabiego Orloka? Porusza się jakby wpadł w stan deliryczny, choć w filmowej historii oczywiście nie przypisujemy mu żadnej choroby, co najwyżej przekleństwo i zdolności nadprzyrodzone. Powieść na podstawie, której powstał film jest wytworem fantazji autora.⁴³

Jednak nie to dokładnie chciałem poruszyć, Nosferatu jest wampirem, więc trupem. Jego żywot jest częściowo półświadomy. Nie atakuje swojego towarzysza od razu czeka aż nastanie „noc”. Kuba można powiedzieć jest świadomy swojego nałogu, ale nie potrafi nad nim zapanować. Utrzymuje się przy życiu w stanie półsnu, chce jak najmniej wiedzieć, jak najmniej pamiętać. Podświadomie bardzo upodabnia się do swojego potwora, wkrótce sam się nim staje.

Nosferatu - stosuje tutaj jako metaforę, w trakcie akcji trwania filmu Kuba widzi go w kilku miejscach. Kuba przechodzi swoistą przemianę w hrabiego Orloka, już na początku mamy tego przebliski. Bohater zamyka się coraz szczelniej we własnej trumnie samotności, czeka do szóstej. Widzimy jak oszczepy światła przebijają mu ciało, jako spragniona twarz zdaje się mówić wszystko – oddałby wszystko. Kolejne godziny budują w nim lęk. Trafia dość przypadkiem na komisariat, czuje się skrzywdzony przez los. Nosferatu przez ten czas cały ostrzył zęby, natury przecież tak łatwo nie da się oszukać. Ponura bestia jest już gotowa do ataku.

W barze Pod orłem opowiada Kubie swój piękny sen, jednak jest to sen zwodniczy. Kuba o tym wie. Jego nostalgią przepełniona twarz wydaje się zamierać we własnym bełkocie, grze harmonii. Dochodzi wyznaczona godzina, nasz bohater zapomniał się obudzić na czas.

Dominantą filmu Hasa jest wielki tragizm bohatera, Kuba w swoim atelier posiada zachowaną ze sobą kolekcję teatralnych masek wszystkie wyrażają jego smutek i żal. Czasami pobrzmiewa na jego twarzy nutka entuzjazmu, jednak trwa to krótko.

⁴³Fabula filmu *Nosferatu – symfonia grozy* opiera się w przeważającej mierze na książce Brama Stokera *Drakula*. Ze względu na prawa autorskie Murnau nie mógł wykorzystać książkowych imion bohaterów (wersje imion z *Drakuli* pojawiły się w późniejszych kopiach). Thomas Hutter i Ellen Hutter to Jonathan i Mina Harker. Murnau pominął jednak wiele postaci drugoplanowych jak Lucy czy Van Helsinga.

W przeciwieństwie do książkowego Drakuli, Orlok nie tworzy nowych wampirów lecz zabija swoje ofiary. Musi również spać przez dzień gdyż światło słoneczne zabija go. Zakończenie jest także inne niż w książce – hrabia zostaje zniszczony. (spisano 10.06.2009 z http://pl.wikipedia.org/wiki/Nosferatu_-_symfonia_grozy)

Wspomniałem na początku o „demonicznym rozdwojeniu jaźni”, wiemy, że Kuba nie jest tym samym człowiekiem bez alkoholu, co po alkoholu. Alkohol zmienia go zewnętrznie i wewnętrznie, postać nie panuje nad własnym ego, Kuba wypacza znane mu wartości. Dochodzi do dna, po czym przeistacza się w demona.

Psychologizm bohatera – Oniryczność a śmierć

Portret psychologiczny bohatera zostaje z pieczołowitością dopracowany przez Hasa i Hłaskę, Kuba jest integralną częścią „Pętli”. Gdyby bohater nigdy nie zaistniał, nie mogłyby też zawiązać się problem, który stanowi tok naszych rozważań. W trakcie trwania akcji filmu, bohater przechodzi, swoistą przemianę. Problem egzystencji bohatera rozwija tu wiele kwestii do dyskusji. Śmierć bohatera stanowi w filmie element kluczowy. Trudno nam mówić w „Pętli” o jasnym podziale na świat realny i wyobrażony. Nie spostrzegamy się od razu, że rzeczywistość „Pętli” jest surrealistyczna. To Kuba jest tu outsiderem, ale świat, który go otacza wydaje się normalny. Owa fantastyka kryje się w szczegółach, które tworzą ściany dwóch oddzielnych światów, jednak nie jesteśmy w stanie tego zauważyć. Rzeczywistość filmowa jest wielowarstwowa i bliska bohaterowi.

Nie przypadkowo wskazałem tutaj na bohatera, ponieważ film Hasa możemy oglądać w dwojaki sposób: z perspektywy widza „świadomego”, który chce skontestować świat filmowy ze światem rzeczywistym, by uzyskać w ten sposób obiektywną prawdę. Co jest oczywiście możliwe, ale zależy to również od perspektywy samego widza. Jak już wcześniej starałem się udowodnić, świat filmowy Kuby, jest wizją reżyserską i tak należy go postrzegać. Gdy widz zacznie zbyt bardzo racjonalizować pewną opowieść, nie zrozumie przekazu ukrytego. Widz powinien uświadomić sobie, że manipulacja, której podlega jest częścią przekazu.

Inaczej reprezentuje się świat widziany oczyma bohatera. Kuba posiada grube soczewki w oczodołach, przez które, musi wejrzeć także widz. Film Hasa nakazuje nam wyobrażać sobie odczucia bohatera. Rekwizyty nie służą tylko, po by budzić względny podziw, to właśnie dzięki nim odkrywamy „psyche” naszego bohatera. Możemy coraz bardziej zatapiać się jego malignie.

Film sprawia, że dość nieświadomie dokonujemy scalenia bohatera z jego rzeczywistością. Nie przypadkowo nazywam pokój Kuby „graciarnią”, brak porządku przecież tak charakterystycznego dla jego miejsca zamieszkania, charakteryzuje także jego styl życia. Kuba jest przecież pijakiem: wpada do przypadkowych miejsc, urządza burdy zwykle upija się w „trupa”. Jak pamiętamy sąsiad znajduje go na ulicy, po czym

odwozi do domu. Możemy wyobrazić sobie żywot Kuby, kolejne „kace”, po czym znów picie. Nie wszyscy ludzie go lubią, zostaje wyklęty przez społeczeństwo.

Has przez kreację swojej rzeczywistości buduje większe napięcie, nie możemy spokojnie przejść obok druczanych rzeźb wywołują one w nas uczucie niepokoju. Oniryczny wystrój pokoju Kuby rozrasta się, przytłacza widza. Wszystko, co jest w pokoju, należy do Kuby, ale czy na pewno ? Może nic w jego pokoju nie należy do niego, może bohater nie czuje osobistej więzi z otaczającym go światem.

Nie należy jednak zapominać, że bohater jest dotknięty alkoholizmem, filtruje on rzeczywistość według swojej „prawdy”. Alkohol jest czynnikiem determinującym sprawia, że postrzeganie rzeczywistości przez Kubę jest od niego uzależnione. Pełny obraz życia Kuby, otrzymujemy dopiero po jego epizodycznym spotkaniu z saksofonistą w barze „Pod orłem”. W filmie postać zostaje poddana wpływowi impulsów, środowisko atakuje Kubę z różnych stron. W końcu bohater ulega nałogowi, ztraca się.

Możemy powiedzieć: *oto obraz pijaka, który po raz kolejny dostał się w szpony nałogu, nie warto..* Ominąć go i podążyć dalej. Jednak twórcy nie chcą by tak było. Zapraszają nas grzecznie do barku. Stoi tam "femme fatale" kelnerka mrugająca oczkiem i puszczająca uśmiechy. W tle gorzka muzyka harmonii nużąca się oceanie dymu tytoniowego.

Kuba znajdując się w barze nie mógł już z niego wyjść. Wtedy, kiedy sięga po kolejne setki alkoholu poznajemy kolejne strony jego choroby. Epizod w barze unaocznia nam całą prawdę o życiu Kuby – trudne jego aspekty.

Otoczenie pokoju Kuby pokazuje ten scenopis: *„Pokój, w którym się znajdował, był dużą pracownią przebudowaną ze strychu; świadczyło o tym belkowanie sufitu ginące w mroku. Przez kotarę, która zakrywała jedną ze ścian, przesączało się do wnętrza dziennie światło, zdradzające obecność dużego okna. Zza ściany dobiegał głos skrzypiec, powtarzający ten sam motyw.*

Siedział bez ruchu, w rękach wspartych o kolana trzymał srebrny naszyjnik. Dopiero, kiedy odezwało się pierwsze uderzenie zegara na wieży pobliskiego kościoła, wstał, przeszedł do sąsiedniego małego pokoju i zatrzymał się przy oknie. Zapalił papierosa i patrzył przez chwilę na ślepe ściany przeciwległego domu, gdzie na wysokości czwartego pietra majaczyły się resztki malowidła, przedstawiające kobietę, która trzymała w rękach sznur pereł, przymierzając go do szyi. Gdzieś tam farba odpadła

kawałkami; słowa reklamy stały się nieczytelne, a twarz kobiety niewyraźna, popękana - tylko oczy uparcie wpatrywały się w jego okno.

Dzień był szary, jesienny; pelen mgieł. Kuba oparty ręką o futrynę okna, przeniósł wzrok w dół na puste podwórko i ulicę. Tam, pod wiszącym, reklamowym zegarem, dozorca ustawiał drabinę. Obok stał ciemnoubrany właściciel sklepu i sprawdzał godzinę na kieszonkowym zegarku, leżącym na jego dłoni. Stąd, z wysokości szóstego piętra, obaj wyglądali jak małe, krzątające się owady.”⁴⁴

Pokój jest pracownią na strychu, to daje nam bardzo dużo informacji. My spojrzymy na bohatera, tak jak będzie chciał tego autor. Duża wysokość zapewnia Kubie pozorne odosobnienie, pozwala mu zobaczyć wszystko z góry. Stwarza dużą perspektywę widzenia z okna. Głos skrzypiec jest charakterystyczny wspominałem o nim na początku, buduje on oniryczny nastrój pomieszczenia synchronizując się z grą i emocjami bohaterów. Skrzypce w kółko rzeżą ten sam motyw melodyczny, ale przecież „*Nie ma gorszego snu jak życie i też przechodzi*”. Bohater wydaje się tego nie rozumieć, gdy jak opętany w wplątuje jasne kryształowe włosy Krystyny.

Widzimy jego nieustające lęki, Kuba będzie uciekał. Patrzy się celnie w okno, rysuje się na jego twarzy niepokój. Myśli mu się płaczą, rozpierzchają – Kuba szuka oczyma za oknem miejsca ukojenia wzroku. Kobieta, którą Kuba widzi na ścianie z rozpadającym się tynkiem jest dla niego pewnym osobistym symbolem. Nie wiemy, co chodzi po głowie bohaterowi. „*Dzień był szary, jesienny; pelen mgieł*” Obrazowanie może nabrać charakteru w realizacji filmowej. Czyż nie jest jeden z piękniejszych dni by umrzeć? „*Kuba oparty ręką o futrynę okna, przeniósł wzrok w dół na puste podwórko i ulicę.*” Czyżby się zawstydził?

Ubrany w płacz i kapelusz Kuba pasował do klimatu czarnego kina amerykańskiego. Bohatera charakteryzuje autoironia i tak też podchodzi do spraw własnej swojej egzystencji.

W miarę upływu akcji dramatu atmosfera zaczyna gęstnieć, rozliczne wizje chwytają naszą świadomość by podzielić uwagę. Pamiętamy scenę z zegarem i jakie uderzenie ona spowodowała. Wyraźnie oświetlony człowiek przy dużym zegarze pojawia się niespodziewanie, bez sceny wprowadzającej. Wcześniej bohater główny był na schodach. Scena nas przygniata, ponieważ oglądamy ją z żabiej perspektywy, świat z tej

⁴⁴ Pętla. Scenariusz, str. 1 - 3, Maszynopis. Archiwum Filмотeki Narodowej w Warszawie, cyt. za: S. Kuśmierczyk, Wstęga Mobiusa jako czasoprzestrzeń dzieła filmowego, „*Kwartalnik Filmowy*” 2000, nr 29/30, str. 26 - 27.

perspektywy wydaje odkształcony. Teraz na odwrót bohater znajduje się nisko, a my razem z nim. Siarczysty śmiech bohatera na drabinie kontrastuje z postawą Kuby.

Ze swojej klitki bohater może traktować ludzi, jak owady. Może nimi gardzić. Jednak, gdy musi się zaangażować w świat zewnętrzny słabnie, wydaje się, że alienacja jest jego świadomym wyborem.

Jeszcze bardziej charakterystycznym opisem, który zawiera klimatykę oniryczności jest owy fragment: „[...]za jego plecami widać otwierające się drzwi, przez które wychodzi kobieta w żałobie, ciągnąc za rękę małego chłopca w ułańskim, papierowym kasku na głowie. za nimi idzie bardzo wysoki, chudy mężczyzna, postukując drewnianym metrem odprowadza kobietę [...] w głąb ciemnej sieni, gdzie znajduje się sarta desek i trumny oparte o ścianę, a dalej na podwórku, oszklony karawan.”⁴⁵ W tych słowach uwypatnia nam się psychotyczność wizji reżysera. Trudno jest nie zauważyć podświadomego obrazowania śmierci, nawet, jeśli widz pominie tę scenę zostanie ona zapisana w jego pamięci. To ułatwi reżyserowi kreację dalszej akcji, owa podświadoma metaforyczna scena obrazowa stanie się pomostem służącym, do kreacji elementów akcji. Fragment scenopisu zarysowuje nam ciekawe kontrasty „mały chłopiec w ułańskim, papierowym kasku na głowie”; „trumny oparte o ścianę i oszklony karawan” reżyser nie przypadkowo użył takich połączeń. Reżyser zapewne chciał uzyskać pewną groteskowość, odciąć bohatera od fali obłędu na jaką został skazany.

⁴⁵ Pętla. Scenariusz, str. 1 - 3, Maszynopis. Archiwum Filмотeki Narodowej w Warszawie, cyt. za: S. Kuśmierczyk, Wstęp Mobiusa jako czasoprzestrzeń dzieła filmowego, „Kwartalnik Filmowy” 2000, nr 29/30, str. 26 - 27.

ZAKOŃCZENIE

Świadectwo Alicji a sen Kuby

Rozdźwięk, który spowodował film Hasa, wydaje się właściwy. To społeczeństwo w filmie odrywa rolę „ławników”. Obraz nie mówi, kto sądzi. Bohater sam musi radzić sobie z bezsenssem całego procesu. Reżyser pragnie pokazać w *Pętli* człowieka strąconego do piekła. Używa do tego malarskich środków wyrazu. Film obrazuje irracjonalne fobie i lęki człowieka. Aparat reżyserski, który wykorzystał Has, jest przebogaty. Wojciech Has nie zapomni o swoich zdolnościach i pomogą mu one w stworzeniu następnych filmów m.in. *Senatorium pod Klepsydrą*.⁴⁶

Film Hasa nie jest filmem o jednym człowieku. Kuba przyjmuje tu rolę męczennika. Choć umiera na strychu kamienicy cicho i bez słowa, to nie jest to śmierć samotna. Umiera on w mieście pełnym ludzi, kobiet i dzieci, jako jeden z wielu. Ówczesne społeczeństwo kreuje wizję alkoholika, która przewija nam się w filmie, co jakiś czas. Bohater nie chce być „pomiotem” społecznym, próbuje się wyzwolić.

Film pozwala spojrzeć na kształtowanie się w człowieku zmiennych postaw. Gdyby nie rola Gustawa Houlubka, film nie miał by życia. Można się z tym zgodzić, emocje są siłą filmu. Autorka jednej z prac magisterskich⁴⁷ pisze w swej pracy, że język literacki Hłaski jest dość lapidarny i chłodny.

Być może widz będzie mieć mętlik po obejrzeniu filmu, ale w tym właśnie sęk. Niedosyt informacji sprawi, że postanowi wejść w niego jeszcze raz jeszcze. Has nie chciał przedstawiać nam schematycznego studium alkoholizmu. Film wyszedł poza materię człowieka. Niektórzy mogą w nim odkryć coś, co nie było w założeniu Hasa. W ten sposób nadbudowujemy świat reżysera. Film się nie zestarzał.

„Tak powstała ta opowieść

Przedziwna i nęcąca;

Słowo rodziło się po słowie,

Aż baśń dobiegła końca.”⁴⁸

⁴⁶ „Senatorium pod Klepsydrą”, reż. W.Has, zdjęcia. W.Sobociński, oper. W.Dybowski i J.Magilnicki, prem.1973, Polska

⁴⁷

⁴⁸ J.Preizner, *Hłasko i kino. Filmowe adaptacje prozy Marka Hłaski*, Uniwersytet Jagielloński, promotor prof. dr hab. Włodzimierz Maciąg, praca mgr. broniąca w 2001. is Carrol, „Alicja w Krainie Czarów”, przeł. A. Marianowicz, str.4

BIBLIOGRAFIA

Opracowania teoretyczne

1. Carrol L., *Alicja w Krainie Czarów*, <http://www.4shared.com/dir/694089/9b0fb5d0/ebooki.html> 12.06.09.
2. Eberhardt K., *Film jest snem*, Wyd. Artystyczne i Filmowe, Warszawa 1974.
3. Eberhardt K., *O polskich filmach*, wyd. Artystyczne i Filmowe, Warszawa 1982.
4. Eberhardt K., *Podróże do Granic Filmu*, Wyd. Artystyczne i Filmowe, Warszawa 1964.
5. Eberhardt K., *Wojciech Has(monografia)*, Wyd. Artystyczne i Filmowe, Warszawa 1967.
6. Eisner Lotte H.; *Ekran Demoniczny*, Wyd. Artystyczne i Filmowe, Warszawa 1974.
7. Freud Z., *Psychopatologia życia codziennego - marzenia senne*, Warszawa 2003.
8. Kępiński A., *Rytm Życia*, Wyd. Literackie, Kraków 1994.
9. Kuśmierczyk S., *Wstęga Mobiusa jako czasoprzestrzeń dzieła filmowego*, [w:] „Kwartalnik Filmowy” 2000, nr 29/30.
10. McGowan T., *Realne spojrzenie : teoria filmu po Lacanie*, Wydawnictwo Krytyki Politycznej, Warszawa 2008.
11. Morin E., *Kino i wyobrażenia*, Wyd. Państwowy Instytut Wydawniczy, 1958.
12. *Pismo Święte Starego i Nowego Testamentu (w przekładzie z języków oryginalnych)*, pod red. K. Dynarskiego, Poznań – Warszawa 1990, Wyd. Pallatinum
13. Słodowski J., *Wojciech Has - rupieciarnia marzeń*, Warszawa 1994.
14. Stoker B. *Drakula*, Warszawa 1991.
15. Toeplitz J., *Historia filmu polskiego cz. III*, Wyd. Wydawnictwa Artystyczne i Filmowe, Warszawa 1974.

Filmy

1. Bergman I., *Tam, gdzie rosną poziomki (Smultronstället)*, Szwecja 1957.
2. Bunuel L., *Pies Andaluzyjski*, Hiszpania 1929.
3. Has J., *Pętla*, scen. M. Hłasko, prem. 1958, Polska.
4. Has W., *Senatorium pod Klepsydrą*, prem. 1973, Polska.
5. Murnau F., *Nosferatu – symfonia grozy*, Niemcy 1922.
6. Wajda A., *Kanał*, scen. Jerzy Stefan Stawiński, premiera 1957, Polska.