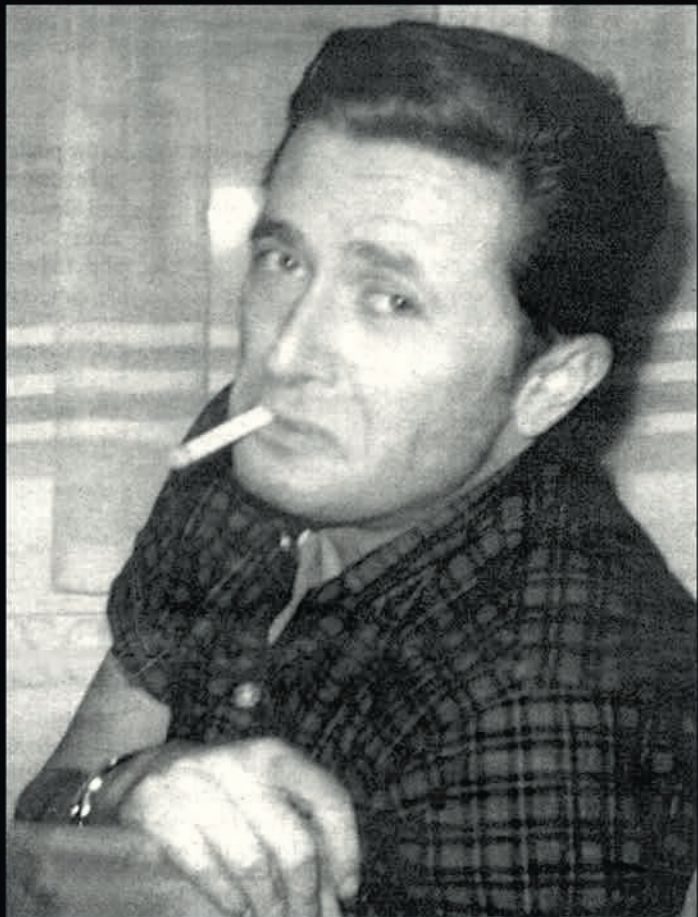


Justyna Bucknall-Hołyńska

MAREK HŁASKO NA EKRANIE



WYDAWNICTWO NAUKOWE UAM

Marek Hłasko na ekranie

UNIwersytet IM. ADAMA MICKIEWICZA W POZNANIU
SERIA FILMOZNAWSTWO NR 15

JUSTYNA BUCKNALL-HOŁYŃSKA

Marek Hłasko na ekranie

Scenariusze – adaptacje – filmowe portrety pisarza



POZNAŃ 2015

ABSTRACT. Bucknall-Hołyńska Justyna, *Marek Hłasko na ekranie. Scenariusze – adaptacje – filmowe portrety pisarza* [Marek Hłasko on Screen: Screenplays, Adaptations and Film Portrait of the Writer]. Poznań 2015. Adam Mickiewicz University Press. Seria Filmoznawstwo nr 15. Pp. 220. ISBN 978-83-232-2829-5. ISSN 1642-8595. Text in Polish with a summary in English.

Book titled "Marek Hłasko na ekranie. Scenariusze – adaptacje – filmowe portrety pisarza" [*Marek Hłasko on Screen: Screenplays, Adaptations and Film Portrait of the Writer*] is "an original and conscientious recognition of Marek Hłasko's works strictly within the context of film" (Prof. Krzysztof Kozłowski). This monograph consists of three parts. The first part presents Hłasko's life and legend as depicted in film, portrays him as a unique writer among the generation of 1956 and an enthusiast of the cinema which, combined with his passion and talent for literature, led him to write scripts and screenplays. The second part examines films based on Hłasko's writings as well as adaptations of his works, notably those that were made by students from the celebrated Film School in Łódź. The third and final part studies documentaries made on Hłasko and considers the different "masks" Hłasko presented to the world. Through these three parts, Justyna Bucknall-Hołyńska demonstrates the importance of cinema to Hłasko and his work, and identifies elements behind the complex image of himself cinema helped to create.

Justyna Bucknall-Hołyńska, Uniwersytet Szczeciński, Wydział Filologiczny, Instytut Polonistyki i Kulturoznawstwa, Zakład Kulturoznawstwa i Komparatystyki, 71-065 Szczecin, Poland.

Recenzenci

dr hab. Henryk Depta, prof. UW

dr hab. Krzysztof Kozłowski, prof. UAM

© Justyna Bucknall-Hołyńska 2015

This edition © Uniwersytet im. Adama Mickiewicza w Poznaniu,
Wydawnictwo Naukowe UAM, Poznań 2015

Publikacja sfinansowana z badań statutowych Zakładu Kulturoznawstwa
i Komparatystyki Uniwersytetu Szczecińskiego nr 503-3500-230373

Fotografia na okładce: East News

Projekt okładki: Ewa Wąsowska

Redakcja: Karolina Hamling

Redakcja techniczna: Elżbieta Rygielska

Łamanie komputerowe: Reginaldo Cammarano

ISBN 978-83-232-2829-5

ISSN 1642-8595

WYDAWNICTWO NAUKOWE UNIwersYTETU IM. ADAMA MICKIEWICZA W POZNANIU

61-701 POZNAŃ, UL. FREDRY 10

www.press.amu.edu.pl

Sekretariat: tel. 61 829 46 46, fax 61 829 46 47, e-mail: wyd nauk@amu.edu.pl

Dział sprzedaży: tel. 61 829 46 40, e-mail: press@amu.edu.pl

Wydanie I. Ark. wyd. 15,0. Ark. druk. 13,75.

DRUK I OPRAWA: EXPOL, WŁOCŁAWEK, UL. BRZESKA 4

Spis treści

Wstęp	7
ROZDZIAŁ I. Marek Hłasko a film	13
1. Pierwsze kontakty ze sztuką: lata 1944–1953	13
1.1. Pierwsze lektury i obejrzone filmy, pisanie pamiętnika	13
1.2. Młodzieńcze próby literackie	20
2. Debiut i twórczość krajowa: lata 1954–1958	24
2.1. Od pierwszej publikacji do wydania książki: lata 1954–1956	24
2.1.1. Druk <i>Bazy Sokołowskiej</i>	24
2.1.2. Publikacja tekstów w czasopismach	27
2.1.3. Praca w „Po prostu”	28
2.1.4. Pisanie opowiadań	31
2.1.5. Debiut książkowy – <i>Pierwszy krok w chmurach</i>	33
2.2. Udział pisarza w filmowych realizacjach	36
2.2.1. Praca współscenarzysty <i>Końca nocy</i>	40
2.2.2. Adaptacja opowiadania <i>Śliczna dziewczyna</i>	46
2.2.3. Dialogi do <i>Skarbu kapitana Martensa</i>	46
2.2.4. Okoliczności powstania scenariusza i filmu <i>Pętla</i>	47
2.2.5. Długa droga na ekrany – <i>Ósmy dzień tygodnia</i>	50
2.2.6. Realizatorskie spory o <i>Bazę ludzi umarłych</i>	59
2.2.7. Filmowa realizacja niewydanej za życia pisarza <i>Sonaty marymonckiej</i>	66
2.3. Życie i twórczość w latach 1956–1958	67
2.3.1. Działalność literacka i filmowa	67
2.3.2. Nagroda Literacka Wydawców za rok 1957 i wyjazd z kraju	70
3. Literatura i film na emigracji: 1958–1969	73
3.1. Hłasko i paryska „Kultura”	73
3.2. Emigracyjne utwory i nieudane projekty filmowe	78
3.3. Filmowa fabryka koszmarów – pobyt w USA	84
3.4. Propozycje telewizyjnych adaptacji – Niemcy, Izrael	88
3.5. Śmierć w Wiesbaden	89
ROZDZIAŁ II. Scenarzysta i autor ekranizowany	91
1. Prozaik	91
1.1. Poetyka opowiadań powstałych w kraju	91
1.1.1. Motywy literackie	94
1.1.2. Świat przedstawiony	96

1.1.3. Bohater i język postaci	98
1.1.4. Narrator	101
1.1.5. Czasoprzestrzeń	102
1.1.6. Gatunek i kompozycja	103
1.1.7. Dystynktywne cechy prozy pisarza	104
1.1.8. Inspiracje i nawiązania	105
1.2. Filmowość prozy	107
2. Twórca dialogów	109
2.1. <i>Koniec nocy</i> – głos pokolenia inteligentnych chuliganów	109
2.2. <i>Skarb kapitana Martensa</i> – niecodzienne przygody ludzi morza ...	115
3. Scenarzysta	116
3.1. <i>Pętla</i> – studium egzystencjalnych niepokojów intelektualisty- -alkoholika	116
3.2. W poszukiwaniu swojego miejsca – <i>Ósmy dzień tygodnia</i>	127
3.3. <i>Piekło na ziemi</i> – <i>Baza ludzi umarłych</i>	137
4. Autor adaptowany	144
4.1. <i>Spotkania</i> – miłosna gra pozorów	144
4.2. <i>Sonata marymoncka</i> – dojrzewanie ideowe bohatera	147
4.3. Etiudy studenckie	152
ROZDZIAŁ III. Filmowe portrety pisarza	158
1. Legenda literacka i jej bohater	158
2. <i>Idol</i> – ikona filmowego outsidera	166
3. Wizerunek Hłaski w dokumencie	173
3.1. Rajski ptak w szarym komunizmie	174
3.2. Piękny uwodziciel	178
3.3. Prowokator-kabotyn	181
3.4. Chuligan używający życia	184
Zakończenie	187
Bibliografia	190
Filmografia	199
Filmy fabularne	199
Filmy dokumentalne	208
Etiudy szkolne PWSFTviT	210
Indeks osób	213
Marek Hłasko on Screen: Screenplays, Adaptations and Film Portrait of the Writer (Summary)	219

Wstęp

Marek Hłasko to dzisiaj przede wszystkim literacka legenda¹. Pisarz od wydania swojej pierwszej książki tworzył, a później podtrzymywał własną legendę. Na procesie autokreacji² zależało mu niemal tak mocno jak na pisaniu. A kreował się nieustannie nie tylko przez styl bycia, tworzenia, ale i sposób przedstawiania bohaterów – tkwił po trosze w każdym z nich (stąd tak sformułowany tytuł książki). Najlepszym potwierdzeniem powyższych słów są *Piękni dwudziestoletni* nazywani „biografią literacką”³, „zbeletryzowanym pamiętnikiem”⁴, „łże-biografią”⁵, „automitologią, będącą kreacją artystyczną i formą życiowej kompensacji”⁶ czy, używając sformułowania samego autora, „prawdziwym zmyśleniem”⁷. Jakkolwiek by określić ten tekst, dotyka on tego, co istotne w zrozumieniu fenomenu popularności Hłaski, fascynacji jego osobą i pisarstwem. Pokazuje on bowiem człowieka, który, chcąc opisać swoje życie, kreował je na nowo, po raz kolejny przekształcając i ubarwiając. Człowieka, który tworzył mit⁸.

¹ Pojęcie literackiej legendy w przypadku Marka Hłaski rozumiem jako zespół mniemań i wyobrażeń społecznych dotyczących sposobu życia, pisania, przeświadczeń ideologicznych itp. pisarza. Legenda łączy w sobie fakty i zmyślenia. Ma istotny wpływ na recepcję dzieła literackiego i jego autora, czyniąc ich z takich czy innych względów szczególnie atrakcyjnymi. Legenda literacka Hłaski była świadomie konstruowana, co służyło popularyzacji pisarza i jego dzieł. Zob. M. Głowiński, *Legenda literacka*, w: *Słownik terminów literackich*, red. J. Sławiński, Wrocław 2010, s. 272.

² Autokreacja w kontekście rozważań nad osobą Marka Hłaski to tworzenie przez niego własnego wizerunku, gra, którą prowadził w kontakcie z drugim człowiekiem, poza, jaką przybierał. Inspiracje do autokreacji pisarz czerpał z ulubionych dzieł literackich i filmowych, naśladował m.in.: Humphreya Bogarta, Jamesa Deana, Stawrogina z *Biesów* Dostojewskiego, a nawet psa Goofy’ego z kreskówek Disneya.

³ P. Wasilewski, *Niespełnione tęsknoty outsidera*, w: *Hłasko nieznany*, oprac. P. Wasilewski, Kraków 1991, s. 20.

⁴ S. Stabro, *Legenda i twórczość Marka Hłaski*, Warszawa 1988, s. 38.

⁵ Termin wprowadzony przez Tadeusza Konwickiego.

⁶ L. Kurpiewski, *Wstęp*, w: M. Hłasko, *Utwory wybrane*, t. 1: *Opowiadania*, Warszawa 1986, s. 15.

⁷ M. Hłasko, *Piękni dwudziestoletni*, Warszawa 1988, s. 77.

⁸ Termin mit w odniesieniu do Marka Hłaski może być używany synonimicznie z pojęciem legenda (co robi wielu badaczy, m.in.: Stabro, Kurpiewski), z tym że pojęcie to określa przede wszystkim te wypowiedzi, których „celem jest oddziaływanie na świadomość społeczną za

Formowaniu się tego mitu sprzyjała specyficzna atmosfera Polski lat 50. Twórczość pisarza była przecież owocem tego okresu. W kontekście polskiego Października Hłasko jawi się w nim jako „chłopak znikąd”, genialnie zdolny samouk i literacki „naturałszczyk” łączący pisanie z ciężką pracą fizyczną. To szczytowy okres jego literackiej i towarzyskiej popularności, czas, kiedy niepewny siebie domorosły pisarz, ale i kierowca z bazy samochodowej przekształcił się w pożądanego przez wszystkich bywalca saloonów, uznanego artystę, idola. To też czas, w którym odczuwano tęsknotę za namiastką cyganerii, za fascynującą innością, czymś ciekawszym, lepszym. Marek Hłasko wpisał się idealnie w mit młodzieńca, który przezwycałzył siernięzny socrealizm i uosabiał spełnienie amerykańskiego mitu powodzenia. To wreszcie czas młodych twórców marzących o wielkości, pragnących wyrwać się z więzów doktryny i polityki, by manifestować swą indywidualność. Artystów przeklętych, nad którymi ciążyło fatum⁹. Hłasko był jednym z nich.

Legendę tworzą anegdoty, a okres ten najbardziej obfituje w materiał legendotwórczy¹⁰. Nie inaczej było z okresem popaździernikowym, gdy pojawiły się pierwsze krytyczne głosy, a później ataki na pisarza i jego utwory obnażające prawdę o ówczesnej rzeczywistości. Marek Hłasko, okrzyknięty zdrajcą ojczyzny po wyjeździe z kraju, obrastał kolejną legendą, tym razem „komunistycznego Jamesa Deana”, *enfant terrible* polskiej odwilży. Sam też w kolejnych opowiadaniach kreował kolejne mity: twardego mężczyzny, tułacza, *losera*. Całości dopełniła niewyjaśniona do końca i niespodziewana śmierć pisarza, przez co jego osobę zaczęto wpisywać w krąg artystów, którzy uosabiali postulat życiopisania, a więc wyznawali zasadę: „pisać tak, jak się żyje, żyć tak, jak się pisze”¹¹. W efekcie autor *Pięknych dwudziestoletnich* zbudował

pomocą czynników irracjonalnych, nieodnoszących się do faktów, a do emocji” (M. Głowiński, *Mit*, w: *Słownik terminów literackich*, ed. cit., s. 314–315) oraz różni się od „legendy” stopniem przybliżenia. Wymiennie z „legendą” stosowany „mit” to „ogólniejszy zespół dyspozycji oczekujący na indywidualną konkretyzację – ta właśnie dokonuje się w legendzie” (A.Z. Makowiecki, *Trzy legendy literackie*, Warszawa 1980, s. 6).

⁹ J. Galant, *Marek Hłasko*, Poznań 1996, a także: K. Kąkolewski, *Jak umierają nieśmiertelni*, Warszawa 1986; B. Rudnicki, *Marek Hłasko*, Warszawa 1983. Autorzy tych prac przywołują postaci artystów urodzonych między rokiem 1927 a 1938. Obok Hłaski wymienia się m.in.: Andrzeja Bursę, Zbigniewa Cybulskiego, Bogumiła Kobięłę, Krzysztofa Komedę, Andrzeja Wróblewskiego. Tej grupie twórców nadaje się wiele nazw: generacja młodszych braci Kolumbów, pokolenie kaskaderów, straceńców, pokolenie jazzu, „wstrząsu”. Zarówno określenia generacji twórców powojennych, jak i ich legendy, pomimo wielu podobieństw, znacznie się od siebie różnią. Warto rozpatrywać je z osobna, by uniknąć nieprawdziwych i niesłusznych uogólnień.

¹⁰ P. Bratkowski, *Przyszedł znikąd i podbił świat*, „Polityka” 1982, nr 42, s. 11.

¹¹ Jest to sytuacja, kiedy „biografia wraz z dziełem tworzy jedność już nie funkcjonalną, ale substancjalną, stanowi wspólnie manifestację «życia»”. Zob. M. Komar, *Marek Hłasko*, „Twórczość” 1972, nr 11, s. 48.

legendę (niejednorodną i zmienną¹², będącą odbiciem jego twórczości), która, mimo wieloletniej nieobecności pisarza i jego dzieł na mapie kulturalnej Polski, pozwoliła na przetrwanie w literackiej świadomości¹³.

Istnieje wiele tekstów publicystycznych i wspomnień o Marku Hłasce. Wypowiadali się o nim ci, którzy go znali osobiście: rodzina, przyjaciele, znajomi, ale też ci, którzy się z nim jedynie zetknęli w jakimś momencie lub tylko o nim słyszeli, gdyż żyli w tym samym miejscu czy czasie. Z tych opowieści wyłania się bardzo złożony i niespójny obraz człowieka. Przekonani do swych racji autorzy opowiadali lub powtarzali znane historie, przeobrażając je nierzadko w barwne anegdoty, a nawet mistyfikując. Wizerunek Hłaski bywa w nich różny, bo zależny od zabarwienia uczuciowego, którym często króć przesiąknięte są teksty. Nie było chyba osoby obojętnej wobec pisarza. Jak bardzo go kochano, tak też nienawidzono. Są również teksty krytycznoliterackie autorów, którzy starali się skupić tylko na faktach i w konsekwencji zastępowali legendę antylegendą „odbierającą postaci żywość, autentyczność, dynamizm i w rezultacie atrakcyjność”¹⁴. I ten portret pisarza nie jest bliski prawdy. Z ogólnego przekonania o znajomości artysty i tak licznych skrajnych opinii wynika, moim zdaniem, tylko jedno – wciąż dalecy jesteśmy od poznania i zrozumienia osoby oraz życia Marka Hłaski.

Na szczęście powstało kilka tekstów publicystycznych oraz parę pozycji książkowych, które zbliżają się do prawdy o człowieku, jakim był autor *Pierwszego kroku w chmurach*. Andrzej Czyżewski, kuzyn Marka Hłaski, został biografem pisarza i stworzył bogaty w wydarzenia oraz refleksje, rzetelny życiorys zatytułowany *Piękny dwudziestoletni*. Piotr Wasilewski w książce *Śladami Marka Hłaski* przedstawił szczegółowe kalendarium życia i twórczości artysty, a także jego związki z kinem. Bogdan Rudnicki przyjrzał się tekstom autora na tle zjawisk polityczno-kulturalnych, Stanisław Stabro dokonał analizy i próby racjonalizacji *Legendy i twórczości Marka Hłaski*, Konrad Ludwicki podjął próbę ujęcia „zagadnienia przekładu prozy w konkretnym czasie historycznym” na przykładzie *Kina Marka Hłaski*, a wybór listów opracowała najpierw Temida Stankiewicz-Podhorecka, a następnie Andrzej Czyżewski. Publikacje te dają możliwość zaznajomienia się z biografią pisarza oraz z procesem kształtowania się jego legendy. Dzięki tym opracowaniom mogłam przedstawić jego filmową działalność.

W pierwszym rozdziale przyglądam się życiu i legendzie Marka Hłaski, a szczególnie tym faktom i opiniom, które dotyczą filmu i które sytuują au-

¹² Iwona Kurz wymienia trzy istotne typy osobowe „odwilży”, które się spotkały w tym obrazie: artysty-inteligenta, robotnika i chuligana. I. Kurz, *Twarze w tłumie. Wizerunki bohaterów wyobraźni zbiorowej w kulturze polskiej lat 1955–1969*, Izabelin 2005, s. 27.

¹³ L. Kurpiewski, op. cit., s. 19.

¹⁴ P. Bratkowski, op. cit., s. 11.

tora *Pięknych dwudziestoletnich* w pozycji pierwszego tak osobliwego pisarza pokolenia '56, a przy tym pasjonata kina, autora dialogów i scenarzysty. Oglądanie zagranicznych i rodzimych produkcji, pisanie recenzji, współpraca z filmowcami, pozowanie na amerykańskich idoli szerokiego ekranu – wszystko to sprawia, iż można postawić tezę: Marek Hłasko był zafascynowany filmem i robił wiele, aby i w tej dziedzinie sztuki znaleźć swoje miejsce. Więcej, ten „młody gniewny” to pisarz, który przyczynił się do tego, iż „w drugiej połowie lat 50. film w Polsce stał się istotną dziedziną sztuki, zajmującą ważne miejsce w kulturze narodowej”¹⁵.

Literacki temperament twórcy oraz miłość do kina sprawiły, że najbliżej mu było do tworzenia scenariuszy. Na ich podstawie powstały znane adaptacje jego prozy. Ekranizacje opowiadań pojawiały się także po śmierci pisarza. Realizowane były przez polskich i zagranicznych reżyserów, a także studentów Państwowej Wyższej Szkoły Filmowej, Telewizyjnej i Teatralnej w Łodzi. Stworzone w Polsce adaptacje prozy Hłaski oraz filmy i etiudy, w których odnaleźć można ślad twórczości artysty – czy to w postaci dialogów, czy nastroju charakterystycznego dla jego „czarnej literatury” – znalazły się w centrum zainteresowania tej książki. Poświęcony im jest w całości rozdział drugi. Każdy podpunkt tej części tekstu dotyczy innego filmu i zawiera analizę filmowych obrazów pod kątem tego, jak reżyser zinterpretował pierwowzór oraz co z prozy Hłaski i w jaki sposób zostało przeniesione na ekran.

W tym miejscu analizuję też twórczość krajową pisarza (to ją adaptowali polscy reżyserzy) pod względem poetyki i filmowej atrakcyjności jego opowiadań. To ciekawe i ważne zagadnienie, tym bardziej że liczne ekranizacje świadczące o popularności autora spotkały się z wieloma trudnościami realizacyjnymi, często zmieniały, a nierzadko i wypaczały pierwotne literackie sensy. Tak było przede wszystkim z *Ósmym dniem tygodnia* czy *Bazą ludzi umarłych*. Na kształt i losy filmowych adaptacji prozy Marka Hłaski wpływ miały władze państwowe, polityczne, lecz za ich ostateczny kształt odpowiadali reżyserzy. Dla wielu z nich utwory pisarza „okazały się za trudne w przełożeniu na ekran niuansów psychologicznych, obyczajowych, językowych, ukrytych pod powłoką brutalizmu we wrażliwej prozie autora *Pierwszego kroku w chmurach*”¹⁶. Jednak w tych może niepełnych ekranizacjach Hłaskowej literatury widz może odnaleźć wiele elementów jego opowiadań i refleksów polskiej rzeczywistości lat 50.

Trzeci i ostatni rozdział książki dotyczy legendy i filmowego portretu Marka Hłaski. Po śmierci artysty jego wizerunek został utrwalony w *Idolu* Feliksa Falka, w którym pisarz przedstawiony jest jako ikona filmowego outsidera. Powstały też filmy dokumentalne będące swoistą reminiscencją życia i twórczo-

¹⁵ P. Wasilewski, *Śladami Marka Hłaski*, Kraków 1994, s. 139.

¹⁶ Ibidem.

ści polskiego artysty. Portret Marka Hłaski w nich zawarty konfrontuje z opowieściami i anegdotami krążącymi niezmiennie wokół ciągle jeszcze żywej legendy. Dzięki temu mogę przyjrzeć się ponownie życiu twórcy, ale już nie od strony biograficznych faktów, a w perspektywie wyobrażeń na jego temat.

W tym miejscu chciałabym podziękować osobom, które przyczyniły się do powstania tej książki, a szczególnie prof. Markowi Hendrykowskiemu za inspirację i nieocenioną pomoc na każdym etapie powstawania tekstu oraz Andrzejowi Czyżewskiemu za nieustające wsparcie i długie rozmowy przybliżające mi lata życia i osobę pisarza, a także weryfikację i krytyczną ocenę mojej pracy. Dziękuję też rodzinie i przyjaciołom.

Fragmety książki były wcześniej publikowane w artykułach i rozdziałach książek:

- *Recepcja filmowej działalności Marka Hłaski w polskiej publicystyce lat 1956–1969*, w: *Polskie piśmiennictwo filmowe*, red. P. Zwierzchowski, B. Giza, Bydgoszcz 2013.
- *A Study of the Film Adaptations of Marek Hłasko's Prose by the Students of the Film School in Łódź*, „Images” 2012, nr 19.
- *Fenomen popularności opowiadań Marka Hłaski*, w: *Literatura czasów PRL-u o PRL-u*, red. M. Karwala, B. Serwatka, Kraków 2011.

ROZDZIAŁ I

Marek Hłasko a film

Życie Marka Hłaski związane było przede wszystkim z literaturą, ale nie małą rolę odegrał w nim film. Rozdział ten przedstawia pisarza zafascynowanego kinem. Znajdą się tu zatem fakty biograficzne i opinie, które potwierdzają ten mocny, ale i trudny związek. Autor *Pętli* od najmłodszych lat urządzał projekcje, chodził do kina, pisał recenzje. Później tworzył scenariusze, dialogi, opowiadania i powieści widziane jakby okiem kamery, więc uznane za filmowe. Współpracował z reżyserami, scenarzystami i aktorami przy wielu projektach i produkcjach. Wreszcie, traktował życie jak film i żył jak gwiazda filmowa.

Marek Hłasko kochał kino. Wielokrotnie powtarzał, że jest to jedna z najpiękniejszych rzeczy, jaką wymyślił człowiek¹. Przez niemal całą swoją krótką egzystencję starał się zapisać w dziejach polskiej (i nie tylko) kinematografii. W rozdziale pokazuję poszczególne etapy życia i twórczości pisarza skoncentrowane wokół jego filmowej działalności.

1. PIERWSZE KONTAKTY ZE SZTUKĄ: LATA 1944–1953

1.1. Pierwsze lektury i obejrzone filmy, pisanie pamiętnika

Marek Hłasko (urodzony 14 stycznia 1934 roku w Warszawie) od dzieciństwa miał styczność ze sztuką, a przede wszystkim z literaturą. Już w wieku dziesięciu lat czytał bardzo dużo². Mimo wielu przeprowadzek, w każdym z mieszkań Marii Hłasko samotnie wychowującej syna³ znajdowało się dużo książek. Można było wśród nich znaleźć takich autorów, jak: Sienkiewicz, Żeromski, Conrad, London, Kraszewski. Oprócz nich liczne przedwojenne roczniki „Ty-

¹ Wypowiedź Marka Hłaski w: B. Czekałowa, *Bądź wierny sobie*, wywiad w audycji „Muzyka i Aktualności”, emisja 14 lutego 1958 w „Polskim Radiu”.

² Więcej o pasjach czytelniczych pisarza – Maria Hłasko, w: L. Kurpiewski, *Piękny dwudziestoletni... na zawsze*, „Literatura” 1981, nr 23, s. 8–9.

³ Ojciec chłopca, Maciej Hłasko, zmarł w jednym ze szpitali obłożonej Warszawy we wrześniu 1939 roku, jednak nie na skutek działań wojennych, a długotrwałej choroby. A. Czyżewski, *Piękny dwudziestoletni. Biografia Marka Hłaski*, Warszawa 2012, s. 23.

godnika Ilustrowanego"⁴. Często czytano je na głos⁵. Autor w *Pięknych dwudziestoletnich* odnotował: „Zacząłem pisać, mając osiemnaście lat; winna jest moja matka, która dawała mi książki do czytania – tak, że stało się to moim drugim nałogiem”⁶.

Wcześniej też w jego życiu pojawiły się filmy. Zimą 1944 roku Marek Hłasko, przebywając wciąż w Warszawie, wraz ze starszym od siebie o trzy lata kuzynem Andrzejem Czyżewskim zaczęli bawić się w kino. Zdobywali resztki starych splełanych celuloidowych taśm z okolicznych, opustoszałych i zdewastowanych małych kin, których było całkiem sporo w ich dzielnicy, na terenie niedawnego getta, i oglądali obrazki dawnych, nieznanych filmów. Zmywali też często oryginalne obrazy, jeśli nie były interesujące, by uzyskać surowiec do własnego filmu rysunkowego. Dziesięcioletni Marek układał „scenariusze”, kuzyn (później z wykształcenia architekt) zaostrzoną stalówką rysował obrazki. Następnie, za pomocą skrzynki z dykty, soczewki i żarówki robili kino. Pokazy slajdów oglądała rodzina oraz przyjaciele domu. Andrzej Czyżewski wspominał tamte czasy, pisząc:

Marek angażował się w to niesłychanie, zwołując widzów, i z niezmiernym przejęciem opowiadał tekst, ilustrując go różnymi efektami dźwiękowymi. Pamiętano te seanse. A Marek odczuł chyba pierwszy raz magię kreowania przez siebie jakiejś innej rzeczywistości. Magię narzucania swojego sposobu widzenia świata innym⁷.

O kinie i książkach Marek Hłasko wspominał 12 lutego 1945 roku na pierwszych stronach swojego pamiętnika, który zaczął pisać w Częstochowie w wieku jedenastu lat:

Odniosłem dziś książkę, nie przeczytawszy jej dokładnie. Szkoda! Bo była ciekawa. Ale trudno, musiałem, wolałem mu [bibliotekarzowi – J.B.H.] oddać tę jedną, niż żeby mi nie pożyczył żadnej. W takim wypadku zamyka się oczy i mówi trudno. Później usiłowałem iść do kina. Ale nic z tego nie wyszło [...]”⁸.

I następnego dnia:

⁴ Pismo obejmujące najważniejsze społeczne zjawiska, życiorysy wybitnych postaci, za-
bytki i pamiętki krajowe, opisujące podróże, publikujące fragmenty prozy, wychodziło w War-
szawie w latach 1859–1939. M. Brykalska, „Tygodnik Ilustrowany”, w: *Słownik literatury XX wieku*,
red. J. Sławiński, Wrocław 1992, s. 1135–1139.

⁵ A. Czyżewski, op. cit., s. 19, 34–35.

⁶ M. Hłasko, *Piękni dwudziestoletni*, Warszawa 1988, s. 8.

⁷ A. Czyżewski, op. cit., s. 40.

⁸ Wszystkie cytaty z pamiętnika Marka Hłaski, które przytaczam w tym podrozdziale, w po-
prawionej wersji, pochodzą z książki: M. Hłasko, *Pamiętnik (1945–1946)*, oprac. A. Czyżewski,
Warszawa 2002.

Dziś rano zamierzałem dać jedną książkę do biblioteki miejskiej. Ale nie dałem. Nie to, że żałowałem, ale to była książka o marszałku Piłsudskim, a Rosjanie go nienawidzą. Więc smutnie powlokłem się do pani Kwiatkowskiej. Tam ożywiłem się trochę, dostałem bowiem książkę do czytania, oczywiście lotniczą (poza lotnikami nie czytam żadnych). Była książka Janusza Meissnera *Latający diabeł*. Przeczytałem ją w przeciągu 5 godzin. [...] Potem pożyczyłem książkę od Bernarda i zasiadłem do jej czytania, ciekawa jest bardzo. Jestem na 85 stronie.

A także miesiąc później, 14 marca 1945 roku: „Od samego rana jestem na mieście. Łażę tak bez celu. Serce ciągnie mnie do księgarni, żołądek do cukierni”.

W tym samym czasie pojawiły się w pamiętniku młodziutkiego Marka pierwsze zabiegi narracyjne polegające na nawiązaniu kontaktu z czytelnikiem (np. „powiedz, miły czytelniku, co byś zrobił, gdyby...”) oraz pierwsze próby literackie – tworzenie opowiadań. Notatka z 14 lutego 1945 roku zatytułowana jest *Lotnictwo*:

Chciałbym zostać lotnikiem. Uważam, że jest to najładniejszy zawód. Jakież zawód jest piękniejszy? Automobilista: bardzo pięknie. Marynarz: cudnie. Ale to już nie lotnik. [...] A jednak wolałbym zginąć taką śmiercią jak Ikar, Lilienthal, Idzikowski, Żwirko, Puławski. [...] Jak bym miał zginąć, to bym chciał zginąć ŚMIERCIĄ LOTNICZĄ. Niech żyje lotnictwo. Niech żyje Ikar, który dał początek lotnictwu.

W pisaniu Marek Hłasko odnajdywał przyjemność. Był dumny z faktu prowadzenia notatek, obiecywał sobie solennie, że tego nie zarzuci: „Pierwszy swój pamiętnik napisałem, mając jedenaście lat. Mam nadzieję, że będę pisał jeszcze więcej i jeszcze ładniej”. Dowodem na czerpanie przyjemności z utrwalania na papierze przeżyć i myśli są fragmenty tekstu z 15 lutego 1945 roku:

[...] siedzę i gryzmołę sobie pamiętnik. Jestem głodny jak wilk i nie mam żadnej książki do czytania. Siedzę i piszę. Siedzę i piszę o swojej mamie, o Ali, o sobie i o tym, że wszystko na świecie jest i smutne, i wesołe. Myślę o swojej kochanej Warszawie, co teraz leży w gruzach. Ale nad gruzami Warszawy furkocze polska chorągiew. Jestem warszawiakiem, mam 11 lat, chciałbym być lotnikiem i chodzić do szkoły. Nazywam się Marek Hłasko i będę należeć do zuchów. Mam siostrę Alę, kilka książek lotniczych, trochę prochu, kilka zeszytów, i dobre chęci do pisanja dalej swego pamiętnika.

Jest też wycinek wspomnień z 7 marca świadczący o rodzącej się świadomości kreacji artystycznej:

Rok 1939... Rok, który wyrył głęboko swą datę krwawymi literami w karcie historii Niepodległej Polski. Żaden Polak nie zapomni tego roku. O tak, nie zapomni o tych spod Modlina, o tych z Westerplatte, o szarzy kawalerii na czołgi... o nie zapomni. Ja też nie zapomnę tego roku. W tym bowiem roku spadły na mnie dwie klęski: straciłem wolność i ojca. Miałem wtedy pięć lat. Teraz mam 11. Tylko pięć lat wolności.

Młodziutki Marek Hłasko rozpoznawał powoli styl gatunków literackich, ale też wagę rozgrywających się wokół zdarzeń. Potrafił je też wpisać w szerszy historyczny kontekst (nie bez znaczenia tu było to, iż w czasie wojny rodzina Hłaski mieszkała blisko getta warszawskiego⁹). 3 maja 1945 roku, będąc pod wrażeniem święta narodowego, stworzył, jak to określił, nowelkę o wojnie polsko-bolszewickiej zatytułowaną *Kartka z dziejów 1920 r.*, rozpoczynając się słowami: „Armie polskie cofają się... Bolszewicka nawała szła, siejąc śmierć i zniszczenie [...]”, a kończąc zdaniem: „Józef Piłsudski odwraca wielkie koło historii”. Jeszcze bardziej zaskakujące, szczególnie – jak słusznie zauważa Andrzej Czyżewski – w kontekście późniejszych politycznych zatajeń, wydaje się zakończenie opowiadania partyzanckiego, z 6 maja 1945: „Jeńców rosyjskich nasi uwolnili, nakarmili i o ubrania postarali się. Dbali o nich jak o własnych. Teraz taka ich wdzięczność spotyka, że całe pociągi odchodzą z AK na Kamczatkę i Syberię”. Dowodzi ono, że jedenastoletni Marek Hłasko był wyczulony na to, co się dookoła działo, miał dobrą pamięć, potrafił łączyć fakty oraz wyciągać wnioski.

Od lata 1945, a więc od pierwszych chwil wyzwolonej Polski, które odznaczyły się spontanicznym rozwojem różnych form życia kulturalnego i naukowego (nowe czasopisma, wydawnictwa, teatry, radio, stowarzyszenia twórcze)¹⁰, chłopiec niemal codziennie chodził do bibliotek (upaństwowionych rok później, ale wciąż niekompletnych¹¹), często też do nowo otwartych kin, niestety z cenzurą ciężącą na polskich i zagranicznych produkcjach. Literacki i filmowy świat był dla niego ucieczką od trudnej powojennej rzeczywistości¹². Oglądał wszystko, co było możliwe w tamtym czasie w Częstochowie (do której się przeprowadził z Warszawy po powstaniu), od radzieckich propagandówek i filmów batalistycznych, po przedwojenne polskie produkcje, ale też zachodnie, a szczególnie brytyjskie i amerykańskie filmy biograficzne. Niemal od razu stał się miłośnikiem ruchomych obrazów. Pierwsza recenzja jedenastoletniego Marka widnieje pod datą 5 maja 1945 roku:

Dziś byłem na bardzo wesołym filmie pt. *Skończony kryzys*. Jest to wesoły i pełen emocji film francuski. Potem, gdy się ten film skończył i wszyscy wychodzą i nag-

⁹ O okrutnej rzeczywistości wojennej obserwowanej oczyma kilkuletniego chłopca wspominał po latach m.in. w *Listach z Ameryki*. M. Hłasko, *Sąsiedzi*, w: idem, *Utwory wybrane*, t. 4, oprac. M. Komar, L. Kurpiewski, Warszawa 1986, s. 116–119.

¹⁰ A.L. Sowa, *Od Drugiej do Trzeciej Rzeczypospolitej (1945–2001)*, w: *Wielka historia Polski*, t. V, red. S. Grodzki, J. Wyrozumski, M. Zgórniak, Kraków 2003, s. 473–482.

¹¹ Cz. Brzoza, *Polska w czasach niepodległości i drugiej wojny światowej*, w: *Wielka historia Polski*, ed. cit., s. 398.

¹² W czasie wojny i przez całe powstanie warszawskie Marek mieszkał z matką w stolicy. W tym czasie był świadkiem działań konspiracyjnych prowadzonych w domu przy ul. Mirowskiej, śmierci bliskich (m.in. wuja Józefa Hłaski ciężko rannego podczas kampanii wrzesniowej, a następnie poległego w powstaniu warszawskim), ulicznych egzekucji na ludności polskiej. Więcej na ten temat pisze Andrzej Czyżewski w książce: *Piękny dwudziestoltni. Biografia Marka Hłaski*, ed. cit., s. 39–43.

le ukazują się napisy „Wytwórnia VAŮ” ma zaszczyt przedstawić film pt. *Niebezpieczna miłość*. Więc zostaje. Film był nadzwyczaj ciekawy i awanturniczy [...].

Rok 1945, w którym Hłasko zaczął pisać pamiętnik, był dla niego bardzo bogaty w wydarzenia. Emocje związane z częstymi przeprowadzkami (Częstochowa, Białystok, Wrocław), zmianą szkół, brakiem stałego miejsca zamieszkania, pieniędzy i poczucia bezpieczeństwa znalazły swoje odbicie w notatniku chłopca. Nie zaprzestał on, mimo wszystko, czytać książek, oglądać filmów i, co najważniejsze, prowadzić notatek. W jednej z nich zaznaczał: „Skończywszy pisać te trzy tomy, wyjeżdżam na Śląsk, potem do Białegostoku, a następnie do Wrocławia. Mam zamiar, o ile będę mógł, prowadzić swoje bagno dalej. Często czytam je sobie. Marek Hłasko. Breslau 22 VIII 1946 r.”

Po przeniesieniu się rodziny Hłaski do Wrocławia na początku 1946 roku (tam mieszkali następne pięć lat) Marek zaczął chodzić do szkoły i na zbiórki I Wrocławskiej Drużyny Harcerzy im. Bolesława Chrobrego. W tym też roku poznał człowieka, który odegrał ważną rolę w jego życiu. Był nim Stefan Łoś – przyjaciel rodziny, pisarz, który działał w Związku Literatów Polskich powołanym do życia w 1947 roku, a później pełnił funkcję prezesa wrocławskiego oddziału¹³. Często, po licznych kłótniach w domu, Marek uciekał do jego mieszkania, które traktował jak azyl¹⁴, a które gromadziło wiele nietuzinkowych i zajmujących osób. Poza tym ten „dom był pełen obrazów, karykatur, bibelotów i książek”¹⁵. To ważne, bo biblioteczka rodziny Hłaski przepadła. Chłopiec korzystał więc ze zbioru Stefana Łośa i biblioteki na Sępolnie we Wrocławiu. Andrzej Czyżewski wspominał, że chodzili do niej prawie codziennie. Marek dodatkowo odwiedzał najbardziej znaną i największą prywatną wypożyczalnię – „Książkę na Śląsk”, mieszczącą się na Rynku, a później przy placu Solnym¹⁶.

¹³ Stefan Łoś był trzykrotnie prezesem wrocławskiego oddziału Związku Literatów Polskich. Urodził się w 1901 roku. Wiele podróżował. Jego dorobek literacki przypadł głównie na okres przedwojenny. Po roku 1945 niewiele już napisał. Zmarł przedwcześnie w 1955 roku.

¹⁴ Kłótnie w domu rozgrywały się między Markiem a jego matką. Chłopcu trudno było początkowo zaakceptować jej nowy związek z Kazimierzem Gryczkiewiczem. Był o niego zazdrosny, czuł się odrzucony i obcy w rodzinnym domu, dlatego, gdy tylko mógł, z niego uciekał. Vide A. Czyżewski, op. cit., s. 60–63. W jednym z dramatycznych listów wysyłanych do matki w latach 1947–1948 czternastoletni wówczas Marek pisał: „Massa [tak nazywał Hłasko przyszłego ojczyzna – przyp. J.B.H.] złałam mi życie [...] Kocham Ciebie tak samo jak kochałem, lecz mi przykro, że wolisz obcego człowieka niż mnie”. Lub: „Mamo! Ja naprawdę mam dosyć P. Kazimierza [...]”. Vide M. Hłasko, *Listy*, oprac. A. Czyżewski, Warszawa 2014, s. 8–9. Potem, sądząc po listach, sytuacja się znacznie poprawiła, mimo iż stosunki między nimi nie były nigdy wolne od napięcia (podobnie zresztą jak z matką), to jednak serdeczne i ciepłe.

¹⁵ A. Czyżewski, op. cit., s. 78.

¹⁶ Ibidem, s. 68. Więcej o bibliotece w książce: U. Wróbel-Bryła, *Sergiusz Kazanowicz i jego biblioteka „Książka na Śląsk”*, „Książka i Czytelnik” 1984, nr 4, s. 1–16.



Marek Hłasko biegnący w mundurku harcerskim
Fot. East News

Na przełomie 1947 i 1948 roku Marek Hłasko przestał się dobrze uczyć. Został też wyrzucony z drużyny harcerskiej za „niesubordynację i opuszczanie zbiórek”. Zanim to nastąpiło, zdążył złożyć przyrzeczenie, uzyskać krzyż harcerski i napisać do redaktora harcerskiego czasopisma list w sprawie założenia dziennika. Prosił w nim o częstsze wydawanie dwutygodnika „Na Tropie” i poświęcanie więcej miejsca sprawom harcerskim¹⁷.

W czerwcu 1948 Marek Hłasko ukończył naukę w szkole powszechnej. W wakacje natomiast, 25–28 sierpnia, Stefan Łoś zaproponował mu kilkudniową pracę w charakterze gońca przy organizowanym we Wrocławiu Światowym Kongresie Intelktualistów w Obronie Pokoju. Czternastoletni wówczas i pełen energii Marek zaangażował się w to z całym zapałem, szczęśliwy, że na Kongresie, który zgromadził ponad czterystu uczestników z 45 krajów spotka wielu znanych ludzi. Był tam m.in. Pablo Picasso, którego autograf udało mu się zdobyć, Fernand Léger, Jean-Paul Sartre – nazwany przez radzieckiego pisarza i przewodniczącego sowieckiej delegacji Aleksandra Fa-

¹⁷ W 1947 roku harcerstwo skończyło się w ogóle. „Kontynuacja przedwojennej ideologii skautowskiej i metod wychowawczych stosowanych przez instruktorów z tamtych lat okazała się nie do zaakceptowania przez utrwalającą się władzę ludową”. A. Czyżewski, op. cit., s. 72. List do redakcji, w: M. Hłasko, *Listy*, ed. cit., s. 22.

diejewa „hieną piszącą na maszynie” (po jego antyamerykańskim wystąpieniu część uczestników na znak protestu opuściła obrady, w tym: Julian Huxley i Alan J.P. Taylor). Wśród elity życia kulturalnego Europy znaleźli się także: Jarosław Iwaszkiewicz – późniejszy literacki przyjaciel Marka oraz inni znani pisarze: Adam Ważyk, Maria Dąbrowska, Zofia Nałkowska czy Arkady Fiedler¹⁸. Stefan Łoś jeszcze wiele razy pomagał Markowi Hłasce, dawał schronienie, zapewniał opiekę, a przede wszystkim zachęcał do pisania i kierował jego pierwszymi literackimi poczynaniami. Hłasko często podkreślał, ile dla niego znaczył. W liście do matki stwierdzał: „[...] od nikogo w życiu nie doznałem tyle dobrego, co właśnie od Stefana Łosia”¹⁹.

We wrześniu 1948 Marek Hłasko rozpoczął naukę w Liceum Administracyjno-Handlowym Izby Przemysłowo-Handlowej we Wrocławiu, jednak z powodu „problemów wychowawczych” matka przeniosła go do szkoły z internatem w Legnicy. Stamtąd, po roku nauki, wrócił do Wrocławia z upragnionym przez rodzinę świadectwem ukończenia szkoły powszechnej²⁰. Od września 1949 mieszkał w Warszawie, gdzie uczył się w Liceum Techniczno-Teatralnym. Kilka miesięcy później, w styczniu 1950 roku, został z niego usunięty za „notoryczne lekceważenie przepisów szkolnych, wykroczenia natury karnej oraz za wywieranie demoralizującego wpływu na kolegów”²¹. Słowem, Hłasko nie był posłusznym uczniem, trudno mu było dostosować się do panujących reguł oraz zazwyczaj starszych kolegów, od których odstawał wyglądem – drobną sylwetką i dziewczęcą jeszcze urodą²². Z dalszych prób kontynuacji nauki ostatecznie zrezygnowano.

Marek Hłasko wrócił do Wrocławia, a z uwagi na fakt, że miał ukończone szesnaście lat i nie uczył się, musiał podjąć pracę. Zatrudniono go w Stoczni Rzecznej 13 marca 1950 roku. W tym samym czasie uczęszczał też na kurs samochodowy, w czerwcu zdobywając świadectwo. Zaraz po tym otrzymał pracę jako kierowca w jednym z wrocławskich przedsiębiorstw transportowych²³. W połowie listopada przeniósł się do bazy w Bystrzycy Kłodzkiej,

¹⁸ Kongres, na którym zgromadzeni o lewicowych poglądach dyskutowali nad takimi kwestiami, jak walka o pokój i postęp czy potępienie faszyzmu, obfitował w liczne dramatyczne spięcia, co doprowadziło do opuszczenia obrad przez część delegacji zachodnich. Więcej na ten temat w: H. Konopka, A. Konopka, *Leksykon historii Polski po II wojnie światowej 1944–1997*, Warszawa 1997, s. 248 lub Ł. Jastrząb, *Taniec brzucha Picassa*, „Przegląd” 2008, nr 36, s. 38–39.

¹⁹ W tym samym liście z 28 września 1953 roku wyznał matce: „Czy człowiek, który jest dla mnie tak idealnie dobry i kochany, kto mnie podtrzymuje i wspomaga, czy człowiek, który mi okazał tyle serca jak nikt pamiętaj, że nikt! – z całej mojej rodziny i z Twojej – nie zasługuje na to?”. M. Hłasko, *Listy*, ed. cit., s. 75.

²⁰ A. Czyżewski, op. cit., s. 90.

²¹ P. Wasilewski, *Śladami Marka Hłaski*, Kraków 1994, s. 12.

²² Ciekawie o problemach dojrzewania pisze kuzyn Hłaski, świadek młodzieńczych zmagañ pisarza. A. Czyżewski, op. cit., s. 94.

²³ *Ibidem*, s. 97–98.

był tam pomocnikiem kierowcy w Państwowej Centrali Drzewnej „Paged” przy zwózce drewna. Doświadczenia z tego krótkiego, bo tylko sześciotygodniowego, ale za to niezwykle trudnego, a nawet niebezpiecznego okresu posłużyły mu do stworzenia opowiadania *Głupcy wierzą w poranek* (wydanego później w tomie pod tytułem *Następny do rajy* oraz zekranizowanego jako *Baza ludzi umarłych*)²⁴. Z początkiem 1951 roku wraz z matką i jej mężem wrócił do stolicy. W Warszawie zatrudnił się jako kierowca w kilku przedsiębiorstwach transportowych i pracował fizycznie do początku 1953 roku²⁵. Z jednego z ostatnich miejsc pracy, Spółdzielni Przewozowej, odszedł szybko, bo zmuszono go tu do pisania korespondencji do „Trybuny Ludu” (chyba z racji tego, że jako jedyny sprawnie posługiwał się piórem²⁶). Zachowało się kilka notatek prasowych Hłaski opublikowanych w tej partyjnej gazecie. Dotyczą one m.in. historii naprawy silnika czy niedoboru części samochodowych²⁷.

1.2. Młodzieńcze próby literackie

W 1952 roku osiemnastoletni Marek Hłasko zaczął pisać teksty literackie²⁸, w tym pierwszą wersję *Sonaty marymonckiej*. Matkę, przebywającą w sanatorium w Wonieści, informował w liście: „Ja pracuję i się uczę, trochę piszę. Praca nie jest zbyt ciężka”²⁹. *Sonata...* inspirowana była *Pamiętką z celulozy* Igora Newerlego. Młodzieńcze próby literackie Hłasko swój powieściowy marymoncki świat, szczególnie ten przedwojenny, kreował na podstawie przeczytanej literatury i zasłyszanych opowieści.

W połowie 1952 roku Hłasko nawiązał kontakt ze Związkiem Literatów Polskich w Warszawie, chcąc przekazać swój pierwszy tekst do oceny. Dzień-

²⁴ O powstaniu filmu piszę w dalszej części rozdziału I, a jego interpretacja znajduje się w rozdziale II.

²⁵ Więcej na temat tego okresu w: M. Hłasko, *Piękni dwudziestolenni*, ed. cit., s. 11–15; A. Czyżewski, op. cit., s. 97–121 oraz P. Wasilewski, op. cit., s. 13–15.

²⁶ Pisarz w swej „autobiografii” wspomina ten czas z dużą dozą ironii. Vide M. Hłasko, *Piękni dwudziestolenni*, ed. cit., s. 16, 22–23.

²⁷ W opinii Piotra Wasilewskiego: „opublikowane w tym dzienniku teksty miały niebagatelną wtedy siłę oddziaływania, a cóż dopiero «donosy» korespondentów terenowych, podających konkretne nazwiska i nazwy zakładów, miejscowości”. Według badacza krytyczne listy Hłaski to nie tylko wprawki dziennikarskie, lecz również wyrazy protestu wobec panoszącego się zła. P. Wasilewski, op. cit., s. 13. Podobnie twierdził Andrzej Czyżewski, pisząc, że: „Być może bardzo młody w końcu chłopak traktował to pisanie jako chęć wyróżnienia się – nie chciał do końca życia być kierowcą – i jako próbę czynnego przeciwstawienia się złu, chęć naprawy kulawej rzeczywistości”. Wcześniej próbował takich działań, wysyłając listy do redaktora harcerskiego pisma. A. Czyżewski, op. cit., s. 110–111.

²⁸ Matka Hłaski datowała pierwsze próby literackie syna już na rok 1951, kiedy pisarz miał 17 lat. Powtarzało to za nią wielu publicystów. Jednak jej wersja wydaje się mało prawdopodobna.

²⁹ M. Hłasko, *Listy*, ed. cit., s. 35.

ki staraniom Stefana Łosia (jedyne go jak dotąd czytelnika *Sonaty marymonckiej*), który był wtedy prezesem oddziału wrocławskiego ZLP, trafił do Igora Newerlego opiekującego się w Związku debiutantami i młodymi pisarzami. Stefan Łoś robił, co mógł, byle wesprzeć Marka. Pisał do niego w jednym z listów: „Za Ciebie ręczę i proszę usilnie, aby ci Newerly pomógł wydostać się z tej szoferskiej matni, bo zdrowie stracisz i talent zaprzepaszczysz”. W późniejszym liście z 1952 roku prosił natomiast, by już sam chodził za własnymi sprawami, gdyż on – będąc we Wrocławiu – nie wszystko mógł załatwić. „Natychmiast wyciągnij od Czeszki Twoją powieść i nie czekając, zanieś do redakcji «Życia Warszawy» i wręcz ją redaktorowi Halszce Buczyńskiej, której już wierciłem dziurę, gdzie należy, a która została w redakcji referentką Twojej sprawy” – nalegał³⁰.

Rzeczywiście, zanim tekst trafił do Igora Newerlego, Marek Hłasko przedstawił go Bohdanowi Czeszce. Potwierdza to list Czeszki do początkującego pisarza (datowany na 3 grudnia 1952 roku) omawiający krytycznie *Sonatę marymoncką*. Dowiadujemy się z niego, że doświadczony literat dostał do przeczytania fragmenty powieści o szoferach. Po ich lekturze stwierdził, że jej autor ma talent, ale powinien czytać się, wybierać krótsze formy na opis własnych przeżyć, wzbogacać język i dalej pisać. Wskazówki te domorośły pisarz potraktował bardzo poważnie. Natychmiast też przystąpił do pracy. List Bohdana Czeszki – autora powieści *Pokolenie*, a później też dialogów i scenariuszy do wielu filmów – odegrał ważną rolę w życiu początkującego pisarza. Hłasko nosił go zawsze przy sobie i wielokrotnie cytował rodzinie oraz znajomym. W *Pięknych dwudziestoletnich* pisał: „Bogdan był mądrym i kochanym człowiekiem – przynajmniej dla mnie. List ten mam do dzisiaj”³¹. Za radą Bohdana Czeszki Hłasko przerobił fragment *Sonaty marymonckiej* i zatytułował *Baza Sokołowska*³². I to *Baza...*³³ właśnie trafiła w końcu do Igora Newerlego, który ocenił ją w niewielkiej recenzji z 20 marca 1953 roku, proponując kilka poprawek. Marek Hłasko przepisywał tekst jeszcze dwa miesiące później, o czym donosił matce w liście z 9 maja:

³⁰ P. Wasilewski, op. cit., s. 14.

³¹ Ibidem, s. 23.

³² Bohdan Czeszko potwierdzał to, pisząc: „Hłasko modyfikował ów szoferski temat (*Baza Sokołowska* – debiut, *Baza ludzi umarłych* – chyba najlepszy film Petelskiego); ponieważ był on dlań dostatecznie nośny jako siedlisko ludzi mocnych”. B. Czeszko, *Piękny i tragiczny*, „Nowe Książki” 1983, nr 2, s. 65. Wynika to też z recenzji filmowej adaptacji tej powieści Krzysztofa Kreutzingera: „Z *Sonaty...* wielokrotnie przez Hłaskę przerabianej żywa pozostała właściwie jedna jej część, znana pod tytułem *Baza Sokołowska*”. K. Kreutzinger, *Był taki Hłasko*, „Kino” 1988, nr 25, s. 9. A sam Hłasko potwierdza to w „sprawozdaniu z wykonanych prac literackich za udzielone stypendium” z kwietnia 1954 roku. Vide M. Hłasko, *Listy*, ed. cit., s. 81.

³³ Tytuł *Baza Sokołowska* pochodzi od ulicy, przy której mieściła się Spółdzielnia Przewoźowa Warszawskich Spółdzielni Spożywców.

Teraz właśnie kończę przepisywanie mojej *Bazy Sokołowskiej*, w której bardzo dużo rzeczy pozmieniałem. [...] To nowe, co piszę, to jest jakby rozwinięcie tej *Syberii*³⁴, co Mamusia już wie! Ale tamto, co pisałem, jest do niczego i obecnie wszystko przerabiam od początku. Na razie musiałem to rzucić i kończyć *Sokołowską*, bo chcę to nareszcie zrzucić z siebie³⁵.

Kilka dni później, 14 maja 1953 roku, pisarz poinformował listownie matkę: „Dzisiaj skończyłem swoją *Sokołowską* i dzisiaj wysłałem”³⁶). W tym czasie sytuacja Hłaski zmieniała się dzięki pomocy Igora Newerlego, który zaopiekował się nowym talentem. Otrzymał on trzymiesięczne stypendium twórcze Związku Literatów Polskich (przedłużono mu je później o kilka miesięcy) oraz obietnicę publikacji opowiadań w zbiorze utworów debiutujących pisarzy – „Almanachu Młodych”.

Na początku maja 1953 Marek Hłasko przyjechał do Wrocławia w poczuciu, że musi twórczo wykorzystać stypendium. Zatrzymał się u ciotki, Teresy Czyżewskiej. Cały czas był w kontakcie ze Stefanem Łosiem, który pożyczał mu maszynę do pisania i książki oraz dawał pieniądze, a nawet mieszkanie do dyspozycji. Ten okres pisarz wspominał jako jeden z lepszych w życiu:

Był to piękny czas, byłem nareszcie sam, mogłem czytać, pisać, chodzić do teatru – ale nie wiedziałem, co mam robić najpierw. Kiedy zaczynałem pisać – zdawało mi się, że powinienem czytać, gdyż pomoże mi to w pisaniu; kiedy czytałem – zrywałem się i wybiegałem na miasto, gdyż wydawało mi się, że powinienem oglądać ludzi; rozmawiałem z ludźmi i wtedy wydawało mi się, że tracę czas na rozmowy, a przecież powinienem pisać; Chryste Panie, myślałem, że zwariuję³⁷.

Hłasko wiele napisał w tamtym czasie i przeczytał. Dziś trudno stwierdzić, które dzieła wywarły na nim największe wrażenie, ale później często wymieniał nazwiska: Dostojewskiego, Faulknera, Steinbecka, Gombrowicza³⁸. Według Andrzeja Czyżewskiego młody pisarz zdawał sobie sprawę, że jeśli do brze nie wykorzysta tego czasu, będzie musiał wrócić do pracy fizycznej. Nie

³⁴ To jeden z wielu tytułów, jakie pisarz nadał tekstowi. Hłasko bardzo często wymyślał kilka tytułów do jednego utworu.

³⁵ M. Hłasko, *Listy*, ed. cit., s. 36.

³⁶ M. Hłasko wysłał swój utwór do „Almanachu Młodych”, o czym donosił Eligiusz Lasota w 1956 roku w 152. numerze „Sztandaru Młodych”: „Do redakcji przysłano rękopis; zdaje się, że było to w 1953 roku. Brakowało nazwiska autora, lecz informacja udzielona przez telefon głosiła, że autor jest wrocławskim szoferem, piszącym w wolnych chwilach. *Bazę Sokołowską* – a tak nazywało się opowiadanie – przeczytałem szybko. Był to jeden z tekstów przeznaczonych do «Almanachu Młodych» – bodajże jedyny noszący cechy prawdziwej pisarskiej roboty”. T. Staniewicz-Podhorecka, *Listy Marka Hłaski*, Warszawa 1994, s. 58.

³⁷ M. Hłasko, *Piękni dwudziestoletni*, ed. cit., s. 26.

³⁸ O wpływie tych pisarzy na pisarstwo Hłaski piszę w II rozdziale pracy w części zatytułowanej „Poetyka opowiadań powstałych w kraju”.

miał wystarczającego warsztatu. Nie był też pewny siebie. Jego wątpliwości dotyczyły treści utworów, ale też stylistyki, interpunkcji etc. Dlatego długo nad nimi pracował, wbrew powszechnej opinii, że jego teksty powstawały szybko, jakby mimochodem, spisywane gdzie popadnie³⁹.

4 grudnia 1953 roku Marek Hłasko zawarł pierwszą w swoim życiu umowę na publikację opowiadania w „Almanachu Młodych”. Tekst *Bazy...*, który dostarczył do wydawnictwa „Iskry”, miał się ukazać w nakładzie dziesięciu tysięcy egzemplarzy, a honorarium wynosiło prawie 4 tysiące złotych. To pierwsze pieniądze Hłaski zarobione piórem⁴⁰. Dwa miesiące później, w 5. numerze „Nowej Kultury”, Newerly opublikował artykuł (stanowił on wstęp do „Almanachu Młodych”, a dwa tygodnie później przedrukowano go w „Sztandarze Młodych” jako tekst skierowany *Do młodych pisarzy*⁴¹), w którym zawarł obszerny fragment dotyczący debiutu Marka Hłaski⁴². Przedstawił w nim literackiego nowicjusza (nie podając jednak nazwiska) jako dwudziestoletniego kierownicę przekraczającego próg Komisji Młodzieżowej Związku Literatów w Warszawie ze starannie przepisany maszynopisem, który „wyjął z za pazuchy ostrożnie, by nie ubrudzić czarnymi od smarów paluchami”⁴³. Dostarczony przez niezwykle gościa utwór wywarł na nim ogromne wrażenie. Stwierdził jednoznacznie: „Było to jedno z najlepszych opowiadań, jakie nam się zdarzyło otrzymać”⁴⁴.

O *Bazie Sokołowskiej* przewrotnie napisał Hłasko w swej „zmyślonej autobiografii”: „W tym czasie przepisałem książkę Rybakowa pod tytułem *Kierowcy*, podpisałem ją swoim nazwiskiem, nazwałem *Baza Sokołowska* i zaniósłem do Związku Literatów”⁴⁵. Hłasko po latach pisał, że nienawidzi tego opowiadania. Nieprawdą jest jednak to, że dopuścił się plagiatu. Analizujący twórczość pisarza Bogdan Rudnicki stwierdził: „Powieść Rybakowa, wbrew tytułowi, rozgrywa się głównie za biurkiem i opowiadanie Hłaski nie ma z nią absolutnie nic wspólnego; ani fabularnie, ani pod żadnym innym względem”⁴⁶, co potwierdza biograf pisarza – Andrzej Czyżewski, wątpiąc nawet w to, że Hłasko tę książkę przeczytał⁴⁷.

³⁹ A. Czyżewski, op. cit., s. 122–123.

⁴⁰ Ibidem, s. 124.

⁴¹ Fragment artykułu Igora Newerlego z 31 stycznia 1954 roku: „Wiek – 20 lat, wykształcenie – szkoła podstawowa i rok mechanicznej, zawód – kierowca samochodowy. Przyniósł – pamiętam – opowiadanie z życia bazy transportowej”. A. Czyżewski, op. cit., s. 102.

⁴² P. Wasilewski, op. cit., s. 15.

⁴³ P. Bratkowski, *Wersje były sprzeczne*, „Literatura” 1983, nr 10, s. 56.

⁴⁴ W swej notce o autorze Igor Newerly dodał jeszcze: „Przepraszał najmocniej, że przychodzi do Związku Literatów, że zdaje sobie sprawę, jakie to jego pisanie jest nic niewarte, ale nie może się od niego odczepić”. Ibidem, s. 56.

⁴⁵ M. Hłasko, *Piękni dwudziestoletni*, ed. cit., s. 23.

⁴⁶ B. Rudnicki, *Marek Hłasko*, Warszawa 1983, s. 8.

⁴⁷ A. Czyżewski, op. cit., s. 125.

Po ukończeniu *Bazy Sokołowskiej* Marek Hłasko zabrał się do wycinania kolejnych fragmentów z całości *Sonaty marymonckiej*, która była „mgławicowa i nieokreślona”⁴⁸. Jednym z nich był *Człowiek z ostatniej granicy*. Autor podpisał drugą umowę z wydawnictwem „Iskry” na druk tego tekstu. Zobowiązał się do dostarczenia go do końca grudnia 1954, lecz do wydania wtedy nie doszło⁴⁹. *Sonatę marymoncką* pisarz poprawiał jeszcze w latach 1952–1955. Rozwijał poszczególne motywy i wątki w opowiadaniach, które publikował pod różnymi tytułami, m.in.: *Noc nad piękną rzeką*⁵⁰, *Głód*, *Człowiek o złotych rękach*, *Amor nie przyszedł dziś wieczorem*, *Wilk*, *Całe niebo będzie dla mnie*, *Człowiek z ostatniej granicy* i wreszcie *Sonata marymoncka*.

Sonata marymoncka wielokrotnie modyfikowana (powstały w sumie trzy wersje tekstu o tym tytule⁵¹), nigdy nieukończona, publikowana pod różnymi tytułami i zawsze z podtytułem „fragment powieści” została złożona w wydawnictwie prawdopodobnie w roku 1957, jednak słuch o niej zaginął⁵². Utwór ten wydano dopiero po śmierci pisarza w 1982 roku. Doprowadziła do tego matka Hłaski⁵³.

2. DEBIUT I TWÓRCZOŚĆ KRAJOWA: LATA 1954–1958

2.1. Od pierwszej publikacji do wydania książki: lata 1954–1956

2.1.1. Druk *Bazy Sokołowskiej*

9 kwietnia 1954 roku „Sztandar Młodych” wydrukował pierwszy odcinek debiutanckiej *Bazy Sokołowskiej*. Pomyłono przy nim imię autora, zamiast Marek podano – Ryszard Hłasko⁵⁴. W drugim odcinku błąd już naprawiono. Opowiadanie pojawiała się w numerach: 84–98, czyli do 27 kwietnia 1954 roku. *Baza...* to utwór wpisujący się w propagowaną po roku 1948 w literaturze metodę realizmu socjalistycznego stosowaną w powieściach produkcyjnych, takich jak: *Przy budowie* oraz *Władza* Tadeusza Konwickiego, *Początek opowie-*

⁴⁸ Ibidem, s. 127.

⁴⁹ P. Wasilewski, op. cit., s. 15.

⁵⁰ „Tak wyraźnego podobieństwa pod względem roboty literackiej nie da się zauważyć w żadnym innym tekście z wczesnego okresu”. B. Rudnicki, op. cit., s. 23.

⁵¹ Porównaj przypisy 52 i 53.

⁵² Podaje za Bogdanem Rudnickim, który tę informację zawdzięczał Annie Bukowskiej. Według badacza miała ona jedną z najwcześniejszych (a być może pierwszą) wersji powieści zapisaną w formie maszynopisu. Więcej o tym w książce: B. Rudnicki, *Marek Hłasko*, ed. cit., s. 22–32.

⁵³ B. Rudnicki, badający w tym samym roku maszynopisy z fragmentami powieści Hłaski (znajdującymi się dziś w Ossolineum), dostrzegł, że tekst, który miała Maria Hłasko, „stanowi całkowicie odrębną wersję powieści”. Ibidem, s. 31.

⁵⁴ R. Hłasko, *Baza Sokołowska*, „Sztandar Młodych” 1954, nr 84, s. 3.



Marek Hlasko, Warszawa 1953
Fot. East News

ści Mariana Brandysa, *Lewanty* Andrzeja Brauna, *Węgiel* Aleksandra Ścibora-Rylskiego czy *Obywatele* Kazimierza Brandysa. Mimo socrealistycznej poetyki utwór początkującego prozaika stawia ważne pytania, porusza istotne problemy, takie choćby, jak wybór pomiędzy indywidualnym szczęściem a służbą ogółowi⁵⁵. Debiut ten stał się od razu przedmiotem gwałtownego sporu o pisarza pomiędzy atakującymi i broniącymi go krytykami. Nie był to jednak spór merytoryczny. Jeden z publicystów deprecjonował opowiadania, nie analizując ich, inni wychwalali je oraz autora, nie do końca wiedząc za co⁵⁶. Dopiero kilka lat później znaleźli się krytycy i badacze, którzy podjęli temat debiutu Hłaski i odkryli jego artystyczny kunszt. Jedną z najistotniejszych kwestii okazał się kontekst polityczny utworów⁵⁷.

W 1956 roku Andrzej Kijowski, znany krytyk literacki, podkreślał, że tekst niebędący arcydziełem i noszący piętno estetyki socrealistycznej zawiera w sobie „namiętność, ambicję i pasję moralną, która rozwała formę produkcyjniaka i przekracza normy namiętności, ambicji i pasji moralnej przewidziane dla literatury”⁵⁸. Inni krytycy odnajdywali w tekście pewien rodzaj antyschematyzmu, o którym najobszerniej pisał Stanisław Stabro⁵⁹, a który dostrzegł też Artur Sandauer⁶⁰. Jan Błoński konstatował, że po tak dobrym debiucie Hłasko „mógł zostać pisarzem socrealistycznym, ale nim nie został”⁶¹.

Zaraz po powrocie pisarza do Warszawy na początku 1954 roku i po opublikowaniu *Bazy...* utwory Hłaski coraz częściej ukazywały się w społeczno-kulturalnej i codziennej prasie. Drukowały je: tygodnik społeczno-literacki będący oficjalnym organem ZLP, na którego łamach ukazał się rozrachunkowy *Poemat dla dorosłych* Adama Ważyka – „Nowa Kultura”⁶², „Przedpole”⁶³ czy „Przegląd Kulturalny” pełniący funkcję organu Rady Artystycznej przy Ministerstwie Kultury i Sztuki⁶⁴, ale i wiele innych. Debiut utalentowanego, niewy-

⁵⁵ Więcej na ten temat w rozdziale II w części „Poetyka opowiadań powstałych w kraju”.

⁵⁶ Atakujący Hłaskę to m.in. Henryk Panas (*Dlaczego porcja negatywu*, „Warmia i Mazury” 1956, nr 3), a broniący – Lech Drapiński (*Kulą w płot, czyli recepty literackie Panasa*, „Kontrasty” 1956, nr 2) i Janusz Segiet („Warmia i Mazury” 1956, nr 6). Szerzej o tym Jerzy Jastrzębski w artykule: *Recepcja Marka Hłaski w krytyce literackiej i publicystyce lat 1956–1958*, „Odra” 1980, nr 12, s. 24.

⁵⁷ M. Komar w 1972 roku postawił zasadnicze pytanie (ucinające dyskusję na ten temat) w jednym z artykułów, odpierając wcześniejsze zarzuty oskarżające pisarza o opiewanie socrealizmu: „A kim miał być? Wielbicielem Bretona? Kolegą Joyce’a?”. M. Komar, *Hłasko*, „Twórczość” 1972, nr 11, s. 96.

⁵⁸ A. Kijowski, *Głos pokolenia*, „Twórczość” 1956, nr 7, s. 137.

⁵⁹ S. Stabro, *Legenda i twórczość Marka Hłaski*, Wrocław 1985, s. 19.

⁶⁰ A. Sandauer, *O pewnej nagrodzie*, „Polityka” 1958, nr 6, s. 56.

⁶¹ B. Rudnicki, op. cit., s. 8.

⁶² M. Hłasko, *Szkoła*, „Nowa Kultura” 1954, nr 34.

⁶³ Idem, *Noc nad piękną rzeką*, „Przedpole” 1954, nr 5.

⁶⁴ Idem, *Złota jesień*, „Przegląd Kulturalny” 1954, nr 28.

kształconego człowieka był głośny⁶⁵. Zaczęły się dyskusje na temat opowiadań i osoby artysty, którego zaczęto nazywać wybitnym prozaikiem. Składano mu liczne propozycje, zaproszenia. Poszerzył się krąg jego znajomych. Pisarze (m.in. Igor Newerly, Kazimierz Brandys, Wilhelm Mach, Józef Hen) ofiarowywali swą przyjaźń, stawali się kolegami po fachu. Hłasko szybko stał się pisarzem modnym, postacią znaną „w środowisku”, osobą popularną. I nie byłoby może nic dziwnego w tym, że o pisarzu mówiło i pisało się dużo, gdyby nie fakt, że jak dotąd nie wydał ani jednej książki⁶⁶.

Właśnie w tym momencie zaczyna się proces autokreacji, tworzenia legendy wyprzedzającej pisarstwo⁶⁷. Marek Hłasko zajął się kreowaniem literatury niepisanej, odgrywaniem roli w spektaklu, którego był głównym aktorem i reżyserem. Krąg jego widzów to najpierw garstka ludzi, później już cała stolica i Polska.

Wiedziało się wszystko o Marku czy Mareczku, ponieważ był, a raczej stał się, bardzo szybko zjawiskiem, wydarzeniem i pieszczochem wielu pań w różnym wieku oraz niektórych panów. [...] Jego powiedzonka, już to zasłyszane i przetworzone, już to zmyślane przezeń, powtarzano jak Warszawa długa i szeroka⁶⁸.

Według Andrzeja Czyżewskiego, liczne znajomości, dłuższe i krótsze przyjaźnie były wynikiem uroku, jaki roztaczał młody literat. „Tworzył nowe anegdoty; a pozostawiał ślady, jak kręgi rozchodzące się po wodzie coraz szerzej, w miarę jak rosła jego sława, i zadziwiająco trwałe”⁶⁹.

2.1.2. Publikacja tekstów w czasopismach

W dniach 22–29 kwietnia 1954 roku Marek Hłasko wziął udział w Zjeździe Młodych Pisarzy. Przez tydzień mieszkał w Domu Pracy Twórczej w Oborach, gdzie debiutujący literaci dyskutowali m.in. nad „Almanachem Młodych”. Autor *Bazy...* niezbyt angażował się w te rozmowy, mimo że po druku *Bazy...* był tam jednym z głównych bohaterów spotkań⁷⁰. Nie opłacił swojego pobytu (czego jeszcze rok później domagał się skarbnik ZG ZLP Kazimierz Koźniewski), nie przy-

⁶⁵ Już 11 maja, a więc miesiąc po debiucie, ukazał się obszerny list do redakcji podpisany przez Zbigniewa Witkowskiego, zarzucający Hłasce wulgarność i dosadność języka. Vide A. Czyżewski, op. cit., s. 142.

⁶⁶ Ibidem, s. 142, 145.

⁶⁷ O legendzie Marka Hłaski piszę w rozdziale III w części zatytułowanej „Legenda literacka i jej bohater”.

⁶⁸ B. Czeszko, *Głos cienia*, „Nowe Książki” 1977, nr 3, s. 21.

⁶⁹ B. Rudnicki, op. cit., s. 18.

⁷⁰ A. Czyżewski, op. cit., s. 147.

chodził na ranne posiedzenia⁷¹. Niebawem, najprawdopodobniej przez swoje zachowanie, musiał opuścić to miejsce, ale jeszcze niejednokrotnie tam bywał.

W maju 1954 z wydawnictwa „Iskry” wyszedł w nakładzie dziesięciu tysięcy egzemplarzy „Almanach Literacki” zwany też w dyskusjach „Almanachem Młodych”. Książkę, opatrzoną przedmową Igora Newerlego, podzielono na trzy działy: poezję, prozę i satyrę. Najwięcej miejsca poświęcono prozie, a dokładniej najobszerniejszej, bo sześćdziesięciostronicowej *Bazie Sokołowskiej*. W licznych omówieniach tego tekstu drukowanych w najpopularniejszych w tamtym czasie pismach: „Nowej Kulturze”, „Tygodniu Powszechnym”, „Dziś i Jutrze” oraz gazetach codziennych Marek Hłasko obok Włodzimierza Odojewskiego był już najczęściej zauważanym debiutantem. Kolejna publikacja gwarantowała pisarzowi jeszcze większą popularność. Otrzymał propozycje druku późniejszych opowiadań w czasopismach kulturalnych i dziennikach, pojawiły się też następne umowy wydawnicze⁷².

Autor *Bazy Sokołowskiej* w lipcu 1954 rozpoczął współpracę z pismem „Przedpole” – dodatkiem kulturalnym do młodzieżowego dziennika – „Sztandar Młodych”. Publikował obok takich autorów, jak: Roman Bratny, Sławomir Mrozek, Wiktor Woroszyński⁷³, co dowodzi uznania talentu dwudziestoletniego pisarza. Po zamknięciu „Przedpola” (wyszło tylko dziesięć numerów tego pisma) – w połowie 1954 – Hłasko wyjechał na Mazury w towarzystwie Edwarda Bernsteina, a następnie z początkiem 1955 roku do Wielkopolski. W tym czasie różne czasopisma kulturalne nieprzerwanie drukowały jego opowiadania⁷⁴.

2.1.3. Praca w „Po prostu”⁷⁵

1 września 1954 roku Marek Hłasko rozpoczął współpracę ze studenckim tygodnikiem społeczno-literackim „Po prostu” jako tzw. wolny strzelec. Przygotowywał cykl wypowiedzi – reportaże, recenzje filmowe, a przede

⁷¹ Inny początkujący pisarz – Piotr Guzy wspominał, że Hłasko „po południu wchodził na salę z podkurczonymi ramionami, ręce w kieszeniach, przystawał przy drzwiach z głową wyciągniętą zaczepnie do przodu, jak byk na arenę, przelatywał wzrokiem po zebranych, jakby ich jednocześnie oglądał, obwąchiwał i oszacowywał, w oczach miał błyski rozbawienia, lekkiej kpiny, potem zasztywał się w ostatnim rzędzie i podczas gdy dyplomowani inżynierowie dusz ludzkich wzniosłe celebrowali posłannictwo literatury w okresie budowania zrębów socjalizmu, on, Marek Hłasko, grał w «oczko»”. P. Wasilewski, op. cit., s. 16.

⁷² A. Czyżewski, op. cit., s. 148–149.

⁷³ Inni współpracownicy to: Witold Dąbrowski, Andrzej Dobosz, Witold Filler, Zygmunt Hübner, Waław Sadkowski.

⁷⁴ A. Czyżewski, op. cit., s. 149–156.

⁷⁵ Zgodnie z dzisiejszą ortografią należałoby oba człony tworzące nazwę czasopisma zapisać wielkimi literami. Zachowuję jednak pisownię oryginalną, jaką stosowano w czasach, w których żył Marek Hłasko.

wszystkim felietony, w których „film, książka lub jakieś wydarzenie stają się punktem wyjścia rozważań nad problemami współczesnego życia czy też rozprawy ze słabościami naszej kultury”⁷⁶. Hłaskę jako felietonistę, mimo popełnianych błędów (zbytniego moralizatorstwa czy jednostronności poglądów wynikających z młodego wieku i braku doświadczenia)⁷⁷, charakteryzowała postawa poznawcza. Pisarz poszukiwał w najróżniejszych przejawach ówczesnej kultury prawdy o świecie i człowieku⁷⁸. Dlatego też *Stary człowiek i morze* Ernesta Hemingwaya czy twórczość Fiodora Dostojewskiego wzbudzały w nim szacunek za umiejętność powiedzenia prawdy o ludzkiej pracy, losie i naturze człowieka. Z tego także powodu domagał się prawa „dobijania szmiry” i, pisząc o bieżącej produkcji filmowej, nie umiał powstrzymać złośliwości, gdy dostrzegał fałszywe problemy i sztuczne postawy oraz wymaginowaną rzeczywistość widzianą jedynie przez różowe okulary (*Na marginesie opowieści Hemingwaya, O niespokojnych sercach, Podróż do krainy szmiry, B-Pictures*). Również w imię prawdy Hłasko poświęcił jeden z felietonów modnym wówczas jako temat prasowy chuliganom⁷⁹ i apelował o dzieła, które potrafiłyby ukazać to środowisko uczciwie, bez dydaktycznego zacięcia i pustosłowia. Według Bogdana Rudnickiego, Hłasko z numeru na numer stawał się lepszym publicystą. Bardzo szybko się uczył i wciąż rozwijał dziennikarski warsztat. Jego piśmiennictwo wyróżniała poza buntu i negacji wobec aktualnych zjawisk w imię jasno określonych wartości. Tę zaangażowaną postawę Hłasko podkreślał często zjadliwą ironią bądź śmiałym słownym żartem⁸⁰.

Rok później, od września 1955, z czasopiśmie współpracował już na stałe, zdobył etat publicysty i miał swoją rubrykę, w której zamieszczał felietony, a z czasem i opowiadania. To właśnie dzięki nim, według Andrzeja Czyżewskiego, czasopismo podtrzymywało swą renomę, tym bardziej że miało ono większy od książek zasięg oraz nakład, ich lektura natomiast była dla czytelników wstrząsem, bo „były zapisem rozpaczliwego buntu przeciw codzienności, w której się żyje, powoli przyzwyczajając się do niej i wrastając w nią. Były wyrazem buntu przeciw temu przyzwyczajaniu się”⁸¹.

W tym czasie periodyk przeszedł radykalne zmiany: przygotowano nową szatę graficzną oraz winietę, dodano podtytuł („Tygodnik Studentów

⁷⁶ B. Rudnicki, op. cit., s. 35.

⁷⁷ Hłasko debiutował na łamach tego pisma artykułem o współczesnej młodzieży *Podróż w krainę nieporozumień* opatrzonym przez redakcję notką, że artykuł jest dyskusyjny, jednostronny, „nie wyczerpuje tematu i prezentuje poglądy autora, nie redakcji”. A. Czyżewski, op. cit., s. 156.

⁷⁸ J. Galant, *Marek Hłasko*, Poznań 1996, s. 25.

⁷⁹ Więcej na ten temat w rozdziale II w części zatytułowanej „Koniec nocy – głos pokolenia inteligentnych chuliganów”.

⁸⁰ B. Rudnicki, op. cit., s. 38.

⁸¹ A. Czyżewski, op. cit., s. 170, 172.

i Młodej Inteligencji”) oraz wymieniono część składu redakcji, która stała się instytucją życia zbiorowego: powstawały Kluby Młodej Inteligencji, galeria, teatr oraz klub filmowy „Po prostu”⁸². Dziennikarze wyruszyli na prowincję, by obserwować życie młodej inteligencji i, co ważniejsze, poruszać w swych artykułach istotne problemy⁸³. Dzięki odważnym tekstom opisującym polską rzeczywistość czasopismo stało się niezwykle popularne⁸⁴. Jego nakład rozchodził się błyskawicznie⁸⁵. Marek Hłasko wspominał po latach, że: „«Po prostu» przestało być pismem dla studentów, a miało stać się pismem młodej inteligencji; stało się pismem całego narodu”⁸⁶. W 1956 roku tygodnik był już niemalże instytucją kreującą sposób myślenia, współorganizującą spotkania, wystawy, przyznającą własne nagrody, posiadającą sporą swobodę twórczą. Znalazł się na czele wielokierunkowego ruchu odnowy społecznej, obejmującego świat kultury, robotniczą świadomość, niezależne instytucje, a nawet szeregi partii⁸⁷. Przez te zmiany zaczął być odbierany przez polskie władze jako opozycyjny wobec partyjnej propagandy i w konsekwencji zawieszony w październiku 1957 roku, co wywołało liczne protesty w stolicy, w trakcie których docho- dziło do regularnych starć między demonstrantami a milicją⁸⁸ (o powadze starć świadczą statystyki: jedna ofiara śmiertelna, siedemdziesiąt dziewięć rannych, pięciuset zatrzymanych i postawionych przed sądem). Ostatni okres działalności pisma, a także sposób jego zamknięcia sprawił, że „Po prostu” stało się legendą. Marek Hłasko z pisania w nim zrezygnował kilka miesięcy wcześniej⁸⁹.

⁸² I. Kurz, *Twarze w tłumie. Wizerunki bohaterów wyobraźni zbiorowej w kulturze polskiej lat 1955–1969*, Izabelin 2005, s. 39.

⁸³ Podejmowano takie tematy, jak: antysemityzm, malwersacje, nastroje antyinteligencjne, chuligaństwo, choroby weneryczne, postulat zakładania klubów dyskusyjnych etc.

⁸⁴ Wcześniej około osiemdziesiąt procent nakładu wracało na przemiał, po zmianach nakład zwiększany był z numeru na numer. Czasopismo rozchodziło się nawet w nakładzie stu pięćdziesięciu tysięcy egzemplarzy.

⁸⁵ J. Galant, op. cit., s. 14–15.

⁸⁶ M. Hłasko, *Piękni dwudziestoletni*, ed. cit., s. 56.

⁸⁷ J. Galant, op. cit., s. 15.

⁸⁸ Więcej na ten temat: A.L. Sowa, op. cit., s. 571.

⁸⁹ Powodów rezygnacji z publikowania w „Po prostu” było kilka. Hłasko nie godził się na zamieszczanie tekstów pisarzy starszego pokolenia (tygodnik przeznaczony był dla debiutantów i młodych twórców, a Kazimierz Brandys, którego tekst w nim przedrukowano – jego zdaniem – do nich nie należał) oraz na rozgraniczanie literatury od publicystyki, co powodowało, iż odbiorcy opowiadań Hłaski, szukając w nich elementów publicystycznych, źle je interpretowali, z czego wynikały liczne nieporozumienia. Poza tym, ówczesny redaktor naczelny – Eligiusz Lasota, obawiał się drukować niektóre teksty Hłaski, m.in. artykuł o Dostojewskim. Sam autor pisał o pracy w „Po prostu” i swojej rezygnacji w książce: *Piękni dwudziestoletni*, ed. cit., s. 55–59.

2.1.4. Pisanie opowiadań

Od 1954 roku, a więc od początku pracy w „Po prostu”, Marek Hłasko pisał opowiadania. W końcu listopada tego roku ukończył utwór *Umarły sad* znany pod tytułem *Umarli są wśród nas*, a miesiąc później tekst *Najlepsze lata naszego życia*, który ostatecznie przyjął tytuł *Wielki strach*. Początek 1955 roku pisarz spędził z dala od stolicy – w Dębnie Królewskim u kuzyna matki, nauczyciela i kierownika tamtejszej szkoły powszechnej. Pobytowi na wsi, który zorganizowała matka, przyświecała idea odcięcia Marka choć na chwilę od coraz liczniejszego otaczającego go towarzystwa (o tym, jak wyjazd ten potrzebny był dwudziestolatkowi do spokojnego tworzenia i odpoczynku, a zarazem jak trudny, niech świadczą wysyłane do niego liczne i bardzo emocjonalne listy z wyrazami tęsknoty i pytaniami o termin powrotu takich osób, jak: Jerzy Andrzejewski, Wilhelm Mach, Edward Bernstein czy Jerzy Barszczewski⁹⁰). Hłasko przebywał tam do lata, wyjeżdżając kilkakrotnie w związku z realizacją filmów.

Przez cały ten czas pisarz intensywnie pracował. Stworzył m.in.: *Okno* (pierwotny tytuł *Mały chłopiec*), *Gawędę staromiejską* (inne tytuły to: *Targ niewolników*, *Wieczór staromiejski*) i *Lombard złudzeń* (*Kancik albo wszystko się zmieniło*, *Kawiarnia przy pięknej ulicy*). Opowiadania swe publikował na łamach różnych poczytnych czasopism, odnosząc niemałe sukcesy. 3 sierpnia 1955 roku tekst pt. *Robotnicy* (wcześniejszy tytuł *Most*) otrzymał Specjalną Nagrodę Pracy w konkursie literackim zorganizowanym w ramach V Światowego Festiwalu Młodzieży i Studentów o Pokój i Przyjaźń, który odbył się w dniach 31 lipca–15 sierpnia 1955 roku w Warszawie i skupił ok. trzydzieści tysięcy osób ze 114 krajów⁹¹. To ważne wydarzenie kulturalne w Polsce, podczas którego Warszawa zamieniła się w kolorową, tłumnie zaludnioną przez młodzież różnych stron świata stolicę, opisuje Hłasko w opowiadaniu *Finis perfectus*. We fragmencie przywołującym festiwalowe wydarzenia autor podkreśla nieprzystawalność i nieprawdziwość „młodzieżowej” formy i skrywanych pod nią ideologicznych treści⁹².

W tym barwnym kulturalnie i społecznie, przynajmniej z pozoru, okresie „przedodwilżowym”⁹³ życie ponaddwudziestoletniego pisarza wypełniały: twór-

⁹⁰ A. Czyżewski, op. cit., s. 158–164.

⁹¹ Więcej na ten temat w: A. Krzywicki, *Poststalinowski karnawał radości. V Światowy Festiwal Młodzieży i Studentów o Pokój i Przyjaźń, Warszawa 1955*, Warszawa 2009.

⁹² O festiwalu pisze Iwona Kurz w książce: *Twarze w tłumie. Wizerunki bohaterów wyobraźni zbiorowej w kulturze polskiej lat 1955–1969*, ed. cit., s. 34–38.

⁹³ Złożyły się na niego m.in. pierwsze po wojnie Międzynarodowe Konkursy Chopinowskie, Międzynarodowe Konkursy Skrzypcowe, występy Ludowego Zespołu Pieśni i Tańca „Mazowsze”, Ogólnopolska Wystawa Nowej Plastyki, otwierane z okazji corocznie obchodzonego święta 22 Lipca: Trasy W-Z, Pałacu Kultury i Nauki czy Stadionu Dziesięciolecia, wreszcie – publikacja wspomnianego już *Poematu...* Ważyka – wcześniejszego piewcy socrealizmu w li-

czość literacka, praca dziennikarska, poznawanie nowych osób, zawieranie głównie krótkich, acz intensywnych więzi z kobietami, bywanie w nocnych lokalach (słynnej „Kameralnej”, której bezbłędny opis zawarł w *Pięknych dwudziestoletnich*⁹⁴ czy równie poczesnym SPATIF-ie⁹⁵). Był to okres pełnego uznania i ogromnej popularności młodego twórcy rozwijający się na fali „odwilżowych” przemian, a szczególnie ożywienia naukowego i kulturalnego w Polsce (m.in. debiuty literackie Pokolenia '56, powstanie nowych czasopism, początek nadawania programów telewizyjnych, rozpoczęcie działalności „Piwnicy pod Baranami”, walny zjazd ZLP postulujący zniesienie: cenzury, prohibitów w bibliotekach, zakazu rozpowszechniania prasy emigracyjnej; ukazanie się tłumaczeń z literatury europejskiej i amerykańskiej, które wywarły ogromne znaczenie na wygłodzoną i zamkniętą na nowości wyobraźnię czytających). Jednakże to też czas pogłębiającego się rozczarowania i zwątpienia inteligencji i środowisk twórczych spowodowany m.in. załamaniem w środowisku ZLP, utratą wiary w autorytety i nadzieje związane z przemianami politycznymi.

W październiku 1955 roku pisarz pojechał do Łodzi. Zamieszkał w Hotelu Grand z reżyserem Janem Batorym. Obaj pracowali nad scenariuszem do filmu, którego treści nie udało się dotychczas ustalić. Pozostał tylko ślad w postaci umowy z 12 października 1955 roku zawartej z Centralnym Zarządem Wytwórni Filmowych na scenariusz filmu *24 godziny życia*⁹⁶ oraz listu do Jerzego Andrzejewskiego z tego samego miesiąca: „Mieszkam w Grand Hotelu. [...] Bardzo dużo pracujemy z reżyserem, ale ustawiliśmy już drabinkę. Teraz tylko sceny: dialog i opis”⁹⁷, a także nieco późniejszego do matki: „U mnie wszystko po staremu. Piszemy ten scenariusz – zrobiliśmy już kupę. Jestem bardzo zmęczony i chciałbym już powrócić do domu. [...] Kochanie! kończę, gdyż siedzi koło mnie kol. Batory i bierzemy się już do roboty”⁹⁸. Niestety, film nigdy nie został zrealizowany.

Tymczasem ukazywały się kolejne teksty pisarza. „Po prostu” (z 1955 roku, nr 40) wydrukowało na pierwszej stronie *Śliczną dziewczynę*, a w 47. numerze „Nowej Kultury” *Pierwszy krok w chmurach*. W październiku Hłasko podpisał umowę ze Spółdzielnią Wydawniczą „Czytelnik” na druk zbioru opowiadań. Kilka miesięcy później, w kwietniowym numerze miesięcznika „Twórczość”, ukazała się *Pętla* (publikacja w tym czasopiśmie była prawdziwym wyróżnieniem), a po dwóch tygodniach „Po prostu” opublikowało *Najświętsze słowa naszego życia*. W tym samym czasie Hłasko otrzymał z puli premiera Cyrankie-

teraturze – mówiącego wprost o nieprzystawalności propagandowej ułudy do polskiej, pełnej ludzkich krzywd rzeczywistości.

⁹⁴ M. Hłasko, *Piękni dwudziestoletni*, ed. cit., s. 45–49.

⁹⁵ B. Marzec, *Czas przyjemnie utracony*, „Rzeczpospolita” 2003, nr 44, s. A10–A11.

⁹⁶ P. Wasilewski, op. cit., s. 20.

⁹⁷ M. Hłasko, *Listy*, ed. cit., s. 108.

⁹⁸ Ibidem, s. 110.

wicza mieszkanie w Warszawie, mimo to nie przebywał w nim, wolał gościć u znajomych. W maju rozpoczął pisanie *Ósmego dnia tygodnia*. Nowo powstałe czasopismo „Warmia i Mazury” opublikowało wtedy *Odlatujemy w niebo*, a „Po prostu” *Krzyż* i *Finis Perfectus*.

2.1.5. Debiut książkowy – *Pierwszy krok w chmurach*

W maju 1956 roku nakładem „Czytelnika” ukazał się debiutancki tom opowiadań Hłaski zatytułowany *Pierwszy krok w chmurach*. Ogromny sukces pierwszego wydania sprawił, iż był on dwukrotnie wznawiany w większych nakładach w marcu 1957 i styczniu 1958 roku. Teksty zamieszczone w tomie, mimo iż były drukowane wcześniej w różnych czasopismach, stały się niebywałym wydarzeniem kulturalnym i przyniosły Hłasce wielki rozgłos. Okrzyknięto go literackim objawieniem, najwybitniejszym talentem pisarskim, jaki narodził się w powojennej Polsce – chociaż debiutował on obok takich twórców, jak: Zbigniew Herbert (*Struna światła*), Stanisław Grochowiak (*Ballada rycerska*) czy Miron Białoszewski (*Obroty rzeczy*). W prasie pojawiły się liczne recenzje i omówienia opowiadań⁹⁹. O twórczości Hłaski wypowiadali się najważniejsi ówczesni krytycy, pisarze i badacze literatury: Andrzej Kijowski, Artur Sandauer, Henryk Bereza, Jan Błoński, Michał Głowiński, Gustaw Herling-Grudziński i wielu innych¹⁰⁰. Recenzenci koncentrowali się przede wszystkim na odczytaniu opowiadań jako głosu młodego pokolenia, pokolenia '56, nazwanego kilka lat później przez Jana Błońskiego pokoleniem „Współczesności” (od tytułu pisma będącego przez krótki czas jego trybuną), a więc osób urodzonych między 1930 a 1935 rokiem, które w dzieciństwie doświadczyły wojny, a dorastały w latach odwilży i ich doświadczeniem pokoleniowym stał się Październik z jego kulturalnymi przemianami (powrót swobód twórczych). To jednak zespół indywidualności bardzo zróżnicowany¹⁰¹.

Debiut Marka Hłaski porównywano do pierwszych publikacji: Tadeusza Borowskiego, Stanisława Dygata, Jerzego Harasymowicza i Stanisława Czyacza¹⁰². Najkrócej rzecz ujmując, chwalono go m.in. za: pasję pisarską, odejście

⁹⁹ Omówienie utworów składających się na tom *Pierwszy krok w chmurach* w rozdziale II w części zatytułowanej „Poetyka opowiadań powstałych w kraju”.

¹⁰⁰ O pierwszym tomie opowiadań pisali m.in.: M. Głowiński, *Młoda proza roku 1955*, „Życie Literackie” 1956, nr 5; G. Herling-Grudziński, *Ciemności i Pętla*, „Wiadomości” 1956, nr 43; H. Bereza, *Nowy duch i nowa forma*, „Nowa Kultura” 1956, nr 35; J. Błoński, *Przypadek Hłaski*, „Przegląd Kulturalny” 1956, nr 44; A. Grabowska, *Taniec wokół pala*, „Kronika” 1956, nr 21; J.J. Lipski, *Pisarz-moralista*, „Życie Warszawy” 1956, nr 227; J. Łukasiewicz, *Notatki o namiętnościach*, „Kierunki” 1956, nr 26; S. Stanuch, *Mesjaszek*, „Życie Literackie” 1956, nr 32; Z. Pędziniński, *Boję się o Hłaskę*, „Ziemia i Morze” 1956, nr 22; J. Łukasiewicz, *Notatki o namiętnościach*, „Kierunki” 1956, nr 26.

¹⁰¹ Z. Jarosiński, *Literatura lat 1945–1975*, Warszawa 1996, s. 128–131.

¹⁰² A. Kijowski, *Głos pokolenia*, „Twórczość” 1956, nr 7, s. 134.

od socrealistycznego schematu¹⁰³, subiektywizm w widzeniu świata, ukazanie prawdy (a przynajmniej jej poszukiwanie), protest przeciwko brutalności życia, bunt, wartką i wciągającą akcją, ciekawą kreacją bohatera oraz powrót do metafory; krytykowano zaś za: postrzeganie rzeczywistości w ciemnych barwach, schematyczny pesymizm, postawę negacji, nihilizm, monotennie powtarzający się motyw „straconych złudzeń”, nieumiejętność odróżnienia humoru od prostackich kawałów, nierówność poziomu opowiadań. Mimo zróżnicowanych zdań krytyków, literaturoznawców i publicystów, niemal wszyscy zgodnie uznali, że twórczość Hłaski to nowe i ciekawe zjawisko w literaturze powojennej.

Talent młodego pisarza dostrzegli też urzędnicy partyjni. W *Próbie oceny sytuacji w kulturze po III Plenum KC PZPR* Wydział Kultury i Nauki KC informował 26 stycznia 1956 roku najwyższych dostojników – w tym pierwszego sekretarza partii Władysława Gomułkę i premiera Józefa Cyrankiewicza – o ożywieniu m.in. w twórczości literackiej, o odejściu od schematyzmu i „lakiernictwa” po 1953 roku. Dowodem na to miała być twórczość młodych, w której „ciekawe zjawisko stanowią opowiadania Hłaski atakujące w sugestywnej formie bolesne strony naszego życia”¹⁰⁴.

Przyczyny wielkości (a później i upadku¹⁰⁵) Marka Hłaski zawierają się zarówno w treści jego opowiadań (o czym poniżej), jak i specyfice okresu, w którym tworzył¹⁰⁶. Jak zauważył jeden z pierwszych recenzentów prozy pisarza – Andrzej Kijowski, a za nim wielu innych, „debiut Hłaski przyniosła fala reakcji przeciwko stalinizmowi”¹⁰⁷. Cytat ten potwierdza jedną z przyczyn fenomenu popularności autora *Pierwszego kroku w chmurach*. „Zaprzeczenie stalinizmowi w literaturze musiało bowiem być oczekiwane z największą niecierpliwością i wywołać powszechną reakcję”¹⁰⁸, tym większą, że Hłasko podjął ją jako jedyny z młodszego pokolenia, pozostając obojętny wobec ideologicznego wymiaru stalinizmu, przedstawiając raczej jego życiową i moralną nędzę¹⁰⁹. W obliczu utworów realizujących poetykę socrealizmu prawdziwość postaci i konfliktów Hłaski była czymś zaskakującym. Podkreśla to na ogół zgodnie cała krytyka, uważając, że sukces *Pierwszego kroku w chmurach* wyrósł z opozycji do okresu schematyzmu w literaturze. Owo zaprzeczenie polegało przede wszystkim na pisaniu prawdy. Jak twierdził Hłasko w wywiadzie radiowym: „Można mi zarzucić wszystko, ale nie piszę nieprawdy, nie pisałem jej nigdy”¹¹⁰.

¹⁰³ Chociaż Stanisław Stabro pisze w *Legendzie i twórczości Marka Hłaski* o popadnięcie w antyschemat socrealistyczny. Vide S. Stabro, op. cit., s. 19–38.

¹⁰⁴ P. Wasilewski, op. cit., s. 21.

¹⁰⁵ Później, czyli po wyjeździe Hłaski za granicę 21 lutego 1958 roku oraz po kolejnych publikacjach i nagrodach, o czym piszę w dalszej części rozdziału.

¹⁰⁶ J. Jastrzębski, op. cit., s. 28.

¹⁰⁷ A. Kijowski, *Życie to kiepska literatura*, „Twórczość” 1986, nr 9, s. 94–100.

¹⁰⁸ J. Jastrzębski, op. cit., s. 28.

¹⁰⁹ Z. Jarosiński, op. cit., s. 126.

¹¹⁰ A. Grabowska, *Dialog z Hłaską*, „Nowiny i Kurier” 30 maja 1969.

Czy utwory Hłaski istotnie zawierały prawdę? O to od początku spierali się krytycy i odbiorcy opowiadań, na szczęście szybko zauważyli, że ważniejszy wydaje się fakt, iż za takie były powszechnie uważane. To przeświadczenie autentyczności wynikało z umieszczenia narratora w roli świadka, bezpośredniego obserwatora i/lub uczestnika opisywanych wydarzeń, z wyraźnym ujawnieniem „ja mówiącego”¹¹¹. Pisarz przedstawiał jednostkowego bohatera z jego uczuciami, emocjami, marzeniami i problemami. Hłaskę od początku interesował pojedynczy człowiek, a nie kolektyw walczący o dobro socjalistycznego ustroju państwowego poprzez pracę czy walkę z klasowym wrogiem. Według Jerzego Jastrzębskiego, badającego recepcję twórczości pisarza, Hłasko stał się: „pisarzem miłości”, intymnych ludzkich uczuć, buntu przeciwko totalistycznemu społeczeństwu, które stworzyło „miłość nietrwałą, podległą ambicjom”, pisarzem szukającym „tych wartości humanistycznych, które stanowią dla uczuć ludzkich trwałą i niekłamana ostoję, pisarzem broniącym prawdziwości i słuszności tych pojęć, na jakich ludzie opierają swe wzajemne stosunki i sens swego życia”¹¹².

Kolejnym źródłem powszechnego zachwytu nad twórczością Hłaski była zauważona przez kilku krytyków moda literacka, która przysła z Zachodu. Był to czas (1956–1965) wznowień oraz nowych przekładów pisarzy zagranicznych (szczególnie amerykańskich, angielskich czy francuskich) nieznanych dotąd szerszemu gronu odbiorców, bo niewydawanych w Polsce, a tworzących w nowatorskim (szczególnie dla polskich czytelników) duchu, takich jak: Ernest Hemingway, Wiliam Faulkner, Tomasz Mann, Albert Camus czy François Mauriac¹¹³. Jak pisał Jerzy Jastrzębski: „Proza Hłaski niewątpliwie nawiązująca do współczesnej literatury zachodniej, zwłaszcza amerykańskiej, musiała więc budzić szczególne zainteresowanie jako swego rodzaju próba partycypacji w nowoczesności, mająca posmak zakazanej zabawy”¹¹⁴. Przywołuje on również opinię Pawła Rudniana, który w artykule *Trzy znaki czasu* upatruje genezy sukcesu pisarza jeszcze w „panującej w całym bez wyjątku społeczeństwie modzie na mam wszystko w d...”, specyficznej „chorobie intelektu”, a także Hieronima Michalskiego twierdzącego, że na sukcesie Hłaski zaważył „zamęt ideologiczny będący skutkiem dezorientacji ideologicznej”, jaka zapanowała po polskim Październiku¹¹⁵. Popularność *Pierwszego kroku w chmurach* była więc rezultatem zarówno wartości opowiadań, jak i specyficznych warunków zaistniałych w danej chwili życia polityczno-społecznego.

¹¹¹ Taki wzór narracji dostrzega Tadeusz Lubelski w polskiej twórczości literackiej, a później też filmowej tego okresu. Vide T. Lubelski, *Strategie autorskie w polskim filmie fabularnym lat 1945–1961*, Kraków 2000, s. 109–116.

¹¹² J. Jastrzębski, op. cit., s. 28.

¹¹³ A. Wallis, *Atlas kultury Polski 1946–1980*, Warszawa 1994, s. 58–59.

¹¹⁴ J. Jastrzębski, op. cit., s. 28–29.

¹¹⁵ Ibidem, s. 29.

2.2. Udział pisarza w filmowych realizacjach

Już od daty pisarskiego debiutu Marka Hłaski zaczęła się jego przygoda z filmem. Młody twórca od lat pasjonował się kinem. Uwielbiał chodzić na polskie i zagraniczne seanse, fascynował się amerykańskimi aktorami¹¹⁶, których naśladował, publikował recenzje, wreszcie – tworzył prozę, którą uważano za filmową¹¹⁷, a która stała się podstawą do innych działań – pisania dialogów i scenariuszy. Sprzyjało tej aktywności rosnące z dnia na dzień zainteresowanie ze strony reżyserów i producentów zyskującymi coraz większy rozgłos drukowanymi w prasie opowiadaniem młodego twórcy.

Tymczasem po wojnie stan polskiej kinematografii był w opłakanym stanie. Brakowało kadry pracującej w przemyśle filmowym¹¹⁸, nie było sprzętu ani miejsc odpowiednich do realizacji zdjęć¹¹⁹, zniszczeniu uległa dokumentacja dotycząca produkcji filmowej, zaginęły negatywy i kopie przedwojennych filmów. Szybko jednak, bo w roku zakończenia wojny pojawiły się pierwsze poczynania, by szkody te naprawić. Utworzono państwowe przedsiębiorstwo „Film Polski” podlegające Ministerstwu Kultury i Sztuki, zaczęły się żmudne poszukiwania taśm¹²⁰, otwarto pierwsze atelier, nawiązywano współpracę z realizatorami z zagranicy przy nowych produkcjach, w 1948 roku rozpoczęła działalność Państwowa Wyższa Szkoła Filmowa w Łodzi uznana obecnie za jedną z najlepszych w świecie¹²¹. Jakkolwiek dało się zauważyć przeprowadza-

¹¹⁶ W wielu wspomnieniach o pisarzu pojawiają się nazwiska dwóch aktorów, do których Hłasko się upodabniał, na których się wzorował, to Humphrey Bogart i James Dean. Fascynację tym pierwszym potwierdzają choćby liczne fragmenty *Pięknych dwudziestolnich*. Hłasko uważał, że człowiek ten dokonał przełomu w grze aktorskiej, szczególnie w mimice twarzy i wymawianiu dialogowych kwestii. M. Hłasko, *Piękni dwudziestoltni*, ed. cit., s. 99. Zachwyty drugim ukazują liczne zdjęcia portretowe Hłaski z charakterystycznym pochyleniem sylwetki, zmarszczonym czołem i papierosem w ustach lub ręku. Warto jednak zauważyć, że pierwsze fotografie z typową dla Hłaski pozą pojawiają się już w 1953 roku, a więc dwa lata przed premierą *Na wschód od Edenu* czy *Buntownika bez powodu*. Vide A. Czyżewski, op. cit., s. 162. Do Jamesa Deana częściej przyrównywano Hłaskę z racji młodego wieku, wyglądu czy postawy buntu.

¹¹⁷ Temu zagadnieniu poświęcona jest część rozdziału II zatytułowana „Filmowość prozy”.

¹¹⁸ W 1947 roku Związek Realizatorów Filmowych liczył jedynie 56 samodzielnych pracowników twórczych: reżyserów, operatorów obrazu, dźwięku, montażystów, kierowników produkcji, charakteryzatorów, scenografów etc. Tylko połowa z nich pracowała w filmie przed wojną. E. Zajiček, *Kinematografia*, w: *Encyklopedia kultury polskiej XX wieku. Film. Kinematografia*, red. E. Zajiček, Warszawa 1994, s. 63.

¹¹⁹ *Restart zespołów filmowych*, red. M. Adamczak, M. Malatyński, P. Marecki, Kraków–Łódź 2012, s. 14–15.

¹²⁰ Udało się odnaleźć siedemdziesiąt procent filmów przedwojennych dźwiękowych i tylko pięć procent niemych zrealizowanych przed 1930 rokiem. Zob. *Filmoteka Narodowa zdigitalizuje przedwojenne polskie filmy*, <polkiemuzy.pl/Oferata.aspx?mas=96&kat=179&page=689&id=K1000M> [27.08.2014].

¹²¹ <<http://www.tvn24.pl/kultura-styl,8/lodzka-filmowka-druga-uczelnia-filmowa-swiata-w-rankingu-the-hollywood-reporter,455794.html>> [11.09.2014].

ną stopniowo, ale na szeroką skalę odbudowę polskiej kinematografii, a właściwie stworzenie jej od nowa¹²², pozostawała ona w pierwszej połowie lat 50., tak jak literatura, pod wpływem realizmu socjalistycznego, poetyki narzuconej sztuce w listopadzie 1949 na zjeździe w Wiśle¹²³ przez totalitarny ustrój komunistyczny krajów Europy Wschodniej. Monopartyjny system, bardziej lub mniej jawnie, kanalizował artystyczną aktywność w pożądanym przez siebie formach¹²⁴. Ustrój ten widział w kinematografii, a później w telewizji szansę na przekaz treści propagandowych, w następstwie czego w 1952 roku zlikwidowano „Film Polski”, a powołano do życia Centralny Urząd Kinematografii (CUK) kontrolujący produkcję filmową na każdym jej etapie¹²⁵. Narzucenie twórcom socrealistycznej estetyki, odcięcie od zachodnich nurtów, centralizacja produkcji filmowej sprawiły, że wąska grupa twórców zmonopolizowała przemysł filmowy. Mieli oni jednak świadomość, że kreowane przez nich treści nie są akceptowane przez publiczność, głównie z powodu fałszywego obrazu przedstawianej rzeczywistości.

Zarówno reżyserom, jak i widzom brakowało do 1955 roku żywego kontaktu ze światową sztuką filmową i jej ówczesnymi tendencjami¹²⁶. Na ekrany wchodziło wówczas zaledwie kilka filmów rocznie i to te tylko, które według radzieckich wzorów sprowadzały obraz rzeczywistości do „konfliktów klasowych”, szablonowych rozgrywek pomiędzy pozytywnymi i negatywnymi bohaterami, np. z 1954 roku: *Celuloza* Jerzego Kawalerowicza, *Piątka z ulicy Barskiej* Aleksandra Forda, *Przygoda na Mariensztacie* Leonarda Buczkowskiego. Kierownictwo PZPR prowadzące walkę z kulturą Zachodu i narzucające kinu funkcje polityczne, propagandowe doprowadziło do tego, że repertuar zdominowały obrazy z krajów obozu socjalistycznego. Import z Zachodu był minimalny¹²⁷. Polska kinematografia przeżywała kryzys zarówno pod względem jakościowym, jak i ilościowym, o czym pisano wielokrotnie w prasie¹²⁸.

¹²² T. Lubelski, *Polska Szkoła Filmowa na tle rodzimego kina*, w: *Historia kina*, t. 2. *Kino klasyczne*, red. T. Lubelski, I. Sowińska, R. Syska, Kraków 2011, s. 935.

¹²³ Wcześniej tę „metodę twórczą” wprowadzono na szczecińskim zjeździe Związku Literatów w styczniu 1949 i zaraz potem na zjazdach i naradach poświęconych sztukom plastycznym, teatrowi, architekturze, muzyce i filmowi. Z. Jarosiński, op. cit., s. 42–48; E. Zajiček, *Poza ekranem. Kinematografia polska 1918–1991*, Warszawa 1992, s. 88–93.

¹²⁴ Więcej na ten temat: A. Madej, *Kino, władza, publiczność. Kinematografia polska w latach 1944–1949*, Bielsko-Biała 2002, s. 7.

¹²⁵ M. Fik, *Kultura polska po Jaltcie. Kronika lat 1944–1981*, Londyn 1989, s. 163.

¹²⁶ A. Wallis, op. cit., s. 282.

¹²⁷ W 1953 roku sprowadzono stamtąd 9 pozycji na 54 wyświetlane, rok później 14 z 68 dostępnych w kinach. „Całkowite odcięcie polskich ekranów od filmu amerykańskiego było poważnym grzechem wobec widza – źródła tego grzechu trzeba się doszukiwać w układzie sił politycznych i w obłądnych pseudomarksistowskich teoriach” – pisał w 45. numerze „Filmu” Czesław Michalski.

¹²⁸ R. Lasotta, *Co dalej?*, „Po prostu” 1956, nr 5, s. 7.

Jednym z jego wielu przyczyn, obok m.in. nieodpowiedniej polityki kadrowej, „niskiej bazy technicznej”, „złej, antyartystycznej atmosfery w Szkole Filmowej”, był brak dobrych senariuszy¹²⁹.

Deficyt ten przypadł jednak w najodpowiedniejszym momencie – przemian politycznych w 1956 roku, zwanych „odwilżą” czy polskim Październikiem. Przyniosły one okres chwilowej swobody twórczej (widoczny również w innych dziedzinach sztuki), który przyczynił się do rozwoju kinematografii (niemal trzykrotny wzrost liczby kinowych premier¹³⁰), nowych działań i zjawisk. W okresie 1956–1961 dokonał się przełom w samej twórczości i randze filmu polskiego. Powołano zespoły filmowe mające prawo do samodzielnego kierowania filmów do produkcji¹³¹, zlikwidowano Centralny Urząd Kinematografii, udostępniono publiczności zachodnie dzieła i wreszcie opuścili mury uczelni pierwsi zdolni i chętni do pracy absolwenci łódzkiej Szkoły Filmowej, rówieśnicy Marka Hłaski. Ta grupa bardzo młodych (mających po dwadzieścia kilka, trzydzieści lat), wszechstronnie utalentowanych, dobrze wykształconych i niemal równocześnie debiutujących twórców (reżyserów, scenarzystów, operatorów i aktorów) mogła wreszcie obejrzeć większość zachodnich filmów, a w nich inny, lepszy świat, kontrastujący z tym, który widzieli po wyjściu z sali projekcyjnej. Co więcej, sprzyjał temu czas – druga połowa lat 50. to w europejskim kinie okres szczególnego fermentu artystycznego, a więc swoistej rewolucji formalnej i przewartościowań tematycznych (m.in. neorealizm włoski), ale też okres wielkich indywidualności, autorów kina, takich jak: Fellini, Antonioni, Visconti, Bergman. Oglądanie ich filmów było obcowaniem z najlepszymi. Kino europejskie zyskało wreszcie tak wysoką i niezależną pozycję, jaką od wieków dysponowała literatura.

W Polsce jednak relacje między literaturą i filmem były inne, charakteryzowały się ścisłą współpracą i wzajemnymi inspiracjami. Najlepszym tego przykładem jest związek twórczości Marka Hłaski z kinem wpisujący się w szersze zjawisko, któremu w Polsce sprzyjały wspomniane wyżej zespoły filmowe (pisarz współpracował z kilkoma). To one decydowały m.in. o: wyborze tematów przyszłych produkcji, dobraniu odpowiednich realizatorów oraz, co w kontekście tej książki najistotniejsze, autorów scenariuszy. Wydaje się, że potrzeba dobrych scenariuszy i scenarzystów była najważniejsza, szczególnie, jeśli przyrzeć się współpracy nowego pokolenia filmowców z pisarzami. Jerzy Andrzejewski (dzięki wielkiemu sukcesowi *Popiołu*

¹²⁹ M. Fik, op. cit., s. 228.

¹³⁰ Premiery filmów polskich w kinach zaczęły się ponownie odbywać w roku 1947 i odnotowano dwie, a do 1956 pojawiało się już kilka rocznie. Dopiero od roku 1956 ta liczba się stopniowo zwiększała – 6 premier, a już od 1957 do 1959 – 16, 1960 – 21, 1961 – 26, 1962 – 22, i tak rokrocznie powyżej 20. A. Wallis, op. cit., s. 282.

¹³¹ O zespołach filmowych pisze szczegółowo Edward Zajiček w książce *Poza ekranem. Kinematografia polska 1918–1991*, ed. cit.

i diamentu) stał się mistrzem adeptów sztuki filmowej, bracia Brandysowie – Marian (współscenarzysta *Ludzi z pociągu* Kutza) i Kazimierz (autor literackiego pierwowzoru i scenariusza *Jak być kochaną* Hasa) – zafascynowali się filmem, do tej grupy dołączyli młodzi pisarze, tacy jak: Jerzy Stefan Stawiński (*Kanał, Eroica, Zezowate szczęście*), Bohdan Czeszko (*Pokolenie*), Józef Hen (*Krzyż Walecznych, Nikt nie woła*), Andrzej Kijowski (*Szyfry*), Stanisław Dygat (*Pożegnania*), Jan Józef Szczepański i Tadeusz Różewicz – scenarzyści filmów Stanisława Różewicza, a także dwaj twórcy – Aleksander Ścibor-Rylski oraz Tadeusz Konwicki – którzy z czasem sami zaczęli realizować filmy według własnych tekstów (*Wilcze echa, Zimowy zmierzch, Ostatni dzień lata, Zaduszki*). Wszyscy wymienieni wyżej pisarze stali się partnerami filmowców i współautorami ich sukcesów¹³².

Ta korelacja literatury i filmu – ponad połowa filmów zrealizowanych w latach 1956–1961 opierała się na utworach prozatorskich (53 na 98 filmów, czyli 55%¹³³) – była nie tylko wynikiem świetnie działających zespołów filmowych, ale też dominującego w kulturze PRL-u literaturocentryzmu (słowocentryzmu). „Kształt kultury definiowany był przez dzieła literackie i dyskusje publicystyczne; jeśli dyskutowano o sztuce filmowej, to często sprowadzając obraz do «przesłania»; pisano o autorach i dziełach”¹³⁴. Niemniej jednak ci młodzi i zdolni twórcy filmowi podejmujący w swych obrazach trudne, kontrowersyjne, a ponadto zakazane, ale społecznie oczekiwane, czy wręcz pożądane tematy (tragizm ludzkiego losu wobec historii, moralne koszty uczestnictwa w wydarzeniach wojennych, godność narodu, rozrachunek z historią¹³⁵) i ubierający je w uniwersalną i niebanalną formę (romantyczna stylistyka, ekspresyjność obrazu, beczasowość, operowanie metaforą i malarską kompozycją kadrów), zapisali się na stałe na kartach polskiej (Szkoła Polska to niezmiennie najważniejszy w niej nurt) i światowej kinematografii (w 1957 roku *Kanał* Wajdy otrzymał w Cannes Srebrną Palmę *ex aequo* z *Siódmą pieczęcią* Bergmana). Nie ukonstytuowali oni spójnej formacji¹³⁶, ale tworzyli jednolite pod względem ideowym obrazy (zachowane jednak w charakterystycznym dla siebie, indywidualnym, artystycznym i bogatym stylu). Łączyła ich ponadto wiara w ideową moc filmu, że może on być zacznikiem do rozważań na narodowe problemy, zmiany światopoglądu. To dzięki nim w Polsce, jak

¹³² A.L. Sowa, op. cit., s. 628.

¹³³ M. Hopfinger, *Adaptacja*, w: *Słownik literatury polskiej XX wieku*, red. J. Sławiński, Wrocław 1992, s. 17.

¹³⁴ I. Kurz, op. cit., s. 18.

¹³⁵ S. Ozimek, *Spojrzenie na „szkołę polską”*, w: *Historia filmu polskiego*, red. J. Toeplitz, t. 4, Warszawa 1980, s. 202.

¹³⁶ Więcej na ten temat: M. Jankun-Dopartowa, *Formy przestraszone ogniem i zapachem krwi. Konteksty kulturowe kina artystycznego lat 1956–70 a kreacja filmowego bohatera*, w: *Człowiek z ekranu. Z antropologii postaci filmowej*, red. M. Jankun-Dopartowa, M. Przyłipiak, Kraków 1996, s. 30–45.

wcześniej w Europie, „zbiór filmów ma dla kultury polskiej tego kresu większe znaczenie niż zbiór utworów stanowiących ich literacką podstawę”¹³⁷.

Część debiutujących filmowców zapragnęła wykorzystać chwilę twórczej swobody związanej z odwilżą i odciąć się od rozrachunkowych, trudnych tematów, by podjąć te dotyczące współczesności, tak by wyrazić w nich swój krytycyzm wobec dotychczasowej polityki i otaczającej rzeczywistości, by znaleźć kontakt z młodą publicznością, niepamiętającą zbyt dobrze wojennych zdarzeń, mającą nowe, dotyczące ich osobiście problemy. Takie tematy pojawiały się jak dotąd w czasopiśmie, choćby w bardzo poczytnym wówczas „Po prostu”, bądź w filmach dokumentalnych czarnej serii¹³⁸. Idealna do tych celów okazała się proza dwudziestoczworoletniego Marka Hłaski i głośny debiut *Pierwszego kroku w chmurach* powstały w opozycji do panującego w literaturze hurraoptymizmu. Był on szansą nie tylko na udany film, ale i odmienienie dotychczasowego wizerunku rodzimej kinematografii. Udało się to osiągnąć, w jakimś stopniu, już w pierwszym obrazie.

2.2.1. Praca współscenarzysty *Końca nocy*

Marek Hłasko rozpoczął swą filmową działalność przy *Końcu nocy* Juliana Dziedziny, Pawła Komorowskiego i Walentyny Uszyckiej – współtworzył dialogi i scenariusz. Pomysłodawcami filmu byli dwaj studenci łódzkiej Szkoły Filmowej – reżyser Paweł Komorowski i operator Jerzy Wójcik. W roku akademickim 1954/1955 kończyli studia, miał to być więc ich dyplom. Antoni Bohdziewicz – profesor, reżyser i pedagog, dziekan wydziału reżyserskiego – zaproponował pełny metraż składający się z kilku opowieści realizowanych przez różne ekipy (umożliwiłoby to debiut większej grupie absolwentów¹³⁹), na co przystano. Sam Bohdziewicz został jednym ze współautorów scenariusza. Do pracy nad projektem dołączyły dwa zespoły reżysersko-operatorskie: Walentyna Wesołowska-Uszycka z Krzysztofem Winiewiczem oraz Julian Dziedzina z Henrykiem Depczykiem. Miały one zrealizować własne nowele. Zmontowane razem krótkie filmy, w intencji ich twórców, stać się miały przejmującym obrazem współczesnej młodzieży sprawiającej kłopoty wychowawcze. Temat tym bardziej ciekawy, że nad wyraz aktualny¹⁴⁰. Roman Polański

¹³⁷ A. Werner, *Literatura a film*, w: *Słownik literatury polskiej XX wieku*, ed. cit., s. 544.

¹³⁸ Patrz przypis 152.

¹³⁹ Praktyki realizowania filmu jako dzieła zbiorowego były w łódzkiej Szkole Filmowej częste. Tak powstało m.in. *Miasteczko* (1960) Romualda Drobaczyńskiego, Juliana Dziedziny i Janusza Łęskiego. Paweł Komorowski po latach wspominał: „Bohdziewicz forsował składanki, bowiem umożliwiały one debiut większej liczbie absolwentów. Pieniądze na zrobienie debiutu były, lecz po nakręceniu wędrował on zwykle na półki. Do kin trafić mógł tylko film pełnometrażowy”. P. Wasilewski, op. cit., s. 117.

¹⁴⁰ Inicjatorzy filmu byli świadkami napadu na sklep alkoholowy. Vide M. Oleksiewicz, *Kiedy będzie „Koniec nocy”? Entuzjastyczny list z Łodzi*, „Film” 1956, nr 49. Co więcej, zjawisko chuligań-

wspominał w swojej autobiografii, iż w tym czasie w całym kraju pleniło się chuligaństwo: „Młodzi ludzie, znudzeni życiem, nie mając nic lepszego do roboty, czaili się po uliczkach i zaułkach, zaczęli przechodniów, bili ich, jeśli ci przekroczyli na przykład narysowaną kredą linię, obcinali im krawaty, jednym słowem – dręczyli ludzi, znęcając się nad nimi dla hecy”¹⁴¹.

Film składał się jeszcze na etapie pisania scenariusza z trzech odrębnych historii, ale okazało się, że fabuły łączą się ze sobą wyjątkowo sztucznie, że brakuje im literackiego szlifowania kogoś utalentowanego i dobrze orientującego się w realiach opisywanego środowiska. Początkowo studenci wraz z opiekunem zaangażowali do tego projektu debiutującego poetę Bohdana Drozdowskiego, jednak jego pomysły nie przekonały realizatorów, przekonały natomiast drukowane wiosną w 1955 roku w „Po prostu” i „Nowej Kulturze” opowiadania Marka Hłaski.

Pisarz swoją prozą i postawą reprezentował pokolenie dwudziestolatków dorastające w zakłamaniu i komunistycznej propagandzie sukcesu, a wkraczające w dorosłość w czasach, w których zaczęto mówić prawdę o Polsce, czyli o biedzie, alkoholizmie, prostytucji i chuligaństwie właśnie. Ta generacja ludzi zdezorientowanych, ale i zbuntowanych, zachowywała się różnie. Jedni charakterystycznie ubrani chłonili zakazaną kulturę Zachodu: spotykali się w klubach dyskusyjnych, na wystawach, w kinach. Inni spędzali czas w podrzędnych knajpach, pijąc alkohol i wszczynając burdy. Marek Hłasko był tym wyjątkiem, który reprezentował całe swoje pokolenie – zarówno intelektualistów, jak i chuliganów¹⁴². W swych tekstach przedstawiał prawdę o ich życiu i przybieranych postawach: buntu przeciwko zastanej rzeczywistości, zmagania się z licznymi problemami, szukania trwałych wartości i uczuć. Dlatego też młodzi ludzie bez trudu mogli odnaleźć się w opowiadaniach Hłaski, którzy zdobył w tym czasie taką popularność, że stał się już niemal klasykiem¹⁴³. Jego proza podobała się również dziekanowi – Antoniemu Bohdziewiczowi.

To właśnie sugestie opiekuna skłoniły studentów do zaproponowania młodemu pisarzowi współpracy. Wspominał o tych wydarzeniach Paweł Komorowski:

stwa badano nawet naukowo. Vide Cz. Czapów, S. Manturzewski, *Niebezpieczne ulice. U źródeł chuligaństwa. Materiały i refleksje*, Warszawa 1960.

¹⁴¹ R. Polański, *Roman*, Kraków 1994, s. 114. Polański, będąc studentem łódzkiej Szkoły Filmowej, chuligaństwo uczynił tematem swojej szkolnej etiudy *Rozbijemy zabawę*, w której scena wkroczenia łobuzów na zorganizowaną i zamkniętą potańcówkę była zainicjowana przez reżysera, ale już sama bójka nie, za co młody reżyser został ukarany naganą.

¹⁴² Vide A. Kijowski, *Głos pokolenia*, ed. cit., s. 135.

¹⁴³ Zdający na reżyserię Jerzy Skolimowski wspominał nawet, że cztery lata od niego starszy autor „stał się klasykiem do tego stopnia, że Antoni Bohdziewicz kazał mu napisać recenzję z *Bazy ludzi umarłych* według prozy Hłaski podczas egzaminu wstępnego na reżyserię”. K. Krubski, M. Miller, Z. Turowska, W. Wiśniewski, *Filmówka. Powieść o łódzkiej Szkole Filmowej*, Warszawa 1990, s. 128.

Poprzedzeni telefonem do redakcji, pojechaliśmy późną wiosną 1955 we trójkę na spotkanie z Markiem. Szybko zaprzyjaźniliśmy się z nim, dobiliśmy umowy przy wódce w knajpie naprzeciwko redakcji „Po prostu”. [...] W czerwcu 1955 Hłasko przyjechał do Łodzi. [...] Dłubał głównie przy dialogach, przerabiał i wymyślał nowe. Miał talent układania dialogów. Pisał je z szaloną łatwością, strona po stronie. [...] Zapisał wtedy całe bruliony. Fragmentami wypisywał głupstwa, „zalatywało” też Dostojewskim, ale potem wyłuskiwaliśmy z jego tekstów rzeczy najlepsze¹⁴⁴.

Piotr Wasilewski zauważył, że zanotowana w czerwcu 1994 roku w Zakopanem wypowiedź Pawła Komorowskiego różni się w detalach od wersji okoliczności powstania filmu i udziału w pracach scenariuszowych Marka Hłaski przedstawionej przez Tadeusza Lubelskiego w książce *Strategie autorskie w polskim filmie fabularnym lat 1945–1961*. W rozdziale poświęconym filmowi Lubelski powołuje się na relacje uzyskane od Jerzego Wójcika, który podaje, że wraz z Komorowskim byli świadkami wybryku chuligańskiego w centrum Łodzi i był to dla nich pierwszy impuls do powstania *Końca nocy*. Tymczasem, zdaniem Komorowskiego, o tym wybryku przeczytali w gazecie. Za nieprawdopodobne Komorowski uznał też stwierdzenie, że z Wójcikiem sami odkryli Hłaskę dla swojego filmu. W jednym obaj filmowcy są zgodni: decydującą rolę w ostatecznej wersji scenariusza miał Hłasko – „niemal wszystkie dialogi mają jego szlif”¹⁴⁵.

Pisarz wspominał ten okres w tekście przeznaczonym do niewydanego miesięcznika „Europa”¹⁴⁶, zatytułowanym: *Na marginesie artykułu Kazana*:

Miał to być film o kilku młodych ludziach, którzy nie mają nadziei, ambicji i pragnień, co w konsekwencji wykołaja ich zupełnie. Popelniają zbrodnię bez specjalnych przyczyn; po prostu dlatego, aby pokonać najbliższe pięć minut swojego czasu [...]. Był to zamiar bardzo chwalebny; widziałem pierwszy film Cayatte’a *Przed potopem*; widziałem film Hoffmana i Skórzewskiego *Uwaga chuligani!* [...] i zapaliłem się do tego projektu jak szalony. Pojechałem więc w środku lata do Łodzi, aby wspólnie z absolwentami PWSF zbawić młodzież polską za pomocą tzw. wstrząsającego przykładu¹⁴⁷.

Scenariusz powstał w krótkim czasie. Młodzi filmowcy zaczęli się starać o akceptację i zgodę na uruchomienie produkcji. Kierownictwo Wytwórni Filmów Fabularnych było przychylnie nastawione do projektu – pełnometrażowy film dyplomowy wypełniłby tymczasowo przestoje WFF, ale nie można było podjąć decyzji o jego realizacji bez zgody Centralnego Urzędu

¹⁴⁴ P. Wasilewski, op. cit., s. 117.

¹⁴⁵ Więcej na ten temat: T. Lubelski, *Strategie autorskie w polskim filmie fabularnym lat 1945–1961*, ed. cit., s. 116–127.

¹⁴⁶ Więcej o niewydanym miesięczniku w dalszej części rozdziału.

¹⁴⁷ M. Hłasko, *Na marginesie artykułu Kazana*, <http://www.marekhlasko.republika.pl/08felietyony/26_text.htm> [13.09.2014].

Kinematografii. Urząd ten musiał uzyskać akceptację szefa polskiej kinematografii – Przedsiębiorstwa Państwowego „Film Polski” – Aleksandra Forda. Ten jednak, jako jedyny z członków komisji scenariuszowej, próbował przeszkodzić twórcom, nie dając przyzwolenia na zdjęcia w Wytwórni Filmów Fabularnych¹⁴⁸. Ostatecznie jednak, za sprawą profesora Bohdziewiczza, zaczęto realizację w atelier Szkoły Filmowej mieszczącej się w Marysinie koło Łodzi oraz w naturalnych wnętrzach i łódzkich plenerach. Prace nad nim trwały od połowy września 1955 roku, głównie metodą popularnej wówczas kroniki filmowej. Z początkiem roku 1956 prawie gotowy film kosztował ok. siedemset dwadzieścia tysięcy złotych. Młodym autorom brakowało jeszcze około trzysta tysięcy na poprawki i dokrętki, ale dzięki pomocy prasy znalazły się fundusze i w 1957 roku film skierowano do dystrybucji¹⁴⁹. Odtwórcy głównych ról – również studenci Szkoły Filmowej – pobierali minimalne stawki albo grali za darmo. Wreszcie, 21 grudnia 1957 roku, odbyła się premiera.

Koniec nocy został zaskakująco dobrze przyjęty. Piotr Wasilewski stwierdził, że wzbudził on zainteresowanie publiczności, gdyż szokował brutalnym, niemalże dokumentalnym obrazem chuligańskich wybryków oraz realistycznym przedstawieniem losów bohaterów wywodzących się z rozbitych rodzin bez perspektyw¹⁵⁰. Tadeusz Lubelski natomiast zauważył, że był on nie tylko wierny realiom, ale zawierał inteligentną próbę zrozumienia przyczyn postaw i zachowań młodych bohaterów. Ponadto, mimo dydaktycznej ramy *Końca nocy*, mieścił w sobie znaczny stopień krytycyzmu. To sprawiło, że następnym obrazom tego nurtu umożliwiono zwykły kontakt z widownią¹⁵¹. Nurt ten to oczywiście tzw. czarna seria, do której zostały zaliczone filmy fabularne, ale przede wszystkim dokumentalne, rozliczające propagandowe wizje ze smutną rzeczywistością tamtego okresu¹⁵². Tadeusz Lubelski, pisząc o tym filmie, podkreślał, że „apel o dostrzeżenie indywidualnych przy-

¹⁴⁸ Piotr Wasilewski zauważa, że był to tylko pretekst, ponieważ „Ford wraz z grupą twórców starszej generacji czuł się zagrożony przez nowe pokolenie reżyserów prezentujące odmienną wizję kina, dlatego też zwalczał debiuty” (P. Wasilewski, op. cit., s. 118–119), natomiast Jerzy Wójcik skomentował tę decyzję inaczej: „Dla autora *Młodości Szopena* nie do pomyslenia było, żeby nieznanymi smarkaczami kręcili się po tym samym miejscu, gdzie pracuje on, Ford; kłóciło się to z jego koncepcją zamkniętej, autorytarnie zarządzanej kinematografii” (T. Lubelski, op. cit., s. 122).

¹⁴⁹ P. Wasilewski, op. cit., s. 123.

¹⁵⁰ Ibidem, s. 119.

¹⁵¹ T. Lubelski, *Film fabularny*, w: *Encyklopedia kultury polskiej XX wieku. Film. Kinematografia*, red. E. Zajiček, Warszawa 1994, s. 138.

¹⁵² Monografie cyklu dokumentów czarnej serii przedstawia m.in.: M. Jazdon, *Czarne filmy posiwiały. „Czarna seria” polskiego dokumentu 1956–1958*, w: *Widziane po latach. Analizy i interpretacje filmu polskiego*, red. M. Hendrykowska, Poznań 2000; M. Fiejdasz, *Czarna seria w polskim filmie dokumentalnym*, „Kwartalnik Filmowy” 1998, nr 23; A. Iskierko, *Film dokumentalny*, w: *Historia filmu polskiego*, red. J. Toeplitz, t. 4, Warszawa 1980. Do czarnej serii polskiego dokumentu zalicza się m.in.: *Uwaga chuligani!*; *Dzieci oskarżają*, reż. J. Hoffman, E. Skórzewski; *Gdzie*

czyn zamiast łatwego potępienia chuliganów – nienatrętnie przekazywane przesłanie *Końca nocy* – to świadectwo pionierstwa autorów¹⁵³. Podobnego zdania był Bolesław Michałek, który w filmie doceniał przede wszystkim siłę obserwacji, prawdę, szczerłość w bezpośrednim spojrzeniu na rzeczywistość. W *Szkicach o filmie polskim* pisał:

Wszystko tu brzmi prawdziwie, tchnie autentyzmem: [...] obraz Łodzi ze smutnym, obdrapanym kinem i ludźmi na słabo oświetlonej ulicy; sklepy z asortymentem wódki, octu i musztardy. [...] Widz nie dowie się zapewne z tego filmu, jakie prawa rządziły społeczeństwem połowy wieku; zobaczymy jednak coś zdumiewającego: boleśnie prawdziwy wygląd ludzi i miasta lat pięćdziesiątych¹⁵⁴.

Stanowisko wobec filmu zajęło również Biuro Komisji Episkopatu dla Spraw Filmu, zazwyczaj krytycznie nastawione do krajowej kinematografii: „Jakkolwiek nie wszystko nazywa po imieniu i nie zawsze stara się wskazywać przyczyny przedstawionych zjawisk, to jednak dość dobrze pokazuje upadek młodzieży, która zatraciła cel życia¹⁵⁵. Jan Łęczycza podkreślał wartości społeczne filmu, który jest głosem w dyskusji nad problemem chuliganstwa, demoralizacji i upadku wartości zagubionej młodzieży, bikiniarzy, chuliganów¹⁵⁶. Aleksander Jackiewicz chwalił udane nawiązanie do neorealizmu włoskiego¹⁵⁷. Juliusz Kydryński konstatawał, że jest to „koniec nocy naszej kinematografii, koniec mroków, w jakich błędziła po omacku. I początek nowego jej okresu¹⁵⁸. Prasa o filmie rozpisывała się szeroko. W wielu recenzjach chwalono obraz i jego twórców. Nikt jednak nie wspominał o Marku Hłasce, a „przecież świat *Końca nocy* był bliski jego literackim wizerunkom ciemnych stron polskiej rzeczywistości i portretom ludzi młodych, ponoszących klęski¹⁵⁹. Co więcej, pisarz w tym czasie stawał się jedną z najbardziej znanych postaci polskiej kultury.

Hłasko rzadko bywał na planie, jednak gdy już się zjawiał, „przynosił ze sobą aurę Młodego, Jeszcze Niespełnionego Pisarza, która robiła wrażenie na obytych ze sławnymi i nietuzinkowymi ludźmi studentach Filmówki¹⁶⁰. Roman Polański wielokrotnie wspominał, że był to „pełen wdzięku kontesta-

diabeł mówi dobranoc; *Ludzie z pustego obszaru*, reż. K. Karabasz, W. Ślesicki; Warszawa 1956, reż. J. Bossak i J. Brzozowski.

¹⁵³ T. Lubelski, *Strategie autorskie w polskim filmie fabularnym lat 1945–1961*, ed. cit., s. 26.

¹⁵⁴ B. Michałek, *Szkice o filmie polskim*, Warszawa 1960, s. 26–27.

¹⁵⁵ W. Leszczyński, *Kościół i film wczoraj i dziś*, Warszawa 1990, s. 272.

¹⁵⁶ J. Łęczycza, *Dobry początek*, „Film” 1958, nr 1, s. 13.

¹⁵⁷ A. Jackiewicz, *Neorealizm polski*, „Trybuna Ludu” 1957, nr 358, s. 9.

¹⁵⁸ J. Kydryński, *Czy naprawdę koniec nocy?*, „Życie Literackie” 1958, nr 3, s. 29.

¹⁵⁹ P. Wasilewski, op. cit., s. 119.

¹⁶⁰ J. Pazyra, *Marka Hłaski dwie przygody z filmem – „Koniec nocy” i „Baza ludzi umarłych”*, w: *Studia Filmoznawcze*, red. S. Bobowski, t. 23, Wrocław 2002, s. 85.

tor, który pozował na proletariusza i często przechwalał się doświadczeniami kierowcy, a który cieszył się już pewną sławą samородnego pisarza o niebywałym talencie, zmyśle dramaturgicznym i dialogowym słuchu”¹⁶¹. Paweł Komorowski zapamiętał, że Hłascko dojeżdżał na plan filmowy, kursując między Warszawą i Łodzią. Zawsze, kiedy się zjawiał, pomagał¹⁶².

Po obejrzeniu filmu pisarz nie był zachwycony¹⁶³. Nie podobał mu się obraz, który tak mocno wyrastał z jego utworów i który bez jego wkładu miałby zapewne zupełnie inny kształt. Już w październiku 1955 (zanim film został zmontowany), będąc zapewne pod wpływem złego nastroju, napisał w liście do Jerzego Andrzejewskiego: „Z tego naszego szkolnego filmu nic już nie wyjdzie dzięki pouczeniom tego bałwana prof. Bohdziewiczza. Komorowski zresztą też jest szują – oni jednak mieli możliwość powiedzenia części prawdy i przelękli się sami tego, co chcieli pokazać. Oportunistyczne było”¹⁶⁴.

Pisarz w późniejszym o dwa lata artykule sprecyzował swoje nieusatisfakcjonowanie:

Dlaczego teraz, kiedy film jest już skończony, nie robi wrażenia wstrząsającego świadectwa czasu, lecz raczej wywiera wrażenie świadectwa infantylnizmu twórców? [...] Dlaczego grupa ludzi dobrej woli – reżyserzy, operatorzy, aktorzy... – nie spełnia swojego zadania? Dlaczego film ten, nazywany przez nas *Koncem nocy*, nie pokazuje żadnej rzeczywistej nocy i jej prawdziwego końca?¹⁶⁵.

Jednoznaczne zakończenie filmu, w którym pada natrętna i sztuczna mowa policjanta pouczającego młodzież o zgubnych skutkach wyrządzanego przez nich zła, nie przypadło do gustu nie tylko Hłasce¹⁶⁶. To chyba najbardziej atakowany przez krytykę element obrazu debiutantów uznanego za niepasujący do całej reszty. Mimo to film chwalono za ukazanie prawdy i jednostkowość losów bohaterów, co różniło go od dokumentów „czarnej serii” zmierzających do syntezy, typowości zjawiska¹⁶⁷.

¹⁶¹ K. Krubski, M. Miller, Z. Turowska, W. Wiśniewski, op. cit., s. 92 lub R. Polański, op. cit., s. 97.

¹⁶² P. Wasilewski, op. cit., s. 119.

¹⁶³ Rozczarowanie potwierdzali niektórzy krytycy: „Film ów, mający ambicję być jednym z prekursorów czarnej serii – stał się w rzeczywistości własnym epigonem”. J. Peltz, *Koniec nocy*, „Film” 1964, nr 21, s. 11.

¹⁶⁴ M. Hłascko, *Listy*, ed. cit., s. 109.

¹⁶⁵ Idem, *Na marginesie artykułu Kazana*, <http://www.marekhlascko.republika.pl/08felietony/26_text.htm> [13.09.2014].

¹⁶⁶ Podobne, bo nieprzystające do całości i także umoralniające zakończenia ma film *Miaśteczko* Romualda Drobaczyńskiego, Juliana Dziedziny i Janusza Łęskiego (1960). Widać więc, iż była to cena, jaką twórcy musieli zapłacić za wejście produkcji na szeroki ekran.

¹⁶⁷ I. Kurz, op. cit., s. 54.

2.2.2. Adaptacja opowiadania *Śliczna dziewczyna*

Niewiele można napisać o pierwszej, ale chyba najswobodniejszej adaptacji opowiadania Marka Hłaski *Śliczna dziewczyna*. Motyw tego utworu przeniósł do swojego filmu Stanisław Lenartowicz w 1957 roku. Drugi samodzielny obraz reżysera (po *Zimowym zmierzchu*) miał premierę 1 lutego 1957. Opracowany przez Lenartowicza scenariusz wykorzystywał cztery opowiadania współczesnych polskich pisarzy: *Zuchwałą panienkę* Kornela Makuszyńskiego, *Straconą noc* Jarosława Iwaszkiewicza, *Lotnisko* Stanisława Dygata i właśnie *Śliczną dziewczynę* Marka Hłaski. Nowela młodego pisarza posłużyła reżyserowi za kłamrę spinającą całość filmowego obrazu. Stąd też poddana została tak daleko idącym zmianom. Ocalał z niej zaledwie zarys historii. Spłycone przez Stanisława Lenartowicza opowiadanie Hłaski przedstawia historię dwojga ludzi, którzy pracują w archiwum filmowym. W przerwach między trzema projekcjami starych, ocalałych po wojnie taśm (wspomnianych wyżej adaptacji utworów polskich pisarzy) kłócą się o pieniądze na usunięcie niechcianej ciąży.

Utwór Hłaski pełniący w filmie funkcję zwornika konstrukcji łączy trzy całkowicie odrębne, niezbyt przystające do siebie pozostałe fragmenty, które przedstawiają, zdaniem Lenartowicza, różne odmiany miłości¹⁶⁸. I tak bohaterowie jednego z najpopularniejszych opowiadań pisarza zostali przedstawieni jako jedna z czterech miłosnych par. Para ta, co charakterystyczne i oczywiste w prozie Hłaski, w miłości ponosi klęskę. Niestety, nic bliższego nie wiadomo o udziale pisarza w realizacji tego filmu.

2.2.3. Dialogi do *Skarbu kapitana Martensa*

Drugim z kolei filmem, do którego Marek Hłasko napisał dialogi, był *Skarb kapitana Martensa* Jerzego Passendorfera (1957). W trakcie realizacji nosił roboczy tytuł: *Drogi bez śladów*¹⁶⁹. Tym razem pisarz pracował nad kwestiami mówionymi ze Stanisławem Dygatem w czerwcu 1956 roku w Warszawie. Autor *Pierwszego kroku w chmurach* informował o tym matkę w liście z 5 czerwca: „[...] jestem teraz tak zajęty, że śpię po kilka godzin na dobę. Pracuję przy produkcji jednego z filmów – robimy ze Stasiem Dygatem dialogi [...]”¹⁷⁰. W tym samym miesiącu podpisał umowę z Centralnym Zarządem Wytwórni Filmowych i otrzymał honorarium¹⁷¹.

¹⁶⁸ Więcej na ten temat w rozdziale II w części zatytułowanej „Spotkania – miłosna gra pozorów”.

¹⁶⁹ Sprawozdanie z realizacji filmu opisał Henryk Jakóbczyk w 34. numerze „Filmu” z 26 sierpnia 1956, s. 2–4.

¹⁷⁰ M. Hłasko, *Listy*, ed. cit., s. 116.

¹⁷¹ P. Wasilewski, op. cit., s. 22.

Skarb kapitana Martensa to pierwszy samodzielny film fabularny Jerzego Passendorfera. Scenariusz był dziełem pięciu autorów. Pisali go: Jan Fethke i Jerzy Passendorfer (twórcy fabuły), Stanisław Dygat i Marek Hłasko (autorzy dialogów) oraz Ludwik Starski, pod którego kierunkiem opracowana została całość. Scenariusz oparty był na wątkach powieści Janusza Meissnera *S/T Samson wychodzi w morze*, choć łączy się z nim jedynie tematycznie. Motywy morskie nie były obce młodemu reżyserowi, gdyż wcześniej, wraz z operatorem Bogusławem Lambachem, brał udział w realizacji *Uczty Baltazara* – filmu, którego akcja częściowo rozgrywa się na morzu. *Skarb kapitana Martensa* realizowano w zespole ZAF, którego kierownikiem artystycznym był Ludwik Starski, a nowym szefem produkcji Edward Zajiček.

Obraz w żaden sposób nie nawiązywał do któregośkolwiek z tekstów Marka Hłaski. Nie zawierał też w sobie nic z klimatu jego książek. Pisarz jedynie oddał postaciom charakterystyczne dla siebie kwestie, o których więcej w drugim rozdziale książki. Premiera filmu odbyła się 25 lipca 1957 roku. „Debiut fabularny Passendorfera przeszedł bez większego echa, a sam film był przykładem poprawnego, lecz tradycyjnego warsztatu i niezłej fotografii operatora Bogusława Lambacha”¹⁷². I przy tej realizacji udział Marka Hłaski w przedsięwzięciu, poza wspomnianym wyżej faktem pisania dialogów, nie jest bliżej znany. Dużo więcej wiadomo na temat partycypacji pisarza w kolejnym projekcie – *Pętli* realizowanej przez Wojciecha Jerzego Hasa.

2.2.4. Okoliczności powstania scenariusza i filmu *Pętla*

Marek Hłasko napisał *Pętlę* w kwietniu 1956, mając dwadzieścia dwa lata. W tak młodym wieku stworzył studium samotności alkoholika, który – osaczony przez wrogi świat i uzależnienie – popełnia samobójstwo. Zdziwiała wiedza, jaką początkujący pisarz miał na ten temat, oraz bogactwo cudzych i własnych przeżyć¹⁷³. Inspiracją do napisania opowiadania okazały się też obejrza-

¹⁷² S. Ozimek, *Film fabularny, w: Historia filmu polskiego*, red. J. Toeplitz, t. 4, Warszawa 1980, s. 97.

¹⁷³ Przekonywająco opisuje to Andrzej Czyżewski, gdy wspomina o styczności pisarza z alkoholem w 1954 roku, a więc przed napisaniem *Pętli*: „Starał się pisać, starał się żyć normalnie. Nie było to łatwe. Nie ułatwiały tego rosnąca sława i popularność. Szczególnie w Polsce, gdzie każdą okazję czeni się wódką. W końcu nawet wybitny pisarz chcący grać rolę moralisty, Jerzy Andrzejewski, poznawszy utalentowanego młodego i przystojnego chłopaka, chcąc z nim dłużej porozmawiać, prowadzi go nie na spacer nad Wisłę, nie do kawiarni, nie do własnego domu, lecz do najbliższej drugorzędnej knajpy na wódkę. A co dopiero mówić o tych wszystkich ludziach krążących wokół środowisk literackich, aktorskich, artystycznych, którzy uwielbiają swoich idoli i we wspólnym piciu widzą sposób na okazanie im czci i nobilitację własnej osoby. Marek był towarzyski i uważał, że nie może całego czasu spędzać na pisaniu. Ale w gruncie rzeczy miał słabą głowę i nie najlepsze zdrowie. Silny jednak mężczyzna, za jakiego chciał uchodzić, musi przecież umieć pić. I tak mijało wiele wieczorów, i dni po nich, kiedy trudno było praco-

ne wcześniej filmy. Hłasko wzorował się szczególnie na dwóch znanych tytułach – *Niepotrzebni mogą odejść* w reżyserii Carola Reeda z 1947 roku (o tym obrazie rozmawiają bohaterowie *Pętli*¹⁷⁴) i *Stracony weekend* Billy'ego Wildera (1945 – premiera polska odbyła się w roku 1948)¹⁷⁵. Elementy tych obrazów odnaleźć można zarówno w temacie, jak i kompozycji tekstu¹⁷⁶. Na opowiadanie duży wpływ miała także zaobserwowana przez Marka Hłaskę scena – wizyta u jednego z polskich twórców. Był nim, jak pisze Piotr Wasilewski:

Znany z pijaństwa Władysław Broniewski, głośny poeta, z którym przez pewien czas [Hłasko – przyp. J.B.H.] współpracował nad wyborem wierszy dla wydawnictwa „Iskry”. [...] Oto próbujący zerwać z nałogiem Broniewski w ciągu kilku godzin jednego dnia był wprost bombardowany telefonami od znajomych, zdumionych jego decyzją i udzielających mu przestroż. Wściekły poeta na koniec kazał, ponoć, przynieść sobie wódkę...¹⁷⁷.

Pętla – jeden z najlepszych i najbardziej cenionych przez pisarza tekstów¹⁷⁸ – stała się pełnometrażowym debiutem Wojciecha Jerzego Hasa. Re-

wać. A opinię alkoholika robili mu potem ci z jego satelitów, którzy go najusilniej do wódki namawiali”. A. Czyżewski, op. cit., s. 157. W *Pięknych dwudziestoletnich* Hłasko pisał: „Mieszkając w Warszawie, byłem stałym gościem komisariatu przy ulicy Bednarskiej za opilstwo i bójki towarzyskie. Po jakimś czasie miałem już tam przyjaciół wśród milicjantów i sypiałem nie «na dechach», lecz w dyżurce, a rano odwozili mnie do domu. Był to najprzyjemniejszy komisariat w Warszawie; tam ładowali wszyscy wychodzący z «Kameralnej» i z «Krokodyla»”. M. Hłasko, *Piękni dwudziestoletni*, ed. cit., s. 19–20.

¹⁷⁴ Kubę w kawiarni pyta spotkana przypadkowo była dziewczyna: „– Na jakim filmie byliśmy wtedy? – Nie uda ci się. Mam dobrą pamięć. *Niepotrzebni mogą odejść*. Pamiętam do dziś twarz tego aktora. – James Mason. – To genialny aktor. Nie widziałem już potem nic tak wielkiego”.

¹⁷⁵ Podobieństwo opowiadania do filmu *Stracony weekend* dostrzegł jeszcze przed ekranizacją Jerzy Kawalerowicz, omawiając scenariusz *Pętli* na posiedzeniu Komisji Ocen Filmów i Scenariuszy 6 listopada 1956.

¹⁷⁶ Szerzej na ten temat piszę w rozdziale II poświęconym *Pętli*.

¹⁷⁷ P. Wasilewski, op. cit., s. 120. Marek Hłasko dokładniej i sugestywniej opisuje ten dzień w *Pięknych dwudziestoletnich*: „Ze swego pobytu u Broniewskiego niewiele już pamiętam poza jedną tragiczną sytuacją. Pewnego dnia Broniewski przestał pić i zaczął pisać nowe wiersze i nawet dobrze mu szło. Po jakiejś godzinie ktoś do niego zadzwonił i zapytał, co u niego słychać. Broniewski powiedział, że zabrał się do roboty i że ma nadzieję miesiąc lub dwa solidnie popracować. Na własne nieszczęście powiedział przy tym, że nie pije; jego rozmówca pogratulował mu i rozmowa się skończyła; Broniewski znów zabrał się do pisania. Po piętnastu minutach znów telefon; dzwonił ktoś inny, kto rozmawiał z poprzednim rozmówcą Broniewskiego i dowiedziawszy się, że Broniewski postanowił nie pić, gratulował mu i prosił, aby wytrwał w postanowieniu; Broniewski podziękował mu i znów zabrał się do pracy. Po dziesięciu minutach znów telefon; znów przestroga i znów podziękowanie ze strony Broniewskiego. Ósmy telefon był od towarzysza Jakuba; Broniewski, błady i roztrzęsiony, przyszedł do mnie i powiedział: «Idź po wódkę». [...] Gdyby ludzie wiedzieli, że nie ma lepszego sposobu na wpędzenie w powtórny alkoholizm, jak przypomnienie człowiekowi, który pił, o tym, co się może stać z chwilą, kiedy znów pić zacznie – może przestałby udzielać tych przekłetych, dobrych rad”. M. Hłasko, *Piękni dwudziestoletni*, ed. cit., s. 42–43.

¹⁷⁸ B. Czekałowa, *Bądź wierny sobie*, wywiad z Markiem Hłaską w audycji „Muzyka i Aktualności” z 14 lutego 1958 w „Polskim Radiu”.

żyser wybrał ją ze względu na niezwykłą popularność i, jak mówił: „bliski temat, doskonałe dialogi, precyzyjną konstrukcję, kondensację zdarzeń, nastrój, upływ czasu i przecucie katastrofy, jakiś nieokreślony fatalizm i poczucie osaczenia”¹⁷⁹. W wywiadzie udzielonym Marii Kornatowskiej Has skonstruował: „Tak, *Pętla* była dla mnie idealnym materiałem na debiut”¹⁸⁰.

Reżyser skontaktował się z pisarzem z propozycją zrealizowania filmu fabularnego na podstawie opowiadania. 6 czerwca 1956 roku została podpisana umowa na adaptację noweli z Centralnym Zarządem Wytwórni Filmowych, a 30 czerwca umowa na scenariusz do filmu z terminem oddania pracy 31 sierpnia 1956 roku. Po zawarciu umów, w okresie wakacji, obaj twórcy zaczęli opracowywać scenariusz. Zdaniem Hasa, współpraca z Hłaską „przebiegała bez najmniejszych konfliktów. Marek był niezwykle pracowity i skoncentrowany”¹⁸¹. Chociaż, jak po latach stwierdził reżyser:

Nie ma u nas i nie było dobrych scenarzystów. A już całkiem źle wychodziło, kiedy za scenopisarstwo brali się pisarze, nawet dobrzy. Ani Hłasko, ani Dygat, ani Brandys, ani Czeszko nie umieli pisać scenariuszy. Umieszczałem ich nazwiska po to, by dać im satysfakcję i zagwarantować odpowiednią rekompensatę finansową. [...] Ale w trosce o swój film sam pisałem scenariusze, najczęściej zatrzymując oryginalne dialogi lub niewiele je zmieniając¹⁸².

Pierwotnie scenariusz nie został zatwierdzony przez Komisję Ocen Filmów i Scenariuszy¹⁸³. Jednak „po pewnych wahaniach”¹⁸⁴ przedstawiono drugą wersję do przedyskutowania. Mówi o tym protokół z posiedzenia Komisji z 6 listopada 1956 roku¹⁸⁵. Wynika z niego, że debatowano nad materiałem literackim – to znaczy, że nie miał on formy scenariusza filmowego¹⁸⁶. Stąd

¹⁷⁹ W.J. Has, *Nie lubię niespodzianek na planie*, wywiad Marii Kornatowskiej, w: *Debiuty polskiego kina*, red. M. Hendrykowski, Konin 1996, s. 64.

¹⁸⁰ Ibidem.

¹⁸¹ P. Wasilewski, op. cit., s. 121.

¹⁸² W.J. Has, op. cit., s. 63.

¹⁸³ Komisja ta została powołana w Centralnym Urzędzie Kinematografii podległej Radzie Ministrów. Więcej informacji na ten temat znajduje się w artykule: A. Madej, *Socrealizm*, „Kwartalnik Filmowy” 1994, nr 6, s. 101.

¹⁸⁴ Sformułowanie Stanisława Dygata z posiedzenia Komisji z 6 listopada 1956.

¹⁸⁵ W skład Kolegium obradującego nad scenariuszem wchodził: prezes i zarazem przewodniczący Kolegium Leonard Borkowicz („urzędnik niemający pojęcia o filmach” – jak wypowiadał się o nim Edward Zajiček), Roman Bratny, Kazimierz Brandys, Stanisław Dygat, Aleksander Ford, Tadeusz Karpowski, Tadeusz Konwicki, Jerzy Kawalerowicz, Jan Rybkowski, Aleksander Ścibor-Rylski, Krzysztof Teodor Toeplitz, Ludwik Starski, Edward Zajiček oraz główni zainteresowani – Wojciech Jerzy Has i Marek Hłasko.

¹⁸⁶ Kazimierz Brandys: „Ten scenariusz nie jest tak napisany, żebyśmy na jego podstawie mogli zobaczyć film, to nie jest skończony scenariusz”; Roman Bratny: „Ja nie znam opowiadania, ale nie bardzo sobie wyobrażam, co tutaj zostało zrobione, aby pracę tę można było nazwać scenariuszem”. Treść protokołu przytaczam za: P. Wasilewski, op. cit., s. 142–150.

rozmówcy byli zgodni, że jest to świetne opowiadanie warte sfilmowania, ale mieli wątpliwości, jak będzie wyglądało na ekranie. Na posiedzeniu, mimo wszystko, scenariusz został zatwierdzony i skierowany do produkcji.

Hłasko interesował się ekranizacją, kilkakrotnie przyjeżdżał na plan, by zobaczyć, jak przebiega realizacja. Był przy tym bardzo rozentuzjasmowany oraz ostatecznie zadowolony z efektu. Potwierdzają to jego wypowiedzi w udzielonych wywiadach, m.in. dla „Kulis”: „Trudno mi się pogodzić z interpretacją aktorską bohatera. Na pewno jednak poszukiwania filmowe poszły tu w kierunku najpełniejszego odczytania sensu samego opowiadania”¹⁸⁷. Według relacji Jerzego Hasa, Marek Hłasko, gdy zobaczył gotowy film, „zachwycił się, wpadł w euforię, zmiany nie miały dlań już znaczenia”¹⁸⁸.

Film ukończono w 1957 roku, a jego premiera odbyła się 20 stycznia 1958 roku (tydzień po przyznaniu Hłasce Nagrody Literackiej Wydawców, a miesiąc przed wyjazdem z Polski). Na drugi dzień do godziny 16.00 wyprzedano wszystkie bilety, mimo że były droższe u tzw. koników nawet pięć razy¹⁸⁹. Zaraz też ukazały się pierwsze, przeważnie pochlebne, recenzje. Bolesław Michałek na przykład zachwycał się twórczym wkładem reżysera, który sprawił, że literacka historia zyskała ciekawy, bogaty i niebanalny kształt filmowy, pisał: „to samo opowiadanie stało się w filmie bardziej miękkie, niedopowiedziane, zamyślane, eleganckie, jednakże zauważył, że „meritum *Pętli* nie bardzo interesuje reżysera, że Kuba jest jakby pretekstem do czynienia pewnych ćwiczeń stylistycznych”¹⁹⁰. Tę charakterystyczną stylistykę wybijającą się ponad sedno literackiego pierwowzoru zauważył też Stanisław Janicki, który zachwalał metaforyczność obrazu, przywiązanie do detalu, ale jednocześnie krytykował nadmierną tendencję do pozornych uogólnień, nieudolnych pseudosymboli nawiązujących do „rekwizytorni Lenartowicza (*Zimowy zmierzch*)”¹⁹¹. Film miał w zasadzie bardzo dobrą prasę (porównywano go nawet do *La Strady* i *Umber-to D.*¹⁹², jedyne uwagi dotyczyły zmian względem literackiego pierwowzoru wynikających z reżyserskiej interpretacji Wojciecha Jerzego Hasa.

2.2.5. Długa droga na ekrany – *Ósmy dzień tygodnia*

Pracę nad opowiadaniem *Ósmy dzień tygodnia* dwudziestodwuletni Marek Hłasko rozpoczął w połowie 1956 roku. W liście do matki z 21 maja informował:

¹⁸⁷ B. Węsierski, *Marek Hłasko – pisarz pokolenia zbuntowanych*, „Kulis” 1957, nr 27, s. 13.

¹⁸⁸ W.J. Has, op. cit., s. 66.

¹⁸⁹ W tamtym okresie ceny biletów do kina wynosiły ok. 5 zł; chcąc obejrzeć *Pętlę*, trzeba było wydać nawet trzydzieści sześć złotych.

¹⁹⁰ B. Michałek, *Nadzieje, niepokoje...*, „Teatr i Film” 1958, nr 4, s. 10–11.

¹⁹¹ S. Janicki, *Telefon i zegar, czyli symbole i pseudosymbole*, „Film” 1958, nr 6, s. 6.

¹⁹² Zastępca, *Bronię „Pętli”*, „Tygodnik Powszechny” 1958, nr 9, s. 5.

Napisałem opowiadanie *Krzyż*, które było już drukowane w „Po prostu” – może czytałaś? Teraz pracuję nad nieco dłuższym – jakieś dwadzieścia parę stron – które będzie się chyba nazywać *Ósmy dzień tygodnia*. Spieszę się z tym, bo boję się, że idzie śruba i potem znów nie będzie można nic drukować¹⁹³.

To opowiadanie miało jeszcze dwa tytuły robocze – *Umieram codziennie o świcie* i *Nie ma słońca w ostatnim dniu tygodnia*¹⁹⁴. Pisarz nie zdążył włączyć go do swojej pierwszej książki. Nowelę opublikowano po raz pierwszy w listopadowym numerze „*Twórczości*” (poważnym piśmie literackim zamieszczającym utwory o niewątpliwej wartości) z 1956 roku, której redaktorem był wówczas Jarosław Iwaszkiewicz.

Historia dwojga kochanków niemogących znaleźć dla siebie miejsca w brudzie codzienności była bliska temu, co przeżył Hłasko kilka lat wcześniej. W 1951 lub 1952 roku, będąc w Warszawie, związał się z nową dziewczyną (poświęcił jej opowiadanie *Pamiętasz, Wanda*). Sądząc po listach, była to jego pierwsza miłość. Niestety, zakochani nie mogli znaleźć dla siebie miejsca. Wysiadywali na ławkach w Ogrodzie Saskim, włączyli się po ulicach. Nie widzieli przed sobą przyszłości, o której myślała szczególnie Wanda, młoda matka i rozwódka. Marek cierpiał. Chciał ożenić się z ukochaną i stworzyć dla niej prawdziwy dom. Liczył na pomoc matki, ale jej nie dostał. Wanda odeszła do innego, wykształconego mężczyzny, który był w stanie zapewnić jej opiekę¹⁹⁵. Motyw ten stał się podstawą wielu opowiadań pisarza, ale najbardziej widoczny jest właśnie w *Ósmym dniu tygodnia*.

Hłasko nie cenił tego utworu. Z jednej strony uważał, że był nieudany. W liście do Jerzego Stempowskiego z grudnia 1965 roku pisał: „Jest to najgorsze ze wszystkiego, co dotychczas napisałem i prawdopodobnie najgorsze opowiadanie, jakie kiedykolwiek drukował Jarosław Iwaszkiewicz w «*Twórczości*»”¹⁹⁶. Z drugiej pisarzowi podobał się pomysł utworu: „dziewczyna, która widzi brud i ohydę wszystkiego, pragnie dla siebie i dla kochanego chłopaka jedynej tylko rzeczy: pięknego początku ich miłości”¹⁹⁷.

Jeszcze przed publikacją opowiadania zainteresowało się nim dwóch reżyserów, młody twórca Andrzej Wajda oraz Aleksander Ford. Obaj uważali, że jest to dobry materiał na film. Wajda po latach wspominał:

Było wtedy kilka tekstów, które chciałem zrobić. Jednym z nich był *Ósmy dzień tygodnia*. Proza Hłaski wspaniale wpływała z rzeczywistości. Hłasko pisał to opowiadanie przy mnie – z myślą o konkretnym filmie. Bardzo chciałem ten film zrobić.

¹⁹³ M. Hłasko, *Listy*, ed. cit., s. 114.

¹⁹⁴ P. Wasilewski, op. cit., s. 24.

¹⁹⁵ B. Stanisławczyk, *Gry miłosne Marka Hłaski*, Warszawa 2003, s. 7–13.

¹⁹⁶ A.S. Kowalczyk, *Listy Marka Hłaski do Jerzego Stempowskiego*, „*Regiony*” 1992, nr 1, s. 104.

¹⁹⁷ A. Wasilewski, op. cit., s. 123.

Podobało mi się pokazanie brudu codzienności w imię czegoś krystalicznie czystego... Żałuję, że ten film został potem zrobiony przez Aleksandra Forda przeciwko temu tekstowi (moim zdaniem). Ja zrobiłbym go zupełnie inaczej. Przeżyłem wielkie rozczarowanie, kiedy Hłasko sprzedał ten tekst Fordowi¹⁹⁸.

Z relacji Wajdy wynika, że Hłasko zjawił się z ideą opowiadania na planie *Kanału*. Razem mieli pisać scenariusz. Jednak z niewyjaśnionych do końca przyczyn realizacją *Ósmego dnia...* zajął się Ford – wcześniejszy patron i promotor filmowy Andrzeja Wajdy¹⁹⁹, który: „dostrzegł w prozie młodego kontestatora szansę na dotrzymanie kroku młodym twórcom, zwłaszcza iż jego poprzedni film, *Piątka z ulicy Barskiej*, wyróżniony za reżyserię w Cannes w 1954 roku²⁰⁰, był jaskółką zapowiadającą wyzwalenie się polskiego kina ze schematów socrealizmu”²⁰¹. Czołowy reżyser powojenny znany był z tego, że jeśli spodobał mu się pomysł na film przesłany do istniejących po wojnie jednego z zespołów filmowych, rezerwował go dla siebie, a że w tamtym czasie nikt nie mógł robić kilku filmów jednocześnie, pozytywna decyzja Forda mogła oznaczać odłożenie tematu lub scenariusza do tzw. teki na wiele lat. Nikt nie miał wpływu na jego postępowanie w tamtym czasie²⁰². Ford w wywiadzie prasowym o tamtych wydarzeniach opowiadał:

Po prostu, któregoś wieczoru w naszym warszawskim klubie podszedł do mnie Marek Hłasko, zaczęliśmy rozmawiać o filmie, o moich projektach zrealizowania obrazu psychologiczno-obyczajowego. Zbieżność naszych zainteresowań zro-

¹⁹⁸ S. Janicki, *Rozmowy z Andrzejem Wajdą*, „Film na Świecie” 1986, nr 329–330, s. 56.

¹⁹⁹ Według Jana Lewandowskiego obaj panowie byli ze sobą w konflikcie, który polegał na tym, że Ford nie potrafił odnieść się z życzliwością do początkującej w filmowej branży młodzieży, był zawistny i uczynił z siebie szybko „estetycznego reakcjonistę podszytego niechęcią wobec fali, która wzbierając, musiała pozostawić go na uboczu”. Potwierdza to fakt, że Aleksander Ford, który patronował debiutowi Andrzeja Wajdy, nie zgadzał się na wiele rozwiązań młodego twórcy i jego ekipy. Kazimierz Kutz, pracujący wówczas z Wajdą wspominał, że reżyser co ciekawsze i odważniejsze sceny chował przed Fordem oraz że był wobec niego bardzo grzeczny, kulturalny, ale że nie wykonywał jego poleceń. Dopiero gdy film był gotowy, musiał ujawnić cały materiał. Ford doprowadził do tego, że dwie najlepsze sekwencje zostały zniszczone. Vide J.F. Lewandowski, *Obrachunki fordowskie*, „Film” 1984, nr 6, s. 10.

²⁰⁰ Za ten film Ford otrzymał również Dyplom Uznania na MFF w Edynburgu w 1954 roku. Nagrodę w Cannes zdobył także filmem *Ulica graniczna*.

²⁰¹ B. Zagroba, *Legenda sprzed ćwierćwiecza*, „Film” 1983, nr 35, s. 10.

²⁰² Edward Zajiček podaje w książce *Poza ekranem. Kinematografia polska 1918–1991* przykład sytuacji, w której niemal wszyscy reżyserzy zabiegali o sfilmowanie przeżyć warszawskiego Robinsona – Władysława Szpilmana. Mimo że Aleksander Ford nie miał zamiaru wziąć się za realizację tego obrazu, zablokował temat, aby nie skorzystał z niego żaden inny reżyser. Ponadto przytacza krążącą o reżyserze opinię: „[...] Aleksander Ford – jak zwykle małomówny – dawał enigmatyczne odpowiedzi. Utwierdziło to podejrzenia, że jeżeli nawet by sam filmu nie nakręcił, to – zgodnie ze swoim zwyczajem – zapobiegłby przynajmniej zrealizowaniu dobrego tematu przez innego reżysera”. Vide E. Zajiček, op. cit., s. 85, 138.

dziła koncepcję scenariusza. Nowela *Ósmy dzień tygodnia* pisana więc już była pod kątem ewentualnej przeróbki filmowej, jako szkic przyszłego scenariusza²⁰³.

Scenariusza, warto dodać, który miał realizować nie kto inny, jak Ford²⁰⁴. Do dziś nie wiadomo dokładnie, jak to się stało, że w realizację *Ósmego dnia tygodnia* zaangażowanych było dwóch reżyserów i że film zrobił Ford, wiadomo natomiast, że osobiście wybrał się z Warszawy do Berlina, do Artura Braunera z propozycją współpracy przy realizacji filmu, jeszcze jednak nie wiedząc, jakiego²⁰⁵. Nieco dziwi, że okazała się nim adaptacja utworu Hłaski, tym bardziej że Ford i Hłasko należeli do różnych pokoleń (dzieliło ich 27 lat), wychowywali się w innych czasach i środowiskach, mieli odmienny stosunek do rzeczywistości, różnili się postawą i światopoglądem. Jak zauważyła Alina Madej, badająca konteksty kina powojennego: „Było to zderzenie mieszkańców dwu różnych planet, spotkanie młodzieżowego idola z zasłużonym prominentem, «dziecka ulicy» z bywalcem elitarnych salonów”²⁰⁶. Różnica między twórcami ujawniła się już przy pracy nad scenariuszem, choć nie wiadomo dokładnie, jak ta współpraca się układała. Pewne jest, że „wyczulony na problemy młodego pokolenia Marek Hłasko bronił atmosfery wykreowanej w opowiadaniu; Ford szukał zbliżenia z młodzieżową widownią, absolutnie obojętny na jej ówczesną sytuację, oczekiwania i potrzeby”²⁰⁷. Dlatego też reżyser zapytany o ewentualne zmiany w pierwowzorze powiedział: „Tam, gdzie «odhłaszczanie» jest konieczne – a zachowanie ducha utworu literackiego nie polega przecież na dosłownym ilustrowaniu noweli – zdecydowanie zmieniam lub wprowadzam nowe sceny”²⁰⁸.

Realizacja filmu, będąca pierwszą koprodukcją w Polsce, od samego początku spotykała się z licznymi problemami. Już pierwsze zdanie scenariusza: „Wijąca się w górę odrapana podmiejska ulica”, napisanego wspólnie przez Marka Hłaskę i Aleksandra Forda i podpisanego w styczniu 1957 roku nie napawała optymizmem członków zarządu przedsiębiorstwa państwowego Zespoły Autorów Filmowych (kierowników artystycznych i szefów produkcji), do których zespół „Studio”²⁰⁹ przesłał 18 stycznia 1957 roku gotowy tekst *Ósmego dnia tygodnia* wraz z adnotacją o zamiarze skierowania go

²⁰³ *Na planie – Ósmy dzień*, rozmowa z Aleksandrem Fordem, „Zwierciadło” 1957, nr 7.

²⁰⁴ W. Prusek, „Ósmy dzień tygodnia” i inne sprawy filmowe. Rozmowa z Aleksandrem Fordem, „Nowe Sygnały” 1957, nr 16.

²⁰⁵ *Wszyscy jesteście wymyśleni*, reż. W. Krygier, Polska 2011.

²⁰⁶ A. Madej, *Jeden film i dwaj emigranci*, w: *Kino według Alicji*, red. W. Godzic, T. Lubelski, Kraków 1995, s. 183.

²⁰⁷ P. Wasilewski, op. cit., s. 125.

²⁰⁸ *Na planie – Ósmy dzień*, rozmowa z Aleksandrem Fordem, „Zwierciadło” 1957, nr 8.

²⁰⁹ Zespół Filmowy „Studio” utworzony w sierpniu 1955 kierowany był przez Aleksandra Forda. E. Zajiček, op. cit., s. 142.

do produkcji. Scenariusz filmu był gotowy jesienią 1956, a podpisany przez współtwórców w styczniu 1957. Następnie 23 stycznia Marek Hłasko wyraził zgodę na napisanie do niego dialogów, które zobowiązał się dostarczyć do 19 lutego. Zdecydowano, że film zrealizowany będzie w koprodukcji z firmą zachodnioniemiecką, więc 2 lutego 1957 roku w Berlinie podpisano stosowną umowę²¹⁰.

Zdjęcia rozpoczęły się na przełomie marca i kwietnia 1957 we Wrocławiu. Aleksander Ford od początku realizacji filmu próbował osłabić jego wymowę. Być może rezygnacja przede wszystkim z tematyki rozrachunkowej była wynikiem kompromisu powstałego na bazie współprodukcji polsko-niemieckiej. Edward Zajiček komentował to w następujący sposób: „Obydwoj podtatusiali łodzianie, tj. Brauner [właściciel «CCC-Film» – przyp. J.B.H.] i Ford, mieli dość anachroniczne wyobrażenie o problemach ówczesnej młodzieży i zgodności poglądów nie musieli okupywać kompromisem”²¹¹. Poza tym można być niemal pewnym, że aluzje do systemu w prozie Marka Hłaski byłyby niezrozumiałe dla zachodniego odbiorcy. Ford jednak na tym nie poprzestał, w filmowej realizacji opowiadania „odwrócił idee Hłaski, bohaterom pozamieniał życiorysy, opowieści nadał obcą prozaikowi wymowę”²¹².

Marek Hłasko, który był współscenarzystą tego obrazu, czuł się rozczarowany końcowym efektem. Odbiegał on znacząco od oryginału, a niektóre wątki – zwłaszcza polityczne – pomijał całkowicie. W swoich wspomnieniach pisarz zanotował:

W tym opowiadaniu, które mi się niestety nie udało, a którego pomysł lubiłem, chodziło mi o jedną sprawę: dziewczyna, która widzi brud i ohydę wszystkiego, pragnie dla siebie i dla kochanego chłopaka jednej tylko rzeczy: pięknego początku ich miłości. Ford zrobił film na temat, że ludzie się nie mają gdzie rznąć, co oczywiście nie jest prawdą, rznąć można się wszędzie²¹³.

²¹⁰ Niemcy pokrywali trzydzieści procent kosztów produkcji filmu, dostarczali taśmę filmową, opłacali w połowie honorarium reżysera i kompozytora. Otrzymali też wyłączne prawo do rozpowszechniania dzieła (i zysków) na niemieckojęzycznym obszarze Europy, a także jego dystrybuowania we wszystkich zainteresowanych krajach kapitalistycznych. Polska spodziewała się zysków, nie tylko ekonomicznych, ale i prestiżowych. Pierwsze według nich gwarantował Aleksander Ford, drugie – zapewniła niemiecka firma „CCC-Film” trzydzieści procent udziałem w kosztach produkcji oraz sto procent sfinansowaniem międzynarodowej promocji i reklamy. Vide A. Madej, op. cit., s. 182.

²¹¹ E. Zajiček, op. cit., s. 181.

²¹² Ibidem, s. 182.

²¹³ I dalej: „Tak więc Ford zrobił film o tym, że po prostu nie ma gdzie; tylko że on sam po prostu nie wiedział jak. Usunął przy tym starannie wszystkie drastyczne sceny; film miał mu przynieść nagrodę w Cannes, uznanie krytyki marksistowskiej i lekką krytykę ze strony władz partyjnych. Z filmu wyszło gówno; na nieszczęście Forda, ale na szczęście dla mnie”. M. Hłasko, *Piękni dwudziestoletni*, ed. cit., s. 136.

Marek Hłasko nie uczestniczył przy realizacji filmu trwającej ponad cztery miesiące. Nie zapraszano go na bankiety, na które przybywali zainteresowani produkcją. Na planie zjawiał się sporadycznie. Wielokrotnie wydawane były polecenia, żeby nie pozwalać mu wchodzić do studia²¹⁴. Według Andrzeja Czyżewskiego powodem nieuczestniczenia Hłaski przy realizacji filmu były jego nie najlepsze stosunki z reżyserem:

Ford, rutynowany reżyser z przedwojennym doświadczeniem, z ogromną pozycją i koneksjami w kręgach filmowych, reprezentował wszystko to, co Hłasko zwalczał swoim pisarstwem. O ile dla młodych reżyserów Hłasko mógł być idolem, to ten najprawdopodobniej uważał go za pętaka²¹⁵.

Ford twierdził też, że wie lepiej, co powinno być w scenariuszu. W wywiadzie, który ukazał się w tygodniku „Film” 2 czerwca 1957 roku, powiedział: „Niektórzy będą na pewno rozdierali szaty, że zmieniam, że przerabiam i «odhłaszczam» [...] Dlatego w filmowym *Ósmym dniu tygodnia* będą pewne nowe sceny, nie będzie zaś scen z Hłaski, które nie dawały możliwości filmowej dramatyzacji”²¹⁶. Taki ton nieco dziwi, tym bardziej że Ford był współautorem scenariusza pisanego razem z Hłaską.

Do poprawy stosunków nie mógł się przyczynić wywiad udzielony przez pisarza Bohdanowi Węsierskiemu z „Expressu Wieczornego” 1 września 1957 roku, w którym możemy przeczytać:

Co myślę o sfilmowanym *Ósmym dniu tygodnia*? Film, który robi Ford, nie ma wiele wspólnego z atmosferą *Ósmego dnia*. Ja napisałem opowiadanie o dwojgu młodych, którym ludzie i warunki życia nie dają spędzić razem kilku chwil. Oni chcą być sami ze swoimi uczuciami, chcą mieć je dla siebie. Tymczasem wszyscy wokół brudzą im i przydeptują to szczęście. Natomiast akcja filmu, przeniesiona do wnętrza jakichś eleganckich nocnych lokali, rozgrywająca się na tle czystych staromiejskich uliczek – to zupełnie nie to samo. Film nie ma tej atmosfery, jaką ma opowiadanie²¹⁷.

Pisarz miał tu swoje racje i nie byłby sobą, gdyby nie powiedział tego, co myśli. Swoją pozycję i sławę zyskał właśnie przez to, że starał się pisać prawdę²¹⁸.

²¹⁴ Opowiada o tym dość szczegółowo Sonja Ziemann w swojej książce: *Byłam żoną Marka Hłaski*, Pruszków 2001, s. 117.

²¹⁵ A. Czyżewski, op. cit., s. 142–143.

²¹⁶ Ibidem, s. 142.

²¹⁷ Ibidem, s. 143.

²¹⁸ W *Pięknych dwudziestoltnich* wspominał po latach, że kierownik produkcji ostrzegł: „– Ford poda do wiadomości prasowej, że nigdy nie widziałeś tego filmu, że zjawiałeś się pijany na planie i że usiłowałeś zerznąć pierwszą naiwną. – To będzie pierwszy wypadek, kiedy Ford powie prawdę – powiedziałem”. M. Hłasko, *Piękni dwudziestoltni*, ed. cit., s. 137.

Zdjęcia do filmu trwały trzy miesiące²¹⁹. Według Sonji Ziemann – odtwórczyni głównej roli i późniejszej żony Marka Hłaski – jeszcze w trakcie realizacji scenariusz nie był całkiem gotowy, wciąż dodawano nowe partie lub zmieniano poprzednie i podrzucano wykonawcom dalsze dialogi²²⁰. Film w styczniu 1957 skierowano do produkcji. Zdjęcia zakończono w lipcu, ale postproducyjne prace przeciągały się. Z końcem tego roku opracowywano dopiero wersję niemiecką, choć miała być realizowana równoległe z polską. Rosły koszty produkcji.

Gdy trwały prace nad niemiecką wersją, w styczniu 1958 okazało się, że

rząd RFN nie zgadza się na publiczne pokazywanie filmu wyprodukowanego z jakimkolwiek krajem demokracji ludowej. W tej sytuacji niemiecka „CCC-Film” zasugerowała zmianę umowy, w której występowałyby tylko jeden producent – polski lub niemiecki. Dla polskiego producenta Zespołu „Studio”, prowadzonego przez Forda – był to poważny problem, albowiem z końcem stycznia władze kinematografii zaproponowały Fordowi zgłoszenie filmu na festiwal w Cannes, gdzie wielki sukces odniósł wcześniej *Kanał* Andrzeja Wajdy²²¹.

6 marca 1958 roku odbyła się środowiskowa kolaudacja z udziałem Aleksandra Forda, Jerzego Kawalerowicza, Jana Rybkowskiego, Ludwika Starskiego, Jerzego Bossaka, Jerzego Andrzejewskiego, Romana Bratnego i Tadeusza Konwickiego. Nikt nie wniósł zastrzeżeń. Co więcej, film oceniano dobrze: „jest bardzo dojrzały”, „zrobił na mnie wrażenie”, „bardzo się podobał”²²². 11 marca odbył się w Wytwórni Filmów Dokumentalnych specjalny pokaz przed Biurem Politycznym oraz najwyższymi władzami – szefów Komisji Kultury Komitetu Centralnego PZPR, którzy „mimo wątpliwości co do walorów filmu, potwierdzili zasadność wysłania go do Cannes jako «najbardziej nadającego się na ten festiwal»”²²³. Z początkiem kwietnia wysłano kopię do Francji, a następnie w Wytwórni Filmów Dokumentalnych w Warszawie odbył się pokaz dla członków Biura Politycznego PZPR i notabli władz państwowych odpowiedzialnych za kulturę, „do których dotarła wiadomość o kontrowersyjnym dziele Forda, wzmocniona «ekstrawaganckimi» wywiadami Hłaski we Francji”²²⁴. W dyskusji po seansie padały lakoniczne i niejednoznaczne oceny (tylko cztery osoby się wypowiedziały), ale film stanowczo nie podobał się najważniejszej

²¹⁹ P. Wasilewski, op. cit., s. 26.

²²⁰ Sonja Ziemann: „Kiedy zapytałam Forda o scenariusz, oświadczył, że ma tylko parę stron dotyczących kilku scen. [...] Wciąż jeszcze nie miałam w rękach scenariusza. Znałam główną koncepcję filmu, ale trzeba było opracowywać dialogi; otrzymywaliśmy codziennie po kilka stron”. S. Ziemann, op. cit., s. 110, 114.

²²¹ P. Wasilewski, op. cit., s. 126.

²²² Fragmenty zapisanych w protokole wypowiedzi. Cyt. za P. Wasilewski, op. cit., s. 127.

²²³ Ibidem.

²²⁴ Ibidem.

osobie na projekcji – Władysławowi Gomułce. Pierwszy sekretarz KC PZPR, który nie dotrwał do końca, rzucając podobno w ekran szklanką, powiedział: „Reżyserzy w Polsce widzą tylko picie wódki”²²⁵. Nieco inaczej opisywała ten incydent w *Galerii potworów* Agnieszka Osiecka. Kiedy na ekranie pojawiło się zbrukane prześcieradło, „starszy pan zrywa się z miejsca, wybiega z sali i krzyczy: Świństwo, świństwo, świństwo!”²²⁶ czy występujący w filmie Emil Karewicz, wkładający pierwszemu sekretarzowi w usta te słowa: „Kto wam pozwolił kłaść imię Polski, i to z takim partnerem jak Niemcy Zachodnie”²²⁷. Jakkolwiek by było, pokaz się nie udał. Pierwszy sekretarz KC PZPR Władysław Gomułka zabronił wyświetlenia filmu, więc odesłano go na półkę oraz rozpoczęto śledztwo prowadzone przez Centralny Komitet Kontroli Partyjnej. Dążono do zmiany komisji kołaudacyjnej i rozwiązania zespołów filmowych²²⁸.

Skutki irytacji sekretarza partii były natychmiastowe. Władze zdecydowały o wycofaniu filmu Forda z Cannes jako obrazu nieprawdziwie i tendencyjnie przedstawiającego polską rzeczywistość. Decyzja ta prawdopodobnie poprzedzona była również wywiadem przebywającego już wtedy na Zachodzie Hłaski udzielonym tygodnikowi „L'Express” 17 kwietnia 1958 roku i przesłanymi do Ministerstwa Spraw Zagranicznych donosami, m.in. ambasadora Gajewskiego, według którego wypowiedzi pisarza „nadają sprawie posmak polityczny” i „winny być wzięte pod uwagę przy podejmowaniu decyzji, co do naszego udziału w Cannes”. Informacje o wycofaniu filmu, którego był współautorem, wzbudziły we Francji żywe zainteresowanie jego osobą oraz ekranizacją *Ósmego dnia tygodnia*²²⁹. Nie pomogły zabiegi ministra kultury Karola Kuryluka, próbującego pomniejszyć udział Hłaski w filmie, łącznie z usunięciem jego nazwiska z materiałów propagandowych²³⁰. Jednocześnie zgodnie z regułami ówczesnej rzeczywistości, musiał znaleźć się winny. Wybór padł na Leonarda Borkowicza, pełniącego funkcję wiceprezesa Centralnego Urzędu Kinematografii²³¹. Nie było żadnych szans na to, by *Ósmy*

²²⁵ E. Zajiček, op. cit., s. 182.

²²⁶ P. Wasilewski, *Niespełnione tęsknoty outsidera*, w: *Hłasko nieznanym*, oprac. A. Wasilewski, Kraków 1991, s. 33.

²²⁷ *Wszyscy jesteście wymyśleni*, reż. W. Krygier, Polska 2011.

²²⁸ Według Piotra Wasilewskiego „planowana reorganizacja władz kinematografii stanowiła mimo wszystko mniejszy problem aniżeli skandal na arenie międzynarodowej, jaki mógłby wyniknąć z decyzji o wycofaniu z filmu”. P. Wasilewski, op. cit., s. 127–128.

²²⁹ O wpływie, jaki na odbiór utworów i osoby Marka Hłaski miała realizacja *Ósmego dnia tygodnia*, piszę w dalszej części rozdziału.

²³⁰ W liście do ówczesnego premiera Józefa Cyrankiewicza Kuryluk tłumaczył, że *Ósmy dzień tygodnia*: „w treści filmowej mocno odbiega od noweli Hłaski, a jego ideowy wyraz jest właściwie przeciwstawny noweli i w pewnym sensie polemizuje z nowelą”. Ibidem, s. 128.

²³¹ Warto przytoczyć fragment uchwały Zespołu Orzekającego CKKP w sprawie Borkowicza dotyczącej oceny kinematografii, ze szczególnym uwzględnieniem oceny filmu *Ósmy dzień tygodnia*. Dokument pochodzi z archiwum Instytutu Dokumentacji Historycznej PRL – Zarzą-

dzień tygodnia ujrzał światło dzienne. W maju 1958 zakazano wyświetlać go w Polsce, następnie wycofano z festiwalu w Cannes i zabiegano o uniemożliwienie rozpowszechniania w kinach europejskich. Na przeszkodzie stał jednak niemiecki koproducent, który niegotowy jeszcze film zdążył sprzedać do siedemnastu krajów, łącznie z USA i kilkoma krajami Ameryki Południowej. W połowie listopada przedstawiciele Naczelnego Zarządu Kinematografii renegocjowali umowę z firmą „CCC-Film”, na mocy której niemiecki koproducent nie mógł zawierać żadnych umów o eksploatacji filmu bez zgody „Filmu Polskiego”, co oznaczało zakaz rozpowszechniania *Ósmego dnia tygodnia*. W sprzedanych kopiach strona niemiecka zobowiązała się do usunięcia napisów ujawniających koprodukcję z Polską²³². Mimo to „CCC-Film” zaprezentował go na Międzynarodowym Festiwalu Filmowym w Wenecji w 1958 roku. Wyświetlano go również w kinach (i telewizji) w Niemczech Zachodnich w 1958 roku, m.in. w reprezentacyjnym Cinema Paris, a nawet w niemieckojęzycznej Szwajcarii i Austrii²³³.

Ósmy dzień tygodnia od początku realizacji spotykał się z ostrą krytyką, choć niewyraźną wprost czy publicznie, gdyż istniał zapis cenzorski na nazwisko Hłaski i ten film.

Dziwiono się, dlaczego partnerką Zbigniewa Cybulskiego, grającego rolę Piotra – byłego więźnia okresu Stalinowskiego – została niemiecka aktorka Sonja Ziemann, chociaż Agnieszka była typowo polską dziewczyną. Nie rozumiano logiki podejmowania koprodukcji na podstawie opowiadania traktującego o typowo polskich problemach²³⁴.

Zarzucano obrazowi przede wszystkim nieprzystawalność głównej bohaterki do otaczającej ją rzeczywistości, fałszywą scenografię, nieprawdziwe

danie i Finanse: „Analizując odpowiedzialność polityczną tow. Borkowicza, Zespół Orzekający CKKP stwierdza, co następuje: [...] Znamiennym stało się w tym okresie sięganie przez twórców filmowych do twórczości Hłaski jako tworzywa tematycznego źródła inspiracji «filozoficznej». Jednym z trzech zrealizowanych w krótkim stosunkowo okresie filmów według opowiadań tego autora był film *Ósmy dzień tygodnia*. Jego antyhumanistyczne treści społeczne i moralne, wykorzystanie sugestywnych środków artystycznych dla ukazania dzisiejszej Warszawy jako miasta-koszmaru, miasta złych, nienawidzących się wzajemnie ludzi, depczących każdy przejaw tęsknoty do lepszego życia – wszystko to spowodowało konieczność zdyskwalifikowania tego dzieła [...] Tow. Borkowicz, decydując o skierowaniu scenariusza *Ósmego dnia tygodnia* do produkcji oraz akceptując na ten film umowę koprodukcyjną z RFN, wykazał niewątpliwie zarówno niedostateczną zdolność do krytycznej oceny materiału, z którego film miał być zrealizowany, jak i brak wyczulenia na dodatkowe polityczne niebezpieczeństwo, jakim groziło produkowanie tego właśnie filmu”. Ibidem, s. 128.

²³² Vide ibidem.

²³³ H. Rozpędowski, *Siódmy dzień tygodnia*, „Gazeta Wyborcza” 1998, nr 44, s. 68–74.

²³⁴ E. Zajiček, op. cit., s. 181.

przeżycia bohaterów, złą grę aktorską oraz niepasującą do reszty kolorową scenę z domu towarowego²³⁵.

Głosy krytyki pojawiły się już po premierze na festiwalu w Wenecji. W zdjętej przez cenzurę informacji prasowej z 24 września cytowano tygodnik „*Vie Nuove*” podający, że *Ósmy dzień tygodnia* ma same wady i że „ani talent reżysera Forda, ani dobre zdjęcia Lipmana, ani dyskretna gra Sonji Ziemann nie ratują filmu od całkowitej katastrofy”²³⁶. Podobne opinie powtarzane były w polskiej prasie częstokroć. Zupełnie inaczej twierdziła Sonja Ziemann, w wielu wypowiedziach potwierdzając, że zdobył on za granicą bardzo dobre recenzje, że doceniono go za walory aktorskie oraz sztukę reżyserską i operatorską²³⁷. Artur Brauner – koproducent filmu, który wcześniej musiał podpisać umowę, że nie rozpowszechni tego filmu za granicą – dostał po festiwalu wiele propozycji jego kupna (m.in. od Anglii, Hiszpanii, USA), a tym samym zarobienia sporych pieniędzy. Tymczasem, nie dość, że polska strona mająca prawa do filmu nie zarobiła na obrazie, to jeszcze rząd po decyzji Gomułki musiał zapłacić horrendalną wówczas sumę 65 tys. marek za to, by film nie był pokazywany nigdzie²³⁸.

Ósmy dzień tygodnia powstał w 1958 roku, a na polską premierę czekał 25 lat, kiedy to trafił do oficjalnego rozpowszechniania w sierpniu 1983 (nieoficjalna prapremiera odbyła się w Dyskusyjnym Klubie Filmowym „Kwant” w Warszawie w 1980 roku²³⁹). Obrosły legendą „półkownik” mimo to odegrał znaczącą rolę, bo ukazywał, jak działalność kulturalna w tamtym czasie zależna była od politycznej koniunktury, o czym traktuje przywoływany wcześniej w przypisach film dokumentalny Włodzimierza Krygiera *Wszyscy jesteśmy wymyśleni*.

2.2.6. Realizatorskie spory o *Bazę ludzi umarłych*

Marek Hłasko pisał w odcinkach długie opowiadanie (lub krótką powieść²⁴⁰) pod tytułem *Następny do raję*, które stało się kanwą filmu Czesława Petelskiego pt. *Baza ludzi umarłych*, a ukazywało się na łamach katowickiego tygodni-

²³⁵ Vide J. Godlewska, *Sen o C.T.D.*, „Kino” 1983, nr 8, s. 12-14; L. Kurpiewski, *Czarne i białe*, „Film” 1983, nr 38, s. 3-5; H. Tronowicz, *Ósmy dzień tygodnia*, „Filmowy Serwis Prasowy” 1983, nr 15-16, s. 31-32; B. Zagroba, *Legenda sprzed ćwierćwiecza*, „Film” 1983, nr 35, s. 9-10.

²³⁶ P. Wasilewski, op. cit., s. 129.

²³⁷ S. Ziemann, op. cit., s. 136.

²³⁸ Na podstawie wypowiedzi: Sonji Ziemann, Artura Bauera oraz filmoznawczyni Aliny Madej z filmu dokumentalnego: *Wszyscy byli wymyśleni*, reż. W. Krygier, Polska 2011.

²³⁹ L. Kurpiewski, *Czarne i białe*, ed. cit., s. 4.

²⁴⁰ Ten utwór autor klasyfikował różnie, raz nazywając go krótką powieścią, raz długim opowiadaniem (M. Hłasko, *Piękni dwudziestoletni*, ed. cit., s. 135). Stanisław Stabro natomiast traktuje utwory pisarza powstałe w kraju jako próbę przeniesienia na polski grunt – szczególnie pod względem konstrukcji – anglosaskiego gatunku „long short story”. S. Stabro, op. cit., s. 25. Więcej na ten temat w rozdziale II w części „Poetyka opowiadań powstałych w kraju”.

ka „Panorama” od stycznia do czerwca 1957 roku jeszcze pod pierwotnym tytułem *Głupcy wierzą w poranek*. Dzięki drukowi w odcinkach utwór uniknął cenzorskich cięć, do których zapewne by doszło, gdyby nie pośpiech, z jakim Hłasko oddawał kolejne fragmenty²⁴¹. Pisarz próbował go opublikować w całości, jednak bezskutecznie. Wydawnictwa, do których się udawał, odmawiały mu, twierdząc, że przedstawionej przez niego Polski nie ma²⁴².

Tekst traktował o przeżyciach i doświadczeniach Hłaski z dwumiesięcznej pracy w Bystrzycy Kłodzkiej. Pisarz zatrudniony był tam od 15 listopada do końca grudnia 1950 przy zwózce drzewa jako pomocnik kierowcy w Państwowej Centrali Drzewnej „Paged”. Pytany wielokrotnie, czy rzeczywiście wyglądało to tak, jak opisał w swym utworze, odpowiadał:

Nie, nie było tak, było o wiele gorzej: wstawaliśmy rano o czwartej, a o dziesiątej wieczór kończyliśmy rozładunek na stacji; potem jechało się jeszcze czterdzieści kilometrów do domu, co przy samochodzie typu GMC z przyczepą, po górskich drogach, zabierało około dwóch godzin. Potem jeszcze gotowaliśmy sobie jeść, a potem dopiero kładliśmy się spać. Niedziela i święta nie było; pod koniec miesiąca kierownik bazy oświadczał nam, że wyrobiliśmy około czterdziestu, czasami około czterdziestu pięciu procent normy. [...] W tym czasie widziałem dwa wypadki śmiertelne i jeden wypadek złamania kręgosłupa, zresztą ten też zdaje się umarł już w szpitalu, gdyż nie byliśmy w stanie odtransportować go natychmiast; nasze samochody przystosowane były do przewozu kłonic, więc nie można go było położyć²⁴³.

21 stycznia 1957 roku Marek Hłasko zawarł z Filmem Polskim – Zespołu Autorów Filmowych umowę, w której przenosił na producenta prawo do realizacji noweli *Głupcy wierzą w poranek*. Trudno dzisiaj ustalić, w jaki sposób doszło do napisania scenariusza. Oprócz Hłaski do współautorstwa przyznają się jeszcze trzy osoby: Andrzej Wajda, Jerzy Stefan Stawiński i Czesław Petelski. Prawdopodobnie pisarz pracował nad scenariuszem w Kazimierzu nad Wisłą od końca stycznia do końca marca 1957 oraz, wraz ze Stawińskim, na przełomie maja i czerwca 1957 w Oborach²⁴⁴. Stawiński podawał, że „Hłasko zgłosił się do niego z propozycją współpracy po premierze *Kanału*²⁴⁵. Zauro-

²⁴¹ Redaktor tygodnika Jacek Ciszewski wspominał po latach, że jeszcze w końcu 1956 roku jeździł specjalnie do Hłaski do Zakopanego, aby z odpowiednim wyprzedzeniem wziąć do druku kolejne odcinki: „bo umawialiśmy się, że przysła całość, a my mamy wszystkiego 100 stron”. A. Czyżewski, op. cit., s. 200.

²⁴² Według Hłaski jedno wydawnictwo zaproponowało mu wydanie dzieła, pod warunkiem zmiany zdania: „Zamieniliście Polskę w tak wielki obóz koncentracyjny, że nie potrzeba nawet drutów kolczastych i psów, gdyż i tak nie ma gdzie uciec”. Pisarz nie zgodził się na to. M. Hłasko, *Piękni dwudziestoletni*, ed. cit., s. 135.

²⁴³ Ibidem, s. 11.

²⁴⁴ P. Wasilewski, op. cit., s. 26.

²⁴⁵ Premiera *Kanału* odbyła się 20 kwietnia 1957 i w kilka tygodni później obaj panowie byli już w Oborach.

czony był opowieścią o warszawskich powstańcach, więc do współpracy zaprosili jego twórcę – Andrzeja Wajdę, który – według Stawińskiego – chciał wyreżyserować film. Marek Hłasko miał dostarczać treści, Stawiński doświadczenia. Scenarzysta po latach wspominał: „Zaręczyłem za Marka w Oborach, że nic już nie zdemoluje²⁴⁶ i przenieśliśmy się tam, by napisać scenariusz. Praca szła nam żwawo przez chyba tydzień. [...] Ustaliliśmy drabinkę scenariusza i Marek zaczął ją wypełniać scenami, które mi poprzednio wyrecytował z pamięci”²⁴⁷. Jednak współpraca ta została nagle przerwana.

Dzięki relacjom Stawińskiego wiadomo, że Zespół „Kadr”, który zamówił scenariusz dla Wajdy, zwlekał z podpisaniem umowy. Hłasko wyjechał z Warszawy do Zakopanego, gdzie spotkał – realizującego w tym czasie *Ósmy dzień tygodnia* – Aleksandra Forda zainteresowanego projektem. Ford natychmiast podsunął mu umowę i dał zaliczkę. Obiecał też, że sam nakręci ten film o mocnych ludziach. Według Stawińskiego, Fordowi chodziło naprawdę o to, żeby zabrać scenariusz Wajdzie, gdyż go nie znosił. Już po raz drugi udało się ówczesnemu dyktatorowi wśród reżyserów nie dopuścić go do adaptacji prozy Hłaski. Ford filmu nie nakręcił, lecz oddał swemu asystentowi Czesławowi Petelskiemu²⁴⁸.

O tym, że scenariusz na podstawie *Następnego do raju* miał najpierw dostać do realizacji Wajda, pisał również Hłasko w liście do Henryka Berezę:

Kochany; ci filmowcy zabijają mnie na śmierć, ja dzień i noc pieprzę się z tymi scenariuszami; więc błagam Cię, nie myśl sobie, że to coś złego, lecz nie chciałbym teraz tracić z nimi kontaktów [...]. Jestem tak zajęty, że nie mam nawet czasu napisać do ciebie porządnego listu; na tę szoferską historię czeka Wajda – w następnym pokoju; w poniedziałek był Ford w sprawie *Ósmego dnia tygodnia*; wczoraj – wpadł jeszcze Wojtek Has konsultować dialogi; i to akurat teraz, kiedy tak ważną dla mnie jest sprawa *Cmentarzy*²⁴⁹.

Marek Hłasko długo i usilnie zabiegał o to, by to właśnie Andrzej Wajda był reżyserem „szoferskiej historii”. 4 marca 1957 roku napisał w tej sprawie list do Zespołu Autorów Filmowych „Studio” prowadzonego przez Aleksandra Forda, w którym Wajda przez jakiś czas pracował jako asystent²⁵⁰. Fragment listu brzmiał następująco:

²⁴⁶ Stawiński pierwszy raz zobaczył Marka Hłaskę w Domu Literatów w Oborach w 1955 roku, kiedy po wypiciu sporej ilości alkoholu młodzieniec zdemolował część pomieszczenia. P. Wasilewski, op. cit., s. 182.

²⁴⁷ Ibidem, s. 183.

²⁴⁸ Ibidem, s. 184–185.

²⁴⁹ M. Hłasko, *Listy*, ed. cit., s. 126.

²⁵⁰ Od 1954 roku Aleksander Ford został filmowym promotorem Andrzeja Wajdy przy debiucie *Pokolenia* (1955). Jednak dwa lata później Wajda należał już do Zespołu Filmowego „Kadr”. Stało się tak prawdopodobnie dlatego, że Aleksander Ford nie był przychylny młode-

Komunikuję uprzejmie, że wobec wcześniejszych zobowiązań w stosunku do reż. Andrzeja Wajdy, dotyczących scenariusza filmu *Głupcy wierzą w poranek* – zdecydowałem się powierzyć realizację tego filmu reż. Andrzejowi Wajdzie. Proszę uprzejmie o przetrzczenie mojej umowy z Waszego Zespołu na Zespół „Kadr”. [...] Ponieważ mnie, jako autorowi scenariusza, przysługuje ostateczne prawo doboru takiego czy innego reżysera – z prawa tego korzystam i proszę uprzejmie o przyjęcie mojej decyzji jako ostatecznej²⁵¹.

List pisarza nie przyniósł oczekiwanych rezultatów. Andrzej Wajda tak wspominał ten moment: „Opowiadanie było początkowo scenariuszem przeznaczonym dla mnie. Zabrał mi [Ford – przyp. J.B.H.] scenariusz Hłaski [...], w który tak wierzyłem i nad którym z Markiem siedziałem miesiącami, i dał Petelskiemu”²⁵². Według reżysera obaj twórcy zaczęli pracę nad scenariuszem *Wielki Bluff* (później zmienionym na *Głupcy wierzą w poranek*) już w listopadzie 1956, a więc przed premierą *Kanału* i publikacją opowiadania w „Panoramie”. Była na tyle zaawansowana, że Wajda przygotowywał już obsadę²⁵³.

Reżyser *Bazy...* Czesław Petelski miał na ten temat zupełnie inne zdanie. W jednym z wywiadów powiedział:

Po przeczytaniu opowiadania w tygodniku „Panorama” zwróciłem się do Marka Hłaski z pomysłem na wspólny scenariusz. On w tym czasie kręcił z Fordem *Ósmy dzień tygodnia*, ale chętnie przystał na moją propozycję. Po zawarciu umowy²⁵⁴, podczas wakacji, pisaliśmy scenariusz. [...] Powstał scenariusz i scenopis, który obaj we wrześniu 1957 podpisaliśmy²⁵⁵.

Aleksander Ford natomiast wypowiedział się w sprawie tej realizacji następująco:

mu reżyserowi. Dowodzi tego Edward Zajiček w książce *Poza ekranem*, pisząc choćby o reakcji Forda po premierze *Popiołu i diamentu*: „Ten rzecznik samodzielności i samorządności twórców, zwykle opanowany i rzeczowy, sprawiał wrażenie, jakby poddał się emocjom. Podjął historyczny atak na ślepotę i głuchotę władz oraz decyzję dopuszczenia na ekrany wrednego utworu: *Popiół i diament* mógł stworzyć tylko wróg socjalizmu. [...] Krytycy i publicyści różnych orientacji, od Alicji Helman do Aleksandra Jackiewicza, od Bolesława Michałka do Janusza Wilhelmięgo i od Jerzego Płażewskiego do Zygmunta Kałużyńskiego – niezależnie od zgłaszanych uwag i zastrzeżeń – byli bliscy diagnozy KTT, który pisał w «Nowej Kulturze», że film Wajdy być może «nie jest filmem genialnym, lecz jest na pewno filmem wielkim»”. E. Zajiček, op. cit., s. 136, 139, 142, 157–158.

²⁵¹ M. Hłasko, *Listy*, ed. cit., s. 125.

²⁵² Wypowiedź Andrzeja Wajdy, w: K. Krubski, M. Miller, Z. Turowska, W. Wiśniewski, op. cit., s. 229.

²⁵³ T. Lubelski, *Wajda. Portret mistrza w kilku odstępach*, Wrocław 2006, s. 70.

²⁵⁴ 21 czerwca Hłasko wraz z Czesławem Petelskim podpisał umowę z Filmem Polskim na scenariusz do filmu *Następny do raju*.

²⁵⁵ P. Wasilewski, op. cit., s. 132.

Pojechałem do Wrocławia, gdzie kręcono film według tejże książki [*Następny do raju* – przyp. J.B.H.]; rękopis jej dostarczyłem reżyserowi Czesławowi Petelskiemu, który przyrzekł mi, że zrobi film tak, jak to jest w tej opowieści. Obejrzałem trochę zdjęć i zapoznawszy się ze zmianami, które Petelski porobił, zażądałem zmiany tytułu i usunięcia mojego nazwiska z napisów tytułowych filmu²⁵⁶.

W lipcu 1957 roku odbyło się posiedzenie Komisji Ocen Filmów i Scenariuszy, na którym byli obecni m.in.: Czesław Petelski, Aleksander Ford, Jerzy Andrzejewski i Roman Bratny. Zebraniu przewodniczył prezes Leonard Bor-kowicz. Po krótkich obradach Komisja zatwierdziła scenariusz i film skierowano do produkcji. Petelski wypowiedział się na ten temat: „Że scenariusz przeszedł, to był los szczęścia. Skorzystaliśmy z popaździernikowej «odwilży». Na takiej Komisji Scenariuszowej mówi się różne rzeczy, byle przepchnąć scenariusz”²⁵⁷.

Marek Hłasko, podobnie jak przy innych filmach powstałych na podstawie jego prozy, nie był często obecny przy produkcji. Zjawił się tylko kilka razy i to na krótko, m.in. w styczniu i lutym 1957, by spotkać się z członkami ekipy. Byli wśród nich bowiem aktorzy, których Hłasko bardzo ceniał. Pisząc poszczególne role, myślał o konkretnych wykonawcach i miał wpływ na obsadę kilku z nich, m.in. Romana Kłosowskiego i Emila Karewicza.

Zdjęcia do filmu trwały prawie pół roku, od jesieni 1957 do końca lutego 1958. Plenery kręcono blisko Łącka Zdroju, a resztę zdjęć w atelier we Wrocławiu. W czerwcu 1958, gdy realizacja *Bazy ludzi umarłych* została skończona, film obejrzał Aleksander Ford – szef zespołu filmowego „Studio” (do którego Czesław Petelski wraz z żoną zostali przyjęci w 1955 roku). Nie wyraził zgody na kolaudację. Czesław Petelski skomentował to następująco: „Ford był chyba przerażony tym, co zobaczył w moim filmie. Domagał się daleko idących zmian, przekręcenia niemal połowy zdjęć. Nie zgodziłem się na zmiany, za co zostałem ukarany odstawieniem filmu na półkę, gdzie przeleżał do jesieni 1958 roku”²⁵⁸. O tych wydarzeniach pisze Edward Zajiček:

Ford film obejrzał i... przeznaczył na półkę. Być może uznał, że film był źle zrobiony lub, przeciwnie, zauważył jego niecodzienne walory. Nie mógł jednak bez przerwy pilnować montażowni, w której kazał zaplombować kopie. Musiał na kilka dni wyjechać z Warszawy. Krakowski [nowy kierownik zespołu „Studio” zastę-

²⁵⁶ O Fordzie, przez którego doszło do tak wielu zmian w scenariuszu, Hłasko po latach pisał: „Na całej swej drodze nie spotkałem człowieka tak bezbłędnie cwane go jak Ford. Myślę, że mogę to śmiało napisać, gdyż wiem, ilu ludzi, ile pomysłów i ile filmów zmarnował ten człowiek, będący najbardziej chytrym i cwany m oportunistą, a udający człowieka najbardziej rozgoryczonego i rozwścieczonego głupotą władz”. M. Hłasko, *Piękni dwudziestoletni*, op. cit., s. 135–136.

²⁵⁷ P. Wasilewski, op. cit., s. 133.

²⁵⁸ Ibidem, s. 136.

pujący Forda – przyp. J.B.H.] inaczej rozumiał interes zespołu niż jego zwierzchnik²⁵⁹. Błyskawicznie zorganizował kolaudację²⁶⁰.

Kolaudacja odbyła się na przełomie października i listopada. Wzięli w niej udział członkowie Biura Politycznego KC PZPR. Film został przyjęty z aplauzem. Zasugerowano jednak wprowadzenie dwóch poprawek – osadzenia filmu w konkretnej czasoprzestrzeni oraz zmianę zakończenia wątku Orsaczka. Postanowiono też usunąć nazwisko autora pierwowzoru literackiego z czołówki filmu i zmienić tytuł (*Następnego do raju* zastąpiła *Baza ludzi umarłych* – wymyślona przez Romana Bratnego²⁶¹). Tymczasem 12 stycznia 1958 roku, dzień po uzyskaniu przez Hłaskę nagrody wydawców, wprowadzono zapis cenzorski na film²⁶². Cenzura jeszcze wielokrotnie skreślała informacje o tym filmie, szczególnie o przesuwanej z miesiąca na miesiąc planowanej premierze. W maju 1959 Czesław Petelski wprowadził pożądane zmiany²⁶³. Odbyła się druga kolaudacja i po premierze 10 sierpnia 1959 roku w Warszawie *Baza...* trafiła do kin, oczywiście bez podania nazwiska Hłaski jako współautora scenariusza.

Przyjęto ją z uznaniem, choć nie bez zastrzeżeń. Zdania o filmie były podzielone, jedni chwalili go za to, za co inni krytykowali. Wskazywano, że przełamuje fatalistyczną wizję ludzkiego losu znamiennej dla „szkoły polskiej”²⁶⁴. „Podkreślano humanistyczne przesłanie filmu, wysoko oceniano grę aktorów i zdjęcia, ale też karcono Hłaskę za zbyt wąty rysunek postaci, to znów Petelskiego za nieporadności w reżyserii”²⁶⁵. Do dziś film Petelskiego uchodzi za sztandarowe dzieło tzw. czarnej serii lub inaczej – czarnego nurtu polskiego

²⁵⁹ Józef Krakowski nie był rywalem Aleksandra Forda. Zależało mu na pozyskaniu pieniędzy należnych zespołowi „Studio” za ten film. Ibidem, s. 136.

²⁶⁰ E. Zajiček, op. cit., s. 143.

²⁶¹ Roman Bratny, pisarz i kierownik w zespole filmowym Aleksandra Forda, o tej zmianie: „Dorabiałem tytuł do znakomitego opowiadania, mającego własny znakomity tytuł – *Głupcy wierzą w poranek*. Obracałem dziesiątki wersji nowych propozycji, wszystkie kręciły się wokół tytułów Hłaski. Któregoś dnia wreszcie trafiłem i wymyśliłem *Bazę ludzi umarłych*. P. Wasilewski, op. cit., s. 136.

²⁶² Z rozmowy korespondenta Polskiej Agencji Prasowej z laureatem konkursu literackiego usunięto nawet jedno zdanie o *Następnym do raju*.

²⁶³ O zmianach tych Petelski wypowiadał się następująco: „Uznano, że film nie może być metaforą całej Polski, co spowodowało realizację jednej dokrętki, nieobecnej w scenopisie. Umieściliśmy akcję w Bieszczadach na przełomie 1946/47, uznając, że takie odludzie może być uprawdopodobnione, chociaż w tym czasie w tamtym rejonie prowadzone były walki. Ścisłości historyczne nie miały dla nas wówczas znaczenia, zależało nam na wypuszczeniu filmu. Drugie zastrzeżenie dotyczyło Orsaczka, który rozrzuca pieniądze. Musieliśmy dokonać bolesnego dla mnie cięcia. Oszukać widza, że sprawcą dramatu tego bohatera jest kupiec oszust, a nie przeprowadzona przez państwo dewaluacja złotych, w wyniku której oszczędności stały się bezwartościową makulaturą”. Vide P. Wasilewski, op. cit., s. 136.

²⁶⁴ L. Kurpiewski, *Czarne i białe*, ed. cit., s. 5.

²⁶⁵ W. Wertenstein, *Nie ma ucieczki od losu*, „Kino” 1979, nr 10, s. 61.

kina fabularnego drugiej połowy lat 50. oraz najlepsze dzieło reżysera. *Baza ludzi umarłych* – według Stefana Stawińskiego – trafiła na festiwal w Mar del Plata. Nie uzyskała tam jednak żadnej nagrody, a jedynym członkiem jury, który nań głosował, był Georges Sadoul, wierny syn Komunistycznej Partii Francji²⁶⁶.

Marek Hłasko filmu nigdy nie zobaczył, wszedł on na ekrany po półrocznym przeleżeniu na półce, kiedy pisarz od ponad roku przebywał za granicą²⁶⁷. Będąc jeszcze w kraju, zdążył obejrzeć fragmenty. Już wtedy obawiał się o tę ekranizację. W wywiadzie udzielonym „Expressowi Wieczornemu” 17 stycznia 1958 roku powiedział: „Między mną a reżyserem wyniknął spór o zmiany w scenariuszu i jeżeli reżyser postąpi wbrew mojej woli, będzie łagodził, zmieniał i retuszował uzgodniony scenariusz – wycofam się z filmu. Nie zgodzę się na powierzchowne uoptymistycznianie”²⁶⁸. Na tym tle dochodziło do sporów między pisarzem a reżyserem (co potwierdzali aktorzy grający w filmie²⁶⁹), a w konsekwencji do wycofania nazwiska Hłaski z czołówki. Gdy po wielu latach w jednym z wywiadów pisarz, powtarzając, dlaczego wycofał swoje nazwisko z czołówki, usłyszał od rozmówczyni, że mimo to wyszedł świetny film, odpowiedział: „Być może. Jednak to nie mój film. Nie mam z nim nic wspólnego. Dlatego nie dałem nazwiska”²⁷⁰. Ponadto zażądał zmiany tytułu filmu oraz zabronił matce podejmowania jakichkolwiek pieniędzy w jego imieniu za film (Hłasko wyjeżdżał w tym czasie za granicę). Czuł się rozczarowany nie tylko jego optymistycznym zakończeniem, które „niezgodne było ani z treścią utworu, ani z jego wymową filozoficzną, ideową, moralną, ani z jego przesłaniem”²⁷¹, ale też próbą przełamania fatalizmu losu ludzkiego tak znamiennego dla najważniejszych dzieł „szkoły polskiej”²⁷². W *Pięknych dwudziestoletnich* podsumował:

²⁶⁶ P. Wasilewski, op. cit., s. 185.

²⁶⁷ Czesław Petelski twierdził jednak, że Hłasko film widział wiosną 1958 na kolaudacji w Warszawie. Pisze o tym w artykule: *Śladem „Bazy ludzi umarłych”, „Film”* 1983, nr 46, s. 11. Autor literackiego pierwowzoru nie mógł go oczywiście widzieć, gdyż 21 lutego wyleciał z Polski i nigdy już do kraju nie wrócił.

²⁶⁸ Rozmowa Bohdana Węsierskiego z Markiem Hłaską, „Echo Krakowa” 1958, nr 13, s. 4.

²⁶⁹ Dochodziło także do kłótni między reżyserem a aktorami. Petelski dokonywał wielu cięć i z filmu wypadały wspaniałe sceny, m.in. wizyta Warszawiaka u prostytutki i uderzenie Zabawy wygłaszającego propagandowe slogany na wiecu pierwszomajowym, monolog Orsaczka zbijającego trumnę dla Apostoła czy demolowanie trybun. Vide P. Wasilewski, op. cit., s. 134.

²⁷⁰ To dość stanowczy osąd Hłaski, szczególnie, że filmu nigdy nie zobaczył, znał tylko zmiany scenariuszowe. Wypowiedź Hłaski pochodzi z wywiadu: A. Grabowska, *Dialog z Hłaską*, „Nowiny i Kurier” 30 maja 1969. Ciekawostką jest to, z jaką zaskakującą konsekwencją reżyser pozostawał wierny życzeniu Hłaski o wycofaniu jego nazwiska. Około roku 1983 w rozmowie przed telewizyjną projekcją *Bazy ludzi umarłych* otwierającej przegląd jego filmów ani razu nie wymienił nazwiska autora *Następnego do raju*. L. Kurpiewski, op. cit., s. 5.

²⁷¹ Ibidem, s. 19.

²⁷² S. Ozimek, *Od wojny po dzień powszedni*, w: *Historia filmu polskiego*, red. J. Toeplitz, t. 4, Warszawa 1980, s. 156.

Z *Następnego...* można było zrobić dobry film – wypadki samochodowe, bicie po pysku, eksplozje, bohaterce filmu robią się na tyłku odciski, gdyż tak ją tam bez przerwy wszyscy rzną: dobry film dla młodzieżowego widza. Ale Ford zniszczył starannie wszystko, co tam było zabawnego i dziecinnego. Nie widziałem nigdy tego filmu; czytałem tylko recenzje o nim Zygmunta Kałużyńskiego i Krzysztofa Teodora Toplitz, w której Toplitz pisze, iż jest to taka Polska, jak ją widzi mały Mareczek²⁷³.

2.2.7. Filmowa realizacja niewydanej za życia pisarza *Sonaty marymonckiej*

Po wielokrotnie przerabianą powieść Marka Hłaski, wydaną w części pod tytułem *Baza Sokółowska*, sięgnął w 1987 roku stawiający pierwsze kroki w kinematografii Jerzy Ridan. Samodzielnie napisał scenariusz, w którym dokonał kilku przeróbek. Wyciął wiele dialogów dotyczących ideologii partii, ubarwił życiorys bohatera wątkiem romansowym, a przede wszystkim zmienił zakończenie. Tłumaczył ten zabieg chęcią osłabienia schematyzmu głównej postaci wynikającego z podporządkowania wzorcom literatury produkcyjnej, lansującej herosa pracy²⁷⁴.

Film powstał w Zespole Filmowym „Iluzjon” kierowanym przez Czesława Petelskiego, reżysera *Bazy ludzi umarłych*, do którego zwrócił się Jerzy Ridan odrzucany przez inne zespoły. Jedynie Petelski, zdaniem autora filmowej *Sonaty...*, był zainteresowany ekranizacją utworu Marka Hłaski i bez wahania dał na ten cel pieniądze²⁷⁵.

Premiera *Sonaty* odbyła się 16 maja 1988 roku. Film zyskał pozytywne oceny krytyków, ale spotkał się z negatywnym przyjęciem przez władze kinematografii. Już na kolaudacji wypowiediano pejoratywne opinie. Obecny na posiedzeniu reżyser wspominał dwa szczególnie napastliwe głosy członków komisji kolaudacyjnej – Kazimierza Koźniewskiego, publicysty i pisarza, oraz Jerzego Schönborna, krytyka filmowego i urzędnika Naczelnego Zarządu Kinematografii. Ten ostatni, znany z ostrych ocen niepokornego kina, miał krzyknąć do Ridana: „Żadnego filmu pan już nigdy nie zrobi”²⁷⁶. Takie zachowanie zostało ostro skomentowane przez krytyków filmowych, bowiem – jak w tamtym czasie pisał recenzent tygodnika „Za i Przeciw” Remigiusz Włost-Matuszak – „filmy na żenująco niskim poziomie artystycznym kwalifikuje się tam jako dobre i «moralnie obojętne»”²⁷⁷.

²⁷³ M. Hłasko, *Piękni dwudziestoletni*, ed. cit., s. 137.

²⁷⁴ Więcej na ten temat w II rozdziale pracy w części zatytułowanej „*Sonata marymoncka* – dojrzewanie ideowe bohatera”.

²⁷⁵ P. Wasilewski, op. cit., s. 140.

²⁷⁶ Ibidem, s. 141.

²⁷⁷ R. Włost-Matuszak, „*Sonata marymoncka*”, czyli powrót Hłaski, „*Za i Przeciw*” 1988, nr 27, s. 13.

Sonaty marymonckiej nie dopuszczono do konkursu na XII Festiwalu Polskich Filmów Fabularnych w Gdańsku w 1987 roku, a jedynie pokazano w porannej sekcji informacyjnej. Powielona tylko w pięciu kopiach trafiła wyłącznie do wąskiego rozpowszechniania. Losy filmu zmieniły się jednak na początku 1988 roku, gdy władze kinematografii zdecydowały o zwiększeniu liczby kopii do siedemnastu i skierowaniu ich do wszystkich kin.

W prasie pojawiły się spekulacje na temat tego, dlaczego tak utrudniano rozpowszechnianie debiutu Jerzego Ridana. Cytowany wyżej Remigiusz Włast-Matuszak pisał:

Czy to, że Jerzy Ridan podsuwa publiczności nieprawomyślne obrazy i także myśli, stwierdza, że egzystencja świata pracy była tak samo ciężka przed wojną jak i po wojnie? Czy też druga „insynuacja”, jakże niepożądana i obrazoburczą, że w Polsce obok milionów walczących i ginących były też tysiące zapełniających dansingi, domy publiczne i kasyno gry w Warszawie przy placu Na Rozdrożu, i bawiono się w tych przybytkach chciwie i długo, kwitł handel z Niemcami i wszelki inny płatny handel?²⁷⁸.

2.3. Życie i twórczość w latach 1956–1958

2.3.1. Działalność literacka i filmowa

W lipcu i sierpniu 1956 roku ukazały się kolejne publikacje opowiadań Hłaski: *Amor nie przyszedł dziś wieczorem* zamieścił poczytny „Przegląd Kulturalny” postrzegany jako dobre zwierciadło życia literackiego, *Głód* ukazał się w „Po prostu”, *Zbieg* i *Namiętności* w „Świecie”, a *Wilk* w „Sztandarze Młodych”. Polskie Radio nadało słuchowisko według *Pętli*. Pod koniec września Hłasko wstąpił do Związku Literatów Polskich, a 20 grudnia 1956 roku został jego członkiem. Tymczasem 21 października 1956 roku londyńskie „Wiadomości” – obok paryskiej „Kultury” główne pismo emigracyjne – zamieściły obszernie omówienie *Pierwszego kroku w chmurach* autorstwa Gustawa Herlinga-Grudzińskiego²⁷⁹. W 1956 roku zaczęły się pojawiać pierwsze tłumaczenia prozy Hłaski.

Koniec 1956 oraz rok 1957 przyniósł zmiany w percepcji twórczości Marka Hłaski, szczególnie po opublikowaniu tekstów *Ósmy dzień tygodnia* i *Głupcy wierzą w poranek*. Na rosnącą falę krytyki wpływ miało wiele czynników, m.in.: odejście od nastrojów „odwilżowych”, zmiana postawy autora z buntowniczej na stanowisko „pesymizmu pogodzonego”²⁸⁰ oraz, co ciekawe, zamiar sfil-

²⁷⁸ P. Wasilewski, op. cit., s. 13.

²⁷⁹ G. Herling-Grudziński, *Ciemności i Pętla*, „Wiadomości” 1956, nr 43.

²⁸⁰ Zmianę postawy pisarza oraz narastający kryzys zobaczył jako jeden z pierwszych Jerzy Kmita, a opisał to w artykule: *Prawo do pesymizmu*, „Od Nowa” 1958, nr 7.

mowania *Ósmego dnia tygodnia*²⁸¹. Zdaniem niektórych krytyków, pisarstwo Hłaski stało się wulgarnie i pornograficzne²⁸², staczało się w otchłań szmiry, niewolniczego naśladowania komercyjnej i mało wartościowej literatury zachodniej, przesiąknięte było pesymizmem i nihilizmem. Pisarz ten, w opinii wielu, deprawował swą twórczością młodzież, nie oferując żadnych pozytywnych wartości i wzorców zachowań. Zarzucano mu prezentację zafałszowanego obrazu rzeczywistości. W wielu recenzjach – także i tych przychylnych pisarzowi²⁸³ – posądzano go o schematyczność i monotematyczność. Krytycy przestrzegali przed absolutyzowaniem młodzieńczego buntu niepopartego ideową propozycją. Co więcej, pisarza atakowano nie tylko za dotychczasowe i kolejne utwory, ale też za styl życia.

Od drugiej połowy listopada 1956 do stycznia 1957 Marek Hłasko przebywał w Zakopanem, gdzie pracował nad kolejnymi utworami i realizacją wcześniej podjętych zobowiązań²⁸⁴. Wraz z początkiem roku 1957 zwrócił się do prezesa ZLP Antoniego Słonimskiego z prośbą o pomoc w umożliwieniu wyjazdu na Zachód. Miesiąc później Komisja Zagraniczna skierowała Hłaskę na wyjazd zagraniczny²⁸⁵ i przedstawiła prośbę o dofinansowanie Komisji Stypendialnej przy Ministerstwie Kultury i Sztuki. Przed planowaną podróżą z autorem *Ósmego dnia tygodnia* nawiązał kontakt Konstanty Jeleński wydający w Paryżu czasopismo „Encounter” oraz redaktor paryskiej „Kultury” Jerzy Giedroyc, uzyskując zgodę na publikację *Ósmego dnia tygodnia*. Od końca stycznia do końca marca 1957 roku (a nawet maja – dokładnej daty nie da się ustalić) Marek Hłasko przebywał w Kazimierzu nad Wisłą. Mieszkał w Domu Architekta. Mniej więcej w tym czasie ukończył opowiadanie *Następny do rajju*, a niedługo później scenariusz do filmu *Głupcy wierzą w poranek* (pod takim tytułem było ono drukowane w „Panoramie”) – o czym już pisałam.

W połowie kwietnia 1957 Ministerstwo Kultury i Sztuki zatwierdziło stypendia zagraniczne dla młodych twórców, w tym Marka Hłaski. Pisarz otrzy-

²⁸¹ Z napastliwym artykułem przeciw filmowaniu *Ósmego dnia tygodnia* wystąpili m.in.: Henryka Niemiec, oceniając, że „to potworna w swej brzydocie karykatura” (H. Niemiec, *A może by tak kręcić w ósmym dniu tygodnia?*, „Pomorze” 1957, nr 8); Paweł Rudnian, zarzucając Hłasce powtarzanie się i jednostronność (P. Rudnian, *Trzy znaki czasu*, „Warmia i Mazury” 1957, nr 5) oraz Andrzej Chruszczyński, dostrzegając schematyzm opowiadania (A. Chruszczyński, *Quasi-rewelator*, „Nowa Kultura” 1957, nr 17).

²⁸² „Życie Hłaskowych bohaterów, obdarte z wszelkiego uroku, sprowadza się właściwie do czysto fizjologicznych funkcji; nie ma miejsca na jakieś młodzieńcze marzenia i porywy”. J. Kuśnierz, *Nie tylko szmira jest niebezpieczna*, „Głosy znad Odry” 1957, nr 17, s. 5.

²⁸³ Np. Artura Sandauera (*O pewnej nagrodzie*, „Polityka” 1958, nr 6) czy wspomnianego już Jerzego Kmity.

²⁸⁴ Vide P. Wasilewski, op. cit., s. 24.

²⁸⁵ Oprócz Hłaski taką możliwość otrzymali: Wisława Szymborska, Sławomir Mrozek, Henryk Berezka, Andrzej Kijowski i Jerzy Turowicz.

mał sześciotygodniowe apanaże na wyjazd do Francji i Belgii. Ich wysokość wynosiła siedemdziesiąt procent diety urzędowej obowiązującej w poszczególnych krajach. Ustalenie terminu wyjazdu i pokrycie kosztów podróży należało do stypendystów.

W kwietniu 1957 we francuskim czasopiśmie „Preuves” ukazało się tłumaczenie *Pierwszego kroku w chmurach*, obok tekstów innych polskich pisarzy, takich jak: Maria Dąbrowska, Jerzy Andrzejewski, Tadeusz Różewicz, Julian Przyboś. Natomiast miesiąc później w czasopiśmie „Orka” opublikowano *Planktony doktora X*. W czerwcu 1957 Marek Hłasko ponownie zamieszczał w Kaziemierzu Dolnym. Tam kończył pisane od dwóch lat *Cmentarze*²⁸⁶.

12 lipca 1957 roku Plenum Zarządu Głównego ZLP przyznało Hłascie (zgodnie z sugestią Komisji Popierania Twórczości Literackiej) stypendium, które pozwoliło mu skoncentrować się na pisaniu. W tym letnim okresie pisarz tworzył (był też na projekcji *Skarbu kapitana Martensa* w reż. Jerzego Passendorfera, do którego pisał dialogi; film zebrał w sumie aż dwuipółmilionową publiczność²⁸⁷), a we wrześniu wyjechał do Domu Literatów w Zakopanem. W tym też miesiącu wysłał depezę do Jerzego Giedroycia z prośbą o niedrukowanie *Cmentarzy* (których kopię dostarczyła Agnieszka Osiecka), gdyż mogłoby mu to przeszkodzić w otrzymaniu paszportu.

Tymczasem warszawski „Express Wieczorny” poinformował opinię publiczną o nowym, mającym się ukazać w listopadzie czasopiśmie „Europa”, którego redaktorem naczelnym został Jerzy Andrzejewski, a w którym pracę znalazł Hłasko. Pisarz miał zajmować się filmem – swoją wielką namiętnością. W skład redakcyjnego kolegium wchodziłi jeszcze m.in. Mieczysław Jastrun, Kazimierz Brandys, Paweł Hertz i Adam Ważyk. Pismo, pomimo zgody na wydanie, nigdy się nie ukazało. Wycofał je tuż przed drukiem Władysław Gomułka, orzekając, że „żadnej «Europy» nie będzie”²⁸⁸. Marek Hłasko, podobnie jak pozostała część redakcji, jeszcze w 1957 roku dostał wymówienie. Kilka tygodni później w prasie pojawiły się informacje o planowanej podróży pisarza do Francji. Przez cały rok wyjazd nie mógł dojść do skutku, gdyż wie-

²⁸⁶ A. Czyżewski, op. cit., s. 218.

²⁸⁷ A. Wallis, op. cit., s. 295.

²⁸⁸ Na posiedzeniu Komisji Kultury KC PZPR 2 listopada zakwestionowano po lekturze pierwszy numer, który nie reprezentował sobą programu socjalistycznego, a liberalno-burżuazyjny, antysocjalistyczny. Ponadto „Zarzucono redakcji, że nie mówi się nic pozytywnego o ZSRR, są polemiki z socrealizmem, sporo jest nieodpowiednich sformułowań w artykułach. Podawano cytaty. Szczególne oburzenie wywołało zakończenie tekstu Hłaski *Na marginesie artykułu Kazana*. Dotyczył on problemów kina: «Niech urzędnicy planują filmy średnie, średnie i klasowe, bo chociaż budujemy socjalizm, forsa się przyda. Jeżeli Polska Ludowa spełniła czyjeś marzenia, to chyba biurokratów. Niech urzędnicy i biurokraci przynajmniej swoje marzenia o wielkości pozostawią artystom». P. Wasilewski, op. cit., s. 31.

lokrotnie – według Henryka Berezy²⁸⁹, który również otrzymał stypendium – zwlekano z uruchomieniem dewiz. Młodzi twórcy mieli je dostać w pierwszym kwartale 1958 roku.

W ciągu całego roku 1957 pisarz uczestniczył w wielu wieczorach autorskich (w Warszawie, Łodzi²⁹⁰, Częstochowie, Krakowie, Wrocławiu, Białymstoku, Szczecinie i innych miastach) oraz pokazach filmowych. Hłaskę i jego opowiadaniem zainteresowali się wydawcy na Zachodzie. Do władz ZLP przychodziły listy i pisma z prośbą o kontakt i zgodę na przekład utworów. W kraju natomiast ataki prasy na pisarza nasilały się, przy czym nie dotyczyły już spraw czysto literackich, ale też politycznych, o czym pisałam wcześniej.

2.3.2. Nagroda Literacka Wydawców za rok 1957 i wyjazd z kraju

11 stycznia 1958 roku Markowi Hłasce przyznano – pierwszą po wojnie – Nagrodę Literacką Wydawców za rok 1957. W komisji przyznającej wyróżnienie znalazły się wybitne postaci polskiej kultury: Maria Dąbrowska, Jarosław Iwaszkiewicz, Julian Przyboś, Antoni Słonimski, Kazimierz Wyka, Zofia Kossak, Konrad Górski, Jan Kott, Tadeusz Kotarbiński, Stefan Żółkiewski i Władysław Bieńkowski. Kandydatami do nagrody byli polscy twórcy z utworami wydanymi rok wcześniej. Na liście nominowanych znaleźli się: Jerzy Andrzejewski z powieścią *Ciemności kryją ziemię*, Roman Bratny i jego *Kolumbowie – rocznik 20*, Julian Strykowski z *Głosami w ciemności*, Jan Józef Szczepański z *Butami*, Sławomir Mrożek ze *Słoniem*, Jan Parandowski z naukowym opracowaniem życia i twórczości Petrarcki, Adolf Rudnicki z *Niebieskimi kartkami*, Teodor Parnicki z *Końcem zgody narodów*, Leszek Kołakowski z pracami naukowymi i w końcu Marek Hłasko ze zbiorem opowiadań *Pierwszy krok w chmurach*. Te nazwiska dowodzą, że już sam fakt nominacji tej książki należało traktować jako wyróżnienie. W dyskusji zastanawiano się też nad *Dziennikami* Witolda Gombrowicza. Ostatecznie zwyciężył Marek Hłasko, zdobywając w drugim głosowaniu poparcie dziewięciu jurorów. Maria Dąbrowska w *Dziennikach* pisała, że w trakcie obrad jury nie było żadnej wielkiej dyskusji i żadnej drastycznej różnicy zdań. Nie tylko wszyscy zgodzili się na Hłaskę, ale dwu matadorów partyjnych: Bieńkowski i Żółkiewski wygłosiło entuzjastyczne przemówienia na jego cześć²⁹¹. To nie do końca prawda, przeciwko kandydaturze młodego pisarza wystąpiła, obok Konrada Górskiego, Zofia Kossak, twierdząc,

²⁸⁹ Henryk Bereza planował wyjazd razem z Markiem, ale postanowił zaczekać na uruchomienie dewizy. Po wyjeździe Marka nie mógł już tego zrobić.

²⁹⁰ Z listu z 21 stycznia 1957 roku wiemy, że Hłasko zapraszany był do Wojewódzkiego Domu Kultury Związków Zawodowych w Łodzi (w wymienionym piśmie przeproszono pisarza za przełożenie spotkania).

²⁹¹ M. Dąbrowska, *Dzienniki 1955-59*, Warszawa 1988, s. 5-6.



Wręczenie Nagrody Literackiej Wydawców, Marek Hłasko, Jan Kott i prof. Tadeusz Kotarbiński, styczeń 1958

Fot. East News

iz debiut Hłaski to „książka tragiczna, wywierająca na czytelnika wpływ destrukcyjny, uosabiająca punkt widzenia, na który absolutnie nie można się zgodzić”²⁹². Dwudziestoczteroletni wówczas pisarz powiedział w wywiadzie prasowym, iż nie spodziewał się takiego zaszczytu. Dzięki nagrodzie (wyróżnieniu w gronie zasłużonych twórców oraz nagrodzie pieniężnej) został docenionym pisarzem.

Wręczenie nagrody Hłasce zostało zarejestrowane przez Polską Kronikę Filmową w Warszawie²⁹³, a popularny tygodnik „Świat” opublikował kilkuzdjęciowy fotoreportaż z uroczystości. Dla wielu dużą niespodzianką było otrzymanie takiego wyróżnienia przez pisarza, dlatego „zawrzało wokół Hłaski nie tylko w prasie i nie tylko z przyczyn politycznych”²⁹⁴. Jednakże coraz więcej krytyków rozpisywało się na temat szkodliwości społecznej jego utwo-

²⁹² Vide P. Wasilewski, op. cit., s. 33.

²⁹³ Polska Kronika Filmowa 1958, wyd. 3B.

²⁹⁴ T. Stankiewicz-Podhorecka, *Życie bujne i tragiczne*, ed. cit., s. 17.

rów, twierdząc, że przybierają one niebezpieczny kierunek²⁹⁵ albo że Nagroda Literacka Wydawców jako najwyższe wyróżnienie nie powinna trafić w ręce młodego autora przynajmniej w momencie, gdy jego dalszy rozwój stoi pod znakiem zapytania²⁹⁶. W obronie Hłaski stanęli nieliczni, m.in. wierni pisarzowi Jan Błoński i Henryk Bereza²⁹⁷.

Po tym niewątpliwym sukcesie, ale i jednocześnie, nasilającej się krytyce i niesprzyjającej sytuacji, Marek Hłasko coraz bardziej pragnął wyjechać za granicę. W liście do Jerzego Giedroycia z listopada 1957 roku pisał: „[...] moje nowe książki i moje filmy utknęły w cenzurze; jestem w tej chwili na czarnej liście; codziennie spotykają mnie dziesiątki szykan i przykrości [...]”²⁹⁸. Motywował to też chęcią poznania świata, co zawarł w liście do Antoniego Słonimskiego – prezesa Związku Literatów Polskich: „Nigdzie dotychczas nie byłem, nie widziałem w życiu porządnego przedstawienia w teatrze, nie widziałem dziesięciu dobrych filmów; i czasem kiedy czytam książki innych ludzi i kiedy pomyślę o ich wiedzy – czuję się w swojej roli wprost śmieszny”²⁹⁹.

Na chwilę przed wyjazdem z Polski pisarz zawarł umowę z Przedsiębiorstwem Państwowym Zespoły Autorów Filmowych na wykorzystanie kilku jego opowiadań (*Pierwszy krok w chmurach*, *Namiętności*, *Strach*, *Amor nie przyszedł dziś wieczorem*) w filmie nowelowym, którego reżyserem miał być Wojciech Jerzy Has. Film jednak nie powstał³⁰⁰. Natomiast na podstawie upoważnień, jakie wystawił matce na dzień przed wyjazdem, wynika, że związany był jeszcze umowami z Centralnym Urzędem Kinematografii (należności z tytułów filmów *Pętla* i *Ósmy dzień tygodnia*), Stowarzyszeniem Autorów ZAiKS oraz z Wojciechem Hasem (z tytułu sprzedaży praw autorskich do filmu, o którym pisałam wyżej)³⁰¹.

21 lutego 1958 roku Marek Hłasko wyleciał do Paryża. Bezpośrednim powodem, dla którego zdecydował się na tak pospieszny wyjazd, była realna obawa przed odebraniem mu paszportu³⁰², tym bardziej że zaczęła zmieniać

²⁹⁵ Hieronim Michalski na przykład twierdził, że pisarstwo Hłaski staje się co najmniej sporne. H. Michalski, *W sprawie talentyzmu. Z okazji przyznania Nagrody Wydawców*, „Trybuna Literacka” 1958, nr 8.

²⁹⁶ A. Sandauer, *O pewnej nagrodzie*, „Polityka” 1958, nr 6.

²⁹⁷ H. Bereza, *Marek Hłasko*, „Świat” 1958, nr 6.

²⁹⁸ M. Hłasko, *Listy*, ed. cit., s. 130.

²⁹⁹ S. Stankiewicz-Podhorecka, op. cit., s. 150.

³⁰⁰ P. Wasilewski, op. cit., s. 33.

³⁰¹ Ibidem, s. 34.

³⁰² Potwierdza to relacja Juliusza Żuławskiego – członka Zarządu Głównego ZLP w latach 1956–59 – opublikowana we wspomnieniach *Przydługa terażniejszość*. Píše w niej, że był bojkotowany przez władze, ale że udało się załatwić stypendium Hłasce, który ostrzeżony wyjechał, dosłownie na chwilę przed odebraniem mu paszportu. J. Żuławski, *Przydługa terażniejszość*, Warszawa 1992, s. 13. Podobnie twierdził Hłasko. W wywiadzie udzielonym Alinie Grabowskiej dla gazety „Nowiny i Kurier” ukazującej się w Izraelu pisarz powiedział: „Miałem stypendium do Paryża,

się sytuacja w kraju. Przeobrażenia polityczne, które nastąpiły w 1956 roku, szybko rozczarowały społeczeństwo oczekujące poprawy warunków życiowych i poszerzenia wywalczonej odwilżą sfery wolności³⁰³. Działo się zupełnie na odwrót – zaczęto tłumić wszelką działalność antykomunistyczną na wszystkich szczeblach społecznej struktury. Pesymistyczne nastroje wśród narodu oraz działania aparatu partyjnego świetnie wyczuwał młody pisarz, szczególnie, że publikował w czasopismach, które zlikwidowano („Europa”) lub które zmieniły redaktorów („Sztandar Młodych”, „Nowa Kultura”, „Przegląd Kulturalny” i „Po prostu”). Jednakże na fali październikowych przemian poprawiły się stosunki Polski z Zachodem (szczególnie z USA, Wielką Brytanią i Francją³⁰⁴), co nie omieszkał wykorzystać Hłasko, starając się wyjechać z kraju.

3. LITERATURA I FILM NA EMIGRACJI: 1958–1969

3.1. Hłasko i paryska „Kultura”

21 lutego 1958 roku Marek Hłasko przyleciał do Paryża na zaproszenie Instytutu Literackiego, który w tym czasie starał się promować nowe zjawiska literacko-artystyczne. Wydawano w nim książki pisarzy emigracyjnych (przemycanych do kraju i odgrywających doniosłą rolę w kształtowaniu poglądów twórców i intelektualistów polskich – za ich kolportaż aresztowano i stawiano przed sądem³⁰⁵) oraz „Kulturę” – miesięcznik redagowany przez Jerzego Giedroycia oraz grupę jego współpracowników, m.in. Zofię i Zygmunta Herztów oraz Konstantego Jeleńskiego).

Wspomnieniem pierwszych chwil na Zachodzie Marek Hłasko rozpoczął swą „autobiografię” – *Pięknych dwudziestoletnich*:

Miałem przy sobie osiem dolarów; miałem dwadzieścia cztery lata; byłem autorem wydanego tomu opowiadań oraz dwóch książek, których wydać mi nie chciano. Byłem także laureatem Nagrody Wydawców [...]. I jeszcze jedno: zostałem uznany za człowieka skończonego i stwierdzone zostało ponad wszelką wątpliwość, że niczego już nigdy nie napiszę³⁰⁶.

paszport w kieszeni, kiedy przyszło niby niewinne wezwanie do uzupełnienia służby wojskowej. [...] Chodziło o to, żeby mi zabrać paszport i żeby nie mógł wyjechać”. A. Grabowska, *Dialog z Hłaską*, „Nowiny i Kurier” 30 maja 1969 roku. Po latach też, wraz z otwarciem teczek, są na to dowody – anulowanie wcześniejszej decyzji oraz żądanie oddania wydanego dokumentu – wystosowane przez Naczelnika Wydziału Biura Paszportów MSW. Vide A. Czyżewski, op. cit., s. 233.

³⁰³ A.L. Sowa, op. cit., s. 569–573.

³⁰⁴ Ibidem, s. 583.

³⁰⁵ Vide *Historia Anny Rudzińskiej*, „Po prostu” 1990, nr 5, „Kultura” 1999, nr 7–8 lub: <<http://jozefdarski.pl/1086-jan-jozef-lipski-proces-anny-rudzinskiej-i-klub-krzywego-kola>> [14.08.2014].

³⁰⁶ M. Hłasko, *Piękni dwudziestoletni*, ed. cit., s. 7.

Przez kilka miesięcy pisarz mieszkał w Maisons-Laffitte – podparyskiej siedzibie Instytutu, o czym informował matkę³⁰⁷. Opiekę nad nim sprawował w tym czasie Zygmunt Hertz³⁰⁸. Przyjazd Hłaski do Paryża wzbudził ogromne zainteresowanie, szczególnie że zaraz po nim wprowadzono w Polsce nakaz cenzury na jego utwory. Kilka jego opowiadań przetłumaczono już na inne języki i wydano. Jeszcze przed przyjazdem Hłaski do Francji dotarła tam jego legenda. Pisarz był atrakcyjny jako młody gniewny, w dodatku z za „żelaznej kurtyny”, nazwano go nawet „Jamesem Deanem komunizmu”. Francuscy dziennikarze szybko się nim zainteresowali. Zamieszczali mniej lub bardziej prawdziwe informacje, robili wywiady, ale nie do końca rozumieli to, o czym mówił³⁰⁹.

Dość wcześnie, bo już na przełomie marca i kwietnia 1958 nakładem Instytutu Literackiego ukazały się w jednym tomie utwory Marka Hłaski (*Cmentarze* i *Następny do raję*). Udało się to, gdyż przyjazd głośnego pisarza z kraju bloku socjalistycznego został poprzedzony odpowiednimi przygotowaniem Giedroycia i Jeleńskiego³¹⁰. W kwietniu Hłasko otrzymał Nagrodę Literacką „Kultury” dla pisarza krajowego za *Cmentarze*. Informacja o tej nagrodzie ukazała się w 4. numerze tego czasopisma wraz z zawiadomieniem o wydaniu książki. Można w niej przeczytać, że „niewątpliwie jest to zupełnie wyjątkowy sukces, który pozwala wróżyć młodemu pisarzowi światową karierę literacką”³¹¹. Jak pisze Andrzej Czyżewski, nie był to tylko sukces „oficjalny” wylansowany przez środowisko literackie. Krytycy i czytelnicy byli rzeczywiście pod wrażeniem siły i oryginalności pisarstwa Hłaski. *Cmentarze* wygrały z takimi pozycjami, jak *Kontynenty* Czesława Miłosza czy *Da Gorki a Pasternak* Gustawa Herlinga-Grudzińskiego. Wydanie *Cmentarzy* i przyznanie nagrody „Kultury” wywołało ogólne zainteresowanie. Pisały o tym: londyński „Dziennik Polski” i „Wiadomości”, „New York Times” i „Time”, pisma polonijne z Detroit i Buenos Aires, gazety francuskie, włoskie i niemieckie³¹².

³⁰⁷ W liście tym pisał: „Ja mieszkam na przedmieściu i prawie nie ruszam się do Paryża”. M. Hłasko, *Listy*, ed. cit., s. 134.

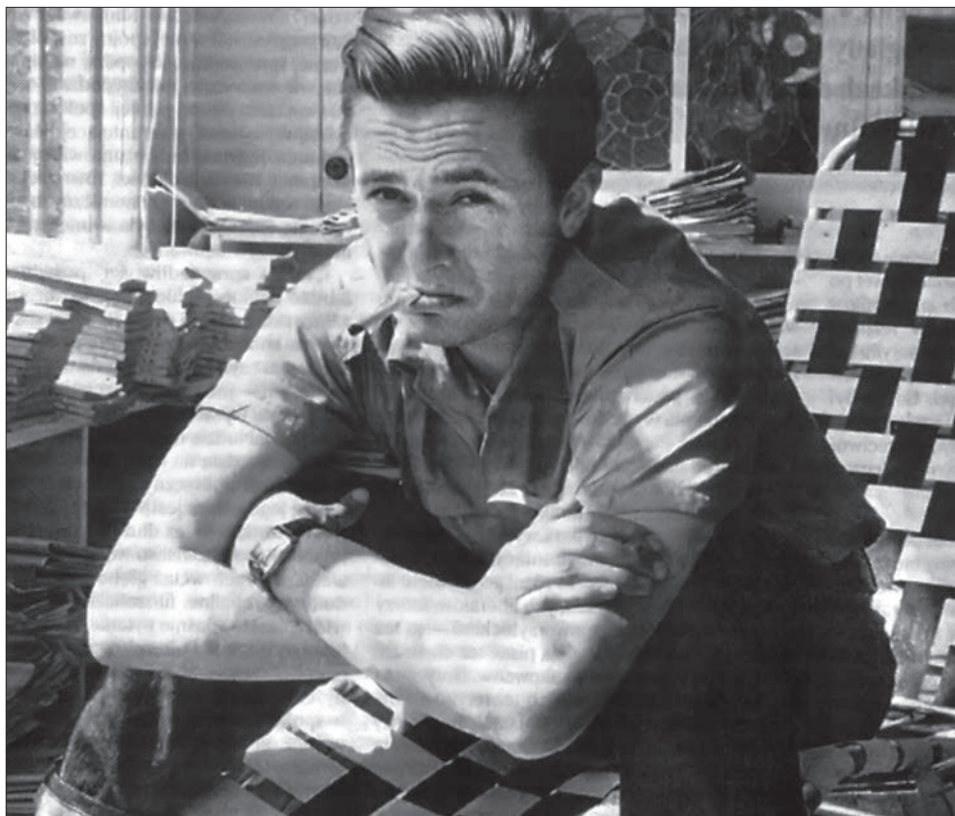
³⁰⁸ Czas spędzony wspólnie z Hłaską w Paryżu wspomina jego żona w książce Izy Chruslińskiej, *Była raz „Kultura”. Rozmowy z Zofią Hertz*, Warszawa 1994, s. 82–84.

³⁰⁹ P. Wasilewski, op. cit., s. 37.

³¹⁰ 26 lutego 1958 roku Jerzy Giedroyc pisał do Andrzeja Bobkowskiego: „Chcę więc zrobić następująco: daję mu nagrodę literacką «Kultury» [...], wydaję w możliwie najszybszym tempie jego książkę. Bardzo się zapalił do niego Julliard. Dziś jest podpisanie umowy. Julliard da pisemko stwierdzające, że obecność Hłaski jest niezbędna w Paryżu w związku z tłumaczeniem do jesieni i te pisemko da tutejszemu konsulatu, niewinnie proponując przedłużenie paszportu. [...] Mam wszelkie dane, by go zalansować na terenie międzynarodowym [...]”. J. Giedroyc, A. Bobkowski, *Listy 1946–1961*, Warszawa 1997, s. 512.

³¹¹ A. Czyżewski, op. cit., s. 251.

³¹² Ibidem, s. 250.



Marek Hłasko w Maisons-Laffitte pod Paryżem, wiosna 1958 (fot. Henryk Giedroyc)
Fot. East News

Znani pisarze i publicyści, tacy jak: Maria Dąbrowska, Jerzy Stempowski, Juliusz Mieroszewski czy Bogdan Suchodolski oceniali to wydarzenie literackie bardzo pochlebnie³¹³. W innym tonie natomiast wypowiadali się przedstawiciele władz i dziennikarze partyjnych gazet w Polsce. Nagonka na pisarza przybrała już od jego wyjazdu polityczny ton, szczególnie partyjnych

³¹³ Maria Dąbrowska w *Dziennikach* podziwiała tempo wydania książki i zastanawiała się nad politycznymi skutkami tego faktu. Pisała jednocześnie, że: „Książka Hłaski jest świetna. Być już tak dobrym pisarzem w 25. roku życia to rzecz niezmiernie rzadka”. M. Dąbrowska, op. cit., s. 19-20. Jerzy Stempowski natomiast konstatował: „Wrażenia odniesione z lektury utworu literackiego nie da się bez reszty opowiedzieć. Mówimy o jego klasyfikacji, aktualności, rzemiośle, nie mieści się natomiast w naszych słowach to, co jest dziełem talentu, to, co przypisywano dawniej pocałunkom muz. Byłoby więc może niesłuszne mówić o bardziej wymiernych właściwościach powieści Hłaski, nie powitawszy w nich przedtem rzeczy równie istotnej, jak nieuchwytniej, mianowicie wybitnego talentu”. J. Stempowski, *Drugi krok w chumurach Marka Hłaski*, w: idem, *Szkice literackie*, t. 2: *Klimat życia i klimat literatury 1948–1968*, oprac. J. Timoszewicz, Warszawa 1988, s. 139.

literatów, np. Putramenta czy Kruczkowskiego³¹⁴. Nie stwarzano nawet pozoru merytorycznej polemiki. Jednym z najdotkliwszych wydarzeń stało się ukazanie napastliwego artykułu Skiza (a właściwie Zbigniewa Wasilewskiego) *Primadonna jednego tygodnia*, który opublikowała 5 kwietnia 1958 roku „Trybuna Ludu”. Autor tego paszkwilu oskarżył Hłaskę o to, iż swe utwory „sprzedaje – poza krajem – w ręce międzynarodowych handlarzy bronią przeciw komunizmowi”, że są one zaprzeczeniem „humanistycznego sensu socjalizmu i możliwości jego realizacji” oraz naśladownictwem samego Orwella, „klastyka i mistrza współczesnego paszkwilu antykomunistycznego”³¹⁵. Artykuł ten wywołał gniew i rozgoryczenie Hłaski i jego matki, oznaczał bowiem, że opublikowane w gazecie będącej organem KC PZPR słowa były wyrazem aktualnej oceny twórczości Hłaski przez ludzi rządzących krajem³¹⁶. Autor *Cmentarzy* uspakajał w listach Marię Hłasko, pisząc: „Nie przejmuj się żadnymi głupstwami, które wypisują zawistnicy, bo nie ma w tym cienia prawdy”³¹⁷. 9 kwietnia 1958 roku wystosował list otwarty do redakcji „Trybuny Ludu”, która go oczywiście nie zamieściła, mimo że autor zaproponował pismu opatrzenie jego tekstu redakcyjnym komentarzem. Pisarz zwrócił się więc do Jerzego Giedroycia z prośbą o zamieszczenie kilku słów, ponieważ:

[...] w donosie policyjnym [tak określa Hłasko charakter prasowego ataku – przyp. J.B.H.], który spowoduje prawdopodobnie moją śmierć cywilną w Polsce, autor nazywa mnie zdrajcą i przemytnikiem broni przeciwko komunizmowi – muszę starać się bronić za pośrednictwem pisma wydawanego przez Pana [...]. Proszę więc, aby wydrukował Pan mój list do „Trybuny Ludu”³¹⁸.

Redaktor prośbę Marka Hłaski spełnił i w czerwcowym numerze „Kultury” pod tytułem *Marek Hłasko a „Trybuna Ludu”* zamieścił przedrukowany artykuł z „Trybuny Ludu” i też list otwarty Hłaski zatytułowany *Chwileczkę, grabarzu*³¹⁹. Tekst ten jednak pozostał w kraju praktycznie nieznanym³²⁰. Kilka jego kopii pisarz rozesłał do znajomych, literatów i Zarządu Głównego ZLP. Parę tygodni później korespondował już w nieco innym tonie: „Czas zawsze pracuje dla tych, którzy, chcąc nie chcąc, postanowili wrzeszczeć prawdę. Jest to rzeczą prawidłową, że tego rodzaju ludzi nikt nie lubi i wszyscy usiłują zmiażdżyć. Źle by było, gdyby

³¹⁴ A.L. Sowa, op. cit., s. 625.

³¹⁵ SKIZ, *Primadonna jednego tygodnia?*, „Trybuna Ludu” 1958, nr 95–97, s. 9.

³¹⁶ A. Czyżewski, op. cit., s. 243.

³¹⁷ T. Stankiewicz-Podhorecka, op. cit., s. 80.

³¹⁸ Ibidem, s. 186.

³¹⁹ M. Hłasko, *Listy*, ed. cit., s. 152–153.

³²⁰ W Polsce obowiązywał zakaz rozpowszechniania „Kultury”. Jak podaje Czyżewski, w czerwcu 1958 za kolportaż tego czasopisma w Polsce Hanna Skarżyńska-Rewska została skazana na 3 lata więzienia. I to nie był odosobniony przypadek. Ibidem, s. 164.

było inaczej³²¹. Ataki na pisarza w kraju³²² nieodparte właściwie żadną repliką ani próbą obrony spowodowały, że przyjeżdżający do Paryża rodacy i znajomi Hłaski ostrzegani i zastraszani (głównie informacją, że jest on wtyczką, kapuśiem) nie przyznawali się do znajomości z nim, obawiając się powrotu do kraju.

17 kwietnia 1958 roku w tygodniku francuskim „L'Express” ukazał się obszerny i najgłośniejszy wywiad z Markiem Hłaską zatytułowany *Krzyk młodego Polaka*, w którym pytany o ustrój Polski i jego wpływ na życie oraz twórczość autora nie daje jednoznacznej odpowiedzi. Wspomina w nim jednak, że „pisarz jest niczym bez swojej ojczyzny. Polska jest dla pisarza krajem nadzwyczajnym i warto jest ponieść wszelkie konsekwencje, by żyć w tym kraju, obserwować go”³²³. Udzielane za granicą przez Hłaskę wywiady były szeroko komentowane w polskiej prasie, w której partyjni notable nadawali jego nonszalanckim wypowiedziom odpowiedni wydźwięk. Nieco naiwne pytania francuskich redaktorów, jak w rozmowie z „L'Express”, nie ułatwiały odpowiedzi Hłasce, który mówił mądrze, z właściwą sobie ironią, niestety niezrozumiałą dla cudzoziemskich redaktorów. Wywiady dla burżuazyjnej prasy zachodniej stanowiły dla władz w Polsce dobry pretekst do zniszczenia i tak już dostatecznie zszarganej opinii pisarza. Obrońcom Hłaski w kraju zamykano usta, choć część niedawnych „przyjaciół” zamilkła z własnego wyboru³²⁴. Nikt (ze zrozumiałych poniekąd względów) nie stawał w obronie Hłaski, nikt nie obalał fałszerstw, jakie wokół niego narastały, nikt publicznie nie wyjaśnił czytelnikom, których idolem był Hłasko, iż poważne zarzuty mu stawiane mijają się z prawdą. Tylko nieliczni stanęli po stronie pisarza, próbując opublikować czy choćby wygłosić prawdę na jego temat, byli to m.in. Maria Dąbrowska czy Wilhelm Mach³²⁵.

Pierwszy okres pobytu Marka Hłaski w Paryżu upłynął na czytaniu niedostępnej w Polsce literatury, prowadzeniu długich rozmów z Jerzym Giedroyciem, Zygmuntem Hertzem, Józefem Czapskim, Gustawem Herlingiem-Grudzińskim³²⁶. Na początku maja 1958 Hłasko wyjechał do Włoch, aby zwiedzić część Europy przed ewentualnym powrotem do kraju. Następnie udał się do Niemiec i na Sycylię. W tym czasie wydawany w Londynie „Dziennik Polski i Dziennik Żołnierza” w numerach 94–97 drukował opowiadanie *Cmentarze*. Ukazywały się również wcześniejsze utwory pisarza. Wydawnictwo Julliard w Paryżu wydało francuskie tłumaczenie tomu opowiadań. Teksty Marka Hła-

³²¹ T. Stankiewicz-Podhorecka, op. cit., s. 80.

³²² Pisze o tym szerzej Maria Dąbrowska w artykule *Sine ira et studio*, niedopuszczonym do druku przez cenzurę, a opublikowanym dopiero w 5. numerze „Twórczości” z 1984 roku.

³²³ Wywiad Hłaski dla „L'Express” 1958, nr 357, w: P. Wasilewski, op. cit., s. 79.

³²⁴ Ibidem, s. 37.

³²⁵ M. Dąbrowska, *Sine ira et studio*, ed. cit., s. 103–107; W. Mach, *A teraz – proza*, „Nowa Kultura” 1956, nr 3, s. 1, 7.

³²⁶ A. Czyżewski, op. cit., s. 248.

ski zaczęto przekładać na inne języki obce i publikować m.in. w: Tel Awiwie, Kopenhadze, Budapeszcie, Nowym Jorku i Kolonii³²⁷.

W listopadzie 1958 roku wychodzący w Polsce dwutygodnik „Współczesność” zamieścił redakcyjną dyskusję zatytułowaną *Casus Hłasko*, która miała ustosunkować się, a właściwie osądzić decyzję Marka Hłaski o pozostaniu za granicą. Są w niej ataki na pisarza, ale też wyważone i przychylne opinie³²⁸. Z jednej strony pojawiły się głosy, że Marek Hłasko „prowadził za granicą działalność wywiadową (nie wywiadowczą), niewątpliwie szkodliwą dla narodowych interesów, dlatego decyzja władz polskich o nieprzedłużeniu mu paszportu była słuszną” (wypowiedź Tadeusza Strumffa), podjął decyzję o pozostaniu na Zachodzie – co było niemoralne, „nie miał żadnych politycznych ani ekonomicznych podstaw do tego, żeby się czuć zmuszonym prosić o azyl w obcym kraju” (autor słów: Józef Lenart). Z drugiej strony mówiono, że jest to jeden z najzdolniejszych prozaików młodego pokolenia, trudno mu będzie tworzyć w oderwaniu od polskich realiów, którymi żył, najlepiej dać mu spokój i czekać na jego następną książkę (tymi argumentami bronili pisarza: Stanisław Grochowiak, Zbigniew Irzyk, Roman Śliwonik).

3.2. Emigracyjne utwory i nieudane projekty filmowe

20 stycznia 1959 roku Hłasko przyleciał do Tel Awiwu za namową Jana Rowejskiego – znajomego z Polski. Pisarz miał pisać felietony dla izraelskiego dziennika „Maariv”. Praca dziennikarska nie szła mu jednak dobrze³²⁹. Autor *Pętli* do końca roku przebywał w Izraelu wśród rodaków, spotykał się m.in. z: Jerzym i Hanną Pressami, Zulą Dywińską, Stanisławem Mroczkowskim, Filipem Benem czy Henrykiem Rozpędowskim.

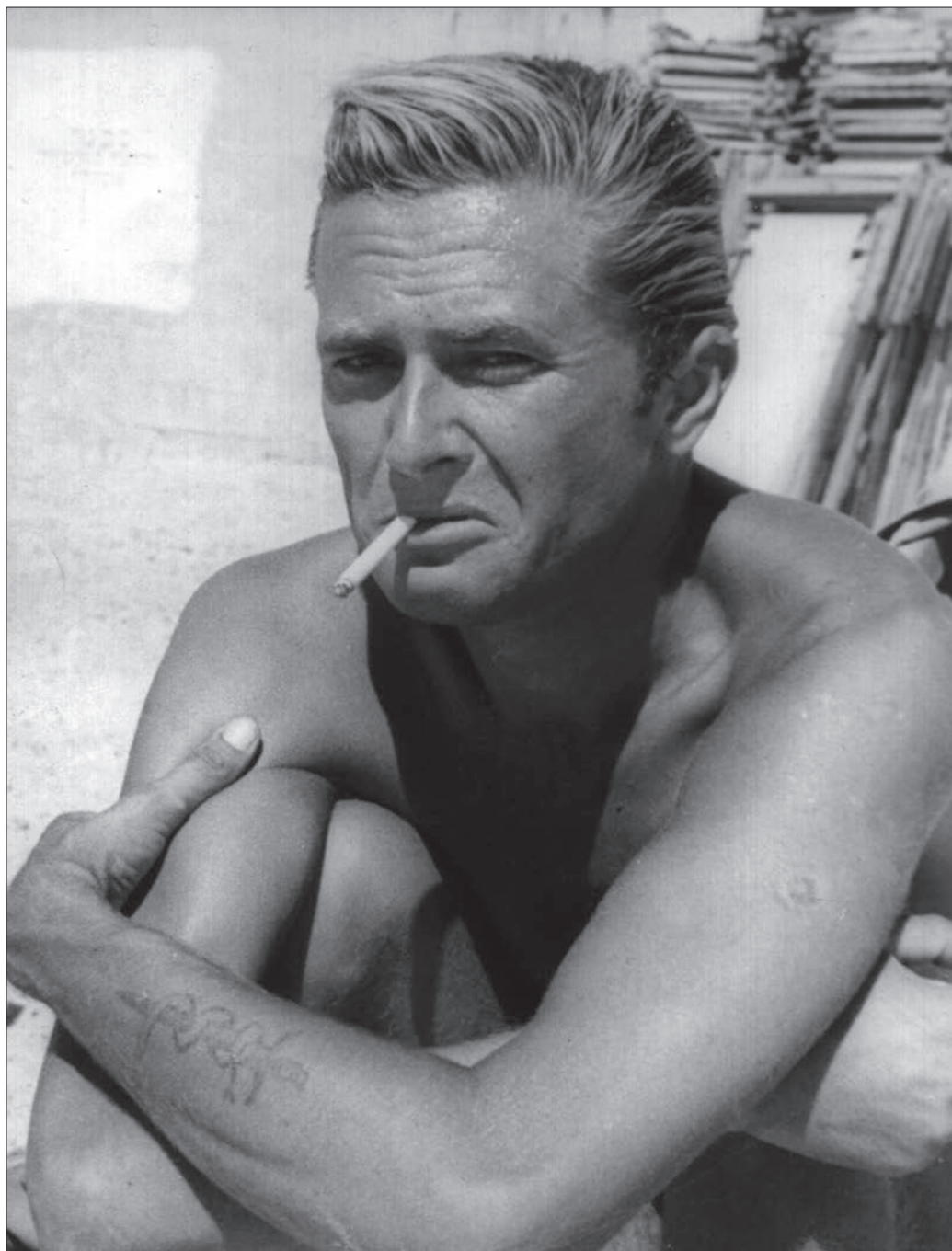
W czerwcu 1959 wychodzący w Londynie „Tygodnik Polski” zamieścił wywiad z pisarzem oczekującym w Tel Awiwie na decyzję w sprawie powrotu do Polski. W Londynie i Nowym Jorku wyszły kolejne wydania tomu opowiadań *The Eight Day of the Week*. Towarzyszyły im prasowe recenzje³³⁰. *Ósmy dzień tygodnia* ukazał się we francuskim tłumaczeniu w Paryżu, fińskim w Helsinkach, japońskim w Tokio. Odpowiednie tłumaczenia ukazały się także w Seulu, Turynie, Sztokholmie i Oslo. Utwory Hłaski, przełożone na wiele języków, stawały się coraz bardziej popularne, zyskiwały dobre recenzje i cieszyły się uznaniem

³²⁷ Ibidem, s. 238-241; P. Wasilewski, op. cit., s. 37-38.

³²⁸ W dyskusji tej wzięli udział: Józef Lenart, Roman Śliwonik, Stanisław Grochowiak, Andrzej Brycht, Andrzej Chaćniński, Tadeusz Strumff, Zbigniew Irzyk, Kwiryn Siewierski i Leszek Szymański.

³²⁹ Marek Hłasko nie miał w Izraelu maszyny do pisania, pisał więc ołówkiem lub długopisem, a jego teksty dotyczyły wspomnień z pobytu w Niemczech. Poza tym autor *Pętli* starał się o powrót do kraju – tworzenie w obcym miejscu i obcej kulturze było dla niego trudne. Informował o tym w liście z 2 czerwca 1959 Marię Dąbrowską (vide M. Hłasko, *Listy*, ed. cit., s. 192-193).

³³⁰ P. Wasilewski, op. cit., s. 41-42.



Marek Hłasko na plaży w Tel Awiwie (fot. Henryk Stilman)
Fot. East News

czytelników. Jedyne w bloku krajów socjalistycznych krytykowano je i nie zezwalano na druk (najbardziej ze zrozumiałych względów *Ósmy dzień tygodnia*).

5 grudnia 1959 roku londyńskie „Wiadomości” przyznały Markowi Hłasce nagrodę za najwybitniejszą książkę napisaną przez Polaka i wydaną na emigracji w 1958 roku. Chodziło o *Cmentarze*. Jury³³¹ (wybranego w plebiscyście czytelników), obok książki Marka Hłaski, brało pod uwagę takie pozycje, jak *Kontynenty* Czesława Miłosza czy *Da Gorki a Pasternak* Gustawa Herlinga-Grudzińskiego. Wydawnictwo „Wiadomości” chciało, by „została nagrodzona książka naprawdę najwybitniejsza i by inne współczynniki, jak biografia i przekonania autora, jego sytuacja finansowa itp. nie odgrywały przy tym wyborze żadnej roli”³³².

W dyskusji poprzedzającej głosowanie padały skrajnie różne opinie na temat pisarza, jego książki i możliwości przyznania nagrody. Ferdynand Goetel na przykład twierdził, iż przyznanie nagrody Hłasce może „powtórzyć smutny kawał Nobla z «Żiwagą», który się skończył kompromitacją Nobla i upokorzeniem Pasternaka. [...] Bo nikt nie wie, jak zareaguje na nagrodę Hłasko, który do dziś dnia sobie kroczy gdzieś na jakimś «między tu i tam»”. Ponadto przestrzegał: „może to mieć bardzo nieprzewidziane i nieprzyjemne następstwa”³³³. Mieczysław Grydzewski natomiast przekonywał, że Marek Hłasko jest fenomenem, ponieważ ukazuje nową, przejmującą rzeczywistość polską, szczególnie aktualną w okresie stalinizacji Gomułki, i że w prozie pierwszy odważył się powiedzieć prawdę. Jego zdaniem, *Cmentarze* są „rzadką w literaturze polskiej, powieścią zdzierającą maskę, odkłamującą, piętnującą. [...] Dzięki introspekcji psychologicznej i wulkanicznemu talentowi narracyjnemu autora wpisują się do panteonu prozy polskiej”³³⁴. Potwierdził to m.in. Zygmunt Nowakowski, mówiąc, że książka pisarza wywołała w nim najsilniejsze wrażenie, wręcz fizyczny wstrząs. Ponadto zastanawiano się, czy Hłasko należy do twórców emigracyjnych, apelowano, by wyciągnąć do niego rękę, by poczuł, że w tym obcym mu świecie nie jest sam, że o nim ludzie myślą. Zwracano więc uwagę nie tylko na książki, ale na sylwetki i postawy ich autorów, czego miano nie czynić.

Marek Hłasko do 12 sierpnia 1960 roku przebywał w Izraelu. W *Pięknych dwudziestoletnich* opisywał, że pracował fizycznie i na czarno w porcie, hucie waty szklanej, że mierzył pola etc. Biorąc jednak pod uwagę charakter „autobiografii” oraz fakt braku jakichkolwiek dokumentów o tym świadczących,

³³¹ W jego skład wchodził: Stanisław Baliński, Ferdynand Goetel, Waław Grubiński, Mieczysław Grydzewski, Oskar Halecki, Marian Kukiel, Józef Łobodowski, Józef Mackiewicz, Tadeusz Nowakowski, Zygmunt Nowakowski, Jan Rostworowski, Tymon Terlecki, Kazimierz Wierzyński, Józef Wittlin. Czesław Miłosz wyboru do jury nie przyjął.

³³² Cytat z protokołu obrad jury. Vide P. Wasilewski, op. cit., s. 85.

³³³ Ibidem.

³³⁴ Ibidem, s. 86.

nie do końca można w to wszystko wierzyć³³⁵. Wiadomo na pewno, że przez cały ten czas czynił starania, by wrócić do Polski. Przeszkadzali mu w tym skutecznie przedstawiciele polskiej władzy³³⁶.

W połowie 1960 roku pisarz przeniósł się do Niemiec wraz z poznaną w Polsce przy produkcji *Ósmego dnia tygodnia* aktorką Sonją Ziemann. W tym roku pojawiły się liczne tłumaczenia i wznowienia jego utworów, m.in. w: Amsterdamie, Kopenhadze i Helsinkach, Kolonii, Barcelonie oraz Nowym Jorku. Rok później, po ślubie z Sonją Ziemann, który odbył się 20 lutego 1961 roku w Caxton Hall w Londynie, Marek Hłascko coraz częściej myślał o filmie, przecież zawsze fascynowało go kino³³⁷. W 1961 roku wspólnie z reżyserem Leopoldem Laholą zaczął pisać scenariusz pod roboczym tytułem: *Oktober mit Magdalena* (*Październik z Magdaleną*). Jednak niewiele wiadomo na jego temat. Niewiele też wiadomo o innych propozycjach, które składano Hłasce, m.in. o umowie na scenariusz podpisanej i popartej zaliczką pod koniec roku w Monachium³³⁸.

W marcu 1961 pisarz powrócił do Berlina, by w połowie kwietnia wybrać się w podróż do Tel Avivu po materiały do nowych tekstów „izraelskich”. Został tam do połowy lipca. Trzy miesiące później Prezydium Zarządu Głównego Związku Literatów Polskich z ówczesnym prezesem Jarosławem Iwaszkiewiczem oraz Antonim Słonimskim (jego poprzednikiem) na czele postanowiło skreślić Marka Hłaskę z listy swoich członków pod pretekstem niewpłacania składek. W ten sposób ZLP pozbył się niewygodnej postaci.

W październiku 1961 roku paryska „Kultura” wydrukowała opowiadanie *Powiedz im, kim byłem*, jednak w tym okresie Marek Hłascko niewiele napisał. Dopiero pod koniec roku zasiadł ponownie do maszyny i zaczął pracę nad opowiadaniem *W dzień śmierci jego*, które ukończył na początku 1962. „Kultura” opublikowała je w majowym numerze. Wtedy to Hłascko rozpoczął pisanie *Brudnych czynów*.

W marcu 1962 pisarz zobaczył się na krótko z jadącym do Paryża Romanem Polańskim. Reżyser wracał z Polski po premierze swojego pierwszego pełnometrażowego filmu *Nóż w wodzie*. Spotkanie to pociągnęło za sobą niespodziewane następstwa, o czym w dalszej części rozdziału. Tymczasem

³³⁵ Jak pisze Andrzej Czyżewski w biografii Marka Hłaski: „traktuje się często zupełnie serio opowieści o jego nędzy tam, o ciężkiej fizycznej pracy, której musiał się podejmować, aby zdobyć jakiegokolwiek środki do życia. On sam się do tego znacznie przyczynił, akcentując to mocno w książce *Piękni dwudziestoletni*, która bynajmniej nie jest jego biografią. Tymczasem ma to z prawdą tyle wspólnego, ile jego opowieści, że w Polsce miał się bardzo różnych zajęć, włączając w to karierę złodzieja i rabusia. Pracować w Izraelu, na pewno pracował, ale bardziej dlatego, że chciał w ten sposób poznać «prawdziwe» życie”. Vide A. Czyżewski, op. cit., s. 335.

³³⁶ Wiarygodnie ilustruje to film dokumentalny Jana Sosińskiego *Z nimi jadłem, z nimi piłem, ich kochałem – Marek Hłascko* z 1999 roku.

³³⁷ W jednym z listów do matki, z października 1958 roku, pisał: „Moim zamiarem jest wyjazd do USA i studiowanie na jednym z tamtejszych uniwersytetów. Konkretnie szkoła filmowa, reżyseria”. M. Hłascko, *Listy*, ed. cit., s. 169.

³³⁸ A. Czyżewski, op. cit., s. 360–361.

jeszcze w 1962 roku Hłasko ukończył *Brudne czyny*, opublikował w paryskiej „Kulturze” opowiadanie *W dzień śmierci Jego, Stację*, a następnie, w 1. numerze „Kultury” z roku 1963 *Amora 43* (inny tytuł *Szukając gwiazd*). Wiosną 1963 wydawnictwo Kiepenheuer i Witsch z Kolonii wydało w języku niemieckim *Brudne czyny*, w Paryżu wyszedł nakładem Instytutu Literackiego tom *Opowiadań*, a pisarz, przebywając w Hiszpanii, ukończył książkę *Wszyscy byli odwrócenii*.

W tym czasie pojawiła się też propozycja przeniesienia na ekran opowiadania *Następny do raju*. Hłasko przyjechał do Madrytu na zaproszenie Nicholasa Raya – sławnego reżysera oraz współtwórcy kariery i legendy podziwianego przez pisarza Jamesa Deana – któremu bardzo zależało na sfilmowaniu tej historii. Markowi Hłasce udało się szybko pozyskać sympatię reżysera, ale też jego żony, która zakochała się w nim bez pamięci, czego nie omieszkął wykorzystać pisarz, a zauważyć Nicholas Ray. Z tego też powodu film *Paradise Next* pozostał na etapie scenariusza. Trzeba jednak dodać, że do produkcji i tak najprawdopodobniej by nie doszło, gdyż prawa do realizacji miał Film Polski.

Mimo częstych problemów zdrowotnych i wizyt w szpitalach, o których pisze wyczerpująco Sonja Ziemann w książce *Byłam żoną Marka Hłaski*, pisarz nie przestawał tworzyć. Przeciwnie, miał wiele pomysłów literackich. Nawiązał kontakt z Jerzym Nowakiem-Jeziorańskim, szefem polskiej sekcji Radia Wolna Europa. Liczył na współpracę, do której Nowak go zachęcał. Tymczasem w paryskiej „Kulturze” ukazał się fragment utworu *Wszyscy byli odwrócenii*. W maju 1963 Instytut Literacki w Paryżu wydał *Opowiadania Hłaski* (w tym nowe: *W dzień śmierci Jego*, *Miesiąc Matki Boskiej* i *Szukając gwiazd* – drukowane wcześniej w „Kulturze” pod tytułem *Amor 43*). W czerwcu pisarz ukończył krótką powieść *Wszyscy byli odwrócenii*, którą ten sam Instytut kilka miesięcy później przeznaczył do druku wraz z *Brudnymi czynami*.

Na początku tego roku Hłasko przyjechał wraz z żoną do jej rodzinnego domu, gdzie doznał – świadomego czy nie – zatrucia lekami nasennymi, w wyniku czego trafił do kliniki, a później (z powodu jazdy samochodem w stanie nietrzeźwości) do więzienia. Pobyt w tych placówkach trwał do końca 1963 roku.

Cały rok 1964 Marek Hłasko był blisko żony pracującej w teatrze w Zurychu. Tęsknił za krajem, o czym wspominał Julian Godlewski, z którym literat przyjaźnił się w tym czasie:

Przez wiele tygodni Marek po odprowadzeniu Sonji na próbę do teatru przychodził do mnie i pozostawał do wieczora. Ode mnie szedł do teatru po Sonję. Tematem naszych długich rozmów, przez wiele tygodni zimowych, było jego bujne życie, jego twórczość i tęsknota za krajem. Do tego tematu wracał codziennie mówiąc – jak mu ciężko żyć poza Polską³³⁹.

³³⁹ Wspomnienie o Marku Hłasce zawarte w 38. numerze londyńskich „Wiadomości”.

Przez pierwsze miesiące 1964 roku Hłasko miał poważne kłopoty zdrowotne – przebywał w wielu klinikach. Leczenie pisarza trwało, z krótkimi przerwami, aż do wakacji. Po wyjściu ze szpitala wraz z żoną pojechali na zaproszenie amerykańskich producentów (Charlesa Sachsa i Johna Flynna) do Malcesine nad jeziorem Garda. Dwaj Amerykanie chcieli zaangażować Hłaskę do opracowania scenariusza według utworu *W dzień śmierci Jego*³⁴⁰. Do realizacji jednak nie doszło, mimo że jeszcze 12 listopada 1964 roku Hłasko dzwonił z Zurychu (jak pisał Zygmunt Hertz do Miłosza³⁴¹), że jedzie w lutym do Izraela na plan zdjęciowy.

W pierwszej połowie 1964 roku pisarz przeżył kolejną nieudaną przygodę z filmem – zawarł umowę na scenariusz nawiązujący do głośnej w Niemczech katastrofy górniczej w miejscowości Lengede. Pisał go w Monachium razem z Henrykiem Rozpędowskim. Jak się później okazało, autorzy nie zastosowali się do zaleceń producenta „Klaus Uberall Produktion”, aby całą akcję filmu umieścić pod ziemią, więc film nie został zrealizowany. W 1991 roku Henryk Rozpędowski opublikował tekst scenariusza pod roboczym tytułem *Lengede* w 2. numerze miesięcznika „Dialog”.

We wrześniu 1964 roku pisarz ukończył i przygotował do druku *Drugie zabicie psa*. W tym czasie Jerzy Giedroyc korespondował z Jerzym Stempowskim, proponując przyznanie Hłasce kolejnej nagrody „Kultury”. Uzasadniał swój wybór tym, iż pisarz (którego teksty nieprzerwanie drukował) „nie zmarnował talentu”, „zrobił duży krok naprzód w swej twórczości”, a ponadto „jest poza jakąkolwiek koterią, zupełnie na marginesie zarówno na emigracji, dla której jest bardzo obcy, jak i w kraju, gdzie nie wolno go nawet wspomnieć”³⁴². Mimo zamiarów Giedroycia, Hłasko drugi raz nagrody „Kultury” nie dostał. Za to w styczniowym numerze polonijnego czasopisma z roku 1965 ukazało się jego kolejne opowiadanie z izraelskiego cyklu – *Drugie zabicie psa*.

Nowy rok jednak nie zaczął się dla Hłaski dobrze, znów znalazł się w klinice w Monachium, a później w zamkniętym szpitalu w Berlinie. Tak podsumował kilka lat z życia pisarza kuzyn Hłaski – Andrzej Czyżewski: „W ciągu dwóch lat, od 12 marca 1963 do 8 marca 1965 roku, spędził z przerwami 242 dni w klinikach. Nie był to dobry okres” – ale też dalej stwierdził:

Jeśli się podsumuje wszystkie dramatyczne zdarzenia, które miały miejsce w życiu Hłaski w latach 1964–65, można by pomyśleć, że był wtedy człowiekiem skończonym. Ale wystarczy spojrzeć na daty powstania jego utworów, by się przekonać, że właśnie wtedy napisał swoje dwie najistotniejsze książki [*Pięknych dwudziestoletnich* i *Sowę, córkę piekarza* – przyp. J.B.H.]³⁴³.

³⁴⁰ A. Czyżewski, op. cit., s. 375–376.

³⁴¹ Z. Hertz, *Listy do Czesława Miłosza 1952–1979*, Paryż 1992, s. 196.

³⁴² Vide A. Czyżewski, op. cit., s. 245.

³⁴³ Ibidem, s. 384.

Dopiero w maju Hłasko zaczął wracać do zdrowia. W tym czasie redakcja szwajcarskiego tygodnika „Die Weltwoche” wychodzącego w Zurychu zamówiła u niego kilka esejów o polskim filmie i kulturze masowej. 4 czerwca 1965 roku ukazał się pierwszy artykuł. Ostatni opublikowano 13 maja 1966 roku. Hłasko napisał dla tej gazety w sumie cztery teksty³⁴⁴.

W lipcu 1965 wyjechał na Sycylię, by odpocząć i w spokoju tworzyć. Tam też zdecydował o odejściu od żony, dlatego dwa miesiące później przeniósł się do Paryża, do Maisons-Laffitte. W tym okresie pisał wspomniane wyżej dzieła – swoją literacką autobiografię oraz *Sowę, córkę piekarza*. W listopadzie i grudniu tego roku „Kultura” wydrukowała pierwsze fragmenty *Pięknych dwudziestoltnich*³⁴⁵.

3.3. Filmowa fabryka koszmarów – pobyt w USA

22 lutego 1966 roku Marek Hłasko wyleciał do Stanów Zjednoczonych na dwutygodniowe zaproszenie producenta filmowego, któremu Roman Polański polecił polskiego pisarza jako dobrego scenarzystę. Hłasko złożył amerykańskiemu biznesmenowi dwie wizyty (Polański przebywał w tym czasie w Londynie), ale do współpracy między nimi nie doszło³⁴⁶. Reżyser myślał, że podobnie jak Krzysztof Komeda komponował do jego filmów muzykę, tak autor *Pięknych dwudziestoltnich* będzie pisał scenariusze. Wspominał:

Marek Hłasko przyjechał do Los Angeles, napisał na kilku stronach konspekt tego scenariusza, ale jakoś mu nie wychodziło. Wówczas zrozumiałem, że Markowi obce jest pisanie na tzw. zamówienie. No i Marek dość szybko zrezygnował z tego. Potem postanowił pisać coś o lotnikach. Jakoś nie służyła mu ta Ameryka, wbrew temu, czego się po niej spodziewał i o czym marzył. [...] Straciłem z nim kontakt³⁴⁷.

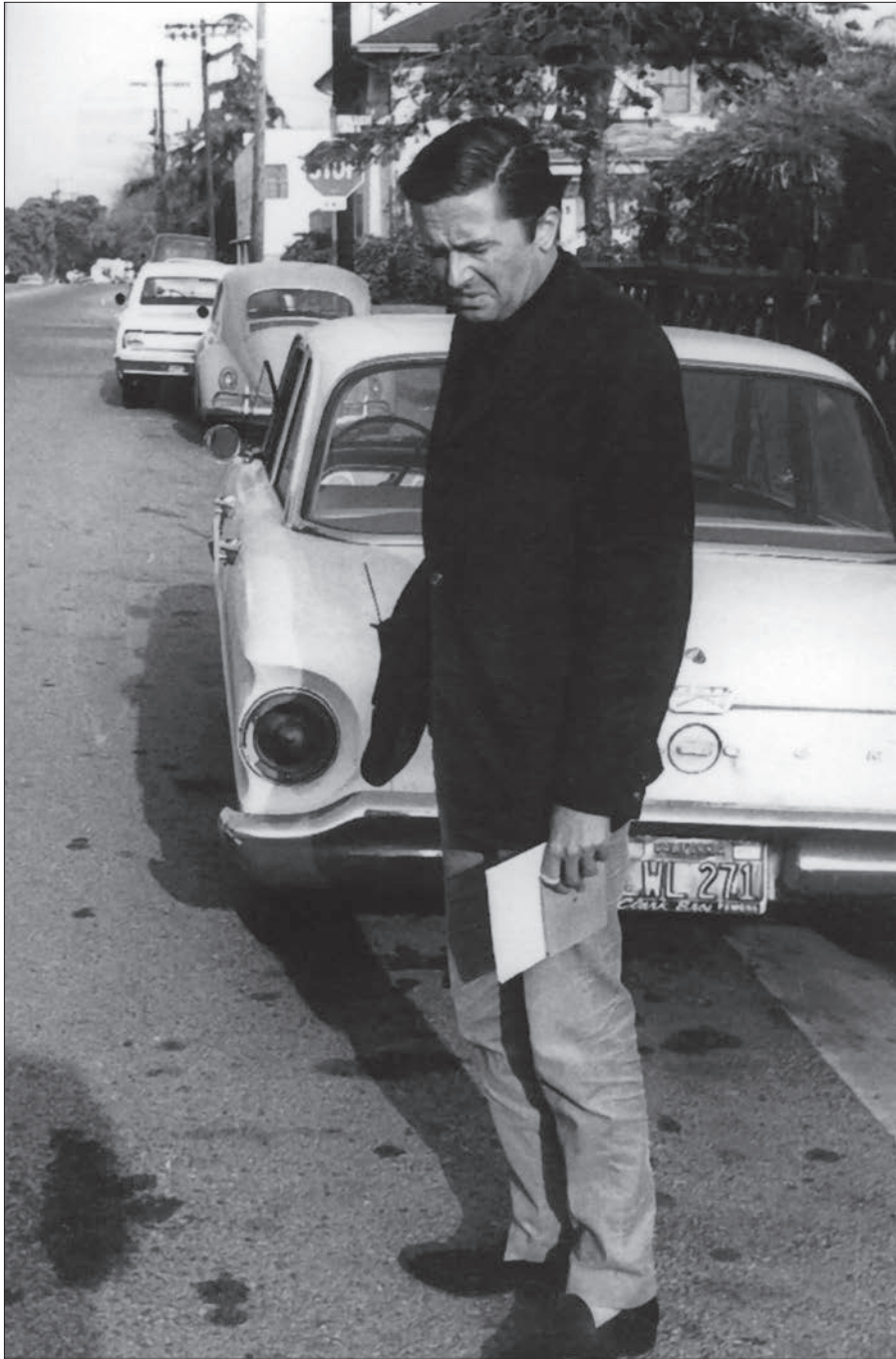
Matka pisarza tłumaczyła po latach tę nieudaną współpracę: „Polański za bardzo ingerował w pomysły scenariuszowe Marka. Te dwie indywidual-

³⁴⁴ Mieczysław Grydzewski zaproponował Hłasce publikację oryginałów w polskim czasopiśmie, jednak ten odmówił, stwierdzając, że: „to jest dla matolów, to nie jest dla poważnego tygodnika literackiego” i że pisał je tylko dla pieniędzy. List Marka Hłaski do Mieczysława Grydzewskiego z 20 października 1965 roku.

³⁴⁵ W swoim książkowym kształcie *Piękni dwudziestoltni* różnią się od fragmentów publikowanych w paryskiej „Kulturze”.

³⁴⁶ Marek Hłasko w listach do Polańskiego opisał te dwie wizyty. Vide T. Stankiewicz-Podhorecka, op. cit., s. 224–226. Arogancki Ronsohoff potraktował polskiego pisarza z lekceważeniem. Dwukrotnie zignorował jego obecność. Jednakże zapłacił za jego przejazd i pobyt. Wszystko wskazuje na to, że Polański chciał, aby Hłasko znalazł w Stanach Zjednoczonych zatrudnienie, ale też liczył, że pisarz sam odnajdzie się w filmowym środowisku.

³⁴⁷ Wypowiedź Romana Polańskiego w rozmowie z Temidą Stankiewicz-Podhorecką, w: T. Stankiewicz-Podhorecka, op. cit., s. 225.



Marek Hłasko w Hollywood, 1966
Fot. East News

alności były tak różne, że nie potrafiły się porozumieć³⁴⁸. Podobną opinię miała żona Krzysztofa Komedy, z którą współpracował reżyser *Noża w wodzie*. Twierdziła ona, że prozaik „z zapalem przystąpił do pracy, ale Romek [Polański – przyp. – J.B.H.] wszystko mu odrzucał. Być może Hłasko nie mógł «wczuć się» w amerykański klimat, co mu zresztą Romek wprost kiedyś powiedział: nie nadajesz się na amerykański rynek³⁴⁹. Pisarz ponoć zwierzył się jej, że Polański wyrzucił go jak śmiecia i został na bruku³⁵⁰. Hłasko początkowo rozczarował się Ameryką. Odbiegała ona znacząco od jego oczekiwań i wyobrażeń³⁵¹. Mimo pierwszych niepowodzeń nie opuścił USA, wręcz przeciwnie, zaczął intensywnie pracować i czuć się coraz lepiej. W jednym z listów do matki, po kilku miesiącach pobytu, jednoznacznie stwierdził: „Ze wszystkich krajów, jakie znam, ten podoba mi się najbardziej³⁵²”.

Powyższy okres cechowała intensywna korespondencja pisarza z europejskimi wydawcami. W maju 1966 Instytut Literacki wydał *Pięknych dwudziestoletnich*, a szwajcarski tygodnik „Die Weltwoche” opublikował ostatni z serii esejów Hłaski³⁵³. W drugiej połowie lata nakładem Polskiej Fundacji Kulturalnej w Londynie ukazała się książka zawierająca opowiadania: *Nawrócony w Jaffie* i *Opowiem wam o Esther*. Wcześniej teksty te zostały odrzucone przez szefa Instytutu Literackiego – promującego dotąd twórczość Hłaski – za niskie walory artystyczne. Jerzy Giedroyc pisał: „Nie twierdzą, że jestem nieomylny, ale mnie się to nie podobało³⁵⁴”. Z tych samych względów odrzucił *Sowę, córkę piekarza* opublikowaną po raz pierwszy przez Księgarnię Polską w Paryżu. W 1967 roku „Kultura” wydrukowała w kilku numerach *Listy z Ameryki* Marka Hłaski, z których później miała powstać książka, jednak do jej wydania nie doszło. Publikacje poszczególnych listów też zostały przerwane. We-

³⁴⁸ Vide P. Wasilewski, op. cit., s. 56.

³⁴⁹ Z. Komédowa, *Komeda, Zośka i inni*, Warszawa 1996, s. 218.

³⁵⁰ Słowa Hłaski przytaczała Zofia Komédowa-Trzcińska w swojej książce: „On mi życie przestawił. Ja już się w Paryżu zadomowiłem, a tu... Cokolwiek napisałem, to złe i złe. Tak. Bo ja się do tej choleralnej Ameryki nie nadaję. Do tych ich łatwizn, komercji... A on [Polański – przyp. J.B.H.] mnie wyrzucił jak psa... On mnie wyrzucił, zerwał ze mną i zostałem na lodzie. Tak, wykopał jak sparszywiałego psa!”. Ibidem, s. 219.

³⁵¹ W liście do Henryka Rozpędowskiego zawarł swe rozczarowanie: „Pierwsze wrażenie – koszmarnie”. Ale już kilka pod koniec podsumowywał w zgoła innym tonie: „Nasze wyobrażenia o Ameryce, a mamy wspólne zdanie, były naiwne. Ameryka jest lepsza od tej, o której myśleliśmy. Ale to jest prawdziwy kraj ludzi pracy, prawdziwej pracy, ale za tę pracę otrzymują wartości, których nie jest w stanie uszanować mała, ale które ty będziesz umiał uszanować. Mnie się to podoba. [...] Tu jest wszystko to, co obaj tak kochamy: słońce, morze, piękne wzgórza, jest gdzie iść i co oglądać”. Vide T. Stankiewicz-Podhorecka, op. cit., s. 221-222.

³⁵² M. Hłasko, *Listy*, ed. cit., s. 440.

³⁵³ Esej zatytułowany był *Film powojenny w Polsce*.

³⁵⁴ P. Wasilewski, op. cit., s. 58.

dług Hłaski stało się tak dlatego, iż Giedroyc zbyt mocno w nie ingerował³⁵⁵. Na przełomie lutego i marca 1968 wyszła ostatnia książka wydana za życia pisarza. Była nią *Sowa, córka piekarza*³⁵⁶.

Na początku 1968 roku pojawiła się informacja, że ZDF (Drugi Program Telewizji Niemieckiej) zamierza zrealizować film według powieści *Wszyscy byli odwrócenii*. Producent przyszłej adaptacji w roli scenarzysty widział Hansa J. Bobermina – redaktora ZDF. Potrzebował na to zgody Marka Hłaski. W jego imieniu wystąpiła przebywająca w tym czasie w Stanach była żona pisarza³⁵⁷. Oboje założyli wcześniej firmę o nazwie powstałej z ich imion – Marsonni, jednak nie wiadomo dokładnie, kiedy to się stało, w jaki sposób Sonja Ziemann handlowała prawami autorskimi byłego męża oraz jakie były jej relacje z wydawcami³⁵⁸.

Od przyjazdu do USA, czyli od lutego 1966 do początku 1968, pisarz czekał na swoją szansę, miał nadzieję, że zrobi karierę. Był człowiekiem wolnym (dostał rozwód w 1967 roku), pisał, skończył szkołę pilotażu³⁵⁹, spotykał się z polskimi emigrantami. Krąg jego znajomych poszerzał się. Jedną z najsłynniejszych postaci w tym towarzystwie był Krzysztof Komeda – zdolny muzyk i kompozytor, również sprowadzony do Ameryki przez Polańskiego (ale w przeciwieństwie do Hłaski z powodzeniem współpracujący z polskim kompozytorem). Literat spotykał się z Komeda w jego domu czy mieszkaniu fotografa Marka Nizińskiego w Hollywood. Na tych spotkaniach często do późna biesiadowali, dyskutując i wspominając dawne czasy³⁶⁰.

W październiku 1968 doszło do dramatycznego wydarzenia z udziałem Marka Hłaski, którego skutkiem była późniejsza śmierć Krzysztofa Komedy³⁶¹. Według Zofii Komedowej na jednym ze spotkań jej mąż z Hłaską upili się, a następnie, gdy było już zupełnie ciemno, poszli na spacer na pobliskie

³⁵⁵ Pisarz twierdził tak w liście do Juliusza Sakowskiego: „Jerzy Giedroyc samowolnie dokonuje skreśleń; nie znając angielskiego przekręca imiona, jak na przykład z imienia Douglas (skrót Doug) zrobił Doud, co nie stanowi żadnego sensu, a mnie stawia w sytuacji idioty nieznającego choćby w sposób najprymitywniejszy języka i kraju, w którym przebywam”. Vide *Kulisy twórczości, listy 14 pisarzy emigracyjnych do Juliusza Sakowskiego 1945–1977*, Paryż 1990, s. 86.

³⁵⁶ Więcej na temat wydania tej książki: A. Czyżewski, op. cit., s. 451–455.

³⁵⁷ Ibidem, s. 462–463.

³⁵⁸ Ibidem, s. 450.

³⁵⁹ 3 lipca 1967 otrzymał dyplom ukończenia szkoły lotnictwa cywilnego Santa Monica Flyers, Flight Training, 2701 Airport Avenue, Municipal Airport Santa Monica, CA 90405. Egzamiны w tej szkole zaliczył 18 maja 1967 roku.

³⁶⁰ Ich wzajemne relacje opisuje książka Tomasza Lacha *Ostatni tacy przyjaciele. Komeda. Hłasko. Niziński*, Warszawa 2013.

³⁶¹ Istnieje wiele wersji wydarzeń, domysłów i kłamstw na ten temat. Andrzej Czyżewski, pisząc biografię pisarza, oddał w tym miejscu głos żonie Komedy – Zofii, jako że jej relacja wydaje się najbardziej wiarygodna – znała relacje Nizińskiego i Hłaski oraz historię choroby męża.

wzgórza. Tam dwa razy Komeda upadł, w wyniku czego stracił przytomność. Hłasko, chodząc od domu do domu z Komeda na plecach, szukał dla niego pomocy, aż wreszcie dostał się do szpitala. Jednak i wtedy, i kilka razy później nie stwierdzono niczego groźnego u muzyka. Dopiero gdy po kolejnych zawrotach głowy, utracach przytomności trafił do kliniki i zapadł w śpiączkę, stwierdzono krwiaka mózgu. Po operacji Krzysztof Komeda nie odzyskał już świadomości i zmarł kilka miesięcy później, po przewiezieniu do Polski, w szpitalu w Warszawie³⁶².

Hłasko bardzo przeżywał to, co stało się Krzysztofowi Komedzie. Drepczyły go wyrzuty sumienia, dopadały krążące plotki wyolbrzymiające zdarzenie. W Stanach cały czas zajmował się kompozytorem i jego żoną, a po ich wyjeździe, dowiedziawszy się o śmierci Komedy (23 kwietnia 1969 roku), wpadł w depresję, mimo iż oni sami za nic go nie winili³⁶³. Przebywał wtedy w Wiesbaden. Wiele osób dopatrywało się w tym dramatycznym wydarzeniu przyczyn śmierci Marka Hłaski, która nastąpiła niecałe dwa miesiące później. Miał on wcześniej mówić: „Jak umrze Krzysztof, to i ja umrę”³⁶⁴.

Wracając jednak do życia pisarza – pomimo załamania chorobą przyjaciela, nie przestawał pisać³⁶⁵. Ukończył książkę zatytułowaną *Codziennie siejcie ryż*, choć poprawiał ją jeszcze przez dwa miesiące i wielokrotnie zmienił tytuł³⁶⁶.

3.4. Propozycje telewizyjnych adaptacji – Niemcy, Izrael

Jak pisałam wyżej, na początku 1968 roku pojawiła się informacja, że niemiecka Telewizja ZDF zamierza zrealizować film na podstawie książki *Wszyscy byli odwrócenii*. Rok później, w połowie kwietnia 1969 rozpoczęto nad nim pracę. Prawa do tego opowiadania miała Sonja Ziemann (to ona najprawdopodobniej zabiegała o ekranizację). Odstąpiła je telewizji pod warunkiem, że weźmie udział w filmie³⁶⁷. Tak też się stało. Była żona pisarza zagrała w nim

³⁶² Więcej na ten temat pisze: Z. Komedowa-Trzcńska, op. cit., s. 118–120, 215–219.

³⁶³ Żona Komedy wspominała po latach: „W Los Angeles, gdy Krzysio był nieprzytomny w szpitalu, zatelefonowałam do Hłaski i powiedziałam: «Panie Marku, wszyscy mi mówią, że ten wypadek z Krzysiem to przez pana. Ale musi pan wiedzieć jedno: ja tak nie uważam»”. Z. Komedowa-Trzcńska, op. cit., s. 126.

³⁶⁴ Tak twierdził Marek Niziński, który po śmierci Marka Hłaski również popadł w depresję. Popenił samobójstwo 22 stycznia 1971 roku. Przed śmiercią napisał tekst opublikowany 27 czerwca tego samego roku przez londyńskie „Wiadomości” – *Piękni trzydziestoletni*. Vide T. Lach, op. cit., s. 620–644.

³⁶⁵ P. Wasilewski w swym kalendarium zawarł informację o pracy fizycznej, jaką Hłasko podejmował w tym czasie. Vide A. Wasilewski, op. cit., s. 63–64.

³⁶⁶ Inne znane tytuły tej książki to: *Życie bez Esther* i ostateczny – *Palcie ryż każdego dnia*.

³⁶⁷ K. Bodanko, *Ostatnia podróż Hłaski*, „Odra” 1986, nr 11, s. 24.

główną rolę. Scenariusz napisany przez Hansa J. Bobermina nie spodobał się Hłasce, dlatego zgodzono się na wniesienie przez niego poprawek³⁶⁸. 20 kwietnia 1969 roku pisarz przyleciał do Tel Awiwu, a stamtąd pojechał do Ejlatu, gdzie realizowane były zdjęcia, by oddać autentyczność miejsca. Według Bobermina, Hłasko nie był zadowolony z zakończenia filmu, robił reżyserowi awantury na planie. Na jego prośbę razem ze scenarzystą napisali nowe zakończenie³⁶⁹.

Fakty wskazują na to, że prawda jest trochę inna. Zakończenie filmu, po raz kolejny zresztą, zostało zmienione, tym razem jednak pisarz nie urządził awantury, a poszedł na kompromis. Tym kompromisem miała być propozycja dalszej współpracy Hłaski z niemieckim producentem. Jeden z nich – Charles Sachs (ten sam, który próbował wcześniej zekranizować *W dzień śmierci Jego*, o czym pisałam wyżej) – widział w prozie Hłaski dobry materiał na filmy. Hłasko zgodził się na tę współpracę, tym bardziej że zdążył zaprzyjaźnić się z niemieckim redaktorem i miał sporo pomysłów, notatek oraz szkiców wartych sfilmowania. W tym celu wybrał się później do Niemiec. Wcześniej jednak, przebywając jeszcze w Tel Awiwie, udzielił wywiadu 28 maja 1969 roku dla „Nowin i Kuriera” – polskojęzycznej gazety codziennej, który ukazał się dwa dni później. Opowiadał w nim m.in. o planach pisania scenariuszy do kolejnych ekranizacji swej prozy przygotowywanych przez niemiecką telewizję. Tego samego dnia poleciał do Niemiec.

3.5. Śmierć w Wiesbaden

5 czerwca 1969 roku Hłasko przybył do Wiesbaden i zatrzymał się w domu Bobermina. Wspólnie mieli przygotować kolejne telewizyjne adaptacje opowiadań. W tym celu 9 czerwca zawarli umowę z Universum Film GmbH określającą współpracę obu stron. Marek zobowiązał się napisać i dostarczyć telewizji co roku jeden scenariusz filmu fabularnego o tematyce izraelskiej, telewizja zaś miała go wyprodukować³⁷⁰. Hłasko dostał zaliczkę na poczet jednej z przyszłych produkcji, która zapewniłaby mu regularne zarobki. Miała to być ekranizacja jego następnej powieści – *Życie bez Esther*³⁷¹. Wykupił bilet lotniczy do Izraela, by tam zbierać materiał do umówionych scenariuszy.

³⁶⁸ Henryk Rozpędowski inaczej widział rolę, jaką odegrał Hłasko przy tym filmie. „Przyleciał do Ejlatu prywatnie, nie był konsulem filmu, przeczytał scenariusz jako osoba prywatna, nie wniósł żadnych poprawek czy uwag, skrypt mu się podobał, zaprzyjaźnił się szybko z redaktorem, aktorami i technikami. Mieszkali z Sonją w jednym z małych domków bungalowów hotelu Caravane, gdzie mieszkała cała ekipa”. Vide P. Wasilewski, op. cit., s. 64.

³⁶⁹ K. Bodanko, op. cit., s. 41.

³⁷⁰ P. Wasilewski, op. cit., s. 65.

³⁷¹ Pisarz mówił o tym w wywiadzie dla „Nowin i Kuriera” 30 maja 1969.

7 czerwca 1969 roku pisarz udzielił dziennikarce Rose Marie Sommer, ostatniego wywiadu, opublikowanego już po jego śmierci przez niemiecki tygodnik, popularny magazyn „Hör Zu”. Powiedział w nim, że chce na zlecenie ZDF „napisać telewizyjną sztukę rozgrywającą się w środowisku lotniczym – historię człowieka, który nie potrafi iść na żadne kompromisy i to mu łąmie życie”³⁷².

11 czerwca 1969 roku Marek Hłasko dostał wizę izraelską na trzy miesiące. Trzy dni później zmarł³⁷³.

³⁷² Rose Marie Sommer, „Hör Zu” 1969, nr 27. Cyt. za: P. Wasilewski, op. cit., s. 110.

³⁷³ Szerzej o okolicznościach śmierci i dwu pogrzebach Marka Hłaski w książce: A. Czyżewski, op. cit., s. 312–340.

ROZDZIAŁ II

Scenarzysta i autor ekranizowany

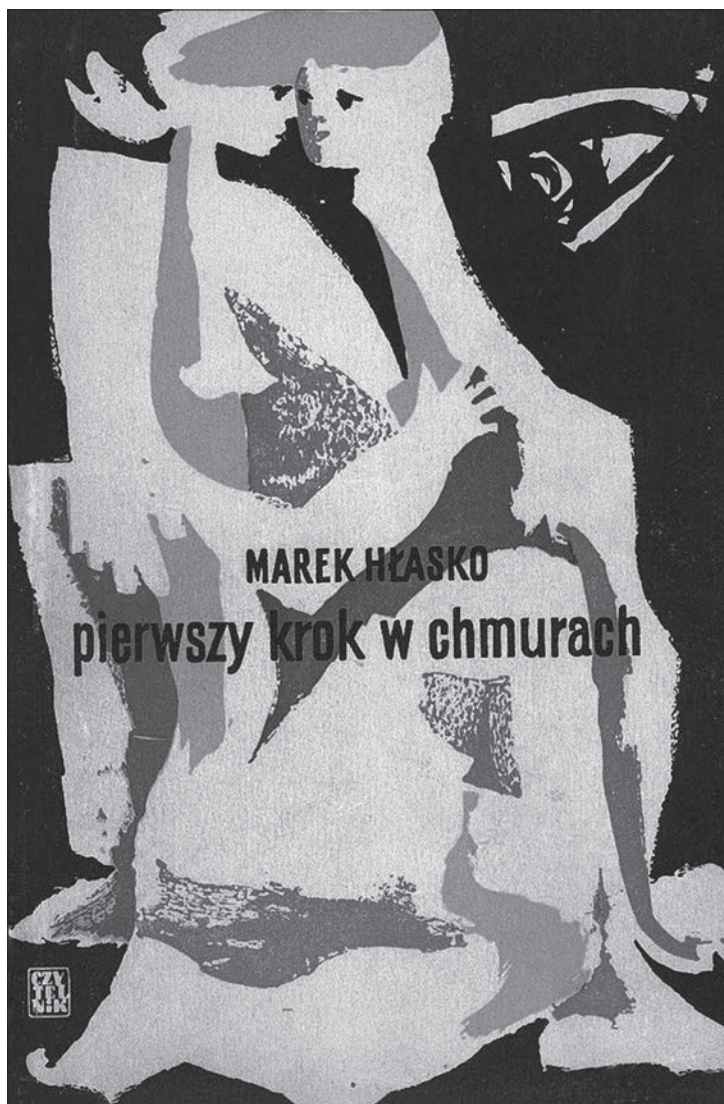
Marek Hłasko przez całe swoje krótkie, bo trzydziestopięcioletnie życie pasjonował się kinem. Chciał być związany z kinematografią zawodowo. I był. Jego utwory, z racji swej filmowej natury, wielokrotnie ekranizowano. Dzięki literackiemu talentowi pisarz układał też dialogi, przygotowywał scenariusze. W tym rozdziale przyglądam się powstałym w kraju tekstom literackim oraz analizuję filmy, które współtworzył (czy to jako autor dialogów, czy scenariusza), ale też te, które zrealizowano bez jego udziału. Analiza powstałych od połowy lat 50. obrazów dotyczyć będzie przede wszystkim kwestii odczytania pierwotnego literackiego sensu oraz przeniesienia na ekran charakterystycznych dla pisarza elementów przedstawionego świata.

1. PROZAIK

1.1. Poetyka opowiadań powstałych w kraju

Analiza poetyki utworów Marka Hłaski powstałych w kraju, a przede wszystkim tekstów zekranizowanych, pozwoli na wyszczególnienie cech twórczości pisarza, zrozumienie fenomenu filmowości jego prozy oraz ogląd reżyserkich wizji powstałych na podstawie opowiadań. Pisząc o poetyce utworów Marka Hłaski, mam na myśli przedstawienie najistotniejszych reguł organizacji uchwytnych w serii wypowiedzi. Jeśli zatrzymam się przy konkretnych tekstach (głównie tych sfilmowanych), to po to tylko, by przedstawić je jako przykład działania właściwości ogólniejszych.

W krajowej twórczości pisarza interesuje mnie szczególnie: tematyka – motywy literackie pojawiające się w utworach, bohater i język postaci, narrator, czasoprzestrzeń oraz kompozycja i gatunek. Celem owej analizy będzie uchwycenie indywidualnych, dystynktywnych cech prozy autora *Pięknych dwudziestoletnich*. Na twórczość krajową, przypomnę, składają się następujące teksty: napisana w roku 1952 *Baza Sokołowska* będąca częścią niewydanej za życia pisarza i wielokrotnie przerabianej *Sonaty marymonckiej* (zekranizo-



Zdjęcie okładki (debiutanckiego wydania) *Pierwszego kroku w chmurach*
Fot. East News

wanej przez Jerzego Ridana); *Gawęda staromiejska*, *Targ niewolników*, *Dom mojej matki* z 1954 roku; *Robotnicy*, *Okno*, *List*, *Finis perfectus*, *Dwaj mężczyźni na drodze*, *Żołnierz*, *Kancik*, czyli wszystko się zmieniło, *Pijany o dwunastej w południe*, *Odlatujemy w niebo*, *Pierwszy krok w chmurach*, *Śliczna dziewczyna* (zaadaptowana przez Stanisława Lenartowicza), *Najświętsze słowa naszego życia*, *Lombard złudzeń*, *Wielki Strach* z 1955 roku; *Pętla* (sfilmowana przez Wojciecha Jerzego

Hasa), *Namiętności*, *Amor nie przyszedł dziś wieczorem*, *Krzyż*, *Zbieg*, *Port pragnień* oraz *Ósmy dzień tygodnia* (przeniesiony na ekran przez Aleksandra Forda) z 1956 roku, a z roku 1957: *Planktony doktora X*, *Cmentarze* oraz *Następny do raj* (z ekranizowany przez Czesława Petelskiego jako *Baza ludzi umarłych*)¹.

Wydany w 1956 roku tom opowiadań *Pierwszy krok w chmurach* według wielu badaczy wyraźnie dzieli się na dwie części. Pierwsza, do opowiadania *Żołnierz*, jest słabsza, druga – dojrzała, lepsza. Taką cenzurę zaproponował Bogdan Rudnicki, pisząc:

Opowiadania pierwszej części grupują się wokół *Bazy Sokółowskiej* będącej zakończeniem pewnego etapu, i tworzą dla niej układ, w którym nabiera ona nowych znaczeń. *Dom mojej matki* jest swego rodzaju introdukcją tomu. Część drugą otwiera *Kancik, czyli wszystko się zmieniło*. Jej centrum stanowi tytułowe opowiadanie tomu, a zamknięciem całości jest *Pętla*².

Pierwsza część tomu składa się z utworów zanurzonych w konwencji socrealizmu prezentujących podobną estetykę³. Zawarta w nich wizja rzeczywistości wynikała nie tyle z obowiązujących wzorców, ile z autentycznej i głębokiej wiary młodego twórcy w postęp i możliwość przekształcania świata. O tym świecie opowiada trzecioosobowy, wszechwiedzący narrator. Przedstawia niedojrzałego, naiwnego bohatera poszukującego pozytywnych wartości. Na drugą część składają się bardziej przemyślane i dopracowane teksty. Hłasko wprawił się w pisanie. Przestał nazywać rzeczy wprost, udoskonalił język i formę opowiadań. Protagonista dalej poszukuje trwałych wartości, poznaje miłość, ale się nią rozczarowuje. Od opowiadania *Żołnierz* zaczyna przeżywać niepowodzenia, co potwierdza wyznawaną przez Hłaskę koncepcję twórczą: „W literaturze interesowała mnie jedna tylko sprawa: miłość kobiety do mężczyzny i ich klęska”⁴. I rzeczywiście, postaci kolejnych utworów to ludzie przegrani, ponoszą porażkę z różnych przyczyn i w różnych sytuacjach.

Tom *Pierwszy krok w chmurach* oraz inne opowiadania powstałe w Polsce oddają proces dojrzewania artystycznego początkującego prozaika, który polegał na stopniowym uwalnianiu się od doświadczeń socrealizmu. Obserwacja ewolucji jego twórczości pozwala dostrzec, jak mocno i daleko

¹ Wszystkie przytaczane przeze mnie w dalszej części książki cytaty z prozy pisarza pochodzą z wydań: M. Hłasko, *Utwory wybrane*, t. 1: *Opowiadania*, Warszawa 1986; idem, *Utwory wybrane*, t. 2: *Ósmy dzień tygodnia*, *Cmentarze*, *Następny do raj*, Warszawa 1986; idem, *Sonata marymoncka*, Warszawa 1982.

² B. Rudnicki, *Marek Hłasko*, Warszawa 1983, s. 47.

³ A. Kijowski wyjaśnia, że chodzi tu o „zbiór wartości ulegających artystycznej transformacji i podporządkowaną tym wartościom wizję świata przedstawionego”. A. Kijowski, *Życie to kiepska literatura*, „*Twórczość*” 1986, nr 10, s. 94.

⁴ M. Hłasko, *Piękni dwudziestoletni*, Warszawa 1988, s. 133.

odszedł od tej konwencji⁵. Wszystkie utwory Hłaski, mimo różnic wynikających ze stopniowego rozwijania umiejętności pisarskich, mają cechy wspólne, wyróżniające owe juvenilia na tle innych tekstów literackich powstałych w tamtym czasie.

1.1.1. Motywy literackie

W opowiadaniach Marka Hłaski powstałych w kraju pojawia się kilka motywów. Jednym z najważniejszych jest miłość (najczęściej mężczyzny do kobiety) i często klęska tej miłości wynikająca z ułomnej natury człowieka lub zła otaczającego świata. Miłość to świętość. O niej się marzy, do niej się dąży. Bohater opowiadań pragnie prawdziwej miłości (tym różni się od pozostałych postaci), ale nie miłości idealnej. Nie czeka na wyśniony, wymarzony ideał. Kocha dziewczynę z sąsiedztwa, chce prowadzić ją na spacer, chodzić do kina – jak wszyscy. „Jego miłość jest zgodna z obyczajem środowiska. Bohater przerasta środowisko tylko o siłę swej miłości i o swą naiwną, «nie z tego świata», wiarę w miłość”⁶. Mężczyzna chce kochać naprawdę. Ufa kobiecie, jej słowom, gestom, mimo że nie wierzą w to inni. Owo uczucie stanowi dla niego potwierdzenie istnienia prawdy i sensu życia. Niestety, zawsze się szybko kończy, więc przynosi ból i cierpienie. Bohater z opowiadań Hłaski pragnie też być blisko z ludźmi, marzy o przyjaźni – szczerzej i silnej więzi, poczucia akceptacji i zrozumienia. Identyfikuje się z grupą, w której przebywa, chce być kumplem, jednym „z paki”⁷. Tymczasem jest samotny. Nie ma ani rodziny, ani przyjaciół.

Chęć przeżycia wielkiej miłości i prawdziwej, mocnej przyjaźni to niejedynie marzenia Hłaskowego protagonisty. I mimo że żyje on w świecie, w którym na marzenia nie ma miejsca, a wiara w ich spełnienie jest znikoma, liczy się dla niego sam fakt ich posiadania⁸. Dlatego też w części utworów on cały czas na coś czeka. Tak skonstruowana postać nie jest zakorzeniona w teraźniejszości, a we wspomnieniach (przeszłości) lub marzeniach (przyszłości), dlatego nieuchronnie musi konfrontować nierealne wizje, plany ze światem rzeczywistym oraz z innymi – i przegrać⁹. Jeśli się zdarzy, że spróbuje wcie-

⁵ Spotkać można jednak wiele polemicznych głosów, w których panuje przekonanie, że modyfikacja socjetyki zdeterminowała i zepsuła całą krajową twórczość Hłaski, czyniąc z niej pisarstwo niepotrzebnie uzależnione od przeszłości. Vide S. Stabro, *Legenda i twórczość Marka Hłaski*, Wrocław 1985; J. Błoński, *Przypadek Hłaski*, „Przegląd Kulturalny” 1956, nr 44.

⁶ A. Kijowski, *Głos pokolenia*, „Twórczość” 1956, nr 7, s. 139.

⁷ Ibidem.

⁸ J. Danielak, *Bunt Marka Hłaski*, „Kamena” 1956, nr 9, s. 33.

⁹ Już samo tkwienie bohatera w idealizowanej przeszłości czy wymagowanej przyszłości (wyobrażenia, pragnienia) sytuuje go w pozycji człowieka przegranego.

lić je w życie i tak ponosi klęskę. Zderzenie osobistych pragnień i ideałów z rzeczywistością, zazwyczaj brutalne (to często jego inicjacja), jest pierwszym najsilniej przeżywanym dramatem postaci¹⁰.

Rozczarowanie, utrata złudzeń to kolejny nieodłączny element życia człowieka, a przede wszystkim młodości¹¹ i jeden z naczelných motywów prawie wszystkich opowiadań. Rozczarowanie dotyczy w nich niemal każdej sfery życia. W pierwszych utworach główna postać wierzy, czy też pragnie wierzyć, że otaczającą ją rzeczywistość można jeszcze zmienić, jak tylko pozna się prawa nią rządzące i poświęci się temu czas i pracę. Ta wiara nie jest jednak podszyta optymizmem, lecz nadzieją na zmianę swego losu. Nie ma jej już w późniejszych tekstach¹². Bohatera Hłaski nie interesuje ulepszenie świata ani też szczęście ogółu, ale swoje własne. Nie przestaje on marzyć o godnym i udanym życiu, a więc o czymś, co by się różniło od marnej rzeczywistości. Dlatego, widząc brud codzienności i niemożność spełnienia własnych pragnień, buntuje się¹³. Bunt to następny temat poruszany przez autora *Najświętszych słów naszego życia*. Kontestacja bohatera skierowana jest przeciwko „systemowi społecznych wmówień”¹⁴, „normatywnej koncepcji świata”¹⁵, zastanemu złu. To bunt bez nadziei, ale jednak bunt. Przez tę postawę wyraża się u Hłaski pragnienie norm¹⁶, poszukiwanie ideałów i wartości, wiary (mimo wszystko) w czystość człowieka, miłość, przyjaźń, honor, prawdę, a nawet pracę. Ten ostatni, tak charakterystyczny dla powieści produkcyjnej temat pracy¹⁷, Hłasko podejmował wielokrotnie w swoich opowiadaniach, „kreował jednakże jej nowy, «ciemny» romantyzm”¹⁸. Nadawał wymiar niemalże heroiczny, choć był to heroizm indywidualny, a nie zbiorowy¹⁹. Nie będzie więc w utworach Hłaski radosnego kolektywu realizującego plan sześcioletni, wyrabiającego dwieście procent normy, będzie natomiast człowiek zmagający się w bólu

¹⁰ H. Bereza, *Nowy duch i nowa forma*, „Nowa Kultura” 1956, nr 35, s. 7.

¹¹ Szerzej na ten temat: J. Galant, *Marek Hłasko*, Poznań 1996, s. 48–65 lub B. Rudnicki, op. cit., s. 49.

¹² Vide L. Kurpiewski, *Wstęp*, w: M. Hłasko, *Utwory wybrane*, t. 1: *Opowiadania*, ed. cit., s. 14.

¹³ Później, w powieściach izraelskich, buntownik z krajowych opowiadań Hłaski wierzący i żyjący z nadzieją na coś lepszego przykryje swój ból i poczucie niesprawiedliwości grymasem pogardy, postawą outsidera, zgodzi się na rolę marionetki. Widać więc, że bunt we wczesnej twórczości pisarza to najwyższa wartość młodości.

¹⁴ J. Danielak, op. cit., s. 33.

¹⁵ Ibidem.

¹⁶ Vide J. Błoński, op. cit., s. 7.

¹⁷ *Baza Sokolowska, Robotnicy, Następny do raję, Sonata marymoncka*.

¹⁸ L. Kurpiewski, *Wstęp*, ed. cit., s. 14.

¹⁹ Nawet w *Bazie Sokolowskiej* utrzymanej w konwencji socrealizmu główny bohater – młody, niedoświadczony i nieporadny Kosewski odnosi zwycięstwo, ale jest to jego prywatny sukces osiągnięty na przekór pozostałym, niewierzącym w niego członkom brgady.

i złości z własnymi słabościami i obowiązkiem wypełnienia powierzonych mu zadań²⁰.

Zatem tematy poruszane przez młodego pisarza w krajowym okresie twórczości to przede wszystkim: miłość, przyjaźń, życiowe rozczarowanie, praca oraz postawa buntu i walki o realizację marzeń. Wszystkie motywy charakterystyczne były dla młodego wieku bohatera utworów Hłaski żyjącego w drugiej połowie lat 50., ale też, przez swą aktualność i uniwersalność, dla wielu późniejszych czytelników sięgających po tom opowiadań.

1.1.2. Świat przedstawiony

Wiele mówiono na temat prawdziwości prozy Hłaski. Jedni twierdzili, że pisarz fałszował rzeczywistość, uwypuklając jej ciemne strony, inni, że dokumentował tylko ówczesne realia. Sam autor wielokrotnie powtarzał: „Chciałbym tylko w jakiś sposób, na miarę swoich możliwości i swoich zdolności, przekazać prawdę o swoim życiu, o swoim czasie”²¹. Moim zdaniem, Hłasko, choćby z racji przeżytych zaledwie dwudziestu kilku lat, pisał w sposób spontaniczny i szczery. Jego opowiadania prezentują świat widziany oczyma młodego człowieka rozczarowanego rzeczywistością (fałszywymi hasłami epoki, wydawaną w tym czasie literaturą etc.). Pisarz chciał opisywać prawdę, jaką widział i jakiej doświadczył. W jego oczach była to prawda brutalna.

Opowiadania Hłaski dotyczą tego, co w życiu najważniejsze. Bohaterowie choćby kilkudziesięciu fragmentów w drobiazgach odsłaniają zawsze to, co stanowi istotę ich życia. Pisarskiemu widzeniu Hłaski towarzyszy perspektywa ostatecznych ocen i rozstrzygnięć. To widzenie świata jest subiektywne i na polskim gruncie w tamtym czasie odmienne i odkrywcze²². Sposób opisu rzeczywistości w opowiadaniach Hłaski zawsze w jakimś stopniu odbiega od schematu socrealistycznego podporządkowanego treściom ideologicznym²³. Zdarza się jednak, że autor *Sonaty marymonckiej* tak bardzo chciał sprzeciwić

²⁰ Jeśli pojawi się zgrany zespół, to przede wszystkim w debiutanckim utworze. Możemy w nim przeczytać: „Załoga była liczna, zżyta, zgrana ze sobą. W bazie wszystko łączyło ludzi: stare «trupcy», na których jeździli, wspólne kłopoty, ciężki zawód”. M. Hłasko, *Baza Sokołowska*, w: idem, *Utwory wybrane*, t. 1, oprac. M. Komar, L. Kurpiewski, Warszawa 1986, s. 33–34. Tę zgraną ekipę będzie jednak jednoczył nie wspólny cel, lecz ciężki los – praca ponad siły i brak perspektyw. Podobnie w *Następnym do rajy* i *Robotnikach*.

²¹ B. Czechałowa, *Bądź wierny sobie*, wywiad w audycji „Muzyka i Aktualności”, emisja 14 lutego 1958 w „Polskim Radiu”.

²² Szerzej na ten temat pisze Henryk Berezka w: *Nowy duch i nowa forma*, ed. cit., s. 7.

²³ Teza ta nie dotyczy najwcześniejszych dwóch tekstów pisarza – *Bazy Sokołowskiej* i *Sonaty marymonckiej* – o czym pisałam wyżej. To utwory niewątpliwie socrealistyczne, choć kilka elementów, takich jak język, prawdziwe emocje bohaterów, „namiętność, ambicja i pasja moralna” (A. Kijowski, *Życie to kiepska literatura*, ed. cit., s. 136), przełamuje ten schemat. Więcej na ten temat: B. Rudnicki, op. cit., s. 8–14.

się obowiązującym w sztuce normom, że popadał w antyschemat socrealistyczny, czyli komponował utwory na zasadzie odwrotności tego wzorca. I w ten sposób, przedstawiając ówczesne realia w czarnych barwach, także odbiegał od ukazania prawdy²⁴. Według mnie można się zgodzić, że kilka opowiadań, w tym np. *Robotnicy*, to przykład takiego negatywu „produkcyjniaka”²⁵, ale próba udowodnienia, że każda ucieczka od schematu jest jego odwróceniem, wydaje się przesadzona.

Marek Hłasko przedstawia ówczesną rzeczywistość w czarnych barwach. Nakreślone przez niego obrazy przesiąknięte są pesymizmem. Ów defetyzm dotyczy przede wszystkim braku wartości, których pragnie i poszukuje bohater. Celnie sformułował zasadę twórczą pisarza Lech Kurpiewski – autor *Wstępu do Utworów wybranych*: „Opowiedzieć wodę przez opis pustyni, opowiedzieć chleb przez opis głodu, opowiedzieć miłość przez opis samotności – w myśl tej oto zasady Hłasko próbował malować swój obraz świata, obraz, w którym owe puste miejsca miały być najbardziej znaczące”²⁶. Podobnie twierdził Henryk Bereza, pisząc, że autor *Pętli* w przystępny, trochę londonowski, ale bezwzględny i drastyczny sposób demaskuje zwyrodnienia i okrucieństwa ówczesnego życia, dając tym samym wyraz niezgody na egzystencję, w której najcenniejsze ludzkie wartości podlegają splugawieniu i zatarciu²⁷.

Świat przedstawiony opowiadań Marka Hłaski zbudowany jest niemal zawsze na kontraście. Są to najczęściej opozycje: miłości i zdrady; piękna i brzydoty²⁸; czystości i brudu; prawdy i kłamstwa; marzenia (złudzenia, wyobrażenia) i rzeczywistości (rozczarowania). Wyraźnie zarysowane, nacechowane emocjonalnie, piętrzące się dywergencje składają się na konstrukcje jego utworów. W zderzeniu z rzeczywistością pozytywne wartości ulegają deformacji, upadają bądź realizują się inaczej. Jest to wynik: niedoskonałości świata²⁹, tragizmu ludzkiego życia³⁰, zbyt wielkich poświęceń³¹, głupoty,

²⁴ Pisze o tym szerzej S. Stabro w książce: *Legenda i twórczość Marka Hłaski*, ed. cit., s. 24–38.

²⁵ Tekst ten można porównać z utworem Tadeusza Konwickiego *Przy budowie*, który jest także sprawozdaniem z postępów inwestycji „komunikacyjnej”, wznoszonej w szczerym polu, z dala od miasta. Postawiona przed trudnym zadaniem załoga w trakcie pracy staje się coraz bardziej zgrana i świadoma (dojrzewa produkcyjnie i ideologicznie), a wszystkich, którzy są nieprzychylni tym poczynaniom, usuwa. Po zrealizowaniu planu grupa odczuwa satysfakcję z odniesionego sukcesu i wygranej bitwy w walce o socjalizm. Zupełnie inaczej jest u Hłaski, gdzie praca to katorga, kolektyw – zbiorowisko nieprzychylnych sobie indywidualiów, a fakt ukończenia mostu – jedynie końcem katorżniczej, otepiałej i wyniszczającej pracy. Vide J. Jastrzębski, *Hłasko – retoryka grzechu i nawrócenia*, w: idem, *Powieść jako autokreacja*, Kraków 1984, s. 279–280.

²⁶ L. Kurpiewski, *Wstęp*, ed. cit., s. 27.

²⁷ H. Bereza, *Tak widzi pisarz*, „Nowa Kultura” 1957, nr 30, s. 2.

²⁸ Np. piękno, czystość ciała młodych – brzydota, odraza ciała starych; szpetota świata – piękno heroicznej postawy bohatera.

²⁹ *Dom mojej matki*.

³⁰ *List*.

³¹ *Robotnicy*.

podłości i nienawiści³², okrucieństwa, nonsensowności, nieludzkości form życia³³. Tę dwoistość i wewnętrzne pęknięcie świata wartości przedstawia Hłasko, ograniczając się do „obserwacji mikrospołecznej oraz do tworzenia obyczajowych scenek, rodzajowych obrazków, którym brak szerszej ideowej perspektywy i pogłębionej diagnozy socjologicznej”³⁴.

1.1.3. Bohater i język postaci

W literaturze Hłaski występuje bohater jednostkowy (a nie zbiorowy, jak w prozie socrealistycznej³⁵). Jego własne, prywatne problemy, osobiste dramaty przeciwstawione są sprawom ostatecznym, „problemom globalnym”³⁶ sprowokowanym przez nieprzyjazny świat³⁷. Wszystko, co intymne, staje się jawne, dla wszystkich dostępne, więc i – jak się później okaże – splugawione. Bohater ten – młody lub dojrzały mężczyzna³⁸ – nie jest jednoznaczny. Można wyróżnić kilka typów postaci, które dojrzewały wraz ze swym autorem. Należy do nich: delikatny, niedoświadczony i zagubiony chłopiec poszukujący wartości³⁹, człowiek pracujący⁴⁰, pragnący miłości, przyjaźni⁴¹, kochany przez kobietę⁴², ale samotny, przegrany, zniszczony⁴³.

To albo wykorzeniony inteligent (pisarz, dziennikarz), który „wie, że istnieje gdzieś, lub istniał, świat niesplugawiony, uporządkowany, świat wzniosłych idei i czystych uczuć – nie ma jednak pojęcia, jak tam powrócić”⁴⁴, albo robotnik, kierowca, marynarz, żołnierz, człowiek bez pracy, pijak, lump. Mimo że można wyróżnić kilka jego wcieleń, pozostaje on tą samą postacią. „Bohater Hłaski – ten jeden jedyny powielony przez kilkanaście opowiadań – żyje ponad normę, pracuje, pije, rozpacza i raduje się ponad normę. Stąd jego nieustanny konflikt z otoczeniem”⁴⁵. To człowiek, który uporczywie dąży do

³² *Pierwszy krok w chmurach*.

³³ H. Bereza, *Nowy duch i nowa forma*, ed. cit., s. 7.

³⁴ L. Kurpiewski, *Wstęp*, ed. cit., s. 16.

³⁵ Nawet w *Bazie Sokołowskiej* przedstawiającej brygadę główny bohater stoi zawsze na uboczu, jest inny: niedoświadczony, nieporadny, a przez to dyskryminowany i ośmieszany.

³⁶ B. Rudnicki, op. cit., s. 49.

³⁷ J. Jastrzębski, op. cit., s. 278.

³⁸ Wyjątkiem jest *Ósmy dzień tygodnia* – utwór, w którym główna bohaterka – Agnieszka Walicka to dwudziestotrzyletnia studentka.

³⁹ *Okno*.

⁴⁰ *Baza Sokołowska, Dom, Robotnicy, Odlatujemy w niebo, Następnym do rajy*.

⁴¹ *Dwaj mężczyźni na drodze, Odlatujemy w niebo, Pierwszy krok w chmurach, Najświętsze słowa naszego życia, Lombard złudzeń, Ósmy dzień tygodnia*.

⁴² *Żołnierz, Lombard złudzeń, Pętla*.

⁴³ *Targ niewolników, Dom mojej matki, Okno, List, Finis Perfectus, Dwaj mężczyźni na drodze, Żołnierz, Pijany o dwunastej w południe, Pętla, Planktony doktora X, Następnym do rajy*.

⁴⁴ J. Jastrzębski, op. cit., s. 295.

⁴⁵ Vide A. Kijowski, *Głos pokolenia*, ed. cit., s. 140.

celu. W tym dążeniu wyraża się heroizm jego postawy, bez względu na to, czy celem tym jest samorealizacja (jak w pierwszym opowiadaniu pisarza), czy samozniszczenie (jak w *Pętli* – jednym z ostatnich utworów napisanych w kraju). Żyje on w czasach, w których nastąpił „krach epoki noszonych na kijach portretów”⁴⁶, ma zatem świadomość kłamstwa, oszustwa, „grzechu XX wieku”. Mimo to bohater Hłaski zamyka się cały w trywialno-tragicznym geście poszukiwania nie tyle prawdy, ile czystości moralnej, jakiejś niewinności, nieskazitelności⁴⁷. Na tle otaczającego go świata jaśnieje, pozostaje przez jakiś czas niewinny, a później przez tak opisaną rzeczywistość zdradzony, skrzywdzony, pozbawiony godności.

Główna postać Hłaski nie ma „psychologii”, „wnętrza” – „jest cała jak Bógart, powierzchnią realizującą się w dramatycznych interakcjach z innymi”⁴⁸. Behawioryzm w jej opisie każe czytelnikowi oceniać ją po postawie, czynach i słowach. Bohaterowie *Pierwszego kroku w chmurach* i innych opowiadań powstałych w kraju są często młodzi i ładni⁴⁹. Mają smukłą, ale „złamaną” sylwetkę, znaczący wyraz oczu, twarz noszącą ślady niepowodzeń. Uroda kobiet jest natomiast niepokojąco piękna i często kontrastuje z ich negatywnym wpływem na życie partnerów⁵⁰. Jednocześnie nie brak też postaci pozbawionych młodości i urody⁵¹.

Inne kreacje, tzw. obserwatorów życia⁵² zaludniających utwory pisarza, należą do otaczającego świata, stanowią więc dla głównych bohaterów przeciwagę: są brzydki, często niedbale ubrani, pijani, spoceni, wzbudzają wstręt. W prozie Hłaski ludzie ci (nieżyczliwi, agresywni) odpowiadają za ich porażki, „roznosząc poczucie przegranej i złość niczym chorobę zakaźną”⁵³. Nie są to jednak przedstawiciele marginesu społecznego. Takowej grupy tu nie ma, brakuje zresztą w prozie Hłaski wyraźnie zarysowanych warstw społecznych, jest raczej wzajemne przenikanie się środowisk.

⁴⁶ J. Błoński, op. cit., s. 7.

⁴⁷ Ibidem.

⁴⁸ J. Jastrzębski, op. cit., s. 305.

⁴⁹ Bohaterowie *Pierwszego kroku w chmurach* „byli młodzi i ładni oboje”; Pietrek w *Ósmym dniu...* „miał czysty, spokojny w swej młodzieńczej surowości profil”; Kuba z *Pętli* był „ładny kiedys”; tytułowa śliczna dziewczyna „podrywała wiarę w materialność świata”; chłopiec z *Okna* „był także ładny”.

⁵⁰ Vide W. Wielopolski, *Młoda proza polska przełomu 1956*, Wrocław 1987, s. 69.

⁵¹ Jeden z *Dwóch mężczyzn na drodze* „był niski, brzydki jak małpa, chuderlawy, a patrząc na niego, nikt nie przypuszczał, aby człowiek ten miał choć pięć deka muskulatury; nędzne ubranie wisiało na nim jak szmata na zeschniętej żerdzi”; główna postać opowiadania *Planktony doktora X* „osiągnął trzydziestkę z okładem [...]; zgorzkniał, zbrzydł, począł zaglądać do kieliszka i postarzał się”.

⁵² M. Hłasko, *Pierwszy krok w chmurach*, op. cit., s. 191.

⁵³ I. Kurz, *Twarze w tłumie. Wizerunki bohaterów wyobraźni zbiorowej w kulturze polskiej lat 1955–1969*, Izabelin 2005, s. 63.

Autor, przed pisaniem opowiadań i w trakcie tej czynności, wcielał się w kreowane przez siebie postaci – myślał i mówił jak one. Miał niebywałą słuch na współczesną mu rzeczywistość obyczajową⁵⁴ – zdolność pisarską opartą na naśladownictwie potocznych sytuacji komunikacyjnych. Odrzucił on „język transparentnych sloganów głoszących erę spełnionej utopii”⁵⁵, wypowiedzianych tak naprawdę nie przez postaci, ale ich autorów, którzy nie potrafili utożsamić się z bohaterami i podsłuchać ich dialogu⁵⁶. W to miejsce wprowadził do opowiadań język wielu grup społecznych. Pojawia się więc: żargon robotniczy⁵⁷, szoferski⁵⁸, przestępczy⁵⁹, wojskowy⁶⁰, gwara warszawska⁶¹, ale przede wszystkim w większości opowiadań dominuje po prostu stylizacja na język potoczny, „jego charakteryzujący walor wspomagają elementy odmian środowiskowo-zawodowych”⁶².

Robotnicy, mieszczenie, przedstawiciele partii czy inteligencji posługują się w tekstach Hłaski językiem dosadnym, ekspresywnym, nacechowanym emocjonalnie (najczęściej ujemnie), podkreślającym negatywną ocenę postaci czy trud egzystencji, a także nasyconym erotyzmem. Często używają wulgaryzmów i wyrazów obscenicznych. Zdarza się jednak, że są one sztuczne, oderwane od sytuacji, wyolbrzymione, tak jakby postaci te nie mówiły, a tylko wygłaszały przygotowane dla nich kwestie⁶³. Część z nich to zgrabnie sformułowane teksty wypowiedziane z cwaniacką gracją, puentujące zazwyczaj sytuację, będące popisem, próbą zdominowania partnera rozmowy⁶⁴. Krzysztof Teodor Toeplitz twierdził, że dialogi Hłaski, budzące nieraz sprzeciw swoją brutalnością i niewyszukanym słownictwem, są utrzymane w pięknej polszczyźnie. Według niego, Hłasko to jedyny pisarz, który ustrzegł się na-

⁵⁴ J. Błoński, op. cit., s. 7.

⁵⁵ L. Kurpiewski, *Wstęp*, ed. cit., s. 15.

⁵⁶ Vide J. Błoński, op. cit., s. 7.

⁵⁷ *Robotnicy, Dwaj mężczyźni na drodze, Najświętsze słowa naszego życia, W dzień śmierci Jego.*

⁵⁸ *Następny do raję, Baza Sokółowska, Odlatujemy w niebo.*

⁵⁹ *Krzyż, Zbieg.*

⁶⁰ *Targ niewolników, Żołnierz, Amor nie przyszedł dziś wieczorem, Miesiąc Matki Boskiej.*

⁶¹ *Ósmy dzień tygodnia, Pętla, Pijany o dwunastej w południe, Finis perfectus.*

⁶² Dorota Suska w swej książce poświęconej w całości językowi postaci Hłaski wyróżnia i analizuje: żargon szoferski, przestępczy, gwarę warszawską i, ogólniej, stylizację na język potoczny. Vide D. Suska, *Z problemów stylizacji językowej w opowiadaniach Marka Hłaski*, Częstochowa 2012.

⁶³ Jerzy Jastrzębski twierdzi, że dzięki temu bohater Hłaski zachowuje dystans wobec własnej wypowiedzi, stylizuje lub cytuje zasłyszane kwestie (wygłoszone przez gwiazdy, takie jak Bogart czy, z innej strony, przez warszawskich lumpów). Vide J. Jastrzębski, op. cit., s. 305. Pisarz świadomie tę nieautentyczność kreował, bowiem literaturę pojmował przede wszystkim jako konwencję. Ponadto odrzucał język oficjalnej propagandy oraz narodowej tradycji. Pozostało mu więc korzystanie z języka brukowych romansów lub naśladowanie potocznych sytuacji komunikacyjnych, a więc języka ulicy.

⁶⁴ J. Jastrzębski, op. cit., s. 293.

iwnego przeświadczenia, że język potoczny to znaczy język niegramatyczny, z błędami, chropawy i nieco murzyński⁶⁵.

W opowiadaniach można zauważyć silną indywidualizację języka, każdy z bohaterów posługuje się charakterystycznym dla siebie słownictwem i stylem. Różnicuje on i ożywia postaci. Inaczej więc wypowiadają się przedstawiciele partii, inaczej inteligencji czy ulicy. Z analizy ich języka wynika, że Hłasko miał niebываły słuch i pamięć do dialogów (znał je z bezpośrednich kontaktów), bowiem z różnymi ich odmianami był obyty, ale i swobodnie się nimi posługiwał, ponadto nie powiełał tych samych zabiegów i chwytów językowych⁶⁶. Dzięki temu lektura zbioru opowiadań w jednym tomie, choćby z tego punktu widzenia, wydaje się czytelnikowi nader atrakcyjna. Taka też pozostawała dla reżyserów chcących przenieść ją na ekran, gdyż ten niezwykle trafny dobór środków stylizacyjnych przybliży socjologiczny i mentalny obraz bohaterów, tło obyczajowe, a co ważniejsze, lokuje ich w określonym, łatwym do odtworzenia miejscu i czasie⁶⁷. Według wielu badaczy Hłasko wyznaczył w prozie powojennej nowy kierunek w stylu pisarskim, wzorując się na języku potocznym określanym mianem „knajackiego”, i znalazł wielu naśladowców w postaci wspomnianych poniżej hłaskoidów, ale też pisarzy mu współczesnych, takich jak: Marek Nowakowski, Leopold Tyrmand czy Waldemar Łysiak.

1.1.4. Narrator

W opowiadaniach Hłaski widać ewolucję kreacji narratora. Od trzecioosobowego, wszechwiedzącego⁶⁸ oraz pierwszoosobowego i subiektywnego⁶⁹ do narratora personalnego⁷⁰ posiadającego ograniczoną wiedzę o świecie przedstawionym i posługującego się mową pozornie zależną⁷¹. By wzmóc

⁶⁵ K.T. Toeplitz, *Pijaństwo bez nadziei*, „Świat” 1958, nr 5, s. 13.

⁶⁶ D. Suska, *Z problemów stylizacji językowej w opowiadaniach Marka Hłaski*, ed. cit., s. 251.

⁶⁷ Eadem, *Leksykalne wyznaczniki stylizacji potocznej w „Bazie Sokołowskiej” Marka Hłaski*, „Prace Naukowe Wyższej Szkoły Pedagogicznej w Częstochowie” 1996, z. 3, s. 215.

⁶⁸ Np. *Pijany o dwunastej w południe*, *Lombard złudzeń*.

⁶⁹ *Dom mojej matki*, *Robotnicy*, *Okno*, *List* etc.

⁷⁰ Jest tak choćby w *Pętli*, gdzie tok narracji podporządkowany został stanom psychicznym bohatera.

⁷¹ We wczesnych tekstach widoczne są niejednokrotnie pełne niekonsekwencji chwytów narracyjnych. Ujawniają się one w konstrukcji narratora, który, pozornie uchodząc za wszechwiedzącego, niespodziewanie rezygnuje ze swoich kompetencji. W *Bazie Sokołowskiej* na przykład przeważa relacja narratora wszechwiedzącego, który w pewnym momencie oddaje głos narratorowi pierwszoosobowemu będącemu świadkiem wydarzeń. Ponadto w wielu utworach, nawet bardzo krótkich, widać połączenie różnych technik narracyjnych. W *Ślicznej dziewczynie* pojawia się w kilku miejscach subiektywny komentarz narratora występującego w trzeciej osobie, a w *Amorze* występuje połączenie narratora trzecioosobowego z narratorem-bohaterem. Takie niekonsekwencje sprawiają, że postaci literackie stają się jedynymi ośrodkami oce-

przeświadczenie o autentyczności relacji, narrator umieszczony jest w roli świadka, bezpośredniego obserwatora i/lub uczestnika opisywanych wydarzeń, z wyraźnym ujawnieniem „ja mówiącego”. Taki wzór narracyjny daje możliwość zaprezentowania jednostkowego bohatera z jego uczuciami, emocjami, marzeniami i problemami. Dana historia opowiedziana jest często chłodnym, sprawozdawczym tonem. „Zimny sposób narracji, dystans i skrywany cynizm pokrywa wrażliwość i wszystkie wzruszenia”⁷². Czasem jednak narrator występuje w roli „zatroskanego” i zaangażowanego obserwatora wydarzeń⁷³.

1.1.5. Czasoprzestrzeń

Opowiadania Hłaski osadzone są w latach 50. Akcja większości z nich rozgrywa się w Warszawie albo na wysławianych przez socrealizm polskich przedmieściach, z dala od miejskiego zgiełku⁷⁴. Jeśli jest to miasto, to wydarzenia i rozmowy odbywają się na ulicy, w kawiarni czy knajpie. Jeśli przedmieścia – to nadwiślańskie łąki, teren spotkań młodych, spragnionych siebie ludzi oraz place, na których pije się wódkę. Miejsce wydarzeń w utworach pisarza jest prawie zawsze brudne i niebezpieczne, często przeklęte⁷⁵, a bohater w nim przebywający czuje się nieswojo; na każdym kroku czyhają na niego różne niebezpieczeństwa (zaczepekki, obelgi, napaści)⁷⁶.

Pisarz ciekawie opisuje przestrzeń, po których poruszają się literackie postaci. Są to z reguły jedno- lub kilkudzaniowe opisy bazujące na szczegółach. Stanowią często pozory rzeczywistości, bowiem autor używa „atrybutów rzeczywistości w funkcji rekwizytów, a nie elementów wtopionych w tło”⁷⁷. Nie odtwarza skrupulatnie wyglądu miejsc, a jedynie, jakby przypadkiem, od niechcienia nakreśla gdzieś tam drobiazgi codzienności sygnalizujące charakter otoczenia postaci i samą postać.

niającymi siebie i świat, którego są elementem. Czynią to za pomocą dominującego w prozie Hłaski dialogu. Vide M. Maciejewski, *Hłasko i film*, w: *Film polski. Twórcy i mity*, red. K. Sobotka, Łódź 1987, s. 75–76.

⁷² L. Bugajski, *Akt pierwszy dramatu*, „Kultura” 1981, nr 22, s. 3.

⁷³ Jak w *Następnym do raj*.

⁷⁴ Tylko w niektórych utworach rzecz się dzieje gdzie indziej: w odległych miejscach, na peryferiach (*Robotnicy*), w prowincjonalnych miasteczkach niedaleko Warszawy (*Dwaj mężczyźni na drodze*, *Kancik*, czyli *wszystko się zmieniło*) i innych miejscowościach (*Port pragneń*, *Planktony doktora X*).

⁷⁵ Na co zwraca uwagę, wskazując romantyczne konotacje, Konrad Ludwicki w książce *Kino Marka Hłaski*, Katowice–Warszawa 2004, s. 38–40.

⁷⁶ Zaczepiani są choćby: Kuba z *Pętli*, Pietrek i Agnieszka z *Ósmego dnia tygodnia*, para zakochanych z *Pierwszego kroku w chmurach*.

⁷⁷ I. Kurz, op. cit., s. 64.

1.1.6. Gatunek i kompozycja

Twórczość krajowa Marka Hłaski to opowiadania, a więc utwory epickie o jednowątkowej fabule. Ich konstrukcję cechuje krótka rozpiętość czasowa (rozgrywają się przeważnie w ciągu kilku, kilkunastu dni) oraz braki, szczególnie: rozbudowanych opisów przestrzeni, postaci dalszoplanowych, bezpośredniej charakterystyki bohaterów (zawiera się ona zawsze w jednym, najwyżej kilku zdaniach), prezentacji ich przemyśleń (behawioryzm) oraz epizodów, motywów luźnych, dygresji. Utwory te mają często otwartą kompozycję.

Niektóre z tekstów pisarza można określić nowelami. Oprócz wyżej wymienionych cech charakteryzują się skondensowaną i wyraziście zarysowaną akcją o dramatycznym charakterze i typową dla tego gatunku kompozycją opartą na schemacie: zawiązanie akcji (ekspozycja), punkt kulminacyjny, w którym decyduje się los bohatera i zaskakujące rozwiązanie, jednoznaczna pointa. Zdarza się, że mają stały motyw⁷⁸. Dotyczą ponadto, jak klasyczne utwory tego gatunku, mieszczańskiej obyczajowości ujętej w ramy realizmu. Układają się też (m.in. dzięki paralelizmowi wątków, kontrastowi i powtarzalności tematów) w rozbudowane układy cykliczne, zebrane przez autora i jego wydawców w tom *Pierwszy krok w chmurach*⁷⁹. Wielu literaturoznawców stosuje powyższe terminy, opowiadania i noweli, zamiennie.

Nie tak łatwe w klasyfikacji genologicznej są dłuższe utwory Hłaski, jak: *Następny do rajy*, *Ósmy dzień tygodnia* czy *Cmentarze*. Stanisław Stabro zaadaptował dla nich anglosaski termin *long short story*⁸⁰ określający utwór narracyjny o objętości przekraczającej rozmiary noweli lub opowiadania, krótszy natomiast od powieści. Inne nazwy to: mikropowieść, opowieść lub długie opowiadanie.

Kompozycja większości tekstów bazuje na antytezie (np. piękna – brzydota, prawdy – kłamstwa), o czym pisałam wcześniej. Bardzo często kończą się one „sentymentalno-ironiczną pointą”⁸¹, wystarczy tu przywołać choćby: *Śliczną dziewczynę*, *Odlatujemy w niebo*, *Najświętsze słowa naszego życia*, *Amor nie przyszedł dziś wieczorem*.

Opowiadania Hłaski tworzone były na wzór tanich (tzw. groszowych) powieści sensacyjnych, w których spiętrzające się wydarzenia zmierzały do finału, rozwiązania⁸². Dlatego też większość tekstów kończy się śmiercią, katastrofą, samobójstwem czy więzieniem. Hłasko tłumaczył to przekornie swym „in-

⁷⁸ Jak w noweli *List* czy *Najświętsze słowa naszego życia*.

⁷⁹ J. Sławiński, *Nowela*, w: *Słownik terminów literackich*, red. J. Sławiński, Wrocław–Warszawa–Kraków 1998, s. 345–346.

⁸⁰ S. Stabro, op. cit., s. 25.

⁸¹ L. Kurpiewski, *Wstęp*, ed. cit., s. 16.

⁸² L. Bugajski, *Akt pierwszy dramatu*, ed. cit., s. 3.

fantyлизmem intelektualnym, wynikającym z faktu nieumiejętności oceniania człowieka, absolutnej nieznanomości wartości życia ludzkiego, prawdziwości ludzkich zapatrywań i czystości pragnień⁸³.

Utworky oparte są na dialogu, cechuje je styl mówiony (wyróżnym odbiciem tego stylu jest specyficzna interpunkcja – „błędna z punktu widzenia zasad, a zgodna z intonacją, oddechem, a niekiedy domniemanym gestem mówiącego”⁸⁴). Każdy tekst był przed napisaniem wielokrotnie opowiadany niezliczonej liczbie osób, ulegał więc nieustannym przeobrażeniom. Pisarz kierował się w tym względzie radą udzieloną mu przed laty przez Igora Newerlego:

Jeśli pan chce coś napisać, niech pan o tym opowiada. Wszystkim. To nieważne, czy pana ludzie rozumieją, czy nie. Niech pan mówi; za każdym razem, opowiadając, musi pan budować swoją historię od początku do końca; po jakimś czasie zrozumie pan, które elementy są ważne, a które nie. Chodzi o to, aby pan sam to sobie umiał opowiedzieć⁸⁵.

Hłasko, opowiadając jakąś historię, obserwował reakcję odbiorcy, po to, by następnym razem odpowiednio ją zmienić, by stała się jeszcze bardziej interesująca. „Dziesiątki reakcji wyznaczały kierunek szlif, prowokowały uzupełnienia, dostarczały nowych szczegółów lub powodowały odrzucenie rzeczy zbędnych”⁸⁶.

1.1.7. Dystynktywne cechy prozy pisarza

Twórczość Marka Hłaski posiada cechy charakterystyczne, wyróżniające ją spośród utworów innych pisarzy. To krótkie, oparte na odmiennych wartościach teksty prozatorskie, w których przedstawione za pomocą dialogu historie tkwią głęboko w konkretnych realiach Polski lat 50. Występujący w nich bohaterowie to młodzi lub dojrzały pracujący mężczyźni, którzy zmagają się z problemem braku miłości, przyjaźni, możliwości realizacji pragnień, często przyjmują postawę buntu lub negacji. W utworach tych brak filozoficznej koncepcji świata, zrozumienia roli historycznych wypadków⁸⁷, a ważne egzystencjalne problemy ukazane są na przykładzie obyczajowych jednost-

⁸³ I dodawał: „Ja o tym wszystkim wiem doskonale już od lat; niemniej nie jestem w stanie wymyślić innych opowiadań niż właśnie opowiadania tego rodzaju”. M. Hłasko, *Sąsiedzi*, w: idem, *Utworky wybrane*, t. 4: *Felietony, listy, Palcie ryż każdego dnia*, Warszawa 1986, s. 117.

⁸⁴ B. Rudnicki, op. cit., s. 19.

⁸⁵ M. Hłasko, *Piękni dwudziestoletni*, Warszawa 1988, s. 23–24.

⁸⁶ Ibidem, s. 19.

⁸⁷ Widoczne jest to najbardziej w dialogach *Ósmego dnia tygodnia* prowadzonych między Agnieszką i Grzegorzem lub Pietrkiem na temat partii i historii.

kowych scenek (tzw. mikroświatów) lub prostych schematów artystycznych bliskich sentymentalizmowi⁸⁸. Styl Hłaski jest prosty i emocjonalny, tworzy atmosferę potoczności i codzienności.

Dzisiaj, paradoksalnie, o wartości pisarstwa Hłaski decydują również zawarte w jego utworach błędy. Ewidentne wady opowiadań z perspektywy legendy pisarza oraz ówczesnych realiów historycznych stają się automatycznie jego zaletami – przede wszystkim dlatego, że kiedyś pełniły pozytywne, pozaliterackie funkcje⁸⁹.

1.1.8. Inspiracje i nawiązania

Wielu krytyków umieszcza obok twórczości Hłaski nazwiska takich pisarzy, jak: Dostojewski, Faulkner, Hemingway, Remarque czy Gombrowicz⁹⁰. Hłasko urzeczony był literaturą spraw ostatecznych, którą uprawiał Fiodor Dostojewski⁹¹. Najbliższa prozie tegoż pod względem stylu wydaje się *Pętla*, która stanowi „monolog rozpisany na głosy, monolog traktujący o prawdzie” – jak pisał Hłasko w jednym z felietonów⁹². Na pewno jego prozę łączy z twórczością rosyjskiego pisarza bohater miotający się „rozpaczliwie w poszukiwaniu jakiejś prawdy, jakiejś idei, która wyjaśniałaby zagadkę życia i usprawiedliwiła jego byt na ziemi”⁹³. Niewątpliwie pisarstwo Hłaski jest poszukiwaniem racji ostatecznych, choć nie metafizycznych⁹⁴.

Pisarz był też zafascynowany twórczością Ernesta Hemingwaya. Nawiązywał do niego otwarcie. Przejął i przeniósł na grunt polski to, co nie było tu obce, choćby typ bohatera (mężnego, często brutalnego, prymitywnego, ale świadomego swego tragicznego losu) czy niektóre motywy (np. zmaganie się z trudem pracy, poszukiwanie celu, sensu życia, walka o lepszą przyszłość). Nawiązując do wybranych elementów prozy Amerykanina, pisarz zawsze wyrażał własne idee. Już w *Bazie Sokołowskiej*, kiedy jeszcze nie znał twórczości Hemingwaya, Hłasko przejawiał kult profesjonalizmu, pracy itp. Dostrzegano wiele podobieństw między młodym prozaikiem a autorem *Komu bije dzwon* zwłaszcza w warstwie językowej utworów. Obaj posługiwali się stylem rzeczowym i zwartym, naśladowującym mowę potoczną, ale też podszytym liryzmem i ukrytą symboliką.

⁸⁸ S. Stabro, op. cit., s. 48–49.

⁸⁹ W. Wielopolski, op. cit., s. 56.

⁹⁰ B. Rudnicki, op. cit., s. 196–199.

⁹¹ H. Bereza, *Nowy duch i nowa forma*, ed. cit., s. 7.

⁹² M. Hłasko, *Dopóki żyje człowiek*, „Trybuna Ludu” 1956, nr 126.

⁹³ H. Bereza, *Nowy duch i nowa forma*, ed. cit., s. 7.

⁹⁴ Np. *List*.

Hłasko wiele skorzystał także z lektury książek Witolda Gombrowicza. Takie hasła, jak: dystans do Formy, „wytwarzanie uczuć” w interakcji, „reżyseria” czy też nacisk na dramat rodzący się „między mówiącym a jego wypowiedzią” mogłyby służyć do opisu również jego pisarstwa⁹⁵.

Istnieje jeszcze wiele nawiązań do innych pisarzy w utworach Hłaski. Opowiadanie *Dwaj mężczyźni na drodze* to, według Bogdana Rudnickiego, riposta (przetworzenie motywu – próby obrony męskiej przyjaźni) na *Myszki i ludzi* Steinbecka, chybiona zresztą⁹⁶, końcowa scena, a także problematyka całości *Żołnierza* stanowi w niemałym stopniu reminiscencję *Drogi powrotnej* Ericha Remarque’a, a *Cmentarze* to utwór powstały pod wpływem koncepcji świata charakterystycznego dla Franza Kafki. Hłasko poza fascynacją wielką światową, a szczególnie zachodnią⁹⁷, literaturą oczarowany był też zachodnią popkulturą. Czerpał z różnych tekstów kultury pełnymi garściami. Co więcej, stylizował swoje utwory na tych komercyjnych produktach, takich jak: amerykańska powieść behawioralna, egzystencjalna literatura i film czy ogólniej kontestatorska twórczość artystyczna przełomu lat 50. i 60.⁹⁸ (najwyraźniej to widać w *Bazie ludzi umarłych* i *Pętli*). Według Jerzego Jastrzębskiego prozaik podziwiał wytwory kultury masowej (szczególnie filmy), gdyż w splotach tandetnej, ale atrakcyjnej pod względem techniki formie rozpowszechniały modne wówczas filozoficzne idee i postawy⁹⁹. Nie sposób wymienić tu wszystkich inspiracji pisarza, ale warto się zatrzymać na jednej postaci, która przenika całą prozę Hłaski od debiutu po powieści izraelskie – Humphreyu Bogarcie. Są w niej typowe dla aktora kwestie, zachowania i pozy. Jest prawda życiowa i rezygnacja płynąca z wiedzy, że nic istotnego z posiadania tej prawdy nie wynika. Pod powierzchnią pozornego wewnętrznego spokoju i zimnej determinacji znajdują się pokłady wrażliwości, lęków i pragnień¹⁰⁰.

Wpływ wielkich twórców na prozę Marka Hłaski był znaczny i zrozumiały choćby ze względu na młody wiek oraz niewielkie doświadczenie pisarza. Co ciekawe, często ujawnia on, poprzez wypowiedzi narratora lub bohaterów oraz nakreślenie fabuły, źródła tych zapożyczeń. Opowiadania krajowe powstały w momencie kształtowania się stylu Hłaski i czasie, w którym w Polsce obce dotąd dzieła, szczególnie amerykańskich twórców, cieszyły się dużą popularnością. Mimo to w prezentowanej przez literata rzeczywistości i technice pisarskiej sporo elementów nieznanymi zagranicznym artystom. W jego

⁹⁵ Więcej na ten temat: J. Jastrzębski, op. cit., s. 307.

⁹⁶ B. Rudnicki, op. cit., s. 52.

⁹⁷ J. Stempowski, *Klimat życia i klimat literatury*, oprac. J. Timoszewicz, Warszawa 1988, s. 110, 149.

⁹⁸ G. Borkowska, *Nowela, opowiadanie, mikropowieść*, w: *Słownik literatury polskiej XX wieku*, red. J. Sławiński, Wrocław 1992, s. 725.

⁹⁹ Vide J. Jastrzębski, op. cit., s. 299.

¹⁰⁰ L. Bugajski, op. cit., s. 3.

najlepszych opowiadaniach stylizacje i nawiązania, tak charakterystyczne dla tekstów młodych twórców, wyraźnie zanikają. Hłasko coraz konsekwentniej poszukiwał własnych formuł stylistycznych, czerpiąc więcej z żywego języka mówionego niż z inspiracji literackich¹⁰¹.

Talent pisarski Marka Hłaski, który idealnie trafił w indywidualne i społeczne nastroje połowy lat 50., fascynował tak dalece, iż przez jakiś czas mówiono nawet o zjawisku „hłaskoizmu”, czyli o wpływie autora *Ósmego dnia tygodnia* na debiutujących tuż po nim rówieśników. Wymieniano przy tym: Monikę Kotowską, Marka Nowakowskiego, Magdę Leję, Eugeniusza Kabatca, Stanisława Stanucha i kilku innych¹⁰². Według niektórych krytyków – zjawisko to było przecenioną rewelacją. Dziś, po kilkudziesięciu latach, trudno to zbadać i ocenić. Próbę taką podjął Bogdan Rudnicki i, przeczytawszy książki domniemanych kontynuatorów Hłaski¹⁰³, stwierdził, że „hłaskoizmu” w nich nie ma. Między założeniami, warsztatem tych twórców, a twórczością autora *Pętli* istnieje według badacza przepaść. Twierdzi on, że w żenująco słabych opowiadaniach Lei i przyzwoicie przeciętnych Kotowskiej „pojawiają się wyrwane z twórczości Hłaski motywy, a opowiadania na nich oparte są czymś w rodzaju niepotrzebnych przypisów do fragmentów wzorca”¹⁰⁴. Natomiast proza Nowakowskiego czy Kabatca, w której Hłasko być może odegrał jakąś rolę, ma swój własny wyraźny profil. Według Tadeusza Błazejewskiego i innych krytyków, pisać tak samo jak Marek Hłasko nie potrafił żaden z jego rówieśników; „z całej konstelacji literackiego pochodzenia «Współczesności» jego gwiazda świeciła najmocniej. Jak meteor”¹⁰⁵.

1.2. Filmowość prozy

Prozę Marka Hłaski uważa się za filmową. Tak nazywali ją wielokrotnie literaturoznawcy i filmoznawcy¹⁰⁶, tak widzieli ją reżyserzy, przenosząc na ekran. Opowiadania pisarza istotnie wydają się gotowymi scenariuszami, a ich autor reżyserem literackich fabuł postrzegającym rzeczywistość przez obiektyw kamery. Przyglądając się tekstom pisarza, powstałym w kraju, można wyróżnić kilka cech świadczących o ich „filmogennej” naturze.

¹⁰¹ H. Bereza, *Nowy duch i nowa forma*, ed. cit., s. 7.

¹⁰² Do dziś pojawiają się teksty literackie inspirowane twórczością Marka Hłaski. Publikowane są choćby na stronie internetowej poświęconej pisarzowi pod hasłem „hłaskoidzi”. Vide <<http://www.marekhlasko.republika.pl/index2.htm>> [12.02.2007].

¹⁰³ *Bóg dla mnie stworzył świat* Moniki Kotowskiej; *Ten stary złodziej* Marka Nowakowskiego; *Umiejętność krzyku* Magdy Lej; *Portret z pamięci* Stanisława Stanucha; *Pijany anioł* Eugeniusza Kabatca.

¹⁰⁴ B. Rudnicki, op. cit., s. 200.

¹⁰⁵ T. Błazejewski, *Mitologia Marka Hłaski*, „Życie Literackie” 1986, nr 42, s. 7.

¹⁰⁶ Najwięcej miejsca temu zagadnieniu poświęca Konrad Ludwicki w książce *Kino Marka Hłaski*, ed. cit., s. 8, 12, 35, 59–60, 64–66, 69–70.

Filmowość utworów to, uogólniając, łatwość ich przekładu na język filmu¹⁰⁷. Umiejętność dostosowania materii literackiej do języka obrazu polega na braku konieczności jego większych przeróbek w celu dostosowania do formy scenariusza. Zatem kształt tekstów pisarza uznanych za filmowe nie wymaga znacznej ingerencji reżysera. Warto przyrzeć się bliżej elementom dzieła literackiego, które stanowią „swoisty apel środków wyrazowych kina”¹⁰⁸, a więc są filmowe.

Jednym z nich jest, jak to określa Bogdan Rudnicki, „umiejętność sprzedania siebie”¹⁰⁹. Można to rozumieć jako sposób kreacji instancji nadawczych w utworach, które prezentują świat przedstawiony i postaci w taki sposób, że wydaje się przekonany, iż ma do czynienia z prawdziwym człowiekiem¹¹⁰. Bohater w tekstach Hłaski zaprezentowany zostaje za pomocą kilku zdań. Zwięzłość psychologicznego rysunku postaci przypomina kilkudzaniowe nakreślenie wyglądu filmowych kreacji w scenariuszach. Tak przedstawionego protagonistę poznajemy głównie dzięki jego postawie, działaniom i językowi (behawioryzm). To dialog (tak ważny dla filmu) sprawia, że czytelnik czerpie z niego całą wiedzę o życiu wewnętrznym postaci, „odczuwa niemal fizycznie ciężar i znaczenie wypowiedzianych słów, wierzy, że kryją się za nimi uczucia porażające, zmuszające do działań krańcowych, w których stawką jest istnienie”¹¹¹.

Zdaniem Jerzego Stefana Stawińskiego, pisane przez Hłaskę dialogi, świetne w czytaniu, „w ustach aktorów brzmiały fałszywie i pretensjonalnie”. Nie był to jednak zarzut, lecz pochwała. Autorytet Stawińskiego jako scenarzysty również nobilituje dzieła Hłaski nadające się – według niego – doskonale do ekranowej adaptacji¹¹². Rozbudowany i dominujący w utworach Hłaski dialog funkcjonuje niezależnie od narratora, poza strukturą opowiadania. Składa się w dużej mierze z: kłótni, różnic i paradoksów – „to bowiem (wynikające z tego stany emocjonalne) zawsze jest bardziej obrazowe i przez to filmowe”¹¹³. Niesie wystarczającą dawkę informacji o bohaterach, ich społeczno-ekonomicznym statusie, a także o rzeczywistości, w której żyją, ich język określa dostatecznie przestrzeń, w jakiej się poruszają¹¹⁴.

Owa przestrzeń nie jest dokładnie nakreślona, a tylko zarysowana za pomocą kilku konkretnych i często dosadnych szczegółów¹¹⁵. To jakby pozór rzeczywistości odpowiadający również zapisom scenariuszowym, które pozostawiają miejsce na konkretyzację, a więc wybraną przez reżysera lokację

¹⁰⁷ Ibidem, s. 8.

¹⁰⁸ M. Maciejewski, op. cit., s. 75.

¹⁰⁹ B. Rudnicki, op. cit., s. 205.

¹¹⁰ Wzorem był tutaj Bogart, w każdej roli wiarygodny. Ibidem.

¹¹¹ L. Bugajski, *W gąszczu znaczeń*, Kraków 1998, s. 16.

¹¹² P. Wasilewski, *Śladami Marka Hłaski*, Kraków 1994, s. 114.

¹¹³ K. Ludwicki, op. cit., s. 35.

¹¹⁴ M. Maciejewski, op. cit., s. 76.

¹¹⁵ P. Kuncewicz, *Proza polska 1956*, t. 4, Warszawa 1993, s. 10.

i aranżację scenografa. Na uwagę zasługuje także szczególne użycie opisywanych przez Hłaskę przedmiotów, które są właśnie filmowej proveniencji. Pisarz stwarza bowiem złudzenie, że to nie żadne znaki, że po prostu na nich zatrzymał się „wzrok”, ale „nieuchronnie prowadzi do utożsamienia tych rekwizytów z całością rzeczywistości”¹¹⁶.

Literacki bohater przedstawiony przez wszechwiedzącego narratora (wygodna dla filmu narracja przezroczysta) znajduje się zawsze w środku dramatycznych wydarzeń. To kolejna istotna filmowa cecha pisarstwa autora *Pierwszego kroku w chmurach*. Wartka akcja wynika z kompozycji utworów opierającej się na rosnącym napięciu, rozwijającym się wątku fabularnym i zaskakującej puencie. Struktura opowiadań Hłaski wydaje się oparta na montażu filmowym spełniającym funkcję wzorca dla tekstu literackiego, „gdzie kolejne sceny, gesty, poszczególne słowa – tworzą układ dla poprzedzających, odmieniają ich poprzednie, wyrwane z kontekstu znaczenia”¹¹⁷.

Według Lecha Kurpiewskiego, związek twórczości Hłaski ze sztuką filmową był bardzo głęboki, a dotyczył nie tylko warstwy zewnętrznej dzieła literackiego, ale i jego istoty. Opowiadania pisarza, jak filmy, realizowały podobne założenia artystyczne, a mianowicie próbowały łączyć motywy sztuki popularnej (masowej, „niskiej”) z ambicjami sztuki „wysokiej”. To właśnie umiejętność wiązania ze sobą wątków z różnych poziomów sztuki przyniosła twórcy *Pierwszego kroku w chmurach* w połowie lat 50. oszałamiający rozgłos¹¹⁸.

2. TWÓRCA DIALOGÓW

2.1. *Koniec nocy* – głos pokolenia inteligentnych chuliganów

Dialogi bohaterów dyplomowego filmu studentów łódzkiej Szkoły Filmowej, które pisarz współtworzył wraz z Antonim Bohdziewiczem, Bohdanem Drozdowskim, Julianem Dziedzina, Pawłem Komorowskim i Jerzym Wójcikiem, mają wyraźny Hłaskowy szlif. Można w nim jednak znaleźć kilka innych zauważalnych cech łączących *Koniec nocy* z opowiadaniem zawartym w tomie *Pierwszy krok w chmurach*. Podobieństwa wynikają ze wspólnej pracy scenarzystów i pisarza, z tych samych przeczytanych książek i obejrzanych filmów, jakimi interesowało się młode pokolenie, wreszcie z podobnych problemów i doświadczeń, jakie mieli młodzi ludzie.

Na pewno wszyscy, którzy podpisali się pod filmem, interesowali się nasilającym się w latach 50. zjawiskiem chuligaństwa. Postanowili więc przyjrzeć

¹¹⁶ I. Kurz, op. cit., s. 64.

¹¹⁷ B. Rudnicki, op. cit., s. 205.

¹¹⁸ L. Kurpiewski, *Czarne i białe*, „Film” 1983, nr 38, s. 3–4.

się podobnym zachowaniom z bliska, okiem kamery. Potraktowali problem bardzo poważnie: nawiązali kontakt z milicją, spędzali wiele nocy w komi-sariatach, rozmawiając ze środowiskami przestępczymi oraz odwiedzali za-mieszkiwane przez nich meliny. To, co zobaczyli, skłoniło ich do pokazania w pełnometrażowej fabule cienkiej granicy dzielącej młodzież od popełnie-nia przestępstwa. Autorzy projektu widzieli w tym temacie atrakcyjny mate-riał, a poza tym – jak zauważa Piotr Wasilewski – „marzyli o realizacji filmu nawiązującego do głośnych dzieł włoskiego neorealizmu, cenionego przez nich za autentyzm opowieści i zainteresowanie losami młodego pokolenia – ich generacji”¹¹⁹.

Tymczasem Marek Hłasko już od 1954 roku publikował teksty porusza-jące motyw chuligaństwa wśród młodzieży. W pierwszym swoim felietonie dla „Po prostu” z września 1954 zatytułowanym *Podróż w krainę nieporozumień* wystąpił w roli publicysty-dydaktyka piętnującego to zjawisko¹²⁰. Następnie napisał tekst *Mordercy są wśród nas, czyli o obojętności*, w którym powtarzał, że: „chuligaństwo od dawna przestało być tematem karykatur i skeczów na satyr-ycznych estradach, stało się groźną chorobą społeczną wypaczającą nasze życie i zagrażającą naszemu życiu”. Co więcej, w 1956 roku na łamach tego samego pisma wziął udział w dyskusji na temat problemów młodzieży: przy-czynach i skutkach ich chuligańskich wybryków, plądze pijaństwa etc.¹²¹ Napi-sał wtedy felieton *Trzy wygrane i trochę marzeń* opublikowany w numerze 3. „Po prostu”. Proponował w nim, aby „zrobić ostry, maksymalnie brutalny i okrut-ny film o chuliganach”, który „mógłby stać się dużą pomocą w zwalczaniu tej przeklętej choroby”. Słowa pisarza to wyraz sprzeciwu wobec polityki władz, która, stosując oficjalną propagandę, starała się przemilczeć ten problem.

W efekcie powstał film, który ma wiele cech wspólnych z opowiadaniem Marka Hłaski. Oczywiście główny wyróżnik to ten sam używany przez postaci język. Pełen dosadności, wulgaryzmów, ciętych ripost. Oddaje on nie tylko język

¹¹⁹ P. Wasilewski, op. cit., s. 116.

¹²⁰ A. Czyżewski spekuluje na ten temat: „Czy temat został wymyślony przez autora, czy podsunęła go redakcja, nie wiadomo. Felieton jest gwałtownym atakiem na bardzo wtedy po-pularne pismo «Dookoła Świata». Naiwne mentorstwo i odcięcie się od tego, co zapowiadało się na główny walor pisarstwa Hłaski, od wnikliwej obserwacji rzeczywistości, sprawiają, że w felietonie tym najcelniejszy jest tytuł – bo sam tekst jest nieporozumieniem”. A. Czyżewski, *Piękny dwudziestoletni. Biografia Marka Hłaski*, Warszawa 2012, s. 156.

¹²¹ P. Wasilewski dodaje: „Do dyskusji «O stanie moralnym naszego społeczeństwa» włączyła się m.in. uważana za autorytet Maria Ossowska, filozof i etyk, przytaczając źródła – wykreślone przez cenzurę z jej wypowiedzi – narastającego zła: «Młodzież współczesna nie ma domu, nie zna rodziny. Jest biedna, obdarta z największych wartości ludzkich. Oczywiście, niezależnie od sprawy rodziny działają tu na młodzież przyczyny zewnętrzne: moda i styl zachowania się, swoisty język i słownictwo, w czym wyrażał się i wyraża dotąd bunt przeciwko lakierniczemu kłamstwu niedaw-nej przeszłości». O stanie moralnym naszego społeczeństwa. Odpowiedzialność i obowiązki państwa – roz-mowa z Marią Ossowską, „Życie Warszawy” z 25 kwietnia 1958. Vide P. Wasilewski, op. cit., s. 117.



Kadr z filmu *Koniec nocy*
Fot. PWSFTviT/Filmoteka Narodowa

ulicy, lecz również beznadzieję i szarość życia. Podobieństw jest jednak dużo więcej. Jedno z nich to punkt widzenia opowiadanej historii. Pisarz przedstawia rzeczywistość na ogół z perspektywy młodego, wrażliwego człowieka niegodzącego się na codzienność, bo ta wydaje się piekłem. Życie literackich postaci – dorastających ludzi – pozbawione jest nadziei na lepszą przyszłość. Otacza ich bieda, ciasnota (przebywają w zatłoczonych mieszkaniach), dotyka brak życiowych perspektyw, pozytywnych wartości¹²². Tym, co wspólne dla opowiadań Hłaski i filmu, jest również czasoprzestrzeń – współczesne twórcom realia, koniec lat 50. Akcja toczy się w polskim mieście, choć zamiast Warszawy mamy Łódź.

Zarówno film, jak i proza Hłaski to ci sami bohaterowie. Wyglądają bardzo podobnie, posługują się tym samym językiem, podobnie się zachowują – chuligania, piją, szukają przygód. Wzrastają w trudnych warunkach. Większość z nich wywodzi się z rozbitych, skłóconych, nierozumiejących się rodzin. Niemal wszyscy są w wieku, w którym powinni myśleć o przyszłości, mieć jakieś aspiracje, plany. Tak jednak nie jest. W *Końcu nocy* i opowiadaniach z tomu *Pierwszy krok w chmurach* bohaterowie nie są typowymi

¹²² Te motywy charakterystyczne są dla wielu tekstów pisarza, m.in. dla *Ósmego dnia tygodnia*.

chuliganami. Ich życiem kieruje często zwykłe zrządzenie losu, przypadek. Właśnie przypadkiem Romek (Zbigniew Cybulski), Filip (Adam Fiut) i Mały (Roman Polański) trafiają do bandy Edka (Ryszard Filipiński) – drobnego złodzieja i oszusta. Nie są to młodzieńcy źli ze swej natury, budzą wręcz sympatię. Przyglądając się ich losom, można się domyślać, że po prostu zbłądzili, gdyż nie mieli dobrego wzorca. Prawdopodobnie, gdyby ktoś im podpowiedział, jak pokierować swoim losem, gdyby ktoś potraktował ich poważnie – nie doszłoby do tragedii¹²³.

Kreacja Romka najlepiej ilustruje powyższą tezę. Chłopak jest kierowcą, który po brawurowej jeździe po pijanemu stracił prawo jazdy i pracę. To postać bliska bohaterom *Sonaty marymonckiej* czy *Bazy ludzi umarłych*. Romek ma 23 lata. Mieszka w obskurnym, pozbawionym sprzętów pokoju, nie ma rodziny, żyje sam. Wolny czas spędza na prywatkach ostro zakrapianych alkoholem, z których za każdym razem wychodzi pijany. Alkohol stanowi dla niego jedyną dostępną formę ucieczki od życia. O innej, prawdziwej ucieczce – wyjeździe z miasta, odwiedzeniu odległych miejsc, poznaniu nowych ludzi czy najmniejszej choćby odmianie swego losu na lepsze – chłopak może tylko pomarzyć (marzenia to również nieodłączna część egzystencji bohaterów Hłaski)¹²⁴.

Hamletyzujący kierowca, „za bardzo inteligencki w swych samokrytycznych monologach”¹²⁵, przypomina choćby mężczyzn z *Następnego do raję*. To kreacja, o której można powiedzieć, że jest realizacją tych cech, które najczęściej eksponowała ówczesna krytyka jako charakterystycznych dla autora opowiadań. Chodzi tu szczególnie o napięcie wynikłe z konfliktu między czystym marzeniem, nadzieją a okrutną realnością¹²⁶. Romek to, na dobrą sprawę, bohater tytułowego opowiadania tomu, Tadek z *Odlatujemy w niebo*, chłopak ze *Ślicznej dziewczyny*. Jest na tyle czysty wewnątrz, by marzyć i mieć jeszcze nadzieję, ale jego marzenia muszą zostać nieuchronnie zniszczone w świecie, w którym zabrakło już na nie miejsca¹²⁷.

Drugą istotną postacią podobną do Romka jest kolegujący się z nim – Filip. Z zawodu kreślarz, ale bez pracy. Nie bardzo wie, co zrobić ze swoim życiem. Poszukuje namiastki ciepła i zrozumienia u ludzi, którzy – przynajmniej na początku – wydają mu się „równymi chłopakami”¹²⁸. Dla poczucia więzi, chęci przynależności do grupy rówieśników, ucieka nawet z domu, choć to nie jedyny powód. Rodzina Filipa przypomina tę, z którą mieszka bohater-

¹²³ J. Pazyra, *Marka Hłaski dwie przygody z filmem*, „Studia Filmoznawcze” 2002, t. 23, s. 87.

¹²⁴ Ibidem.

¹²⁵ S. Ozimek, *Od wojny po dzień powszedni*, w: *Historia filmu polskiego*, red. J. Toeplitz, t. 4, Warszawa 1980, s. 160.

¹²⁶ M. Maciejewski, op. cit., s. 77.

¹²⁷ Ibidem.

¹²⁸ J. Pazyra, op. cit., s. 89.

ka *Ósmego dnia tygodnia*. Oboje muszą znosić zrzędlive matki, obwiniające ich o swoje niepowodzenia, oraz żyjących przeszłością, złamanych wojennymi przeżyciami bliskich (w filmie – ojciec Filipa, w opowiadaniu – brat Agnieszki)¹²⁹. Bohater, podobnie jak główna postać *Ósmego dnia...*, dusi się we własnym domu. Niemal do hysterii doprowadzają go opowiadane na okrągło przez ojca więzienne historie. Dlatego ucieka. Najpierw do dziewczyny – dobrej i miłej Danusi marzącej o założeniu własnej rodziny, a później, odrzucony przez jej ciotkę, do meliny Edka. Ta ucieczka pociąga za sobą kolejne, ale już tragiczne, wypadki i skazuje bohatera na klęskę. Filip płaci za swe czyny (będące wynikiem: przypadku, złego losu, głupoty, nieostrożności) kilkuletnim pobytom w więzieniu.

Z tego samego powodu co Filip do bandy Edka trafia kolejny bohater *Końca nocy* – Mały. Szuka więzi i autorytetu. Jest najmłodszy z paczki, ma tylko 16 lat. Mieszka z mamą i dorosłą siostrą, której nie wiecie się w życiu, dlatego też odreagowuje swą krzywdę, bijąc młodszego brata po twarzy z byle powodu. W jego domu bez przerwy słychać też kłótnie wynikające w głównej mierze z braku pieniędzy. Mały nie szanuje ani matki, ani siostry. Imponuje mu za to siła Edka¹³⁰. Chce być blisko niego, gdyż przy nim czuje się lepszy. Oddaje się też temu, co przyjemne – zabawie i towarzyszącym jej emocjom, jakie zapewnia oszukiwanie i okradanie innych. Edek traktuje Małego z pobłażaniem, kilka razy upokarza go. Mimo to szesnastolatek jest niemal do końca lojalny wobec swego idola. Załamuje się dopiero, gdy Edek i cała banda skazują go na ostracyzm, świadcząc przeciw niemu.

Koniec nocy i opowiadania Marka Hłaski ujawniają fascynację podobnymi konwencjami, techniką opisywania rzeczywistości. Film studentów łódzkiej Filmówki był z jednej strony pierwszą – w przypadku fabuły – próbą odpowiedzi na dokumentalną „czarną serię”, a szczególnie na *Uwaga, chuligani!* (1955) Jerzego Hoffmana i Edwarda Skórzewskiego¹³¹ oraz *Gdzie diabeł mówi dobranoc* (1956) Kazimierza Karabasza i Władysława Ślesickiego¹³². Podobnie jak w filmach dokumentalnych twórcy *Końca nocy* podjęli odważnie trud penetracji tych obszarów życia wielkomiejskiego, które w filmie czy literaturze jeszcze dwa lata wcześniej po prostu nie istniały¹³³. Chodziło więc o unacznienie społeczeństwu coraz poważniejszego niebezpieczeństwa ze stro-

¹²⁹ Podobny złamany wojną bohater występuje też w *Żołnierzu* Marka Hłaski.

¹³⁰ Podziw dla Edka Mały wyraża w słowach: „Wiesz, kto to jest Edek? Ja z Edkiem wszystko mogę, nie ma siły, nie ma siły! Edek to jest... atom!”. J. Pazyra, op. cit., s. 90.

¹³¹ Dokument poruszający sprawy obyczajowości i potrzeby edukacji społecznej młodego pokolenia. O nawiązaniu młodych realizatorów do „czarnej serii” filmu dokumentalnego pisałam w rozdziale I w części „Udział pisarza w filmowych realizacjach”.

¹³² Obraz przedstawiający młodzież z Targówka (zaniedbanej warszawskiej dzielnicy), która spędzała czas na ulicy, przy budkach z piwem.

¹³³ M. Maciejewski, op. cit., s. 77–78.

ny żyjącej z dnia na dzień, bez planów i nadziei na lepsze jutro młodzieży i uświadomienie, że za tę sytuację odpowiedzialność ponosi zarówno społeczeństwo, które przyzwalała na jej przewinienia, występki, agresję i przemoc, jak i państwo, które nie zapewnia jej zajęć, nie daje poczucia przydatności i bezpieczeństwa.

Dzięki zastosowaniu techniki filmu dokumentalnego udało się rzetelnie pokazać zbiorowy portret młodych ludzi, który ujawniał prawdę o ich egzystencji: życiu w zatłoczonych mieszkaniach, marnej pracy, niskich zarobkach, kiepskim jedzeniu i jedynym marzeniu – by się choć na chwilę od tej rzeczywistości oderwać¹³⁴. Jak często w swoich wypowiedziach i opowiadaniach podkreślał Marek Hłasko, taką ucieczkę zapewniał alkohol, potańcówki w podrzędnych knajpach, pijackie burdy. *Koniec nocy*, próbując przejąć stylistykę filmów dokumentalnych bliższą wówczas doraźnie uprawianej publicystyce, nie uchronił się niestety przed popadnięciem w natrętny ton dydaktyczny typowy dla dokumentów „czarnej serii” (tam potrzebny się wydawał apel do widza o działanie, choć dzisiaj te teksty brzmią nieprawdźwie). Twórcy filmu podzielili jednoznacznie przedstawione realia, więc nie uchronili się przed zarzutami jednostronnego obrazu i generalizowania postaw młodzieży. Takie uproszczenia nie wyszły obrazowi na dobre. Zabrakło w nim głębszego rysunku psychologicznego postaci bądź – co zawarte jest w prozie Hłaski – bardziej wyrazistego i szerszego zaznaczenia motywów ich postępowania. Ponadto wprowadzenie w końcowej części filmu stróża porządku publicznego jako najwyższego autorytetu moralnego wygłaszającego ostateczny sąd nad światem spowodowało, że powstał kolejny film o „wrogach ładu społecznego i uczciwych obywatelach”¹³⁵. Mimo tych wad duża dawka krytycyzmu zawarta w *Końcu nocy* sprawiła, że wszystkim następnym fabułom nawiązującym do dokumentów „czarnej serii” uniemożliwiono kontakt z widownią¹³⁶.

Poza wspomnianym przeze mnie krytycyzmem w filmie studentów szkoły filmowej zawarty jest także wyraz fascynacji nowym zjawiskiem, jakim był wtedy „czarny” film amerykański. Pod wrażeniem tych produkcji pozostawał również Marek Hłasko. Jednak jego opowiadania inspirowane powieścią amerykańską i, jak w przypadku filmu, obciążone poetyką socrealizmu (zamiłowaniem do jednowymiarowych schematów) były zdecydowanie bardziej

¹³⁴ J. Pazyra, op. cit., s. 87.

¹³⁵ Ibidem, s. 78.

¹³⁶ Zablockowano realizację filmu Andrzeja Wajdy *Jesteśmy sami na świecie* według scenariusza Moniki Kotowskiej, który przedstawiał historię uciekającej z domu ciężarnej licealistki; zdjęto z ekranów – tuż po premierze – *Zagubione uczucia* Jerzego Zarzyckiego konfrontujące legendę Nowej Huty z przygnębiającą rzeczywistością; zmieniono pesymistyczną wymowę *Bazy ludzi umarłych* Czesława Petelskiego i nie dopuszczono do projekcji *Ósmego dnia tygodnia* Aleksandra Forda.

nasycone wszechogarniającą atmosferą beznadziejności i bezwyjściowości, której niestety w filmie zabrakło.

Autorzy *Końca nocy*, tak jak Hłasko, pokazali część prawdy o pokoleniu dwudziestolatków drugiej połowy XX wieku. Prawdy bolesnej, dalekiej od socrealistycznych wzorców. Młodzi bohaterowie filmu i opowiadań nie uczestniczą w planach odbudowy kraju, nie tępią wrogów klasowych, nie głoszą socjalistycznych idei. Przeciwnie, cechuje ich: nihilizm, niewiara w lepszą przyszłość, lęk przed nudą i wewnętrzną pustką. By ją zagłuszyć, Romek, Edek, Filip i Mały schodzą na drogę przestępstwa i stopniowo „wykolejają się”.

Opowiadania Hłaski to opis rzeczywistości, w jakiej żył pisarz i jego czytelnicy. Film dyplomowy studentów wydaje się czymś więcej. To wypowiedź młodych ludzi o młodych ludziach – tych, którym zabrakło szczęścia, którzy nie zdołali się wykształcić czy zapewnić sobie życiowego startu¹³⁷. I z tą wymową *Koniec nocy* staje się bliższy felietonom pisarza.

2.2. Skarb kapitana Martensa – niecodzienne przygody ludzi morza

Debiut Jerzego Passendorfera jest drugim filmem, do którego Marek Hłasko napisał dialogi. I tym razem nie był jedynym ich autorem, współtworzył je z pisarzem – Stanisławem Dygatem. W przeciwieństwie do poprzedniego filmu *Skarb kapitana Martensa* w żaden sposób nie nawiązuje do opowiadań tomu *Pierwszy krok w chmurach*. To niezbyt udana, bo z góry do przewidzenia, sensacyjna historia z życia ludzi morza, połączona z tradycyjnym wątkiem romansowym. Zebrała jednak największą publiczność ze wszystkich filmów powstałych na podstawie krajowych opowiadań pisarza. Zupełna rozbieżność w temacie i konwencji filmu utrudnia także rozpoznanie typowych dla Hłaski kwestii dialogowych. Charakterystyczny dla niego język łatwo odnaleźć jedynie w kilku momentach. Dotyczą one scen rozgrywających się w kajpach, na statku w czasie wolnym, w którym załoga kutrów rybackich pije wódkę, oraz w ujęciach z udziałem kobiet.

Akcja filmu Jerzego Passendorfera rozgrywa się na otwartym morzu i w przybrzeżnych kajpach. Leje się tam wiele alkoholu. Rybacy piją w czasie połowów i kiedy dobijają do portu. Tam, gdzie jest sporo wódki, zdarzają się nieprzyjemne odzywki, kłótnie, bijatyki (jak pisał recenzent „Filmu”: „Gdy w akcji należy rolę zaczynają grać mordobicia, szklanki z wodą i noże, próbują migać sylwetki dziwek z Wybrzeża, a do dialogu włącza się Hłasko – jesteśmy już u siebie w domu”¹³⁸). Spory między bohaterami wybuchają także z innego powodu. Wszyscy chcą zdobyć tytułowy skarb kapitana Martensa –

¹³⁷ J. Pazyra, op. cit., s. 87.

¹³⁸ Z. Pitera, *Skarb kapitana Martensa*, „Film” 1957, nr 23, s. 7.

gruby zeszyt z fachowymi, zbieranymi przez całe życie notatkami opisującymi miejsca najlepszych połowów.

W wymienionych przeze mnie momentach wypowiediane przez aktorów dialogi noszą znamiona kwestii bohaterów opowiadań krajowych Hłaski. Na pogrzebie kapitana Martensa padają słowa: „Był fajnym chłopem i najlepszym rybakiem, jaki pływał po Bałtyku. Umiał pracować, pić i bawić się. Pił drań, a dbał o swoich ludzi”. W scenach knajpianych („Robimy flakon?”), szczególnie tych dotyczących kobiet, również słyhać znane Hłaskowe zdania: „Stara poczeka, w nocy będzie weselsza” oraz opatrzone humorem cięte riposty: „Spotykałem wiele dziewcząt, ale pierwszy raz... – Wiem, poradnik dla uwozdziela, sposób 3B”. Co ciekawe, właśnie te kwestie i sceny zostały uznane przez recenzentów za najbardziej wiarygodne: „Najsłabiej wypadł wątek miłosny [...], choć inne momenty, np. chłanianie wody, pokazane są w normach znacznie bardziej zbliżonych do rzeczywistości”¹³⁹.

3. SCENARZYSTA

3.1. *Pętla* – studium egzystencjalnych niepokojów intelektualisty-alkoholika

Pętla Marka Hłaski przedstawia dramat alkoholowy młodego człowieka. Filmowa adaptacja tego utworu dokonana przez Wojciecha Jerzego Hasa to już nie tylko „studium zagubionego w pijaństwie deliryka, co tragedia człowieka tracącego sens życia, świadomego klęski, dla którego alkohol nie jest jedyną przyczyną depresji”¹⁴⁰. Źródła niepowodzenia tkwią w nim samym, a alkohol jest tylko ich wykładnią. Zatem historia ta z dramatu obyczajowego staje się dramatem egzystencjalnym.

Akcja opowiadania Marka Hłaski zapętla się jak tytuł. Zaczyna i kończy tą samą sytuacją – dzwonieniem Krystyny do Kuby o ósmej rano. Od początku do końca czas odgrywa bardzo ważną rolę. Stanowi nie tylko klamrę kompozycyjną opowiadania, ale też stopniowo wzmaga napięcie pomiędzy planem dnia a jego realizacją. Kuba głośno odmierza godziny dzielące go od wyzwolenia z nałogu, obecnej rzeczywistości, a jednocześnie coraz bardziej się od tego wyzwolenia odgradza. Czas akcji nieuchronnie zmierza do kresu cierpień. Nie jest on jednak jednoznaczny z początkiem nowego etapu w życiu. To koniec nałogu, ale i koniec życia. Pojawiają się wielokrotnie określenia mijającego czasu: „ósma”, „wpół do dziewiątej”, „już po dziesiątej”, „zegar [...] wydzwonił godzinę pierwszą”, „wpół do czwartej” etc. Odmierzają one upadek bohatera. Im bliżej

¹³⁹ Ibidem.

¹⁴⁰ P. Wasilewski, op. cit., s. 121.



Kadr z filmu *Pętla*

Fot. Studio Filmowe „Kadr”/Filmoteka Narodowa

do szóstej – godziny, którą nieustannie powtarza bohater z nadzieją w głosie (wtedy wraz z dziewczyną pójdzie do poradni i zaczną się leczyć) – tym bardziej pogarsza się sytuacja i stan psychiczny Kowalskiego. Czas wystawia go na próbę, działa na niekorzyść, jest wrogiem. Kuba od początku boi się tej „próby czasu”, mówi: „Strach mnie ogarnia, jak pomyślę, że to jeszcze tyle czasu. [...] Chciałbym, żeby już było po wszystkim”¹⁴¹. To strach – jak się okazuje w finale utworu – uzasadniony, bowiem bohater postanawia umrzeć. Popelnia samobójstwo dokładnie po upływie doby, wymawiając głośno liczbę „osiem”.

Marek Hłasko w tym odliczaniu czasu podkreśla symbolikę liczb sześć i osiem, które nawiązują swym wyglądem do tytułowej pętli. Na szóstym piętrze mieszka Kowalski, o szóstej ma przyjść po niego Krystyna, a o ósmej dwukrotnie do niego dzwoni. Po ósmej kolejce wódki Kuba informuje barmankę, że jeśli wypowie tę liczbę, jeszcze dzisiaj umrze. Do obrazu pętli nawiązują również rekwizyty – kabel od telefonu czy pasek od spodni pijaka Rybickie-

¹⁴¹ M. Hłasko, *Pętla*, ed. cit., s. 225.

go¹⁴². Podobnie jest w filmie, który zainspirował pisarza. Główny bohater *Straconego weekendu* Billy'ego Wildera¹⁴³ o szóstej wieczorem ma wyjechać na tytułowy weekend na wieś, z dala od miasta i knajp. Niejednokrotnie prosi barmana, by przypomniawszy mu o tej godzinie, wtedy przestanie pić i pójdzie na pociąg. Do wyjazdu – jak w przypadku Kuby – nie dochodzi. Tymczasem Don Birnam przeżywa w nowojorskiej knajpie to, co Kowalski w tutejszej. Widzi przed sobą nie pętlę, a kółka pozostawione na blacie przez mokry kieliszek, które nazywa „pierścieniami męki”¹⁴⁴. Słyszy od barmana, że jedynym końcem pijackiego życia jest śmierć.

Wojciech Jerzy Has podjął się jeszcze mocniejszego wyeksponowania symboliki pętli, wprowadzając do filmu powtarzający się obraz skaczącej na skakance dziewczynki, którą obserwuje bohater, widok skręconego drutu kolczastego otaczającego podwórze Kuby, skradziony naszyjnik oraz pasek od saksofonu na szyi knajpianego grajka. Ponadto reżyser z kompozycji tekstu opartej na upływającym czasie uczynił atut swojej ekranizacji. Podkreślił przemijanie wielokrotnym, głośnym tykaniem przesuwających się wskazówek (ten dźwięk zegara „przekształca się w filmie w powtarzający się stały motyw muzyczny, by w finale znów zabrzmieć złowieszczym ośmiokrotnym gongiem”¹⁴⁵) czy wprowadzeniem do scenografii tarczy zegarów wiszących w miejscach, do których wchodzi Kuba (szczególną uwagę zwraca jedna, widoczna z okna mieszkania głównej postaci, a unosząca się nad sklepem jubilerskim¹⁴⁶). Przez natarczywie eksponowany obraz zegara Has podkreślał osaczenie, zniewolenie bohatera. W nieustannym ukazywaniu upływających

¹⁴² Aresztowany pijany Rybicki, oddając swoje rzeczy na przechowanie na komisariacie milicji, pyta:

„– Paseczek też?

– Oczywiście... Przecież wy wiecie, Rybicki, że tu jest stara, kochana trójka, gdzie na dechy idzie się bez paseczka. Paseczek to rzecz niebezpieczna w tym stanie; można sobie ukręcić pętelkę”. M. Hłasko, *Pętla*, ed. cit., s. 251.

¹⁴³ *Stracony weekend*, reż. Billy Wilder, USA 1945.

¹⁴⁴ Bohater, widząc barmana, który chce zetrzeć plamy pozostawione na blacie przez mokry kieliszek, mówi: „Nie wycieraj. Pozwól, że zachowam mój pierścień męki. Wiesz, że kółko to doskonała figura geometryczna. Bez końca i początku”. Następnie dodaje zapytany o to, czemu nie przestanie pić: „Nie mogę tego rzucić. Wchodzisz na karuzelę i musisz jechać do końca”.

¹⁴⁵ „Wkoło i wkoło, aż ta cholerna muzyka ucichnie i wszystko się zatrzyma”. *Stracony weekend*, reż. Billy Wilder. S. Janicki, *Telefon i zegar, czyli symbole i pseudosymbole*, „Film” 1958, nr 6, s. 6.

¹⁴⁶ Ten sugestywny obraz wiszącego dużego zegara przypomina sen profesora Borga w zrealizowanym w tym samym roku filmie Ingmara Bergmana *Tam, gdzie rosą poziomki*. W nim również siłą napędową jest czas. W jednej ze scen niemal identyczna tarcza wiszącego na ulicy zegara – tyle że bez wskazówek – ukazuje się bohaterowi w sennej wizji. Zatrzymuje czas, „zlewa wczoraj i dziś w jeden potok doświadczenia”, symbolizuje nieunikniony koniec, schyłek egzystencji; jednak w konsekwencji prowadzi do zmiany jego postawy, protagonista odnajduje zagubiony sens swego życia.

chwil ujawnia się ekranowa obsesja Hasa – „czas, który płynie nierównomiernie i jest liczony wskazówkami licznych zegarów”¹⁴⁷.

Konstrukcja opowiadania i filmu podporządkowana upływającemu czasowi przypomina także film *Niepotrzebni mogą odejść*, na którym wzorował się Hłasko i w którym również „upływ czasu wraz z upływem krwi działał przeciw bohaterowi”¹⁴⁸. Niemal w każdej scenie obrazu Carola Reeda widać, która jest godzina, gdyż wieża zegarowa dominuje nad miastem. Tarcza zegara pojawia się często także w *Straconym weekendzie* Billy’ego Wildera¹⁴⁹.

Fabula literackiej *Pętli* rozgrywa się w konkretnej, autentycznej, aczkolwiek pozbawionej szczegółowych opisów czasoprzestrzeni – to Warszawa lat 50. W opowiadaniu padają nazwy dotyczące stolicy, ulic, dzielnic i knajp¹⁵⁰. Brzydkie i zaniedbane peryferie miasta pełne „odrapanych kamienic ze ślepych ścianami, mrocznych sieni, zaśmieconych podwórek, brudnych, hałaśliwych knajp”¹⁵¹ – wznecają w bohaterze poczucie strachu i zagrożenia. Literacka Warszawa to miasto ciasne, duszne, wypełnione tłumem ludzi, na których natyka się Kuba. Tu wszyscy o wszystkich coś wiedzą, gdyż nieustannie – przypadkowo bądź nie – się spotykają. Ukazani z perspektywy bohatera ludzie (narracja personalna) patrzą na niego z pogardą, wyśmiewają się, szyczą, wyzywają od „pijaków”, popychają, biją, przybierają różne odrealnione zwierzęce kształty¹⁵².

„Has wyobcowuje swego bohatera z autentycznego środowiska, z pejzażu ulic konkretnego miasta”¹⁵³. Przez ten zabieg prezentowana przestrzeń przestaje być realistycznym, wiarygodnym tłem. „Miasto, a raczej jego wycinek, po którym krąży Kuba, staje się projekcją jego wyobrażeń, nieledwie nim samym. Jest szyfrem stanu psychicznego bohatera”¹⁵⁴. Widz wie jedynie, że opis tragicznej niemożności wyrwania się z nałogu współlistnieje z autentyzmem Polski połowy XX wieku¹⁵⁵.

¹⁴⁷ P. Marecki, *Has Wojciech Jerzy*, w: *Encyklopedia kina*, red. T. Lubelski, Kraków 2003, s. 393.

¹⁴⁸ J. Płażewski, *Historia filmu 1895–2000*, Warszawa 2001, s. 203.

¹⁴⁹ W jednej ze scen niedoszły pisarz, odczuwając silną potrzebę napicia się, desperacko poszukuje otwartego lombardu, by zamienić maszynę do pisania na flaszkę wódki, a następnie przenieść się do baru (zegar staje się przedmiotem łączącym te dwie czasoprzestrzenie za pomocą przejścia montażowego).

¹⁵⁰ Opiswane ulice przypominają warszawską Pragę, Hłasko poza tym wymienia m.in.: ul. Bednarską, Muranowską, Targówek, Wolę oraz ulubioną knajpę – „Kameralną”.

¹⁵¹ S. Ozimek, op. cit., s. 142.

¹⁵² „Niekórzy z idących nie mieli głów, inni mieli po dwie; niekórzy nie mieli nóg, płynęli w powietrzu jak okrutne w swej kalekiej brzydocie, niezrozumiałe ohydne ptaki. Szedł ku niemu człowiek-strzyga; człowiek-nietoperz; człowiek o jednym, przeraźliwie krwawym oku, które wypełniło mu całą twarz; czołgał się człowiek wąż. Kuba spojrział na jego śliski, łuskowaty tułów pelzający po błocie i zasłonił oczy rękami”. M. Hłasko, *Pętla*, ed. cit., s. 273.

¹⁵³ S. Ozimek, op. cit., s. 142.

¹⁵⁴ Ibidem.

¹⁵⁵ Wielu krytyków i filmoznawców opisywało filmową Warszawę w *Pętli* Wojciecha Jerzego Hasa. Maciej Maciejewski przedstawił ją jako „małe, smutne miasteczko przesłonięte strugami

W takim mieście, na pół martwym, nie umieścił Has obcych bohaterowi ludzi. Jego literacką samotność w tłumie zastąpił pustką miejskiego pejzażu. Hłasko zatem podkreśla w swojej noweli obcość, nieprzystawalność, niezrozumienie postaci, Has raczej samotność człowieka przegranego. Reżyser inaczej zastosował zabieg psychizacji przestrzeni użyty przez Hłaskę, posłużył się innymi rozwiązaniami. Mimo to zaprezentował te same uczucia bohatera: osamotnienie, obcość, niezrozumienie, spętanie przez nałóg. Niemal wszystko, co oglądamy na ekranie – obskurny miejski pejzaż, przedmioty, ludzie – nosi piętno stanu ducha pogrążonego w głębokiej depresji bohatera.

Różnice w potraktowaniu przez obu twórców przestrzeni świata przedstawionego widać na jeszcze jednej płaszczyźnie. U Marka Hłaski miasto, w którym żyje protagonista, determinuje jego życie. U Hasa natomiast dostrzegamy w misternie utkanej z teatralnych rekwizytów scenografii projekcje uczuć, stanu psychicznego bohatera. Jakkolwiek różne było rozwiązanie u obu tych artystów kwestii stworzenia przestrzeni życiowej młodego mężczyzny, sugestywnie oddaje ona to, co przeżywa Kuba Kowalski. W tekście i filmie najpierw przebywa on w zamkniętej, bezpiecznej, bo oswojonej i odgradzającej od czyhających na zewnątrz niebezpieczeństw i pokus, przestrzeni mieszkania¹⁵⁶. Następnie opuszcza ją i wstępuje do otwartej, nieprzyjaznej i obcej przestrzeni miasta. Na koniec wkracza w ostatnią dobrze znaną przestrzeń miejscowej knajpy. Bohater ucieka z jednego miejsca w drugie. Z mieszkania do miasta, z miasta do knajpy, z knajpy do domu, z domu w niebyt.

Wojciech Jerzy Has odbiegł od literackiej niedookreśloności przedstawianych przestrzeni. Zaprezentował je w charakterystycznym dla siebie stylu – zdobiąc dziwnymi, niejednoznacznymi rekwizytami. Obskurne, niczym niewyróżniające się mieszkanie w opowiadaniu (Hłasko nie poświęca mu żadnego opisu) przekształca się w malowniczą, efektownie oświetloną pracownię ze stylowymi, aczkolwiek „mrocznymi i posępnymi witrażowymi drzwiami, na

deszczu, zabudowane sklepikami o ręcznie malowanych szyldach, z nostalgiczną kawiarenką zapożyczoną być może od Szaniawskiego”. M. Maciejewski, op. cit., s. 81. Jan Słodowski pisał o niej: „Miasto osobliwe, na pół martwe, jak ze snu z mrocznym klimatem miejskich wąskich uliczek”. J. Słodowski, *Wojciech Has. Rupiściarnia marzeń*, Warszawa 1994, s. 22. W czwartym tomie *Historii filmu polskiego* czytamy, że jest to miasto w znacznym stopniu wydumane, uduchowione, z akcesoriami charakterystycznymi dla paryskich czy portowych zaułków z filmów lat 30. Marcela Carné. Vide S. Ozimek, op. cit., s. 142. Taki obraz miasta przemierzany przez „naznaczonego piętnem śmierci bohatera” (P. Wasilewski, op. cit., s. 121) sprawił, że krytycy porównywali go z niemieckim ekspresjonizmem.

¹⁵⁶ W tę intymną przestrzeń protagonisty wdzierają się przez telefon „życzeniwi” znajomi, wskutek czego przestaje być ona azylem. Telefon pełni funkcję łącznika ze światem, ludźmi. W sytuacji Kuby, który chciałby się ukryć, wywołuje to wzmożone poczucie winy, agresję, niechęć w stosunku do kolegów oraz Krystyny. To przez dźwięk telefonu w końcu wychodzi na zewnątrz, opuszcza mieszkanie niebędące już dla niego schronieniem.

których pojawiają się fantomalne cienie przechodzących ludzi¹⁵⁷. Miejsce to przypomina rekwizytornię teatru: zagracone wnętrza ze stołem pełnym pojemników z pędzlami i ołówkami, abstrakcyjne rzeźby z drutu, wiszące na ścianie puste ramy do obrazów. Charakterystyczna dla Hasa teatralizacja przestrzeni określa tutaj profesję bohatera – artysty malarza, plastyka, rzeźbiarza.

Podobnie jak mieszkanie protagonisty duże znaczenie w filmie ma knajpa „Pod Orłem”. Jawi się tu jako „oaza zatrzymywanego, zamarłego czasu, gdzie wszyscy marzą lub... tracą złudzenia”¹⁵⁸. Nad kontuarem wiszą spłowiałe plakaty sławiące walki zapaśników w stylu wolnym; w ciasnych, załamujących się zaułkach knajpianego wnętrza snują się w oparach dymu bliżej nierozpoznane postacie¹⁵⁹. Inaczej wygląda ona w opowiadaniu: „obwieszona jest propagandowymi afiszami nawołującymi do pracy w kopalni, kręci się po niej chłopak w waciaku, a weselne towarzystwo wyje *Góralu, czy ci nie żal...*”¹⁶⁰. Pełni jednak podobne funkcje – jest dla głównej postaci przestrzenią oswojoną, azylem, drugim domem. Tu znajduje ludzi, którzy go rozumieją, tu może przez chwilę być tym, kim chce i robić to, na co najbardziej ma ochotę.

Dwie przestrzenie *Pętli* – literacka i filmowa – diametralnie się różnią w wymowie. Przestrzeń Hłaski to pejzaż obyczajowy komunistycznej Warszawy lat 50. będący połączeniem „specyficznego cwaniactwa, krzepy i cynizmu z inteligentnymi nastrojami beznadziejności”¹⁶¹, natomiast przestrzeń Hasa to „bezgranicznie smutna wizja jakiegoś miasta w jakimś kraju, w którym jak cienie poruszają się jacyś ludzie”¹⁶². Takie konstrukcje czasoprzestrzeni niosą z sobą inne znaczenia. Jak wcześniej pisałam, w filmie alkoholowy dramat Kuby uzyskuje inny wymiar – jego nałóg jest wyrazem przywileju przypisanego romantycznemu statusowi artysty¹⁶³. Tymczasem w tekście wynika z konkretnej rzeczywistości, jest syndromem tamtych czasów, jak mówił inny bohater Hłaski – Grzegorz z *Ósmego dnia tygodnia*: „W Polsce pijak traktowany jest na prawach specjalnych, pijaństwo stało się czymś w rodzaju nowej, specjalnej moralności. Wiadomo, że jak pije, to go coś gryzie”¹⁶⁴. Problem alkoholowy Kuby pojawił się jeszcze w czasie wojny, kiedy jako dwudziestolatek najprawdopodobniej był świadkiem tragicznych wydarzeń wojennych¹⁶⁵. Gdy mężczyzna miał 20 lat, pił już dużo, dlatego też odeszła od niego, na-

¹⁵⁷ J. Słodowski, op. cit., s. 22.

¹⁵⁸ Ibidem, s. 40.

¹⁵⁹ M. Maciejewski, op. cit., s. 81.

¹⁶⁰ Ibidem.

¹⁶¹ B. Michalek, *Nadzieje, niepokoje...*, „Teatr i Film” 1958, nr 4, s. 11.

¹⁶² Ibidem.

¹⁶³ M. Maciejewski, op. cit., s. 81.

¹⁶⁴ M. Hłasko, *Ósmy dzień tygodnia*, w: idem, *Utwory wybrane*, t. 2, oprac. M. Komar, L. Kurpiewski, Warszawa 1986, s. 26.

¹⁶⁵ W jednym z monologów wspomina „doły z wapnem”, które mógł widzieć zaraz po wojnie.

potkana w knajpie, była dziewczyna. W literackiej *Pętli* z alkoholem mają do czynienia wszyscy, których spotyka bohater. Są albo uzależnieni, albo współuzależnieni. Uzależnieni to m.in.: krawiec z kamienicy Kuby, dozorca Zenek, jego szwagier, a zarazem taksówkarz Kostek, tramwajarz z Jankiem, pijany jegomość w komisariacie, Władek i saksofonista w barze „Pod Orłem”, a współuzależnieni to obecna i była dziewczyna Kowalskiego. Zatem alkoholizm Kuby i otaczających go osób to problem społeczny, wynikający m.in. z rozczarowania powojennym porządkiem¹⁶⁶.

Wracając do kwestii literackiej i filmowej przestrzeni, istotną rolę odgrywają w niej niektóre części lub przedmioty. Jednym z nich jest lustro. Pojawia się ono w opowiadaniu Hłaski dość często, przynosi bohaterowi chwilowe ukojenie, ale też obnaża prawdę o nim samym. Wykorzystuje to Has, u którego ciekawe ujęcia twarzy związane są z przeglądaniem się w zwierciadle¹⁶⁷. Świadczy to często o sztuczności, teatralności ich uczuć. Z odbiciem lustrzanym kojarzy się częsty w filmach Hasa motyw wyglądania przez okno. Kuba często patrzy przez nie na podwórze lub na plakat z twarzą kobiety¹⁶⁸. Okno jako element literackiej scenerii pojawia się również bardzo często. Jest otworem, przez który Kuba może przeniknąć (uchylając firanę – osłonę przed światem zewnętrznym) do intymnej przestrzeni życia innych ludzi.

Ciekawą funkcję pełni w opowiadaniu i ekranizacji telefon. U Marka Hłaski stanowi powracający w kluczowych momentach temat – jak w klasycznej noweli Boccaccia – czy też „przysłowiowy gwóźdź, który pojawia się w pierwszej scenie po to, by w ostatniej bohater musiał się na nim powiesić”¹⁶⁹. U Wojciecha Hasa swe eksponowane miejsce będzie zawdzięczał wielokrotnym zbliżeniom. Od początku filmu pokazywany jest na pierwszym planie, przez

¹⁶⁶ Słychać to choćby w komisariacie milicji: „Kiedy byłem w partyzantce, myślałem, że jak skończy się ta cała zabawa, będziecie inaczej żyli. Na myśl mi nie przyszło, że zostanę sierżantem milicji i będę musiał odbierać wam paski. Niech was wszyscy diabli...” oraz na ulicy po wypadku tramwajowym, gdzie jeden z przechodniów proponuje Kubie napisanie listu do „Trybuny Ludu” zaczynającego się słowami: „Miasto pije. Co dzień widzimy tarzających się w zwierzęcym stanie ludzi”.

¹⁶⁷ „Widząc swoje postaci w odbiciu, bohaterowie tracą nad nimi władzę. Oddają swoje życie obrazowi, wyzbywając się cielesności. Przekraczają ramę i wkraczają w świat sztucznych odbić. Z kolei twarz każdego z nich zdegradowana do funkcji elementu obrazu staje się wizualnym ekwiwalentem cielesnej śmierci. Dlatego w *Pętli* postać Kuby utraciła biologiczny impet bohatera z opowiadania Hłaski, a zbliżyła się do Józefa K. z *Procesu*”. I. Grodź, *Osobliwa fotogeniczność. O „Pętli” Wojciecha Jerzego Hasa*, „Kwartalnik Filmowy” 2003, nr 43, s. 122.

¹⁶⁸ I tu Hłasko wzorował się na *Straconym weekendzie* Billy’ego Wildera, w którym, w sekwencji czołowej, kamera przechodząca z planu ogólnego – panoramy wielkowiejskiej dżungli Nowego Jorku – zagląda przez okno i „wchodzi” do wnętrza mieszkania głównego bohatera. Ten sugestywny początek (zaczepnięty zresztą przez Hitchcocka do *Psychozy*) pokazuje, że opowiadana historia mogła się przydarzyć każdemu, bez względu na miejsce zamieszkania i czas.

¹⁶⁹ S. Janicki, op. cit., s. 6.

co dominuje w zestawieniu z bohaterem. Telefon w obu utworach to kanał, droga porozumienia między bezpieczną, zamkniętą przestrzenią mieszkania Kuby a obcym i nieprzychylnym światem zewnętrznym. Symbolizuje on wszystko to, co złe, stanowi przepustkę dla fałszywych znajomych Kuby, jest przyczyną jego wyjścia z domu oraz narzędziem samobójstwa. To przedmiot zniewolenia i wyzwolenia jednocześnie¹⁷⁰.

Fabuła literackiej i filmowej *Pętli* to zapis jednego dnia z życia alkoholika. Studium jego choroby. To także przełomowy dla bohatera moment – dzień, w którym w końcu przestanie pić. Ma pomóc mu w tym dziewczyna, lekarstwo oraz wyjazd na wieś. Taką konstrukcję fabularną zaczerpnął Marek Hłasko z wielokrotnie wspomnianego *Straconego weekendu*. W nagrodzonym czterema Oscarami filmie główny bohater – Don Birnam, trzydziestotrzyletni niedoszły pisarz też postanawia skończyć z nałogiem, wyjeżdżając wraz z bratem poza miasto. Opuszczenie miasta z zamiarem oderwania się od alkoholu miało miejsce także w życiu Marka Hłaski, o czym pisałam w pierwszym rozdziale. W obu filmach do podróży pozostaje kilka godzin, w czasie których mężczyźni proszeni są przez bliskich o zaczekanie na nich w domu – do osiemnastej. Żadnemu to się jednak nie udaje. W literackiej *Pętli* od rana do wieczora wydarzenia zmierzają do tragicznego, lecz pozbawionego jakiegokolwiek patosu, końca. Finałowe samobójstwo jest konsekwencją porażki, jaką ponosi Kuba w próbie starcia z rzeczywistością¹⁷¹. Tylko w obrazie Billy'ego Wildera widz jest świadkiem szczęśliwego zakończenia, w które trudno uwierzyć. Takie jednak były wówczas tendencje amerykańskich produkcji. Bez nich film nie miałby szans, przynajmniej finansowego, powodzenia¹⁷².

Wojciech Jerzy Has wprowadził do adaptacji wiele zmian, m.in.: rozbudował scenę z Władziem w knajpie „Pod Orłem”, dodał epizod z tragicznym

¹⁷⁰ Moment, w którym Kuba odbiera nieszczęsne telefony od znajomych, obrazuje według Hłaski scenę zaobserwowaną przez pisarza w domu Władysława Broniewskiego, o czym pisałam w rozdziale I w części zatytułowanej „Udział pisarza w filmowych realizacjach”. Wszystkie symbole przedstawione przez Hłaskę, czyli lustro, okno i telefon, Wojciech Jerzy Has twórczo wykorzystał, dodając często dodatkowe sensory. Stanisław Janicki słusznie jednak zauważa, że w *Pętli* spotkać możemy wiele „pseudosymboli, uogólnień pozornych, nieudanych, a pochodzących z «rekwizytorni Lenartowicza» (*Zimowy zmierzch*): trumny, chłopiec w żałobie z czakiem muzułmańskim na głowie, udiwnione mieszkanie Kuby, reklamowe malowidła na murze, śmiejącą się z okładki «Filmu» twarz pijaka, plakat «Tęp szczury» w barze «Pod Orłem» itp., itp., nie wspominając już o tak banalnych pomysłach, jak: zjawiający się podczas spóźnionych zwierzeń miłosnych w kawiarni sprzedawca wręczający różę, piosenkarz śpiewający w kółko refren «weź nożyczki i obetnij drut», całująca się za oknem para, kiedy mowa o zdradzanym mężu – i inne”. S. Janicki, op. cit., s. 6.

¹⁷¹ M. Maciejewski, op. cit., s. 80.

¹⁷² Nagrodzony czterema Oscarami i uznany przez Akademię Filmową za najlepszy film 1946 roku *Stracony weekend* rzadko oglądał światło dzienne z powodu nieprzychylnych reakcji widzów nieprzyzwyczajonych do tak brutalnego realizmu w hollywoodzkich produkcjach.

wypadkiem znajomego Kuby i kradzieżą naszyjnika, stworzył postać krawca. Twierdził, że zmiany te podyktowane były wymogami nowego medium: „materia filmowa zamiast statycznie rejestrować rozmowy bohaterów, powinna filmować dzianie się”¹⁷³. Zdaniem reżysera, amplifikacje te spełniają jeszcze inne funkcje¹⁷⁴.

Kuba Kowalski w opowiadaniu to młody, dwudziestosiedmioletni alkoholik, niepracujący inżynier, życiowy bankrut, targany sprzecznymi uczuciami. Niewiele o nim wiadomo, gdyż postać ta jest w niewielkim stopniu zindywidualizowana. To niemalże człowiek w ogóle – każdy, jeden z wielu podobnych mu młodych przegranych ludzi – alkoholików wegetujących w wielkim mieście pełnym knajp. Tę reprezentatywność podkreśla dodatkowo znane z umowności nazwisko: Kowalski. Poza tym, narrator kryjący się za plecami głównego bohatera nie ujawnia niemal żadnych konkretnych informacji ani o jego przeszłości, ani o profesji czy przyjaciółach¹⁷⁵. Wszystko, czego się o nim dowiadujemy, wynika z dialogów, jakie prowadzi z ludźmi. Dzięki tym konwersacjom wiadomo, że Kuba to człowiek inteligentny, zdolny, elegancki. Zaczął pić wiele lat temu, już podczas drugiej wojny światowej. Przez wódkę wyrzucono go z partii i kilka razy z pracy. Pije głównie w knajpach¹⁷⁶, gdzie zdarza mu się nierzadko wywoływać skandale i bójki.

W opowiadaniu Hłaski Kuba, w czasie sądnego dnia, jawi się przede wszystkim jako typowy alkoholik. Świadczy o tym choćby to, że wstaje z kacem i cały dzień źle się czuje; sam siebie w myślach czy wypowiedzianym monologu karci za picie, przekonuje, że już nie będzie tego robił, obiecuje poprawę. Mężczyzna co chwilę rozpamiętuje przeszłość, odbiera świat bardzo emocjonalnie¹⁷⁷,

¹⁷³ M. Kornatowska, *Nie lubię niespodzianek na planie. Rozmowa z Wojciechem Jerzym Hasem*, w: *Debiuty polskiego kina*, red. M. Hendrykowski, Konin 1996, s. 66.

¹⁷⁴ „Krawiec jest jakby pamięcią Kuby, świadkiem niezbyt życzliwym jego upadku. Jego obecność, podobnie jak obecność sąsiadki wzmacniają klaustrofobiczność, poczucie osaczenia. Wypadek z kolei akcentuje przeczcucie śmierci, jej nieuchronność. Naszyjnik mówi pośrednio o degrengoladzie moralnej Kuby. Dzięki pieniądzom danym mu przez przerażoną gospozię ma za co pić. Brutalne zakończenie epizodu w knajpie nabiera dzięki temu innego wymiaru. Staje się bardziej tragiczne. Naszyjnik wiąże się w trudny do jednoznacznego zdefiniowania sposób z malowidłem na ścianie, przemasuje się też w momencie, gdy Kuba przygotowuje się do samobójstwa. Chodziło mi o stworzenie siatki wieloznacznych skojarzeń, o odejście od jednowymiarowego, raz na zawsze określonego sensu. Podobnie ma się i z malowidłem na ścianie. To trzecia kobieta w tym filmie, tajemnicza, niedościgła, choć ciągle obecna. Ideał lub fatum. Albo po prostu śmierć wciągająca Kubę w swe sidła. Twarz z malowidła jest poniekąd projekcją psychiki Kuby, jego wewnętrzną obsesją. Krystyna, zimna i doskonała, należy do świata zewnętrznego. Jest w istocie obca Kubie. [...] W przeciwieństwie do niej reprezentująca przeszłość Szmigielówna jest ciepła jak nostalgiczne wspomnienie czegoś na zawsze utraconego. [...] Te trzy obecności kobiece tworzą pewien układ, obraz sytuacji psychicznej Kuby”. Ibidem, s. 67–68.

¹⁷⁵ M. Maciejewski, op. cit., s. 80.

¹⁷⁶ Między innymi w „Kameralnej”, gdzie bywał Marek Hłasko.

¹⁷⁷ Boli go widok ludzi z okna, którzy wyglądają jak krzątające się owady.

stan jego uczuć jest labilny¹⁷⁸, bywa agresywny¹⁷⁹, miewa halucynacje oraz plugawe wizje erotyczne¹⁸⁰, kłamie, oszukuje, kradnie, wreszcie – ma samobójcze myśli. Kuba Kowalski jest samotny. Wszyscy się od niego odwrócili. Od jakiegoś bliżej nieokreślonego czasu jego życie to krąg upokorzeń i wstydu.

Bohater Hłaski nie ma psychologii, wnętrza. Podobnie jak w innych utworach poznajemy go poprzez postawę, zachowanie, działania. Jest osobą tylko zewnętrzną, a więc realizuje się w interakcjach z innymi.

Wojciech Jerzy Has, podobnie jak pisarz, zaczerpnął kilka elementów z *Casablanki*, bowiem ubrał swego aktora (w tej roli Gustaw Holoubek) w płaszcz i kapelusz à la Humphrey Bogart. Dzięki takiemu strojowi filmowy Kuba wyróżnił się z tłumu i otoczenia, wchodził w rolę indywidualisty, samotnika. Reżyser kostiumem podkreślił artystyczną naturę postaci. To już nie reprezentant warszawskiego społeczeństwa, jeden z wielu, jak w noweli Marka Hłaski. Filmowy bohater to zresztą największe odstępstwo od literackiego pierwowzoru. Wydaje się, że na uzależnieniu od alkoholu podobieństwo między tymi postaciami się kończy. W filmie jest to wyjątkowa osobowość – inteligent z nerwicą i kompleksami, artysta-intelektualista¹⁸¹, który przeżywa dramat spowodowany alkoholizmem, ale przede wszystkim samotnością¹⁸². To outsider skazany bądź sam skazujący siebie na alienację.

Jedną z osób, która mogłaby mu pomóc, jest dziewczyna głównego bohatera – Krystyna. W opowiadaniu przedstawiona zostaje jako typowa towarzyska zmagająca alkoholika pełniącą funkcję raczej matki czy opiekunki niż dziewczyny. Sugestywnie oddaje to Hłasko, opisując, jak kilkakrotnie Kuba, myśląc o niej, wchodzi w rolę krnąbrnego dziecka. Krystyna to piękna, wręcz doskonała, aczkolwiek zimna kobieta. Odpowiedzialna, słowna, punktualna,

¹⁷⁸ Z wielką łatwością przechodzi od rozpacz, beznadziei do ukojenia, euforii. Najpierw ogarnia go przerażenie na dźwięk telefonu, a następnie radość na myśl o kuracji antyalkoholowej.

¹⁷⁹ Tę agresję kieruje szczególnie do barmanek („Zamknij mordę ty stara ruda idiotko”, „proszę się wynosić”) czy towarzyszy picia („Małpim, piekielnie zwinnym ruchem złapał Władka za gardło i ścisnął tak silnie, że tamtemu natychmiast krew trysnęła z nosa i poczęła ściekać na dłonie Kuby”).

¹⁸⁰ Widzi obsługującą go kelnerkę jako pijaną kobietę oddającą się siedmiu mężczyznom jednocześnie.

¹⁸¹ Głównymi postaciami filmów Hasa są często twórcy, nie zawsze spełnieni, „ludzie, którzy poddają rzeczywistość artystycznym zabiegom, aby obronić się przed działaniem zapomnienia, zniszczenia, przemocy. Widzimy jak ich iluzje tworzą się i rozbijają”. T. Sobolewski, *Reżyser z Krakowa*, „Film” 1978, nr 23, s. 3.

¹⁸² Samotność to zdaniem reżysera główna przyczyna klęski bohatera. W trakcie realizacji filmu Wojciech Jerzy Has mówił: „Chcę zrobić film o ludzkiej samotności, a nie o alkoholizmie, bo i tak przecież można odczytać opowiadanie Hłaski. To jest samotność człowieka nieuleczalnie chorego psychicznie, a więc samotność subiektywna, nie rzeczywista, bo przecież są ludzie, którzy pragną wydobyć Kubę z jego życiowego bagna”. J. Peltz, *Film o człowieku skazanym na śmierć*, „Film” 1957, nr 27, s. 6.

ale traktuje Kubę jak kogoś niedojrzałego lub chorego, jest więc apodyktyczna¹⁸³ i zdeterminowana¹⁸⁴. Odnosi się wrażenie, że jej wytrwałość, tkwienie przy uzależnionym Kubie wynika nie z miłości (raczej odczuwa ona litość, współczucie – wszystko, czego nienawidzi jej chłopak), a z niemożności zniesienia porażki, którą na każdym kroku ponosi, a która jej, jak dotąd, nie zraża¹⁸⁵. Od pierwszej rozmowy Kuby z Krystyną wiadomo, że w ich relacji dominuje ona. Podejmuje decyzję o zerwaniu z nałogiem, decyduje się pójść z nim do kliniki, wyjeżdża na wieś szukać mieszkania z dala od miejskich knajp i nieżyczliwych „przyjaciół”. Wyznaje Kubie miłość i oczekuje, że on się dla niej zmieni. Jednocześnie ostrzega go, że nie podejmie już więcej prób wyrwania go z nałogu. Daje mu ostatnią szansę (kilka razy już odchodziła), wywiera nacisk. Ta sytuacja – ostatnia szansa, a także miłość będąca tak naprawdę litością i współczuciem – rodzi w mężczyźnie uczucie niechęci i rezygnacji. Przyczynia się do jego ucieczki. Ucieczki od nałogu, nieprzyjaznego świata i kobiety. Bohater wiesza się w momencie, gdy jego dziewczyna puka do drzwi.

Filmowa kreacja Krystyny odpowiada jej literackiej postaci¹⁸⁶. Takiej kobiety nie jest w stanie kochać bohater. Ona mu nie może pomóc. W końcowej scenie opowiadania i filmu Kuba wygłasza monolog, w którym wyznaje, że jej nienawidzi. Nienawidzi jej przede wszystkim za uczucia, jakimi go obdara, dalekie od jego wyobrażeń miłości.

Narrator opowiadania Marka Hłaski umożliwia czytelnikowi obserwowanie utraty nadziei i woli, a w rezultacie upadku bohatera. Odbiorca zyskuje perspektywę odczuwania i percypowania świata właściwą Kubie. Trzecioosobowy nadawca dysponuje jednak ograniczoną wiedzą. Powolna narracja filmu Wojciecha Hasa chwilami zamierzenie męczy i drażni, niemal namacalnie oddając duszny ciężar przygniatający bohatera. Kamera nie pozwala wyjść Kubie poza kadr, śledzi każdy jego ruch i wyraz twarzy. Odmierza etapy jego upadku aż do tragicznego końca. Niespieszny, monotony rytym utworu, nawiązujący do jego mrocznego kolorytu, miał być przede wszystkim „próbą dotykального wyobrażenia zmagania bohatera z własną samotnością wystawioną na próbę czasu. Próbę tym dotkliwszą, iż był to czas głodu nałogowca”¹⁸⁷.

¹⁸³ Zwracając się do Kuby, używa wielokrotnie słów: „musisz” i „nie wolno”.

¹⁸⁴ Jej zdeterminowanie objawia się w ciągłym groźeniu rozstaniem, mówi: „Jeśli mi zrobisz jakiś kawał, to naprawdę koniec z nami, Kuba”. Słowo „naprawdę” sugeruje, że podobne słowa wypowiadała już wcześniej.

¹⁸⁵ Gdy Krystyna znajduje wieczorem pijanego Kubę, nawet się nie denerwuje.

¹⁸⁶ Has w swej ekranizacji wspaniale oddał obcość i chłód tej kobiety, angażując do tej roli aktorkę (Aleksandra Ślaska) „o zimnej powierzchowności, o spojrzeniu z błyskiem pewnego okrucieństwa. Kostium podkreśla jeszcze jej bezosobowy chłód, a twarz w zbliżeniach sprawia wrażenie martwej, bez wyrazu”. M. Kornatowska, op. cit., s. 66.

¹⁸⁷ W. Frąc, op. cit., s. 107.

Filmowość prozy Marka Hłaski pozwoliła reżyserowi na przełożenie literackiej fabuły i postaci bez większych zmian¹⁸⁸, a nadto na nadbudowanie głębszych sensów opowiadanej historii. Literacka *Pętla* przedstawia dramat osobisty człowieka w konflikcie z nieprzyjaznym światem. To studium kliniczne alkoholika osaczonego przez uzależnienie i otoczenie. Pisarz pokazał konsekwentnie, w jaki sposób Kuba, pogrążając się w nałogu, zrywa więzy łączące go ze społeczeństwem, rozstaje z ukochaną, popełnia samobójstwo. Wojciech Jerzy Has zmienił charakter tego dramatu. Nie tyle alkoholizm decyduje tu o postępowaniu i tragicznym końcu bohatera, ile jakaś nieokreślona, dekadenska „niemożność życia”. Główny bohater jest wyalienowany, nie potrafi wejść w kontakt z drugim człowiekiem. Czuje się samotny i niepotrzebny. Alkoholizm staje się tu raczej pochodną, rezultatem stanu wewnętrznego niż bezpośrednim powodem osobistych nieszczęść.

3.2. W poszukiwaniu swojego miejsca – *Ósmy dzień tygodnia*

Ósmy dzień tygodnia Marka Hłaski przedstawia historię dwojga młodych ludzi. Żyją w powojennej rzeczywistości obciążeni przeszłością, problemami, ale też marzą o odrobinie szczęścia. Punkt wyjściowy fabuły przypomina opowiadanie *Pierwszy krok w chmurach*. Para kochanków poszukuje miejsca, gdzie miłość platoniczna mogłaby być urzeczywistniona¹⁸⁹. To poszukiwanie stało się dla czytelników współczesnych pisarzowi symbolem społecznego wykozerzenia, bezdomności oraz chęci znalezienia swojego miejsca w świecie¹⁹⁰. Aleksander Ford – autor filmowej adaptacji spłynął te idee, nadał opowieści obcą prozaikowi wymowę. Opowiadanie traktowało o beznadziei, panoszącym się złu, nędzy, o tym, że trudno jest „mieć coś dla siebie”¹⁹¹. Wywód reżysera opiera się natomiast na jednym kontraście: „między ohydny światem, który jest – a tym pięknym, o którym ludzie marzą”¹⁹².

Hłasko w swoim utworze opisał kilka dni z życia dwudziestodwuletniej Agnieszki i jej bliskich. Dni pełnych tęsknoty za czymś lepszym, oczekiwaniem na spełnienie pragnień¹⁹³. Marzenia wszystkich bohaterów mają się urzeczywistnić w niedzielę, ale ona okazuje się tytułowym ósmym dniem tygodnia, a więc dniem, który nigdy nie nadejdzie. Bohaterowie *Ósmego dnia...*,

¹⁸⁸ W filmie znalazła się scena z innego opowiadania Hłaski *Pijany o dwunastej w południe*. To rozmowa przechodniów nad leżącym, pijanym Kubą.

¹⁸⁹ Aleksander Ford szczególnie upodobał sobie z tego opowiadania momenty przerywania miłosnych scen przez wulgarnych, pijanych robotników. Wprowadzał je do filmu kilkakrotnie.

¹⁹⁰ S. Stabro, op. cit., s. 49.

¹⁹¹ P. Wasilewski, op. cit., s. 125.

¹⁹² T. Lubelski, *Strategie autorskie w polskim filmie fabularnym lat 1945–1961*, Kraków 2000, s. 132.

¹⁹³ Więcej na ten temat pisze Iwona Kurz we wstępie swej książki *Twarze w tłumie. Wizerunki bohaterów wyobraźni zbiorowej w kulturze polskiej lat 1955–1969*, ed. cit., s. 12.

jak i pozostałych opowiadań, żyją w złym czasie – komunistycznej Polsce lat 50., dlatego wciąż czekają na odmianę losu, na coś lepszego. Na wyzwolenie z nałogu czekał Kuba z *Pętli*, na nowe wozy, a więc lepsze warunki pracy – robotnicy *Następnego do raju*. Spełnienia marzeń oczekują też postaci omawianego utworu. Nieustannie odliczają dzielący ich od niedzieli czas. To odmierzanie czasu przypomina *Pętlę*. We wcześniejszym utworze pisarza Kuba Kowalski czekał od 8.00 do 18.00, kiedy to miało nastąpić zerwanie z dotychczasowym życiem, tu bohaterowie czekają na upragnioną niedzielę. Tytułowy ósmy dzień tygodnia – czyli data, która nie istnieje w kalendarzu – jest nadzieją na spełnienie marzeń¹⁹⁴. Niedzieli nie może się doczekać ojciec Agnieszki, myśląc o wyrwaniu się z ciasnego domu od zrzędlivej żony i pojechaniu na ryby. W niedzielę ma przyjechać do Zawadzkiego – lokatora Walickich – dziewczyna, z którą chce się pobrać. W tym dniu ukochana Grzegorza – brata Agnieszki – ma zdecydować, czy z nim być. W końcu, z soboty na niedzielę Agnieszka ma przeżyć miłosną inicjację z Piotrem¹⁹⁵. Wszyscy bohaterowie głośno wymawiają raz po raz pragnienie przyspieszenia czasu: „Boże, gdyby już była niedziela” – mówi ojciec. „Do niedzieli. Żeby tylko do niedzieli” – wzdycha Grzegorz. W filmie Forda, podobnie jak w literackiej i filmowej *Pętli*, odmierzanie czasu zostało podkreślone przez zbliżenia zegara oraz dźwięk uderzeń odliczających godziny.

Akcja *Ósmeo dnia tygodnia* toczy się w 1956 roku (w radiu słychać o XX Zjeździe KC PZPR) w ciągu trzech dni – od czwartkowej nocy z 14 na 15 maja do niedzielnego świtu 17 maja. Ten czas, a szczególnie piętnasty dzień miesiąca, to termin wypłat (stąd ulice przepełnione pijanymi ludźmi), ale też letniej sesji egzaminacyjnej na studiach Agnieszki.

Zamknięta w kilku dniach historia jest metaforą całego życia. Potwierdzają to rozmowy bohaterów: „– Cóż to jest trzy dni wobec całego życia? – myśli na głos Agnieszka. – Wiele. Czasem wszystko można stracić przez trzy dni” – odpowiada ojciec. I te słowa – o stracie – zapowiadają finał rozgrywających się wydarzeń, zwiastują klęskę. Agnieszka przeżywa swój pierwszy raz z przypadkowo napotkanym mężczyzną, nie z Pietrkiem [imię Pietrek występuje w opowiadaniu, w ekranizacji jest Piotr – dop. J.B.H.] od Grzegorza odchodzi ostatecznie ukochana dziewczyna, ich ojciec nie jedzie na ryby, bo pada, a do lokatora Zawadzkiego przyjeżdża narzeczona, ale po uprzednim spędzeniu nocy z nieznanym. Żadnemu z literackich bohaterów się

¹⁹⁴ Według wiary chrześcijańskiej, ósmy dzień tygodnia – tzw. oktawa, to ósmiodniowe uroczystości (Bożego Narodzenia, Wielkanocy i Bożego Ciała), a ósmy dzień symbolizuje wyjście poza czas ziemski do wieczności.

¹⁹⁵ „W niedzielę. Żeby tak wiedzieć, co też ona przyniesie. Wszyscy wyczekują niedzieli. Ojciec pewnie zechce jechać na ryby. Grzegorz wyczekuje swojej dziewczyny. A ja...”. M. Hłasko, *Ósmy dzień tygodnia*, ed. cit., s. 47.



Kadr z filmu *Ósmy dzień tygodnia*
Fot. Studio Filmowe „Kadr”/Filmoteka Narodowa

nie udaje. Inaczej jest w ekranizacji Aleksandra Forda. Tu Agnieszka, mimo iż zdradza Piotra i zrywa ich związek, w ostatnich sekundach filmu opamiętuje się i biegnie za wybrankiem. A on nie tylko znajduje dla nich miejsce na pierwsze miłosne zbliżenie, ale też dostaje mieszkanie, na które czekał aż dziewięć lat. Ta optymistyczna wersja (przez którą m.in. Hłasko wycofał nazwisko z czołówki filmu) nie dotyczy jednak pozostałych postaci. Ich ledwie zarysowane losy kończą się podobnie jak w literackim pierwowzorze.

Przedstawione przez Hłaskę i Forda historie rozgrywają się w Warszawie. Jednak na tym podobieństwa między dwoma obrazami stolicy się kończą. Literacka przestrzeń to miasto z dokładnie odwzorowaną topografią. Autor przedstawia głównie warszawską Pragę: brzeg nad Wisłą, Las Bielański, Dworzec Wschodni oraz ulice Targową i Brzeską. Miejsca te odstraszały wyglądem, są brudne i nieprzyjemne. Pojawia się plac zwany Zieleniakiem¹⁹⁶ i bar „Schron u Marynarza” będący w rzeczywistości barakiem, do którego przychodzą furmani przywożący do miasta warzywa oraz stali bywalcy knajp zamykanych wcześniej. Nie mogło też zabraknąć „Kameralnej” wraz z równie popularnym

¹⁹⁶ O Zieleniaku pisał Hłasko w *Pięknych dwudziestoletnich*: „O godzinie ósmej przychodzili do mnie pierwsi goście: koledzy wracający z Zieleniaka, gdzie zazwyczaj trafiali po godzinie piątej rano, kiedy zamykano już «Kamerę nocną». Na Zieleniaku można było pić na zasadzie *over-time*”. M. Hłasko, *Piękni dwudziestoletni*, ed. cit., s. 115.

szatniarzem panem Mieciem¹⁹⁷. Niemal całą odrażającą literacką przestrzeń podkreślają ludzie ją wypełniający. To głównie pijani robotnicy o zmęczonych twarzach rzucający w stronę przechadzającej się po mieście głównej bohaterki wulgarne i obelżywe teksty¹⁹⁸.

Aleksander Ford zlekceważył te realia. „Brud, nędza ówczesnej Warszawy, beznadziejność życia zostały zatarte «estetycznym» ich przedstawieniem i instrumentalnym potraktowaniem”¹⁹⁹. Biedne i zniszczone ulice chuligańskiej dzielnicy z *Ósmego dnia tygodnia* Marka Hłaski, w scenerii których rozgrywał się dramat Agnieszki, przekształciły się w filmie w malownicze uliczki i stylowe zaułki Koziej w zabytkowym ślicznym Starym Mieście wzniesionym od fundamentów z ruin według oryginalnych projektów, a więc w dawnym stylu²⁰⁰. Na tym tle uliczne zaczepki pijanych robotników kierowane do Agnieszki stały się groteskowym, sztucznym elementem filmowego obrazu²⁰¹. Słusznie skomentował ukazaną przez reżysera warszawską przestrzeń autor literackiego pierwowzoru: „Ford, który Warszawę zna tylko z okna swego auta, umieścił akcję filmu na Starym Mieście; Agnieszka pęta się po cukierkowych ulicach; tam z kolei stoją statyści ubrani w koszulki gimnastyczne i udają lumpenproletariuszy, którzy zaczepiają dziewczynę”²⁰².

Reżyser odbiegł też znacząco od literackiej wizji miasta z jego problemami – brakiem mieszkań i pijaństwem. W utworze ruiny stanowią tło rozgrywających się wydarzeń. Ford natomiast pomija je w swym obrazie²⁰³. W jednej

¹⁹⁷ Portret „najsympatyczniejszego szatniarza” Marek Hłasko zawarł również w *Pięknych dwudziestolecich*: „Straszliwy olbrzym, który nigdy nie bił gości po głowach i szczękach, lecz tylko zgarniał ich do kupy i wyrzucał za drzwi z siłą tornada, tak że goście rozplaszczali się na murze po przeciwległej stronie ulicy Foksał”. Ibidem, s. 47.

¹⁹⁸ „Jakiś wyrostek zajrzał Agnieszce w twarz i gwizdnął. Ktoś drugi powiedział tęsknie: Chryste, ta by się pruła jak koronka. Jakiś pijak szepnął jej gorąco do ucha: Stara wyjechała, mam lokal. Dam ci nylonieta, chcesz? [...] Ona takim jak my nie daje” itd.

¹⁹⁹ J. Godlewska, *Sen o C.D.T.*, „Kino” 1983, nr 8, s. 12.

²⁰⁰ Jak zauważyła odtwórczyni głównej roli – Sonja Ziemann: „Uliczki były wąskie, a domy niskie – przytulna, miła atmosfera”. Vide H. Rozpędowski, *Sonja i Marek*, Warszawa 1999, s. 12.

²⁰¹ Literackie postaci: pijaków, prostytutek, chuliganów, ludzi przegranych wyglądają karykaturalnie na tle pięknych uliczek. Powstały w ten sposób dysonans pomiędzy ludźmi a miejscem ich zamieszkania sprawił, że obraz Warszawy lat 50. jeszcze bardziej stracił na wiarygodności.

²⁰² M. Hłasko, *Piękni dwudziestolecni*, ed. cit., s. 136. Według Sonji Ziemann, Aleksander Ford „upiększył” tę przestrzeń z przyczyn politycznych. Podobno musiał ją zmienić. Odtwórczyni głównej roli wspominała, jak rozszłoszczony tym przeobrażeniem pisarz zabrał ją w miejsce, które uwiecznił w tekście: „Ulica częściowo bez betonowych czy kamiennych chodników, ponure domy, pomiędzy nimi puste przestrzenie, z rzadka słabe światła, dwóch śpiewających ochryple pijanych mężczyzn, obok rynsztoka nieprzytomny człowiek. «– To jest ulica Marka Hłaski» – powiedział – «[...] Ta pięknie odbudowana stara i elegancka uliczka, na której kręci się zdjęcia, to ulica fałszywa». H. Rozpędowski, *Sonja i Marek*, ed. cit., s. 12.

²⁰³ Tylko raz pojawia się w filmie scena na tle ruin. Kiedy to ukazane jest mieszkanie Piotra, a właściwie to, co po nim zostało. Scena ta wydaje się istnieć w filmie tylko po to, by nawiązać do „czarnej serii polskiego dokumentu”. Zniszczone lokum opuszczonej kamienicy oraz dziecko

z intymnych scen Agnieszka z ukochanym znajdują się w opowiadaniu właśnie w gruzowisku, w filmie natomiast na budowie nowego bloku. Ta z pozoru mało znacząca zmiana wypacza wymowę literackiego utworu. Daje odbiorcy do zrozumienia, że państwo robi wszystko, aby pomóc swoim obywatelom. Sugeruje też, i słusznie, że czekanie Piotra i Agnieszki zostanie nagrodzone. W jednej z końcowych scen przepelniony szczęściem chłopak wyciąga do swej ukochanej rękę z kluczem w dłoni. U Hłaski placu budowy nie ma. Nie ma także klucza do nowego mieszkania, a więc lepszej wspólnej przyszłości.

Aleksander Ford upiększył również knajpy – nieodłączny element literackich przestrzeni Hłaski. Ciemny i duszny bar, w którym przebywa Grzegorz, przepelniony „dziesiątkami ludzi o spoconych twarzach” zamienia się w filmie w elegancki, czysty i cichy lokal z dobrze ubranymi klientami, gdzie nawet pijany i bełkoczący Grzegorz wygląda tylko na lekko zmęczonego. Inaczej już jest z opisanym przez Hłaskę Zieleniakiem. W adaptacji wygląda podobnie jak w literackim pierwowzorze – to barak, w którym nad ranem zbierają się niedopici mężczyźni i pijane kobiety. Wiernie też przedstawione jest mieszkanie Walickich. Pisarz nie zamieścił w utworze jego opisu. Wiemy tylko, że miało jeden pokój i małą, ciasną kuchnię, w której stały dwa łóżka, co podkreślało jego klaustrofobiczność²⁰⁴. Ford dobrze zilustrował tę ciasnotę, przez którą główna bohaterka nie może się wyzbyć uczucia osaczenia, wrogości, braku intymności i prawdziwych więzi.

Agnieszka jest główną bohaterką opowiadania. To wyjątkowa sytuacja w prozie Hłaski, że kobieta jest postacią pierwszoplanową i że na bliski autorowi świat patrzymy jej oczyma²⁰⁵. Zarówno w opowiadaniu, jak i w filmie Agnieszka Walicka ma dwadzieścia dwa lata i studiuje na ostatnim roku filozofii. To inteligentna osoba pragnąca z jednej strony już nie tyle żyć w lep-

uwiązane na sznurku tak, by nie spadło, przypomina sceny z *Warszawy 1956* Jerzego Bossaka i Jarosława Brzozowskiego, a niektóre barwne typy chuligańskie – dokumenty Hoffmana i Skórzewskiego, Karabasza i Ślesickiego. Dokumenty te nie ukrywały, iż przedstawiają środowiska marginesowe, natomiast u Forda sceny te, lekko złagodzone, miały być świadectwem, iż tak wygląda życie przeciętnych mieszkańców Warszawy, dla których ma nastać niebawem lepszy czas.

²⁰⁴ Marek Hłasko sam przez jakiś czas żył na tak małej przestrzeni, mieszkając wraz z matką i ojczymem na niespełna 35 metrach kwadratowych w warszawskim przedwojennym służbowym budynku, „w którym nikt z trójki mieszkańców nie mógł pobyc nawet przez chwilę sam. [...] gdzie na noc trzeba było rozkładać dodatkowe miejsce do spania, blokując możliwość swobodnego poruszania się”. A. Czyżewski, op. cit., s. 102. Marek Hłasko został wtedy pozbawiony własnego kąta i sfery prywatności, której jako siedemnastolatek bardzo potrzebował.

²⁰⁵ Być może przyczyną tego stanu rzeczy jest to, co myślał o sobie Hłasko, z pewnością w pewnym stopniu się przekomarzając, a co wyraził w jednym z listów do Jerzego Stempowskiego w takich słowach: „Nie umiem zająć żadnego stanowiska wobec tego, co pisze mi Pan o kobietach z tej prostej przyczyny, że nie znam ich wcale. [...] Ilekroć razy piszę jakies opowiadanie, ogarnia mnie rozpacz, kiedy muszę tam wkleić jakąś kobietę. Dlatego u mnie wszystkie są zawsze ładne, dobre i tak dalej; i nigdy się to u mnie nie zmieni”. A.S. Kowalczyk, *Listy Marka Hłaski do Jerzego Stempowskiego*, „Regiony” 1992, nr 1, s. 106.

szym świecie, bo w niego nie wierzy, ile w ciszy i „świętym spokoju”. Z drugiej strony – marzy o szczęśliwej odmianie losu. Występuje tu charakterystyczna dla prozy Hłaski „wielka doniosłość marzenia – choćby bez wiary w jego spełnienie”²⁰⁶, o której pisałam wcześniej²⁰⁷. To złudzenie ocala moralnie człowieka żyjącego w świecie pozbawionym pozytywnych wartości.

Ładna, wysoka szatynka o niebieskozielonych oczach zdumiewa szczerością, bezpośredniością i siłą psychiczną, a jednocześnie wrażliwością na otaczające ją zjawiska i sprawy. Oczytana, zaradna, stanowi podporę rodziny. W przyszłości ma zapewnić im byt. Tymczasem opiekuje się nieszczęśliwie zakochanym, a przez to pijącym starszym bratem (szuka go w nocnych lokalach, sprowadza do domu, pociesza), jest powierniczką zmęczonego życiem ojca oraz czekającego na narzeczoną lokatora. Agnieszka to, z racji nieuleczalnie chorej matki, jedyna opiekunka domowego ogniska, zbyt wcześnie pełniąca tę funkcję. Dziewczyna będąca wsparciem dla bliskich, opoką, jest bardzo samotna. Nie może na nikogo liczyć. Zarówno w tekście, jak i filmie jest zamknięta w sobie. Wyraźniej widać to w opowiadaniu, gdzie prowadzi wewnętrzne monologi i wielokrotnie co innego mówi, a co innego myśli. Ten introwertyzm wynika z faktu, iż otacza się ludźmi według niej słabymi, a nawet przegrany (żałosny ojciec, wiecznie pijany brat, nieustannie zrządzająca schorowana matka), z którymi nie znajduje porozumienia. Dodatkowo uwikłana jest w konflikt między najbliższymi: bratem (stalinowskim aktywistą politycznym) i chłopakiem (ofiara tego systemu).

Niezrozumienie Agnieszki widoczne jest przede wszystkim w relacji z chłopakiem. W opowiadaniu nie rozmawia z nim otwarcie, jakby zakładała, że to nie ma sensu. Poza tym i tak jego myśli pogrążone są w bolesnych wspomnieniach, traumatycznych przeżyciach²⁰⁸ – pobycie w więzieniu. Tych jednak nie znajdziemy w filmie. Aleksander Ford wyciął niemalże wszystkie odbywające się między zakochanymi rozmowy. O poczuciu wyższości nad innymi, braku wiary w ludzkie wartości, rozczarowaniu światem – świadczy także cięty język dziewczyny. Posługuje się ona często ironią, sarkazmem i wulgaryzmami (przypomina w tym tytułową *Śliczną dziewczynę* Hłaski bądź męskie postaci).

Literacka i filmowa Agnieszka dominuje nie tylko w domu, ale i w związku²⁰⁹. Dominacja – podkreślona przez wygląd Agnieszki – wyprostowanej, z głową uniesioną do góry i jej zgarbionego, chodzącego ze spuszczoną głową chłopaka widoczna jest pod każdym względem. Dziewczyna wydaje się

²⁰⁶ J. Danielak, ed. cit., s. 33.

²⁰⁷ W rozdziale II w części zatytułowanej „Poetyka opowiadań powstałych w kraju”.

²⁰⁸ Podobny motyw niemożności rozpoczęcia nowego życia z ukochaną osobą po traumatycznych doświadczeniach wojennych występuje we wcześniejszym opowiadaniu pisarza pt. *Żołnierz*.

²⁰⁹ Już pierwsze wypowiedziane przez nią zdanie zaczyna się od krótkiego: „Nie”, czemu towarzyszy znaczący opis dłoni, która „była bardzo chłodna i zamknięta jak muszla”.

od swego ukochanego inteligentniejsza²¹⁰, dojrzała i silniejsza psychicznie²¹¹. Potrafi go wyzwać, a nawet uderzyć. Wydaje mu polecenia, które ten bez wahania wykonuje. Główna bohaterka przypomina Krystynę z *Pętli*. Obie są piękne, ale chłodne i władcze. Traktują swoich mężczyzn po macoszemu (w oczach Agnieszki jej chłopak ma „dziecinnie jeszcze czystą twarz”), nie kochają ich, a tylko potrzebują. Ponadto Kuba z *Pętli* i Pietrek to mężczyźni zagubieni, zmagający się z zakorzenionymi w przeszłości problemami.

Agnieszka to główna postać opowiadania i filmu. Zgodnie z pierwotnym reżyser wydobyl nurtujące ją problemy: samotność, wyobcowanie, rozczarowanie światem i mimo wszystko wiarę w jakieś wartości. Nie udało mu się jednak pokazać na ekranie tragizmu tej postaci. Agnieszka (grana przez Sonję Ziemann) pragnie uwolnić się od otaczającej ją pustki za pośrednictwem seksualnego aktu, mimo że nie rozumie tak naprawdę jego wagi ani znaczenia (często też zmienia zdanie na temat tego, czy chce tej miłosnej inicjacji, czy nie). W efekcie „wieńczy swoje czyste w intencji pragnienia infantylnym oddaniem się pierwszemu lepszemu mężczyźnie, tracąc w tym akcie dosłownie i metaforycznie tak cenioną przez siebie cnotę”²¹². Następnie, zrywa ni stąd, ni zowąd z dającym jej klucze do nowego mieszkania Piotrem, po czym biegnie za nim, co oznacza, że odtąd wszystko ułoży się dobrze. Tymczasem u Hłaski akt oddania się dziewczyny przypadkowo napotkanemu mężczyźnie to wyraz rezygnacji, nie tylko z dziewictwa, ale też z resztek wiary w odnalezienie swego miejsca w życiu, czyli miłości i wspaniałego życia u boku jedynej dziewczyny we własnym mieszkaniu²¹³.

Tragizmu pozbawione są w filmie i inne postaci. Aleksander Ford, adaptując tekst Hłaski, zrezygnował z niedopowiedzianych i enigmatycznie zarysowanych w opowiadaniu wątków rozrachunkowych realizujących się szczególnie w postaciach Piotra i Grzegorza.

Literacki Pietrek ma ponad dwadzieścia lat i za sobą kilkuletni pobyt w więzieniu. Aresztowano go w 1952 roku, nie wiemy jednak, kiedy wyszedł (na

²¹⁰ Literacki Pietrek obawia się powierzyć jej swoje myśli, gdyż boi się ośmieszenia, wtedy Agnieszka uspokaja go, przekonując, że: „Z Einsteinem nie jeździ się przecież na Bielany”.

²¹¹ W opowiadaniu i filmie chłopak podkreśla, że gdyby nie Agnieszka, jego życie nie miałooby sensu.

²¹² S. Stabro, op. cit., s. 50.

²¹³ Rezygnacja ta jest dla czytelnika tym dotkliwsza, że we wstępie utworu Hłaski Agnieszka wypowiada znaczące słowa: „Jeśli jest czego naprawdę bronić, to chyba właśnie tego” – mowa tu o pierwszym miłosnym zbliżeniu. Tymczasem w zakończeniu literackiego pierwowzoru dziewczyna zrywa z chłopakiem nad ranem w niedzielę, po czym – jak gdyby nigdy nic – szykuje się na wykłady. Wymowę sceny dopełnia opis tego, co dzieje się z jej ciałem. „Kiedy Agnieszka postanawia wreszcie skończyć z «czystością», zaczyna krwawić, co budzi wściekłość jej przypadkowego partnera. Potem okazuje się także, że krwawi z nosa; wracając do domu, obmywa ręce w kałuży. «Witaj życie», szepce we frazie podchwyczonej z książki Françoise Sagan”. I. Kurz, op. cit., s. 67.

pewno kilka miesięcy przed początkiem akcji, a więc przed majem 1956). Jako były więzień stalinowski jest człowiekiem wypalonym, niemogącym odnaleźć się w otaczającej go rzeczywistości. Ciągłe poczucie doznanych krzywd i gorzkie ich rozpamiętywanie niweczy niemal każdą zbliżającą się chwilę radości. W urzekającej scenerii, u boku ukochanej dziewczyny, zamiast cieszyć się chwilą, po raz kolejny opowiada jej swe więzienne historie. Męczy go to, że nie może sobie przypomnieć, czy popełnił kiedyś jakiś błąd, oraz to, kto na niego doniósł. Trapi go też brak mieszkania, w którym mógłby rozpocząć nowe, lepsze życie z ukochaną. W byciu z nią upatruje jedyny sens swojej egzystencji. Wielokrotnie powtarza, że gdyby nie Agnieszka, nie miałby po co żyć. Dlatego też stara się ją zadowolić, robiąc wszystko, czego dziewczyna chce.

Zupełnie inaczej bohater przedstawiony jest w filmie. Tu Piotr (grany przez Zbigniewa Cybulskiego) to już nie zagubiony, złamany więzieniem młodzieniec, ale człowiek bez przeszłości, pogodny architekt, którego jedynym utrapieniem wydaje się brak mieszkania. Pozbawiając bohatera dramatycznych przeżyć, musiał reżyser zrezygnować z dialogów, toteż filmowy Piotr prawie wcale nie rozmawia ze swą dziewczyną. Ponadto jego niczym nieuzasadniona bierna postawa i brak indywidualnych cech sprawiają, iż przestaje po prostu interesować widza.

O wiele ciekawszą postacią jest Grzegorz, brat Agnieszki. W utworze Hłaski ten niedoszły pisarz, chemik z wykształcenia i żarliwy komunista²¹⁴ wyrzucony z partii z powodu niezgody na praktyki władz oraz, być może, za pijaństwo, zakochał się w mężatce i w trakcie opowiadania, przesiadując w knajpach, czeka na jej decyzję o ewentualnym odejściu od rodziny²¹⁵. Tragizm Grzegorza, poza dramatem osobistym, polega na rozczarowaniu dwudziestopięcioletniego mężczyzny obietnicami i działaniami partii, w którą wierzył i dla której pracował. Frustracja ta wzmaga w nim dodatkowo poczucie pustki spowodowanej niezrozumieniem przez otoczenie. Samotność i niepokój związany z kobietą swego życia kończy się ironicznym zrzuceniem losu. W upragnioną niedzielę Grzegorz dowiaduje się, że ukochana postanawia ostatecznie z nim zerwać, ale nie z powodu męża i dzieci, ale dlatego, że w trakcie oczekiwania na jej decyzję pił.

Film Aleksandra Forda pokazuje tę postać (graną przez Tadeusza Łomnickiego) już nie jako przegranego ubeka, ale rozpijaczzonego kombatanta drugiej wojny światowej, choć i tej kwestii nie poświęca reżyser zbyt wiele miej-

²¹⁴ Grzegorz był sekretarzem partii na swojej uczelni, z której usuwał studentów niewygodnych dla partii przez powiązania rodzinne.

²¹⁵ Wątek zakochania się w mężatce z dzieckiem zaczerpnął pisarz z własnych doświadczeń. Pisze o tym m.in. Andrzej Czyżewski w biografii pisarza (A. Czyżewski, op. cit., s. 170-172) czy w bardziej rozbudowany, ale i przerysowany sposób Barbara Stanisławczyk w książce *Miłosne gry Marka Hłaski*, Warszawa 2003, s. 7-13.

sca. Znacząca zmiana życiorysu postaci daje odbiorcy do zrozumienia, iż źle wyszedł on na bohaterstwie. Ford wyciął niemal wszystkie kwestie dotyczące jego przeszłości czy niezrealizowanego pomysłu na książkę. Co więcej, pokazał, że pijaństwo Grzegorza spowodowane jest nie tyle dotychczasowymi niepowodzeniami, ile zawodem miłosnym, z którym nie może się pogodzić, wciąż łudząc się nadzieją na powrót ukochanej. Zatem w filmowej adaptacji wyraźnie uproszczona została skomplikowana sytuacja życiowa literackiego bohatera.

Interesującą postacią w noweli Hłaski jest kolejny mężczyzna – Zawadzki. Trzydziestokilkuletni monter w warszawskiej gazowni mieszka od 1945 roku u państwa Walickich, bo, tak jak pozostali młodzi bohaterowie, nie ma własnego kąta. Od dwunastu lat czeka na swój przydział. W czasie wojny walczył i siedział w oflagu.

Tę kreację (stworzoną przez Emila Karewicza) reżyser pozostawił bez znaczących zmian, choć nie wspomniał, jak przy innych bohaterach, o jego przeszłości. Z powodu pominięcia wątku wojennego widz nie jest w stanie pojąć tragizmu tej postaci. W opowiadaniu Zawadzki jest niezwykle zaborczy i ma – jeszcze z czasów wojny – obsesję na punkcie zdrady, nie może bowiem zapomnieć kobiet, które nie dochowały wierności przebywającym w obozie mężczyznom. I w tym kontekście przyjazd niewiernej narzeczonej obrazuje rozdźwięk pomiędzy okrutną prawdą a wspaniałym wyobrażeniem, tak charakterystycznym dla prozy Marka Hłaski. Nie ma tego, niestety, w filmowej wersji *Ósmego dnia tygodnia*.

Jak widać, młodzi bohaterowie opowiadania Marka Hłaski zdeterminowani przez wojenne i powojenne wydarzenia zostali pozbawieni w filmie przeszłości. Wpływ na to miała reprezentowana przez Forda polityczna poprawność. Doprowadziło to do spłylenia psychologii literackich postaci oraz niemożności zrozumienia motywów ich postępowania. Przeszłości pozbawieni są również w filmie i opowiadaniu rodzice Agnieszki²¹⁶. To osoby nieprzystosowane do chwili i warunków, w jakich przyszło im żyć. Jednak nie rozpamiętują minionych lat. Pozostają niepokodzeni przede wszystkim ze sobą, a ponadto zmęczeni nudą i niedostatkami bieżącego dnia, zrezygnowani i rozgoryczeni. Ojciec – „ubrany bez gustu; niski, łysawy i przedwcześnie postarzały” pięćdziesięcioletni – pracuje w bliżej nieokreślonym związku spółdzielców jako inspektor, a ożywia się jedynie wtedy, kiedy uda mu się wykryć jakieś nadużycie. W filmie jego wizerunek zostaje nieco złagodzony, ale nadal wydaje się człowiekiem śmiesznym, trochę żalonym, który

²¹⁶ Andrzej Czyżewski zauważył, że obraz życia codziennego w *Ósmym dniu tygodnia* to także karykatura rodziny Marka Hłaski: „Ojciec Agnieszki przypomina wyglądem i sposobem bycia Kazimierza Gryczkiewicza, a w postaci wiecznie chorej matki można doszukać się śladów własnych domowych doświadczeń pisarza”. A. Czyżewski, op. cit., s. 193.

żyje od niedzieli do niedzieli, marząc o małych przyjemnościach. Podobnie ukazana jest matka. U Hłaski i Forda jawi się jako brzydka, zgorzkniała kobieta o histerycznym usposobieniu, cierpiąca na ból serca. Schorowana (nie wiadomo do końca, jak ciężko i czy w ogóle²¹⁷) odgrywa się na młodej, zdrowej i pięknej córce, rzucając co chwilę w jej stronę wulgarne i raniące słowa.

Ósmy dzień tygodnia Marka Hłaski opowiada o ludziach próbujących odnaleźć się w nowej powojennej rzeczywistości. Żyją bez perspektyw, w wynędziałym, biednym kraju, bez mieszkań wśród wiecznie pijanych mieszkańców miasta. Każda postać łądzi się nadzieją na zmianę, którą ma przynieść nowy dzień – tytułowy ósmy dzień tygodnia. Tyle że

okazuje się, że nie ma innych poza ustalonymi przy stworzeniu świata dni w tygodniu. Nie ma słonecznych niedziel i cudownych miejsc, w których by można odczuć niepowtarzalność i wyjątkowość rodzących się uczuć. Innymi słowy, ideał, prawdziwy ziemski raj, którego sprowadzenie na ziemię obiecywano ludziom, co przeżyli w czasie okupacji apokaliptyczne ziemskie piekło, okazuje się mrzonką²¹⁸.

Tragedia tych osób na ekranie jest widoczna, choć została pozbawiona głębi. Bohaterowie nie odkrywają przed widzami złożoności swej sytuacji podyktowanej historią. Mamy więc zawiedzione pary, które z braku swojego miejsca – mieszkania, domu – nie mogły zrealizować tego, o czym marzyły – bycia razem naprawdę.

Film też nie podejmuje krytyki ówczesnej rzeczywistości, która jest przyczyną problemów i niepowodzeń literackich postaci. Agnieszka chce mieszkania, i to jest jej jedyny problem, a Grzegorz pragnie być kochany. I tyle. Nie ma w ekranizacji tego, co jest u Hłaski podstawowe – piętna czasów, w jakich żył pisarz i jego bohaterowie, piętna, które determinowało ich życie. U Forda marzenia²¹⁹ i problemy młodych są uniwersalne, a przez to banalne: chcą kochać i założyć własną rodzinę. W adaptacji im się uda, sądząc po happy endzie. Zatem nie tylko fabuła obrazu zostaje pozbawiona literackiego sensu, ale i sam tytuł.

Bowiem ósmy dzień tygodnia bohaterów Hłaski – to prawdziwa Niedziela, która ma uszlachetnić i odmienić ich życie, obmyć je z podłości i brudu – to Niedziela, która nigdy nie nadejdzie. *Ósmy dzień tygodnia* bohaterów Forda to sen spełniony, bo do spełnienia łatwiejszy; staje się nim dzień, w którym bohater otrzymuje własne mieszkanie, i będzie się mógł kochać ze swoją dziewczyną²²⁰.

²¹⁷ Agnieszka nazywa ją hipochondryczką.

²¹⁸ A. Kijowski, *Życie to kiepska literatura*, ed. cit., s. 95.

²¹⁹ Próbował je Ford ukazać za pomocą kolorowej sceny wplecionej do czarno-białego filmu. Ukazuje ona bohaterów w domu towarowym, gdzie spędzają noc w salonie dla młodych małżeństw.

²²⁰ J. Godlewska, op. cit., s. 12.

3.3. Piekło na ziemi – *Baza ludzi umarłych*

Baza ludzi umarłych Czesława Petelskiego, czyli adaptacja utworu Hłaski pt. *Następny do rajy* (inny tytuł – *Głupcy wierzą w poranek*) to powieść-metafora. W dosłownym rozumieniu jest opowieścią o grupie twardych mężczyzn skazanych na ostracyzm społeczny, wykołajeńców, którzy chcą tylko dobrze wykonywać swoją pracę. Niestety, nie pozwalają im na to warunki. Stare i zniszczone wozy, jakimi zwożą drewno z górskich lasów, uśmiercają po kolei wielu z nich. Dlatego nadzieja na nowy sprzęt, podtrzymywana usilnie przez wysłannika partii – Zabawę, z każdym dniem gaśnie²²¹. I tylko w filmie nie wypali się do końca. W planie metaforycznym natomiast utwór literacki i film prezentuje koncepcję ludzkiego życia – dramatu egzystencji naznaczonego zmaganiem z okrutną rzeczywistością i nieuchronną śmiercią, ale też przepełnionego nadzieją na odmianę losu lub ucieczkę przed przeznaczeniem. *Baza...* to także film o skazanych na samotność, nieprzystosowanych i przegranych ludziach.

Zakończenie filmu (przybycie nadjeżdżających nowych wozów w momencie, gdy został już tylko jeden pracownik bazy), dokonane przez Czesława Petelskiego, wypaczyło pierwowzór²²². Sprawilo, że tekst Hłaski będący pośrednio wyrazem beznadziei ludzkiego losu w państwie totalitarnym, a realizujący się w wielu warstwach powieści, zniknął i zamienił się może nie w apoteozę systemu komunistycznego, ale w akceptację, zgodę na zastany porządek²²³. Mimo to *Baza ludzi umarłych* pozostaje, podobnie jak literacki pierwowzór, obrazem traktującym o trudzie pracy – ciężkiej, odbierającej zdrowie i życie, ale też nadającej tej egzystencji sens, o samotności, pragnieniu miłości, posiadania domu, rodziny, o prawdziwej męskiej przyjaźni. Mówi też o tym, co się dzieje z ludźmi skazanymi na siebie, z dala od reszty świata, ludźmi, którzy nie mogą uciec od swego parszywego losu, złamanego życia.

²²¹ Od samego początku powieści bohaterowie twierdzą, że gdyby nie nowe wozy, rzuciliby tę robotę. Czekali na nie od czterech miesięcy.

²²² To m.in. przez tę zmianę pisarz wycofał swoje nazwisko z czołówki filmu, o czym pisałam szerzej w rozdziale I w części „Udział pisarza w filmowych realizacjach”.

²²³ Hłasko krytykował ówczesną rzeczywistość, nazywając rzeczy po imieniu (dlatego m.in. nie chciano mu wydać tej powieści), np. to partia przysłała Zabawę, a nie „dyrekcja”; to nie *Rozszumiały się wierzby płaczące* śpiewają idący naprzeciwko jadącego Dziewiątki żołnierze, a: „Partia, co gromi faszystów/ partia, co orędziem mas/ Do socjalizmu prowadzi nas/ Zwycięski krok”; i ostatnia wypowiedź Warszawiaka puentująca literacki utwór: „Nigdzie nie można uciec. Zamieniliśmy życie w tak wielki koncentrat, że nie potrzeba nawet drutów kolczastych i strażników, psów i karabinów maszynowych. Wystarczą przecież tacy jak ty, tacy, którzy wierzą w coś, o czym nie są do końca przekonani. A reszta poleci sama...”. Petelski nie tylko pozbawił tekst Hłaski politycznych treści, ale też odarł go z mocnych dialogów oraz scen (np. pobicia Wandy przez Zabawę, okaleczenia Bużki przez Warszawiaka, epizodów z prostytutkami). Do tych zmian ustosunkowywał się reżyser. Zobacz w rozdziale I część zatytułowaną „Udział pisarza w filmowych realizacjach”.



Kadr z filmu *Baza ludzi umarłych*
Fot. Filмотeka Narodowa

Dramat egzystencji spowodowany jest m.in. przez miejsce i czas, w jakim znaleźli się bohaterowie. W opowiadaniu i scenariuszu akcja rozgrywa się w Karkonoszach, w filmie natomiast w bazie transportu drewna w Bieszczadach na przełomie 1946 i 1947 roku, o czym informuje napis poprzedzający pierwszą scenę²²⁴. Konkretyzacja miejsca została wprowadzona po zrealizowaniu zdjęć przez Petelskiego na wniosek ówczesnych decydentów²²⁵. Dodatkowo reżyser wprowadził zdanie: „Jest to opowieść o złym czasie, złych drogach, złych samochodach i o ludziach, których nie da się określić jednym słowem”.

Zagubiona w górach baza, w której ludzie żyją w prymitywie materialnym, poza cywilizacją, stanowi swego rodzaju azyl²²⁶, schronienie przed światem (winą, karą, odpowiedzialnością, ludźmi), ale też pułapkę, więzienie, zniewolone państwo, piekło²²⁷. Przypomina momentami miasteczko z Dzikiego

²²⁴ Zamieszczono tam też wzmiankę o grasujących w górach bandach, co nie znajduje oczywiście żadnego uzasadnienia w fabule i realiach. Vide W. Wertenstein, *Nie ma ucieczki od losu*, „Kino” 1979, nr 10, s. 61.

²²⁵ Piszę o tym w rozdziale I w części „Udział pisarza w filmowych realizacjach”.

²²⁶ O. Sobański, *Baza ludzi umarłych*, „Film” 1992, nr 9, s. 18.

²²⁷ Odniesień do piekła jest wiele. Przede wszystkim dotyczą one filmowej przestrzeni. Bohaterowie powtarzają: „– Idź do diabła. – Tu wszędzie mieszka diabeł”; „Tutaj śnię strachem.

Zachodu, osadę poszukiwaczy złota²²⁸. Zdjęcia zimowej ponurej scenarii²²⁹: surowych, górskich szlaków, krętych dróg, ośnieżonych skał oddają atmosferę utworu Hłaski. W opozycji do tego pejzażu funkcjonuje miasto pojawiające się w rozmowach występujących postaci. Pełni ono funkcję słowa klucza; symbolu oznaczającego odmianę losu; inny, lepszy świat; prawdziwe życie; wolność; cel i istotę egzystencji.

Czas – 1946/1947, a więc okres zaraz po wojnie, ma osłabić domysły o przyczynę polityczną niedoli głównych bohaterów (powieść rozgrywa się w roku 1950). Ponadto osadzenie akcji w konkretnych realiach, a więc dookreślenie czasu, splota uniwersalny i metaforyczny sens utworu. Ważna jest w powieści pora roku. To zima, ale bohaterowie czują już wiosnę²³⁰, często też o niej mówią i marzą. Tym głębszy dramat ich losu, że po wielu miesiącach mrozów i ciemności nie doczekają jej pełni²³¹. Nie ma tego jednak w ekranizacji.

Są za to wiernie przedstawieni literaccy bohaterowie. Przybrali oni w filmie przekonujące i ciekawe kreacje, choć odrobinę – już w powieści – przerysowane i zbudowane na jednej bądź kilku wyróżniających się cechach. *Baza...* prezentuje byłych więźniów, ludzi wykorzenionych ze społeczności i tradycji, głęboko nieszczęśliwych, zagubionych. To „twardzi i mocni mężczyźni o pokręconych, niezbyt świetlanych życiorysach, którym nie pozostało nic poza skrywanym za maską cynizmu poczuciem własnej godności. To ludzie bez złudzeń: oni swoje przeżyli, swoje wiedzą i żadne hasło z transparentu nie zdoła ich przekonać”²³².

Pracownicy bazy transportowej rekrutują się z osób pozostających w konfliktach z prawem lub też szukających w srogim górskim środowisku przygody. Nie używają nazwisk, tylko przezwisk. Nie znamy do końca ich przeszłości. Każdy z nich ma coś sobie do zarzucenia, niejeden coś ukrywa. Darzą się jednak wzajemnym szacunkiem, przyjaźnią, choć nie okazują tego. Wyglądają na dostosowanych do panujących w górach warunków. Zmagają się z wieloma trudnościami, ale nie narzekają. Jedynie przy kolejnych wypadkach, po czyjejś śmierci, mają dość wszystkiego. Na co dzień robią swoje. Jedyne, na co czekają, to nowe samochody, które pozwoliłyby na przeżycie. „Ci ludzie, «których

Diabeł tylko tutaj może spać spokojnie. [...] Dobranoc diabłu”; „– Wiesz, gdzie żyjesz? – W piekle”; „Tak jest, że jeśli w piekle znajdzie się kobieta, to wychodzi z tego jeszcze gorsze piekło”.

²²⁸ O. Sobański, op. cit., s. 18. O nawiązaniach filmu do westernu w dalszej części rozdziału.

²²⁹ Wszystkie zdjęcia kręcono, gdy nie było słońca, w przeciwieństwie do filmów produkcyjnych (np. *Przygodzie na Mariensztacie* w reż. Leonarda Buczkowskiego).

²³⁰ W utworze literackim robi się tak ciepło, że Wanda opala się na dachu bazy w stroju kąpielowym.

²³¹ Podobnie jak inni bohaterowie Hłaski – *Ósmego dnia... czy Pętli*. Ich oczekiwanie na dany dzień lub godzinę – symbol szczęścia, spełnienia, odmiany losu – okaże się daremne. Pracownicy bazy co prawda dożyją pierwszych znaków wiosny, promieni słońca, ale nie zdążą się tym nacieszyć.

²³² L. Kurpiewski, *Czarne i białe*, ed. cit., s. 5.

nie da się określić jednym słowem», wykolejeni, surowi, brutalni, walczący z rozpadającymi się maszynami lub pijani do nieprzytomności są jednocześnie wrażliwi, solidarni, ofiarni i zdolni do największych poświęceń²³³. To też bohaterowie naznaczeni tragizmem. Wbrew przyjętej postawie od początku historii odbiorca przeczuwa, jaki będzie ich los. Już pierwsza scena książki (a druga filmu) zapowiada obecność śmierci – mężczyźni szukają ciała zaginionego kolegi, jednocześnie przeczuwając własny zgon. Dziewiątka pyta Warszawiaka, jak brzmiałyby jego ostateczne słowa i opowiada o tym, iż codziennie śni o umieraniu – strąceniu w przepaść²³⁴. Poczucie zagrożenia, bliskości końca ich życia towarzyszy bohaterom od pierwszej sceny do ostatniej.

Jedną z najbardziej przejmujących postaci jest Dziewiątka²³⁵ (Leon Niemczyk). Inteligentny, szydrczy lekarz i morderca ginie jako drugi w pierwszej części filmu, po skierowaniu swej ciężarówki w przepaść, a więc po wybraniu swojej śmierci, a nie kilkudziesięciu maszerujących naprzeciwko żołnierzy²³⁶. To bohater, który od pierwszego ujęcia pod maską surowości, brutalności i cynizmu skrywa gorycz, wrażliwość, chęć i zdolność do poświęceń. Załamany przed laty zdradą żony, a potem zabiciem jej kochanka, nie wierzy, że jeszcze kiedyś spotka go coś dobrego. Stąd jego postawa. Zmienia się jednak, gdy decyduje się pomóc Wandzie (żonie Zabawy) uciec z bazy do wymarzonego miasta, niestety, w dniu wyjazdu ginie.

Równie niedookreślony, ale i interesujący jest Warszawiak. Inteligentny, zamknięty w sobie, bezkompromisowy i zawzięty mężczyzna sprawuje duchową opiekę nad zagubioną Wandą. Cały czas, z dystansu, obserwuje jej poczynania zmierzające do wydostania się z bazy. Czuwa nad nią, a kiedy trzeba, wkracza do akcji. To jedyny mężczyzna, który ją kocha, ale też jedyny, którego ona nie chce. W powieści znajduje to uzasadnienie. Warszawiak, mimo młodego wieku (25 lat), ma brzydką, odpychającą twarz²³⁷. W filmie tego

²³³ W. Wertenstein, op. cit., s. 62–63.

²³⁴ Dziewiątka mówi: „Każdej nocy śni mi się, że lecę na łeb, na szyję. Śni mi się mój pokiereszowany kadłubek i wasze głupie mordy nad nim. Kiedy budzę się rano, jestem złany potem jak ruda mysz. Ciągłe tylko kombinuję: kiedy polecę? jak polecę? jak będę potem wyglądać?”. M. Hłasko, *Następny do raju*, w: idem, *Utwory wybrane*, t. 2, oprac. M. Komar, L. Kurpiewski, Warszawa 1986, s. 222.

²³⁵ Przewisko powstałe od paragrafu 225 – zabójstwo. Po zsumowaniu liczb wychodzi liczba dziewięć.

²³⁶ Tę scenę autor *Następnego do raju* zaczerpnął ze swego wcześniejszego, niezbyt lubianego i udanego utworu – *Bazy Sokołowskiej*, a zainspirował się *Ceną strachu* Clouzota (piszę o tym na końcu podrozdziału). Ta uwodzicielska historia mówi o tym, jak jeden z kierowców jedzie po oblodzonej górskiej drodze z ciężkim ładunkiem wielometrowych pni świerkowych i zawodzą hamulce. Przed rozpędzonym wozem ni stąd, ni zowąd wyrasta oddział żołnierzy maszerujących ze śpiewem, głuchych na rozpaczliwy ryk klaksonu. I kierowca w ostatniej chwili skręca w przepaść.

²³⁷ W momencie, kiedy trzeci z kolei mężczyzna zawiódł Wandę (obiecał wyjazd, wykorzystał i odszedł), Warszawiak wyznaje jej, że on ją naprawdę kocha i chce zabrać do miasta (tylko

uzasadnienia brak, w roli Warszawiaka obsadzony został Emil Karewicz. Bohater, poza miłością do Wandy, wydaje się pozbawiony uczuć. Ma na sumieniu śmierć wielu ludzi (spowodował wypadek autobusowy, rozbił taksówkę), ale nie ma wyrzutów sumienia. Od pierwszego spotkania z Zabawą próbuje go zabić. Na ironię, tych dwóch bohaterów połączy głęboka więź, na tyle silna, że w finale filmu Warszawiak zdecyduje się zostać i pracować ze swym niedawnym wrogiem (czego nie ma w literackim pierwowzorze). Być może za tą decyzją przemawiały też inne względy: zamiłowanie do jeżdżenia (bohater mawiał, że tylko w wozie czuje się człowiekiem, nie mendą) oraz fakt, iż nigdzie indziej nie miałby szans na lepsze życie.

O godniejszej egzystencji nieustannie myślał Orsaczek (Roman Kłosowski). Chciał ją osiągnąć, przenosząc się do miasta i kupując taksówkę. Fundusze na ten cel gromadził miesiącami, sprzedając „na boku” skradzione drewno. To jedyny bohater, który miał plany, żył marzeniami i uparcie dążył do ich realizacji. Jednakże ciągłe myślenie o pieniądzach, dorobieniu się przysłańało mu rzeczywistość. Stał się chciwym i naiwnym głuptasem udającym cwaniaka (w efekcie stracił wszystko, co miał²³⁸), czasem tylko dobrym kompanem, towarzyszem niedoli przygrywającym na harmonii ulubioną piosenkę Marka Hłaski – *Bal na Gnojnej*²³⁹.

Ciekawą, choć tylko nieznacznie zarysowaną postacią jest Apostoł (Aleksander Fogiel) – pobożny mistyk, alkoholik o ojcowskiej dobroci, niezdolny już do życia w świecie ładu i organizacji²⁴⁰.

Najmniej pasujący do reszty załogi wydaje się „honorowy, zuchowaty i pozerski Partyzant (grany przez Tadeusza Łomnickiego), który ma za sobą jakieś leśne boje i dopiero niedawno skorzystał z dobrodziejstwa amnestii”²⁴¹. Stanowi on, moim zdaniem, najsłabszy i chyba zbędny element opowiadania i filmu. Młody mężczyzna, brawurą pokrywający tchórzostwo, kompromituje się i szybko znika z bazy i filmu. Wielu krytyków zastanawiało się nad funkcją dramaturgiczną tej nieprzemyślanej literackiej i filmowej postaci²⁴².

Innym bohaterem, jak się na początku powieści i filmu wydaje, jest Zabawa (Zygmunt Kęstowicz). To jedyny przedstawiciel partii w zespole bazy.

on ma tam dom i rodzinę). Kobieta mówi mu: „Kup sobie lusterko i popatrz na swoją mordę, słyszysz? [...] Patrz ciągle w lusterko, w lusterko, w lusterko...”

²³⁸ W opowiadaniu Orsaczek stracił wszystkie pieniądze w wyniku dewaluacji złotych przeprowadzonej przez państwo, w filmie padł ofiarą oszusta.

²³⁹ Przewija się ona przez cały film, stanowiąc powtarzający się w różnych aranżacjach motyw.

²⁴⁰ W. Wertenstein, op. cit., s. 62.

²⁴¹ P. Wasilewski, op. cit., s. 155.

²⁴² „Trudno dociec, czy Hłasce i Petelskiemu chodziło o ironiczny porachunek z Lutkiem z *Piątki z ulicy Barskiej*, czy Stachem z *Pokolenia*, albo – w ogóle – z chłopakami z Ruchu Oporu; czy jest to niefortunny przetworzony wątek z pierwszej wersji opowiadania o kierowcach *Bazy Sokółowskiej* [...]; czy może też chodziło autorom o przeciwstawienie temu mięczakowi tamtych «prawdziwych mężczyzn»”. W. Wertenstein, op. cit., s. 63.

Jego przeszłość jest mało znana. „Przed wojną siedział «za komunizm», do bazy został zesłany również za... komunizm”²⁴³. Tutaj właśnie następuje twarda gra Zabawy o „być albo nie być” bazy, o pozyskanie ludzi zdecydowanych odejść, o napięty plan. Jego sytuacja jest skomplikowana, dlatego też staje się bohaterem najbardziej złożonym i tragicznym. Tragiczne jest jego położenie. Czuje solidarność z tymi, z którymi pracuje, a jednocześnie ma zobowiązania wobec partyjnych zwierzchników. Z jednej strony, zdolny jest do gorzkich osądów rzeczywistości, zdecydowanych kroków²⁴⁴, z drugiej – okłamuje ludzi, zataja prawdę²⁴⁵. Ponadto „nie ma złudzeń ani wiary – nie tyle w wyznawane przez siebie ideały, co w aktualny sposób ich spełniania – mimo to, wierny swojemu wewnętrznemu poczuciu obowiązku, trwa samotnie na wyznaczonym mu stanowisku do końca”²⁴⁶. Jego samotność podkreśla fakt, iż w przeciwieństwie do reszty bohaterów nie skazał się dobrowolnie na zesłanie. Przyjechał, wierząc w swą misję i stracił wiarę w jej sens²⁴⁷. W filmie jednak Zabawa osiągnie swój cel, odniesie zwycięstwo. Pozostanie z najmniej mu przychylnym Warszawiakiem (uściska sobie ręce w pojednawczym geście) i będzie czekać na zbliżające się nowe samochody.

Galerię ludzi z bazy zamyka żona Zabawy – Wanda (grana przez Teresę Iżewską), gotowa oddać się każdemu, kto zechciałby ją zabrać do miasta. Kobieta, nieprzywykła do warunków panujących w bazie, stara się za wszelką cenę wydostać z tego ziemskiego piekła. W opowiadaniu i ekranizacji jej postać sprowadzona została do roli dziwki, kusicielki, *femme fatale*. Film, umniejszając trochę znaczenie tej roli, podkreśla jednak mizoginizm w stosunku do postaci. Młoda i ładna kobieta, która z oczywistych względów chce wrócić do miasta, kadrowana jest w sposób eksponujący jej obcość i brud (to z pewnością wynik zamiaru zaakcentowania filmu jako kina męskiego)²⁴⁸. Bohaterka ta odgrywa znaczącą rolę w dramaturgii utworu, wprowadza napięcie między mężczyznami²⁴⁹, niszczy ich (śmierć Dziewiątki, tchórzostwo i ucieczka Par-

²⁴³ S. Ozimek, op. cit., s. 156.

²⁴⁴ Nie waha się uderzyć podwładnego. Ryzykuje życiem, by pokazać, że nie boi się prowadzić załadowanego ponad miarę samochodu-gruchota na najgorszym odcinku drogi.

²⁴⁵ Np. gra o wysoką stawkę znaczącymi kartami, rozmontowuje gaźniki, by nie można było uciec.

²⁴⁶ L. Bugajski, *Akt pierwszy dramatu*, ed. cit., s. 3.

²⁴⁷ Podsumowuje to w utworze literackim ostatni z żywych – Warszawiak: „Chciałem cię zobaczyć takiego. Chciałem zobaczyć szmatę, która już w nic nie wierzy i która niczego nie potrafi już zrobić. Najpierw chciałem cię skończyć, ale potem przyszło mi na myśl, że to drugie będzie lepsze. Człowiekowi nie trzeba od razu ucinąć kutasa, żeby zrobić z niego szmatę [...] zmarnowałeś ludzi, żonę, wozy, wszystko”. M. Hłasko, *Następny do raju*, s. 314.

²⁴⁸ Vide J. Pazyra, op. cit., s. 103–104.

²⁴⁹ Najlepiej obrazuje to wypowiedź jednego z bohaterów: „Dziwne – powiedział głębokim głosem Apostoł i uśmiechnął się zjadliwie – Orsaczek goli się codziennie, tamten dureń [Par-

tyzanta, okaleczenie Bużki, sromotny powrót Orsaczka do bazy), a jej zdrada i odejście od męża sprawiają, że Zabawa zostaje zrównany z innymi, bo, tak jak reszta, traci wszystko.

W całej galerii postaci utworu i ekranizacji Hłaski „nie ma miejsca na bohatera pozytywnego, uosabiającego wzorce godne naśladowania czy utożsamienia”²⁵⁰. Nie ma tu także postaci jednoznacznie złych i jednoznacznie dobrych. Nikt też nie przechodzi budującej przemiany od ciemnego typu do przodownika pracy. Wszyscy są „przyczernieni”, pozbawieni cienia idealizmu, niewolni od cynizmu. Osaczeni przez bezwyjściową sytuację, niemal co dzień stając oko w oko ze śmiercią, starają się żyć zgodnie z własnym kodeksem honorowym. Wolni od złudzeń i skrupułów są zarazem zdolni do autentycznego bohaterstwa.

W utworze pisarza doszukiwano się wielu nawiązań. Pisano, że „w *Bazie...*, także filmowej, jest coś z przedwojennego realizmu poetyckiego w duchu Marcela Carné, coś z atmosfery *Ceny strachu* Henri-Georges’a Clouzota”²⁵¹. Dostrzeżono też wpływ czytanej przez autora amerykańskiej prozy Hemingwaya. Hłasko w jednym z publikowanych w „Po prostu” felietonów poświęconych Hemingwayowi zawarł pomysł *Głupców wierzących w poranek* – powieści o pracy, wzorem której miał być właśnie hemingwayowski sposób przedstawienia starego rybaka, prawdziwego – zdaniem młodziutkiego Hłaski – jedynie dzięki swemu stosunkowi do wykonywanego zawodu. Marzeniem autora *Bazy Sokołowskiej* było napisanie powieści o prawdziwej pracy, gdzie „tokarki nie kręcą się same, nie kręci ich także socjalizm. I nie trzeba dodawać, że prawdziwie potrafią pracować tylko prawdziwi ludzie”²⁵².

Hłasko, pisząc swą krótką powieść, inspirował się również, tak jak w innych utworach, obejrzanymi wcześniej filmami. Nietrudno dopatrzeć się w niej nawiązań do chwytliwych i popularnych w latach 50. konwencji powieści sensacyjnej i westernu. Są więc tzw. mocni mężczyźni stanowiący bandę wyrzutków z przeszłością, a żyjący w zagubionej w górach bazie transportowej, na marginesie społeczeństwa, bez domu i rodziny. Jest stały system wartości typowy dla kowbojów zdobywających Dziki Zachód, składający się z: hono-

tyzant – przyp. J.B.H.] gimnastykuje się na podwórku, Dziewiątka smaruje łeb smalcem, a ty, Warszawiak, co? Chyba pójdziesz do wiecznej ondulacji?”. Ibidem, s. 280.

²⁵⁰ S. Ozimek, op. cit., s. 156.

²⁵¹ A. Jackiewicz, *Moja filmoteka. Kino polskie*, Warszawa 1983, s. 237. Podobieństwo do tego filmu zauważone zostało również przez Stanisława Ozimka w 4. tomie *Historii filmu polskiego*: „Twarda, brutalna, męska gra jak w *Cenie strachu* Clouzota. Wszystkie chwytły dozwolone. Wartość życia – przeciwnika czy własnego – nie ma tu zbyt wysokiej ceny. Praca ponad siły, okrutna przyroda tłumią ludzkie odruchy. Ibidem, s. 156. Inne podobieństwa do literackiego czy filmowego obrazu to: samochody, nieustanne poczucie zagrożenia, klęska ludzi w starciu z żywiołem. Vide W. Solarz, op. cit., s. 4.

²⁵² A.T. Kijowski, *Życie to kiepska literatura*, ed. cit., s. 95–96.

ru, cynizmu i męskiej solidarności. Jest też szeryf – Zabawa do końca stojący na straży ideałów, w które dawno już przestał wierzyć²⁵³. Hłasko, świadomy tych nawiązań, pisał w *Pięknych dwudziestoletnich*:

Tadeusz Konwicki powiedział mi: to nie jest książka, to jest *western*. Miał rację. [...] Genezą *westernu* jest obsesja sprawiedliwości: samotny człowiek, który musi niszczyć zło i przemoc. [...] To nieważne, że robi się tysiące szmir, ale Jesse James, Earp i inni szybkołęczący są postaciami prawdziwymi. Taką postacią mógłby być komunista; człowiek, który wprowadza ład i spokój w spalonym kraju i wśród ludzi zdeprawowanych nieszczęściami²⁵⁴.

Mimo wielu nawiązań zarówno *Następny do rajy*, jak i jego ekranizacja pozostają przede wszystkim dziełem rodzimym. Świadczą o tym: fabuła oparta na faktach, konkretna polska rzeczywistość, współczesne jej konflikty, charakterystyczny dla warszawskiej ulicy język. *Baza ludzi umarłych*, mimo wielu realizatorskich przeróbek, okazała się „sztandarowym dziełem „czarnej serii” w filmie fabularnym. Filmem wyróżniającym się z całej reszty obrazów powstałych pod koniec lat 50., nieznanym kontynuatorów.

4. AUTOR ADAPTOWANY

4.1. *Spotkania* – miłosna gra pozorów

W krótkim opowiadaniu Marka Hłaski pt. *Śliczna dziewczyna* występuje dwóch głównych bohaterów – dwudziestoletni chłopak i piękna nastolatka. Rozmawiają ze sobą na ławce w parku obserwowani przez przechodniów i spacerowiczów. Sceneria spotkania – pełna uroku, niemal sentymentalna – kontrastuje z treścią rozmowy. Na zasadzie dywergencji, powszechnie stosowanej przez pisarza, oparty jest cały tekst. To przede wszystkim rozdźwięk między niespotykaną urodą tytułowej ślicznej dziewczyny a jej postawą. Zewnętrzność bohaterki postrzegana jest przez przechodzących koło niej ludzi. Jej uroda (powab ciała, zgrabna sylwetka, bujne, długie włosy i piękne oczy) wzbudza żal za minioną młodością, przegranym życiem; wzrusza; przywołuje wspomnienia lub matczyne uczucia; jest natchnieniem. Nikt nie przechodzi obok niej obojętnie. Dopiero w toku rozmowy, a właściwie sprzeczki z niedawnym kochankiem wychodzi prawda o jej charakterze i zachowaniu. Odbiorca tekstu dowiaduje się, że dziewczyna ma chłopaka w wojsku, bywała w wielu barach (m.in. w „Kameralnej”), gdzie zabawiała „podtatusiałych facetów”. Teraz jest w ciąży i grozi rozmówcy, że jak nie da pieniędzy na jej usunięcie, będzie

²⁵³ Vide J. Pazyra, op. cit., s. 93.

²⁵⁴ M. Hłasko, *Piękni dwudziestoletni*, ed. cit., s. 12.



Kadr z filmu *Spotkania*

Fot. Studio Fimowe „Kadr”/Wiesław Pyda/Filmoteka Narodowa

tego żałował: postara się, by wszyscy się o tym dowiedzieli i by wyrzucili go ze studiów²⁵⁵. Chłopak nie poczuwa się do odpowiedzialności, gdyż nie ma pewności, czy to on jest ojcem dziecka.

Dysonans między śliczną urodą nastolatki a bezwzględnością jej postępowania podkreślają szantaż, którego używa, by wyłudzić pieniądze oraz oskarżenia i obelgi pełne wulgaryzmów. Obraz młodej dziewczyny odsłaniający się w trakcie dialogu jest charakterystyczny dla całej twórczości pisarza. Przedstawiona przez niego kobieta o wyglądzie anioła jest z gruntu zła i niszczy mężczyznę, a jej podwójna natura obnaża głębszą prawdę – prawdę o świecie, który okazuje się okrutny i nie ma w nim miejsca na dobro, prawdę i piękno, szczególnie ze strony kobiet.

Stanisław Lenartowicz pod tym względem spłycił, „zgilotynował”, jak określił to jeden z krytyków²⁵⁶, nowelę Hłaski, a historię ograniczył do wątku dwoj-

²⁵⁵ Chłopak sfalszował w ankiecie dane dotyczące ojca i pochodzenia rodziny, aby dostać się na uczelnię. Udawał proletariusza, nauczył się nawet gwary warszawskiej. Tymczasem pochodził z bogatego domu, a jego tata robił interesy w Nowym Jorku. Prawdopodobnie dlatego dziewczyna przyszła po pieniądze właśnie do niego.

²⁵⁶ Jan Łęczyca w jednej z pierwszych recenzji napisał: „Z tej ramy nic nie wyszło – jest tak sztuczna, umowna, pretensjonalna, że zatrzymywanie się przy niej osłabia tylko wraże-

ga osób kłócących się o pieniądze na niechcianą ciężę. Kinooperator Wiktor i jego koleżanka z pracy – Maja pracują w archiwum przy porządkowaniu odnalezionych po wojnie taśm celuloidowych²⁵⁷. Wyświetlają stare filmy (te stare filmy to w obrazie Lenartowicza adaptacje trzech opowiadań polskich pisarzy, o których pisałam wcześniej), a między projekcjami kłóć się o wydarzenia jednej z niedawnych nocy i jej niechciany efekt.

W zamierzeniu reżysera „ramowa” historia Mai i Wiktora miała stanowić przeciwwagę dla ekranowych miłosnych spotkań, dać do zrozumienia, że współczesna młodzież jest „rozluźniona moralnie”²⁵⁸, a relacje między nią powierzchowne i często niepoprawne. Zatem nowela Hłaski to przeciwwaga dla lirycznych, komediowych obrazków z życia, która powinna „wywoływać u widzów jakieś głębsze refleksje, zadumę wynikłą ze skonfrontowania tak różnych miłości”²⁵⁹. Przyglądając się kompozycji: zaduma ta pojawić by się mogła dopiero po skończeniu projekcji, gdyż przez cały niemal film rozmowa przypomina raczej zwykle przekomarzanie się młodych kochanków. Dostrzega to para starszych pracowników. Wydaje im się nawet, że młodzi się kochają, dlatego się drocą. Podobnie w literackim pierwowzorze przechodzący ludzie są przekonani o ich pozytywnych relacjach (jest to jednak wynik skojarzeń piękna z dobrem oraz odległości, jaka dzieli ich od pary, przez co nie słyszą rozmowy). Dopiero na końcu dowiadujemy się, jaka naprawdę jest dziewczyna i czego chce od Wiktora.

Film Stanisława Lenartowicza nie oddaje wymowy literackiego pierwowzoru. Korzysta jedynie z dialogu między bohaterami dotyczącego pieniędzy na usunięcie ciąży. Pozbawienie jednak tej konwersacji kontekstu – kontrastu między urodą dziewczyny a rozmową, scenerią a sytuacją, postawą młodych a myślami i uczuciami przechodniów – sprawia, że ta nowelka jest tylko jedną z wielu kłótni przerażonych sytuacją niedojrzałych osób. Stanisław Lenartowicz nie zrozumiał wymowy literackiego pierwowzoru bądź też nie znalazł innego sposobu na wkomponowanie go w całość.

Udało się uchwycić reżyserowi *Spotkań* jednak charakterystyczne dla twórczości Hłaski poczucie niespełnienia i rozczarowania. Już w pierwszej scenie ramowej noweli jeden z bohaterów stwierdza wyjętymi jakby z *Ósmego dnia*

nie, które widz odbiera, oglądając same nowele. Tę nieszczęsną ramę szybko by się zapomniało, gdyby nie zgilotynowała ona słynnego opowiadania Hłaski *Śliczna dziewczyna*, które w nią przemocą wtłoczono. Z przykrością trzeba stwierdzić, że autor filmu nie zrozumiał po prostu, w czym tkwiła wstrząsająca wymowa literackiego tekstu Hłaski”. J. Łęczycza, *Spotkania bywają różne*, „Film” 1957, nr 48, s. 4.

²⁵⁷ To pięć tysięcy nierozpoznanych filmów znalezionych w gruzach.

²⁵⁸ Wypowiedź reżysera. Vide S. Janicki, *Za nurtem plebejskim i bohaterem niespokojnym, przeciw tradycji i konwencjom. Rozmowa z reżyserem Stanisławem Lenartowiczem*, „Film” 1960, nr 35, s. 11.

²⁵⁹ E. Smoleń-Wasilewska, *Spotkania są różne. Reportaż z produkcji nowego polskiego filmu*, „Film” 1957, nr 12, s. 9.

tygodnia słowami: „Każda niedziela potwierdza, że życie jest szare i pozbawione wzniosłych przeżyć”. Burzą one pozorny, sielankowy obraz dwojga młodych, ładnych osób i zapowiadają zaistniały między nimi konflikt. Nie dominuje w nim jednak dziewczyna (jak u Hłaski). Chłopak zachowuje nad nią przewagę psychiczną (długo nie daje się sprowokować, unika jej, obraża) i fizyczną (uderza Maję w twarz). I jeszcze jeden, mało przekonujący zabieg. Trudno uwierzyć, że pracująca w archiwum filmowym dziewczyna, przez cały czas smutna, zadumana, z zaciekawieniem oglądająca stare filmy i pomagająca je opisywać, może robić to, o co oskarża ją chłopak. On też zresztą nie pozostaje wiarygodny w swej roli.

Paradoksalnie więcej jest charakterystycznych dla prozy Hłaski motywów w jednej z nowel znajdującej się w innym filmie Lenartowicza – *Straconej nocy* Jarosława Iwaszkiewicza niż w adaptowanej *Ślicznej dziewczynie*. To choćby wrażliwy bohater (niedoszły pisarz); długie czekanie na wymarzoną noc z ukochaną i rozczarowanie; zdrada pięknej, niewinnej i czekającej na odwzajemnienie uczuć dziewczyny (pójście do łóżka z przygodnie napotkanym mężczyzną w momencie, gdy zakochany w niej młodzieniec uświadamia sobie, że ją kocha i postanawia to wyznać²⁶⁰); dramat niespełnionej, zniszczonej miłości.

4.2. *Sonata marymoncka* – dojrzewanie ideowe bohatera

Pierwsza, nieukończona i wielokrotnie przerabiana powieść Marka Hłaski (istnieją trzy jej wersje²⁶¹) to najbliższy metodzie socrealistycznej utwór młodego pisarza. Wydany został przez Państwowy Instytut Wydawniczy w 1982 roku dzięki Marii Hłasko. Przedstawia losy Ryśka Lewandowskiego – chłopaka z Marymontu, nastolatka próbującego po śmierci rodziców wyrwać się wszelkimi sposobami z nędzy. Bohater marzy o lepszym życiu, więc ciężką pracą, ale i cwaniactwem oraz oszustwami, próbuje żyć inaczej niż ojciec alkoholik. Dopiero gdy trafia do bazy transportowej przekształconej później w sprawnie działające przedsiębiorstwo, pod okiem aktywistów partyjnych zaczyna zmieniać swą postawę i pozycję, choć do pełnej przemiany i wstąpienia do partii nie dojdzie²⁶².

²⁶⁰ Podobny motyw występuje w *Ósmym dniu tygodnia*.

²⁶¹ Piszę o tym w rozdziale I.

²⁶² Po paru epizodach z życia dwunastoletniego chłopca wybucha wojna, w wyniku której zostaje on osierocony i pozostawiony sam sobie. Dalsze jego losy to okupacyjna „szkoła życia”. Pracuje w prowincjonalnej knajpie jako pikolak, a później, po wyzwoleniu, jako kierownik Bazy Sokołowskiej. Bohater zostaje szybko świetnym pracownikiem, chociaż nie stroni od alkoholu i bójek. Znaczną część książki wypełnia opornie przebiegający proces jego ideologicznego dojrzewania.



Kadr z filmu *Sonata marymoncka*
Fot. Studio Fimowe „Kadr”/Filmoteka Narodowa

Sonata marymoncka zawiera wiele elementów składających się na poetykę socrealizmu²⁶³. Pisarski warsztat Marka Hłaski ukształtował się w szkole realizmu socjalistycznego i była to naturalna konsekwencja okoliczności, w jakich dojrzewały i powstawały jego pierwsze utwory. *Sonata...* jednak jest pod tym względem wyjątkowa. Mamy tu: kolektyw, działaczy partyjnych z optymizmem patrzących w przyszłość, schemat walki sprzęgniętej z dojrzewaniem

²⁶³ Dla części krytyków wydana po latach powieść stanowiła przykład zmagania młodego pisarza z gorsetem doktryny (L. Bugajski, *Początek*, „*Twórczość*” 1983, nr 9), inni natomiast pisali o wyjątkowej działalności tak młodego pisarza i śladach zapowiadających późniejszą wielkość (J. Termer, *Nowe książki i wznowienia*, „*Polonistyka*” 1983, nr 6). Wszyscy natomiast recenzenci zgodnie przyznawali, że największą słabością młodzieńczej opowieści Hłaski jest skażenie socrealizmem.

ideowym głównego bohatera, który musi dokonać wyboru między dwoma modelami życia, ale przede wszystkim dwiema ideami. Uosobieniem tych kontrastowych postaw są po jednej stronie bracia Zielińscy – postrach Marymontu, złodzieje i nożownicy, herosi podwórzowych i więziennych ballad, a po drugiej Stefan Kamiński, młody, ale ideowy kierowca bazy transportowej oraz Szymaniak – tamtejszy sekretarz partii²⁶⁴.

Finał boju o duszę młodego człowieka jest do przewidzenia, co podpowiada sugestywna i stronicza narracja. Chociaż, przez całą niemal powieść śledzimy

dramat prostego, młodego chłopca, który pozostaje coraz bardziej sam w sytuacji, kiedy wszyscy inni siłą i sprytem wciągani są do „radosnego pochodu” lat 50. Chłopca, który w pewnym momencie, sam sobie tego do końca nie uświadamiając, staje przed koniecznością niechcianego przezeń wyboru: przystąpić lub zginąć²⁶⁵.

Nie jest to więc bohater pozytywny, bo do samego końca nie wydaje się przekonany do swoich idei i nie wstępuje do partii, a chęć zmiany jego postawy (co widać w całym utworze) powodowana jest przede wszystkim pragnieniem ucieczki od biedy, której przez całe życie doświadczał, a nie dobro państwa, ogółu²⁶⁶. Poetykę socrealistyczną potwierdzają dodatkowo opis postaci, a szczególnie sylwetka nawróconego pracownika (Rustecki), nacechowanie emocjonalne języka, gwara środowiskowa, za pomocą której opisywana jest praca oraz optymistyczne zakończenie.

Marek Hłasko zawarł w swym utworze przekonanie, że droga do miejsca we wspólnocie jest otwarta dla wszystkich, niezależnie od ich przeszłości. Lecz tym, którzy to miejsce odrzucają, pozostaje jedynie samotność i postępująca degrengolada. Brak szczęśliwego zakończenia losów Ryśka Lewandowskiego jest słuszną karą za permanentne odrzucanie przyjacielskich ofert działaczy partyjnych²⁶⁷. Jednakże, jak słusznie zauważył Piotr Bratkowski: „Perypetie i wewnętrzne wahania Lewandowskiego z *Sonaty marymonckiej* i cały znikający świat Marymontu przedstawione zostają tak uczciwie i realistycznie, że czytelnikowi pozostaje po lekturze protest przeciwko światu, w którym człowiek musi pozostać sam, jeżeli tylko próbuje przynajmniej po części pozostać sobą”²⁶⁸. Marymoncki świat u Marka Hłaski staje się metaforą przemijania i smutną próbą powrotu do miejsc, ludzi, których już nie ma.

²⁶⁴ Vide J. Galant, op. cit., s. 34.

²⁶⁵ P. Bratkowski, *Przyszedł znikąd i podbił świat*, „Polityka” 1982, nr 42, s. 11.

²⁶⁶ Ostatnie słowa bohatera brzmią: „Czego chciałem, Broniek? Uciec, uciec od tej swojej ulicy, rozumiesz? Nie chciałem biedy, nienawidzę biedy...”. M. Hłasko, *Sonata marymoncka*, ed. cit., s. 174.

²⁶⁷ P. Bratkowski, *Wersje były sprzeczne*, „Literatura” 1983, nr 10, s. 56.

²⁶⁸ Ibidem.

Sonata... mogła być dziełem na owe czasy dobrym. Dwudziestolatek, który je pisał, wiedział sporo o otaczającym go świecie.

Te fragmenty utworu, w których Hłasce udało się poprzestać na prostej rejestracji życia codziennego lat 50., w których pisarz uchronił się przed płaceniem haraczu ideologii, i dziś są lekturą strawną, interesującą i dającą bardziej wiarygodny opis stosunków społecznych w ówczesnej Polsce niż sztandarowe dzieła epoki²⁶⁹.

Film Jerzego Ridana pozbawia historię bohatera ideologicznych naleciałości (szczególnie tych, dotyczących doktryny komunistycznej, których u Hłaski sporo), pozostawiając tylko niezbędne kwestie. Do filmu zostały wplecione ponadto dwa fragmenty z innego debiutanckiego utworu pisarza – *Bazy Sokołowskiej*. Chodzi tu o znaną scenę (wykorzystaną powtórnie przez samego Hłaskę w *Następnym do raj*u) wypadku kierowcy prowadzącego ciężki, zepsuty samochód²⁷⁰ w momencie, gdy na drodze stają ludzie. Reżyser wziął z tego opowiadania jeszcze motyw sprawdzenia się młodego kierowcy (Kosewski/Lewandowski) na długiej trasie. Oczekujący w bazie na debiutanta przełożeni w tych momentach przekonują się o wartości swych pracowników.

Film, tak jak literacki pierwowzór, składa się z trzech części. Każda odpowiada jednemu etapowi życia głównego bohatera. Reżyser najpierw ukazuje jego ubogie dzieciństwo na warszawskim przedmieściu, potem okupacyjną młodość spędzoną w prowincjonalnej knajpie i wreszcie dojrzałość osiągniętą w zniszczonej wojną Warszawie.

Marymont to dzielnica, w której mieszka Rysiek, a którą Hłasko zafascynował się, mieszkając w stolicy od 1951 roku, gdy wraz z matką i ojczymem przenieśli się z Wrocławia²⁷¹. Był czas, że spędzał tam każdą wolną chwilę. „Wystarczyło wyjść z domu, pójść prosto przed siebie ulicą Mickiewicza i dalej, aby za kwadrans znaleźć się w innym świecie, wśród dzikich nadrzecznych łąk, dalekich widoków na Wisłę, wielkich starych drzew, w egzotycznej scenerii ni to małego miasteczka, ni to ruder na peryferiach miasta”²⁷².

²⁶⁹ Ibidem.

²⁷⁰ Albo nie działa sprzęgło (*Sonata...*), albo hamulec (*Następny do raj*u).

²⁷¹ Zarówno książka, jak i film ugruntowały niezgodne z prawdą przekonanie, że dzieciństwo i młodość Marka Hłaski ukształtowały się w lumpenproletariackim środowisku Marymontu, z którego wyrwał się najpierw do Śródmieścia, a potem, dzięki talentowi pisarskiemu, dalej. Tymczasem Hłasko we wczesnym swym utworze starannie zacieriał własne doświadczenia. „Zafascynowany egzotyką przedmieść Warszawy, chcąc wzorem Newerlego napisać powieść o zwykłych ludziach, nie chciał, aby okazało się, że te barwne knajackie opowieści pisze człowiek wychowywany na grzecznego chłopczyka, urodzony w inteligentnym domu, mieszkający w «dobrych» dzielnicach”. A. Czyżewski, op. cit., s. 127.

²⁷² A. Czyżewski zastanawiał się w biografii Marka Hłaski, dlaczego opisał on właśnie Marymont. Z pewnością była to dzielnica mu bliska, autor biografii pisarza dostrzega także inne powody: „Może przypominało to krajobrazy nadodrzańskich łąk we Wrocławiu, dawało poczucie wolności, pozwalało odetchnąć pełną piersią i patrzeć na wędrujące po niebie obłoki.

W momencie realizacji filmu zniknęły realia, w których osadzona została powieść Hłaski. Nie było już starego Marymontu, który urzekał egzotyką chłopca z dobrego domu, mieszkającego na pobliskim (lecz jakże odległym społecznie i obyczajowo) Żoliborzu. Nie było już tych samych ulic, dzielnic, chat, knajp, bazarów i słynnej Syberii – dworca towarowego w centrum Warszawy. „Zniknął też specyficzny typ mentalności i obyczajowości przedmiejskich bądź lumpenproletariackich dzielnic zamkniętych, wytwarzających własne prawa, hierarchie i systemy wartości”²⁷³. Mimo to Jerzemu Ridanowi udało się po latach odtworzyć klimat utrwalonych w powieści miejsc. Bohater porusza się między wałącymi się, obdrapanymi i brudnymi domami, błotnistymi drogami, a później ruinami kamienic zniszczonej Warszawy. Sugestywnie też oddane zostały w filmie sceny rozgrywane się w „Arkadii” w Radomsku, przepelniony dymem i przesiąknięty alkoholem nocny klub z jego korytarzami, kuchnią, pokojami dla klientów to przykład zatrzymania na taśmie filmowej atmosfery lokali z czasów drugiej wojny światowej. Zdjęcia przestrzeni zamkniętych oraz plenerów stanowią świetną ilustrację do powieści Hłaski, pozwalają przenieść się bez trudu w Hłaskowy marymoncki świat.

Zamieszkujący ją (literacki i filmowy) bohater – Rysiek Lewandowski przekonany jest o podłości życia. Widzi naokoło nędzę, zniszczenie, spostrzega też, że najbardziej cierpią słabi. Postanawia więc być silnym, aby raz na zawsze wyrwać się z biedy. Nie wie jednak, jak to osiągnąć. Szuka odpowiedniej dla siebie drogi, obserwując innych, zdobywając różne doświadczenia, i u Hłaski – rozmawiając na ten temat z ludźmi. Dużo więc w powieści dialogów o sensie i sposobie życia. Nieco inaczej jest z filmowym Ryśkiem (Olaf Lubaszenko). Bohater wydaje się bardziej zamknięty w sobie, skryty. Częściej słucha i obserwuje innych niż inicjuje rozmowę. Ta sama jest jednak postawa – poszukująca. Młodzieniec żyje w poczuciu tymczasowości (ciągłe zmiany miejsca zamieszkania i pracy) i straty²⁷⁴ (śmierć rodziców, brak bliskiej osoby²⁷⁵, zmieniający się wciąż współpracownicy). Próbuje odnaleźć swe miejsce dosłownie i metaforycznie, chce wiedzieć: jaki jest, co da mu szczęście, jak ma żyć i w co wierzyć. To poszukiwanie jednak przeplata się z buntem, niezgodą na to, co przynoszą kolejne dni. Dlatego trudno przekonać go partyjnym działaczom, a już zupełnie nie uda się to w filmowej wersji – wersji przez to wiarygodniejszej.

Dawało szansę szybkiego wyrwania się w letnie dni z dusznego, ciasnego, hałaśliwego mieszkania”. Zza jego okien całą dobę słychać było hałas tramwajów i samochodów. Ibidem, s. 103.

²⁷³ P. Bratkowski, *Wersje były sprzeczne*, ed. cit., s. 56.

²⁷⁴ Wspaniale ukazane są w filmie książkowe wspomnienia bohatera podkreślane zawsze powracającym motywem muzycznym.

²⁷⁵ Tutaj Jerzy Ridan dokonał nieznaczącej zmiany wobec pierwowzoru literackiego, wplótł w historię Lewandowskiego wątek romansowy Ryśka z Jadźką, dziewczyną z „Arkadii”.

Sonata... Jerzego Ridana, mimo że portretuje środowisko twardych, szorstkich i prostych mężczyzn, dotyka też spraw ideowych. Mimo to zawiera w sobie sporo poezji i wspaniale operuje nastrojem. Koncentruje się na tym, co uniwersalne we wczesnej prozie Hłaski: na dramacie młodego, samotnego człowieka poszukującego wartości; poczuciu przemijania i nieuchronności końca pewnej rzeczywistości, jakiegoś porządku.

4.3. Etiudy studenckie

Opowiadania Marka Hłaski od chwili ich publikacji stanowiły niewyczerpane źródło inspiracji. Sięgali po nie nie tylko reżyserzy pełnometrażowych filmów fabularnych, spektakli teatralnych, słuchowisk radiowych, ale także przyszli adepci Szkoły Filmowej, tworząc etiudy studenckie i prace dyplomowe. Przyczyn sięgania po tę literaturę było wiele. Jedną z nich to niesłabnące zainteresowanie osobą i twórczością pisarza, moda na Hłaskę (mimo nieistnienia tego tematu w oficjalnym obiegu), krótka forma jego tekstów (idealna na etiudy), a przede wszystkim ich filmowość, o czym pisałam w pierwszej części rozdziału. I tak przez wiele lat, od 1957 roku do dziś, powstało ponad 20 etiud studenckich. Poniżej przedstawię pokrótce tylko te obrazy, które są adaptacjami opowiadań powstałych w kraju dokonanymi przez absolwentów łódzkiej Filmówki²⁷⁶.

Najwięcej ekranizacji doczekał się dziś już chyba bez wątpienia najpopularniejszy tekst Marka Hłaski, którego tytuł ozdobił także okładkę jego debiutanckiej książki – zbioru opowiadań *Pierwszy krok w chmurach*.

Pierwsza etiuda – *Przedmieście* – została zrealizowana przez Lidzię Zonn²⁷⁷ już w 1957 roku, a więc rok po książkowym debiucie Hłaski. Historia o darzącej się uczuciem młodej parze, która, mimo strachu i braku odpowiedniego miejsca, pragnie przeżyć swój pierwszy raz, a która zostaje brutalnie zaatakowana przez znudzonych i zmęczonych życiem i upałem robotników z przedmieścia²⁷⁸ szukających rozrywki, to przez lata bardzo popularny, jak dotąd najczęściej adaptowany tekst pisarza. W tej etiudzie, przypominającej filmy czarnej serii, zyskał on formę socjologicznego obrazka czy paradokumentu z wyraźnym dydaktycznym akcentem. Pouczający ton narratora, czyli głos z offu prezentujący myśli oraz rozmowę bohaterów, tłumaczący motywację ich zachowań i komentujący akcję (zabieg obcy poetyce tekstów

²⁷⁶ O etiudach studenckich opartych na prozie Marka Hłaski pisałam wcześniej w artykule: *A Study of the Film Adaptations of Marek Hłasko's Prose by the Students of the Film School in Łódź*, „Images” 2012, nr 19, s. 15–22.

²⁷⁷ Późniejszą montażystkę filmów dokumentalnych Krzysztofa Kiesłowskiego i Kazimierza Karabasza.

²⁷⁸ Dokumentalny obraz Powiśla – najstarszej dzielnicy Warszawy – którym nieustannie fascynował się Hłasko, jest, moim zdaniem, największym atutem filmu.

Hłaski) o konsekwencjach zbyt wczesnej inicjacji oraz zbyt długich sobotnich popołudniach stanowi publicystyczny komentarz usprawiedliwiający napastliwe zachowanie tych ostatnich. Film, bazując na tekście Hłaski, kładzie nacisk na kontrast pomiędzy pięknem i młodością zakochanych (stroje, gesty i ruchy aktorów utrzymane w romantycznej stylistyce) a brzydotą otoczenia i zmęczeniem robotników. Nie ma tu dramatu zawartych w opowiadaniu wydarzeń, jest tylko portret klasy pracującej i jeden z licznych ówczesnych problemów PRL-owskiej rzeczywistości, takich jak marazm, alkoholizm i przemoc.

Inaczej wygląda to w o wiele lat późniejszej adaptacji *Pierwszego kroku w chmurach* z 1993 roku, zrealizowanej jako film absolutoryjny przez Ewę Pytkę. Opowiedziana przez nią historia skupia się na pierwszym uczuciu dwojga osób i ich zbliżeniu (romantyczna sceneria letniego sadu, symbolika czereśni, wzajemna fascynacja młodych) przerwanych przez trzech strudzonych życiem, agresywnych mężczyzn. Jest więc utracona niewinność i destrukcja pięknej pierwszej miłości, ale nie ma obyczajowego tła ani przyczyn degrengolady robotników warszawskich przedmieść komunistycznej Polski.

Ten aspekt filmu został przedstawiony wyraźnie w kolejnej ekranizacji tego opowiadania, pod tym samym tytułem, w reżyserii Jorgego Hernandez Aldany z 2001 roku. Na plan pierwszy wysuwa się tu jeden bohater, ponad pięćdziesięcioletni robotnik (w tej roli Marian Opania) i to z jego perspektywy oglądamy rozwój wydarzeń. Zamieszkuje on zaniedbane przedmieścia, ma żonę, a co ważniejsze młodą córkę samotnie wychowującą nieślubne dziecko, z którą nie ma najlepszego kontaktu. Wydarzenia, stające się jego udziałem, wywołują w nim – z powodu niemal analogicznej, rodzinnej sytuacji – poczucie obrzydzenia, a przede wszystkim winy. To sprawia, że zmienia on stosunek do pogardzanej przez siebie wcześniej córki, chce go naprawić. Przyjęta subiektywna narracja jednego z robotników, pozostającego na marginesie, nie tylko życia, ale rozegranych na ekranie wydarzeń, nadaje filmowi inne sensy. Opowiada o gorzkim losie mężczyzny przegranego, nieodnajdującego w życiu odrobiny szczęścia ani sensu.

Trzecia adaptacja opowiadania zrealizowana w 2009 roku przez Grzegorza Krawca, zatytułowana dwuznacznie *Pierwsza krew*, wydaje się najbardziej twórcza pod względem reżyserskim, najwięcej w niej zmian, szczególnie dotyczących współczesnych realiów. Występuje w niej trzech różniących się wiekiem bohaterów (jeden około sześćdziesięcioletni, dwaj dwudziestokilkulatki) pozostających na marginesie życia społecznego symbolizowanym przez ubogie przedmieścia, w których mieszkają, czy naprawiany bezskutecznie stary Fiat 126 skontrastowany z przejeżdżającym przez pobliskie łąki BMW. Rozmawiają współczesnym, acz niewyszukanym językiem o wszechobecnym upale, chęci zaspokojenia wywołanego nim pragnienia. Są zmęczone

ni, a przede wszystkim znudzeni, dlatego tak chętnie przystają na propozycję jednego z nich, by zobaczyć „kawałek życia”. Dalej już wszystko toczy się jak w opowiadaniu. To chyba najlepiej oddający sens opowiadania filmowy obraz. Jest w nim hłaskowe rozczarowanie życiem, niepowodzeniami związanymi ze społecznym i ekonomicznym statusem. Są stracone bezpowrotnie ideały, prawdziwe uczucia, pozostaje niesmak, smutek i żal za czymś lepszym, tytułowym pierwszym krokiem w chmurach.

Opowiadanie Hłaski zostało przeniesione na ekran jeszcze dwa lata później przez Michała Łukę i zatytułowane *Krok w chmurach*. W tej etiudzie zdarzenia rozgrywają się w wiejskim pejzażu i obracają wokół ludzkiej żądy. Można ją wyczytać z oczu jednego z mężczyzn w średnim wieku patrzącego na żonę kolegi ściągającą pranie w halce, obserwacji uprawiających miłość młodych, a także podnieconego tym wydarzeniem chłopca wracającego po bójce do małżeńskiego łóżka. Skupienie uwagi autora filmu na fizycznym aspekcie działań bohaterów podkreślają zbliżenia wydzielin ludzkiego ciała (śliny, potu), a także pozbawione dialogów obrazy. To film o pożądaniu, zwierzęcym instynkcie wyzwalanym przez nadarzające się okoliczności (lato, piękno młodej dziewczyny). Brak w nim obecnego w pierwowzorze i innych adaptacjach kontrastu między młodymi a starymi, pięknem i brzydotą, czystością i brudem etc.

Ostatnia adaptacja opowiadania Hłaski, w reżyserii Zuzanny Sławińskiej i Tomasza Ślesickiego, pochodzi z 2013 roku, co dowodzi nieustającej popularności tekstu. Rozpoczyna ją utrzymana w artystycznym stylu czołówka – oryginalny wokół w warstwie dźwiękowej, a w wizualnej upał oddany w zbliżeniach: kropel wody, potu na twarzy, lepiącej musze; przypominających wysmakowane kadry zdjęć przesuwane w zwolnionym tempie kamery. Po nich następuje przejście do fabuły, krótkiej, skondensowanej, wiernej lekturze, ale okrojonej w formie do najistotniejszych momentów, zakończonej znów poetyckim obrazem odejścia w dal młodej pary, stopniowego znikania w alei pięknego, rajskiego ogrodu, naznaczonego wtargnięciem żądnych sensacji ludzi z marginesu. Piękne zdjęcia tego obrazu, czarno-biała kolorystyka podkreślająca wszelkie antytezy z opowiadania oraz wymowna gra aktorska (Jan Nowicki, Ireneusz Koziół) dowodzą uniwersalności poruszanej przez pisarza tematyki oraz możliwości interpretacji sięgających różnych poziomów artystyzmu.

We wszystkich adaptacjach tego samego tekstu literackiego²⁷⁹ młodzi twórcy skupili się na innych jego sensach, przyjęli inną perspektywę. Częściej jednak, pozostając wiernymi wizji pisarza, ukazali robotników z ich społeczną, niską pozycją i wynikających z tego wielu problemów: rozczarowania życiem, zmęczenia, znudzenia, niezadowolenia. Filmy te podkreślają też istotny dla fabuły czas, czy to trudnej PRL-owskiej rzeczywistości, czy też wczesnego ka-

²⁷⁹ Ciekawą, bo należącą do innego rodzaju filmowego, jest półtoraminutowa animowana etiuda Bogusławy Izdebskiej z 2002 roku.

pitalizmu bezlitośnie obchodzącego się z tymi, którzy nie nadążają za polityczno-ekonomicznymi zmianami. Im, na zasadzie kontrastu, przedstawieni są reprezentujący daleki, lepszy świat (wyższy status społeczny) młodzi przyzwyczajający się do pierwszej miłości. Tylko kilka realizacji skupia się na ukazaniu ponadczasowego piękna tej miłości i jej dramatycznego końca.

Inny popularny tekst pisarza – *Śliczna dziewczyna* – sfilmowany został po raz pierwszy w 1993 roku. *Piękne dzieci* w reżyserii Jori Pölkki można porównać do *Spotkań* Lenartowicza, w których reżyser okroił i zmienił pierwowzór, przedstawiając jedynie młodych bohaterów rozmawiających w trakcie pracy niewyszukanym językiem o pieniądzach na przerwanie niechcianej ciąży. W przypadku etiudy mamy nie tylko dziewczynę²⁸⁰ i chłopaka, ale również przechodniów – obserwatorów komentujących wygląd bohaterki, której uroda zachwyca, przywołuje wspomnienia czy żal za utraconą miłością, niespełnionymi marzeniami. Jest zatem, jak w prozie Hłaski, bolesny rozdźwięk między prawdą a pozorem, niewinnością a wulgaryzmem, ideałami, marzeniami a okrutną realnością, czystością a brudem, młodością i starością. Jest też zachowany i dobrze oddany charakterystyczny dla pisarza dialog – krótkie, dosadne zdania oraz podkreślające dramatyzm sytuacji wulgaryzmy.

Kanwą innej etiudy pt. *Poranek*, zrealizowanej w 1957 roku na czarno-białej taśmie w reżyserii Andrzeja Hermana, stały się *Najświętsze słowa naszego życia*. Reżyser przedstawił pierwszą miłość bohatera i seksualną inicjację oraz późniejszą bolesną konfrontację tego uczucia z rozmową w trakcie spotkania z kolegami z pracy. Tytułowe najświętsze słowa: „Pachniesz mlekiem jak mały piesek” – wypowiedziane do młodzieńca przez Baškę, sympatyczną, acz mającą wielu partnerów dziewczynę, okazują się wielokrotnie powtarzane innym mężczyznom. Motyw pierwszej miłości, zdrady, rozczarowania, stale obecny w krajowej prozie Marka Hłaski, a ukazany w filmie na tle przedwojennych miejskich kamienic, pozostaje zarówno w opowiadaniu, jak i w etiudzie uniwersalny i niezmiennie ciekawy.

Podobny temat pojawił się w widowisku telewizyjnym *Lombard złudzeń* z 1985 roku w reżyserii Renaty Mazur. Odbývająca się w mocno teatralizowanej scenerii knajpy rozmowa między mężczyzną i jego kochanką, a następnie była żoną i kochanką, porusza temat, który Hłasko wykorzystał też w *Najświętszych słowach*, a więc zdrady, pijaństwa, utraconych złudzeń oraz miłości. Interakcja między bohaterami, a szczególnie hłaskowe dialogi, oddają dramat sytuacji oparty na zderzeniu uczuć i wyobrażeń z bolesną prawdą, przykrą rzeczywistością. Autorka filmu zrezygnowała z drugiej części opowiadania (rozmowy okłamywanej dziewczyny z przypadkowo napotkanym małym chłopcem, z którym dzieli się wyniesioną z wcześniejszej konwersa-

²⁸⁰ W tej roli aktorka Renata Dancewicz – popularna dzięki późniejszym filmom z lat 90., takim jak: *Półkownik Kwiatkowski* w reż. Kazimierza Kutza czy *Ekstradycja* Wojciecha Wójcika.

cji refleksją). To nieprzystające do reszty zakończenie literackiej historii nie pasowałoby do kawiarnianej, inteligentnej, aczkolwiek bolesnej dla wszystkich rozmowy obnażającej zakłamanie uczucie.

W równie teatralnej przestrzeni została zrealizowana *Pętla* (1986) w reżyserii Grzegorza Kempńskiego. To sfilmowane przedstawienie, ograniczone do pierwszej części opowiadania – a więc do zamkniętej przestrzeni mieszkania – odarto z głębszych sensów wypływających z trudnej sytuacji protagonisty. Filmowy Kuba to młody, zagubiony i słaby chłopiec, który pije. Brak ówczesnych realiów Warszawy, zdarzeń, w których uczestniczy bohater (stopniowe spadanie na dno odmierzane kolejno wybijanymi przez zegar godzinami oddzielającymi go coraz bardziej od pragnącej dla niego ratunku ukochanej), oraz proweniencji występujących na ekranie postaci. Wszystko to sprawia, że nie znamy źródła cierpienia, a tym samym przyczyn alkoholizmu Kuby. Równie słaba i delikatna wydaje się Krystyna, tym bardziej nie wierzymy w szczęśliwe zakończenie filmowej historii.

Nie inaczej jest z *Namiętnościami* Wojciecha Żogały²⁸¹ z 1992 roku według opowiadania Marka Hłaski o tym samym tytule. Być może przez sam pierwowzór (zbyt wiele niedopowiedzeń w historii lekarza i pielęgniarki zajmujących się przywiezionym do szpitala umierającym samobójcą), ale też filmową realizację stanowi jedynie ilustrację wybranych motywów opowiadania, takich jak: utracone złudzenia, samotność, poczucie przegranego życia (w tym wypadku dojrzałego lekarza) oraz wiarę w miłość (dwudziestoletniej pielęgniarki i młodego samobójcy). Odmiennie potraktował ten sam tekst w swej adaptacji zatytułowanej *Dyżur* Klaudiusz Kasprzak – autor etiudy szkolnej z 1995 roku. Dopowiedział sensy, ograniczył dialogi i dostosował je do charakteru postaci. Dzięki tym zabiegom powstał ciekawy krótkometrażowy film o zdradzie i cierpieniu lekarza znajdującego ukojenie w ramionach młodej, ale przede wszystkim rozumiejącej go pielęgniarki.

Równie ciekawą realizacją jest *Krzyż* (1988) Andrzeja Deca. Wierna, utrzymana w surowym stylu czarno-biała etiuda rejestrująca ostatnie spotkanie skazanego na śmierć więźnia z rodzicami, oddaje doskonale klimat prozy pisarza. Niezmienione dialogi pełne niedopowiedzeń, krótka charakterystyka postaci, nieoczekiwana puenta – te charakterystyczne dla prozy Hłaski elementy sprawiają, że film do dziś pozostaje poruszającą historią o relacjach między ojcem a synem, braku zrozumienia, akceptacji i bezwzględnym, tragicznym w swych skutkach, posłuszeństwie.

Dwukrotnie sięgnięto po specyficzny, odbiegający od reszty tomu opowiadań, sensacyjno-detektywistyczny tekst Hłaski *Zbieg*. Etiuda Jerzego Krysiaka – *Drugi dzień wolności* (1988) – tylko pod względem fabuły nawiązuje do

²⁸¹ Wojciech Żogała – późniejszy scenarzysta wielu polskich filmów, takich jak: *Edi* oraz *Mistrz*, oba w reżyserii Piotra Trzaskalskiego, czy *Kołysanka* Juliusza Machulskiego.

opowiadania (uciekinier z więzienia, który – upraszczając – przekonuje się, że prawdziwe więzienie jest tak naprawdę poza jego murami). Brak w obrazie zarysowania charakteru postaci czy określenia czasoprzestrzeni. Są za to innowacyjne efekty audiowizualne w postaci ostrej i drażliwej muzyki jazzowej i formy obrazowania – odrealnione i zdeformowane elementy przestrzeni, sprawiające, że opowiedziana na ekranie historia dopiero po pewnym czasie znajduje swoje uzasadnienie – jest symbolem ułudy wolności w czasach komunizmu.

Podobnie *Cywil* (1981) w reżyserii Janusza Petelskiego²⁸² oparty na tym samym opowiadaniu nie oddaje klimatu utworu pisarza ani nie realizuje zasad gatunku. Nie ma tu słynnych przedmieść i rzezimieszków z marginesu społecznego. Jest zmęczony detektyw przed emeryturą z wielką łatwością łąpiący groźnego recydywistę. Niemniej jednak film przedstawia jeden z najważniejszych motywów opowiadań, jakim jest samotność jednostki żyjącej w nieprzyjaznym dla niej świecie.

Ostatnia z omawianych przeze mnie etiud to ekranizacja *Cmentarzy* Marka Hłaski zatytułowana: *...Aż przychodzi taka chwila*, zrealizowana w 1990 roku przez Waldemara Strajcha. Reżyser sięgnął po pierwszą część tekstu, która opowiada o aresztowanym pijanym mężczyźnie, starającym się dowiedzieć, dlaczego został zatrzymany. Rozgrywająca się w celi więziennej akcja przedstawiona została w filmie bardzo teatralnie. Niemniej jednak oddaje absurd sytuacji, bez wyjściowości bohatera Hłaski. Kowalski (podobnie jak Kuba z *Pętli* czy Józef K. z *Procesu* Kafki) bezskutecznie dąży do prawdy. Okazuje się jednak, że w komunistycznej Polsce, opisanej przez Hłaskę czy Strajcha, prawda nie istnieje.

Wszystkie omówione pokrótce etiudy filmowe są pracami dyplomowymi i zaliczeniowymi studentów Szkoły Filmowej w Łodzi²⁸³. Ich liczba oraz czas powstawania świadczy o tym, iż od wielu dekad stanowią niewyczerpane źródło pomysłów i scenariuszy filmowych. Krótka forma wydaje się idealna, gdyż nie wymaga wielu zabiegów adaptacyjnych, a problematyka oraz filmowość ułatwiają proces transpozycji na ekran. To, jak już pisałam na początku rozdziału, niemal gotowe scenariusze filmowe z dominującymi partiami dialogowymi, wartką akcją, krótkim opisem przestrzeni i charakteru postaci. Brak monologów i rozbudowanej narracji, tak użyteczny dla reżysera w zrozumieniu bohaterów i motywów ich postępowania, młodym twórcom by jedynie przeszkadzał.

²⁸² Janusz Petelski – syn Czesława Petelskiego, autora filmowej adaptacji opowiadania Marka Hłaski pt. *Baza ludzi umarłych* z 1958 roku i jego żony Ewy.

²⁸³ Warto w tym miejscu dodać, że adaptacji krajowych opowiadań Marka Hłaski jest więcej. Powstawały one i wciąż powstają w różnych szkołach filmowych. Tak jest choćby w przypadku takich krótkometrażówek, jak: *Szukając gwiazd* Filipa Lufta z Warszawskiej Szkoły Filmowej (2012), *Entropia* Wojciecha Klimala powstała na podstawie opowiadania *Miesiąc Matki Boskiej* w Fundacji Artystycznej Erina B (2014). Po prozie Hłaski sięgają także twórcy niezależni oraz amatorzy (np. *Pierwszy krok w chmurach* Mirosława Ropiaka z Klubu Niezależnego Filmu z 2003 roku).

ROZDZIAŁ III

Filmowe portrety pisarza

Marek Hłasko to człowiek, który pasjonował się kinem. Jego związki z tą dziedziną sztuki przedstawiłam w pierwszym rozdziale książki. To również prozaik, którego utwory ówczesni reżyserzy uznali za filmowe, dlatego sięgali po nie, a ich twórcę angażowali do pisania dialogów i scenariuszy. Temu zagadnieniu poświęciłam rozdział drugi. Jednak nie tylko twórczość Hłaski okazała się interesująca dla filmowców. Równie ciekawa była i nadal jest jego biografia. Trudno dziś wyłowić z niej fakty, oddzielić prawdę od zmyślenia, bowiem obrosła legendą. Literacka legenda Marka Hłaski (o której wspominałam już we wstępie książki) była przez wiele lat kreowana przez samego pisarza i ludzi, którymi się otaczał. W poniższym rozdziale przyjrę się owej legendzie i jej bohaterowi. Następnie prześledzę filmowy portret Marka Hłaski, jaki wyłania się z pięciu dokumentów i jednej fabuły. Obraz ten skonfrontuję z opiniami i anegdotami krążącymi niezmiennie wokół ciągle jeszcze żywego mitu, tak by zbadać, czy filmowy wizerunek pisarza podtrzymuje czy demaskuje społeczne wyobrażenia na jego temat. Ekranowa kreacja Marka Hłaski pozwala spojrzeć ponownie na życie autora *Pięknych dwudziestoletnich*, ale już nie od strony biograficznych faktów, a w aspekcie powszechnych mniemań i sądów na jego temat.

1. LEGENDA LITERACKA I JEJ BOHATER¹

Marek Hłasko to bohater literackiej legendy², a więc popularnych (prawdziwych lub fałszywych) opinii i wyobrażeń krążących w polskim społeczeństwie (szczególnie lat 50. i 60.), dotyczących wszystkiego, co związane z twórczością i życiem pisarza, zmierzających nie tyle do poznania tego zjawiska, ile do

¹ Inspirację niniejszego podrozdziału stanowi książka: A.Z. Makowiecki, *Trzy legendy literackie: Przybyszewski, Witkacy, Gałczyński*, Warszawa 1980.

² Definicje używanych przeze mnie pojęć, takich jak: legenda, mit, autokreacja etc. zawarłam we wstępie do książki. Terminy legenda i mit będę stosować tutaj synonimicznie, choć określają one znaczenia podobne o różnym zakresie; mit w szerszym znaczeniu oznacza bowiem najczęściej zjawiska ogólniejsze, o uniwersalnym charakterze, a nie – jak w przypadku legendy – jednostkowe.

jego oceny³. Legenda literacka w przypadku Hłaski była świadomie konstruowana przez niego samego i bliskie mu osoby. Służyło to popularyzacji jego postaci i tworzonych utworów. Co ciekawe i wyjątkowe, legenda poprzedziła debiut artysty. Już w roku 1954 znające pisarza osoby rozpowszechniały ją w warszawskich środowiskach twórczych, inteligenckich, ale też w warstwach mniej angażujących się w życie kulturalne: robotników, szoferów, szatniarzy. Teksty pisarza już w trakcie ich powstawania, dzięki burzliwej, bogatej i atrakcyjnej kreacji ich twórcy, niemal natychmiast rozchwytywano, czytano i znano.

Marek Hłasko – bohater legendy, a więc ucieleśnienie mitu, łączy w sobie sferę prywatną i publiczną, zatem jego legenda zasięgiem swym obejmuje: wszystkie fakty literackie (całą twórczość, w tym „autobiografię” – *Pięknych dwudziestoletnich*⁴, listy), zabiegi autokreacyjne (opowieści na swój temat, pisane życiorysy), dokumenty, wywiady, artykuły, zdjęcia, opowieści, plotki, anegdoty, kontekst społeczno-polityczny oraz filmy. Analiza wyżej wymienionych elementów pozwala przyrzeć się temu, jak publiczny wizerunek Hłaski zmieniał się na przestrzeni lat⁵.

Czasy, w których żył Hłasko, sprzyjały powstaniu jego legendy. Pisarz na tle na ogół szarego, jednolitego, biernego tłumu końcówki lat 50. jawił się jako wyjątkowa, barwna, wyróżniająca się od reszty jednostka. Jej zderzenie z ówczesną ideologią, normami, kanonami było niezwykle silne⁶. Tadeusz Lubelski zauważył, że konwencjonalizacja i zakłamanie życia publicznego w tamtym czasie w Polsce wymagały poświadczenia autentyczności, a zatem wystąpienia autora w roli bezpośredniego obserwatora opisywanych wydarzeń, z wyraźnym ujawnieniem „ja”. Taki wzór dostrzegł Lubelski w twórczości literackiej, a potem filmowej tego okresu. Wzorem artysty realizującego tę strategię był według niego właśnie Marek Hłasko⁷.

Legenda Marka Hłaski była zmienna ze względu na talent autokreacji, dzięki któremu pisarz wchodził nieustannie w różne role: chuligana, robotnika, inteligenta, artysty etc. Ale różna i nietrwała była również przez sytuację polityczną i społeczną. To – jak pisze w swej pracy Iwona Kurz – „legenda w działaniu”, a więc wizerunek sytuacyjny za każdym razem definiowany na nowo, w zależności od kontekstu i obserwatora⁸.

³ Różne definicje tak pojmowanej legendy przytacza w swej książce A.Z. Makowiecki, op. cit., s. 11–12.

⁴ O gatunku *Pięknych dwudziestoletnich* Marka Hłaski piszę we wstępie do książki.

⁵ A.Z. Makowiecki zwraca uwagę, że analiza ta pozwala zauważyć również to, co niewypowiedziane, nieuświadomione czy ukryte. A.Z. Makowiecki, op. cit., s. 13.

⁶ I. Kurz, *Twarze w tłumie. Wizerunki bohaterów wyobraźni zbiorowej w kulturze polskiej lat 1955–1969*, Izabelin 2005, s. 25.

⁷ T. Lubelski, *Strategie autorskie w polskim filmie fabularnym lat 1945–1961*, Kraków 2000, s. 109–116.

⁸ I. Kurz, op. cit., s. 25.

Zmienną legendę pisarza, zależną od autokreacji i twórczości, wszystko, co wypowiedziane na jego temat oraz okresu w historii, można podzielić na cztery etapy jej przemian (i tak zresztą niejednorodne). W latach 1953–1954 Hłasko to początkujący „piszący robotnik”, proletariusz, samorodny talent, młody twórca idealnie wpisujący się w poetykę socrealizmu. Już w tym czasie zaczął on tworzyć własną legendę: wymyślał dla siebie życiorysy (nie tylko na potrzeby różnych instytucji, np. Związku Literatów Polskich, ale swoje własne), opowiadał wymaginowane historie, koncentrując się przede wszystkim na sobie. Październik 1956 to cezura wyznaczająca kolejną legendę: buntownika, głosu pokolenia, bywalca warszawskich salonów i barów, chuligana, samotnika, outsidera. Wraz z drukiem pierwszych opowiadań Hłasko zaczął wypowiadać się jako przedstawiciel młodej generacji, jako ktoś, kto nie zgadza się na zastaną rzeczywistość, więc neguje to, co widzi, buntuje się i poszukuje nowych wartości. Lata 1958–1969 to już negatywny wizerunek „komunistycznego Jamesa Deana”, *enfant terrible* polskiej odwilży, „małego Marcuszka”, uciekiniera, zdrajcy ojczyzny, losera, tułacza. Wtedy też Hłasko zmienił postawę autokreacyjną – napisał *Pięknych dwudziestoltnich*. Nie skupił się już na sobie, ale na bliskich, których kochał, na osobach, jakie spotkał, na swoim pokoleniu⁹. Lata 80. i 90. aż do dzisiaj to legenda Marka Hłaski, która żyje własnym życiem, podtrzymywana przez ukazujące się (po okresie milczenia na temat pisarza trwającego do początku lat 80., a przerwanego m.in. tekstem Michała Komara zamieszczonym w roku 1972 w „*Twórczości*”¹⁰) artykuły, książki, wspomnienia, filmy. To legenda niezwyklej, tragicznej osobowości, młodego buntownika, krytyka komunizmu zniszczonego przez system, wiecznie „pięknego dwudziestoltniego”.

Na sposób tworzenia i funkcjonowania legendy Marka Hłaski wpływ miało wiele czynników¹¹. Przede wszystkim budowana była na faktach potwierdzonych dokumentami oraz relacjami różnych świadków, które nie-

⁹ W książce tej pisał: „Jestem jeszcze zbyt młody, by pisać i zbyt mało znaczący, aby pisać pamiętniki. Piszę o ludziach, których znałem i których kochałem. [...] Pragnąłbym to napisać dlatego, że wiele tym ludziom zawdzięczam, że nie przestałem ich kochać i że nie potrafię ich zapomnieć”. I dalej: „My, tysięcący już i nie piękni, i nie dwudziestoltni, mieliśmy tych parę kroków w słońcu; jedni z nas zrobili to gorzej, drudzy lepiej; nie powstały w tym czasie dzieła o wielkiej wartości, ale być może przydadzą się one przyszłym kronikarzom jako dowody nędzy i nieudolności i jako dowody niemocy człowieka żyjącego w koszmarze, nieznajdującego w sobie siły, aby to wyznać. Ale jak powiedziałem: byli to ludzie, którzy wierzyli, że wolno im będzie powiedzieć tylko to jedno najważniejsze w życiu każdego człowieka słowo: nie”. M. Hłasko, *Piękni dwudziestoltni*, Warszawa 1988, s. 41.

¹⁰ M. Komar, *Hłasko*, „*Twórczość*” 1972, nr 11.

¹¹ Makowiecki wymienia następujące dyrektywy: prawdziwości ograniczonej, fikcji prawdopodobnej, niemożności pełnej weryfikacji, uczestnictwa legendotwórcy, udanej bezstronności, tendencyjnej selektywności, upraszczającej dominanty, formy literackiej i metafory sytuacyjnej. Zob. A.Z. Makowiecki, op. cit., s. 16–27.

kiedy (po pewnym czasie) ulegały hiperbolizacji, dopowiedzeniom, domysłom. Ta interpretacja faktu musiała być zgodna z wyobrażeniami i „duchem epoki”, a także stanem wiedzy uczestniczących w tworzeniu legendy osób. Podstawowe fakty w trakcie jej ewolucji pozostawały bez zmian, lecz ona sama obrastała w nowe interpretacje, zgodne z atmosferą tamtego okresu. I tak w zależności od czasu debiutu Hłaski, „odwilży”, emigracji – mit artysty ulegał przeobrażeniom, szczególnie jeśli chodzi o jego emocjonalne wartościowanie, np. uwielbiana przez krytykę legenda początkującego „pisarza znikąd”, w latach 1957–1958 stała się legendą przebrzmiałej „Primadonny jednego tygodnia”¹².

W powszechnym wyobrażeniu, oprócz wydarzeń prawdziwych – to one dominują – pojawiają się fakty wątpliwe (odnotowane np. przez jednego świadka), aczkolwiek prawdopodobne, lub takie, które nie zdarzyły się nigdy. Ich obecność tłumaczyć można społecznym oczekiwaniem, wyobrażeniami o biografii bohatera legendy. Ponadto – jak pisze Andrzej Z. Makowiecki – legenda nie toleruje faktów ani informacji, choćby nawet prawdziwych, ale takich, które przeczą przyjętemu wyobrażeniu. I tak wizja śmierci Hłaski oparta na jego przeżyciach (tułaczym życiu z dala od kraju) i zwyczajach (picciu alkoholu, braniu środków nasennych) każe sytuować jego legendę wśród artystów popełniających samobójstwo¹³. Nie liczą się więc tu fakty (kupione bilety do Tel Awiwu, odnowiony związek z ukochaną, perspektywa realizacji filmu według jego prozy), a siła społecznych oczekiwań.

W obrębie fikcji prawdopodobnej dokonuje się również (głównie przez plotkę) przesunięcie uprawdopodobnienia z jednej sfery zdarzeniowej do innej. W ten sposób przywołane wcześniej skłonności pisarza do alkoholu sprawiają, że postrzega się go jako alkoholika. Zażywanie tabletek czyni z niego lekomana, a udział w bójkach – chuligana i awanturnika. Obojętne, czy to jest zgodne z prawdą, czy nie.

Legenda Marka Hłaski, na którą składają się fakty i wydarzenia fikcyjne – prawdopodobne bądź nie – jest trudna do zweryfikowania. Część informacji opiera się na relacjach ustnych (jednego, często nieżyjącego już świadka lub powtarzanych plotkach), poza tym brakuje potwierdzających je dokumentów. Jest tak choćby w przypadku ciężkiej pracy fizycznej pisarza, jaką miał podejmować w Izraelu czy Ameryce¹⁴.

Mit autora *Pętli* uprawomocnia się poprzez uczestnictwo w nim samego bohatera, a więc Marka Hłaski. To on stał się jego ucieleśnieniem. On także był

¹² Określenie zapożyczone od tytułu artykułu szkalującego postać i twórczość pisarza, autorstwa SKIZA, czyli Zbigniewa Wasilewskiego, wydrukowanego w 25. numerze „Trybuny Ludu” z 1958 roku.

¹³ Szerzej na ten temat we wstępie książki.

¹⁴ Zob. w rozdziale I część zatytułowaną: „Literatura i film na emigracji: lata 1958–1969”.

pierwszym twórcą własnej legendy. Później kreowali ją również ludzie z jego otoczenia: matka, żona, przyjaciele, znajomi. Co ciekawe, bliscy bohaterów legend często ich demitologizują, ukazując w codziennych sytuacjach ujawniających słabości i wady. Hłaski to jednak nie dotyczyło. Ani Maria Hłasko, ani Sonja Ziemann nie umniejszały jego wielkości, nie obalały jego wizerunku jako wybitnej osobowości twórczej lat 50. i 60. Nie dość, że rodzina i przyjaciele podtrzymywali legendę pisarza, to jeszcze ją ubarwiali, „naginając” fakty do powszechnych mniemań i wyobrażeń¹⁵. Dopiero wydana po latach biografia Hłaski autorstwa jego kuzyna Andrzeja Czyżewskiego, uaktualniona i wzbogacona o nowe fakty, skupia się na tym, co sprawdzone i potwierdzone.

Największą zasługę w tym względzie miał jednak sam pisarz. Podmiot legendy był najbardziej legendotwórczy. Wymyślał na swój temat różne historie, ubarwiał, a często i fałszował rzeczywistość. Nawet *Pięknych dwudziestoletnich* stanowiących w zamierzeniu autobiografię i portret pokolenia zbeletryzował, „naszpikował” anegdotami, fikcją i zmyśleniem – przez co stała się kolejną wersją istniejącej legendy. Składają się na nią ponadto relacje osób zaangażowanych emocjonalnie (dodatnio lub ujemnie), wartościujących często wedle kryteriów moralnych bądź osobistych uczuć. Stronniczość wypowiedzi świadków (odpowiednio – apologetów, admiratorów tej legendy lub ludzi ją potępiających, dezaprobujących) odczuwana jest jako niewiarygodna, ale zgodna z istotą legendy zawierającej pewną temperaturę uczuciową. Problem stronniczości świadków współtworzących legendę Hłaski jest o tyle istotny, że pisarz wzbudzał skrajne emocje. Najczęściej kochano go lub nie nawidzono, rzadko traktowano z dystansem czy obojętnością.

Na ucieleśniony literacki mit składają się te fakty (rzeczywiste lub zmyślone), które nadają mu wyjątkową wartość emocjonalną. Wszelkie inne, przeciętne i tuzinkowe fakty biograficzne są z niego eliminowane. Usuwane bywają również te elementy, które odbiegają od wizerunku jej bohatera. Andrzej Z. Makowiecki podaje, że często w zespole cech składających się na legendę znajduje się jakiś jeden wyrazisty rys, jakaś dominanta. Pozwala ona na wypowiedzenie istoty legendy jednym określeniem¹⁶. Mimo że jej konstrukcja jest skomplikowana, bo tworzona przez wielu ludzi (w tym jego samego) i zmieniająca się w czasie, można w niej zaobserwować ową dominantę. Marek Hłasko to przede wszystkim młody gniewny demaskator PRL-owskiej rzeczywistości.

¹⁵ Dotyczy to choćby rzekomego napisania przez Hłaskę pierwszej powieści w wieku lat siedemnastu czy tworzenia opowiadań w kilka godzin bez żadnych poprawek. Książkami, które z pewnością przyczyniły się do kreacji legendy pisarza, nie do końca bacząc na fakty, były z pewnością publikacje – Barbary Stanisławczyk, *Matka Hłaski* (Warszawa 1992) oraz *Gry miłosne Marka Hłaski* (Warszawa 2003), a także Sonji Ziemann, *Byłam żoną Marka Hłaski* (Pruszków 2001) oraz film dokumentalny Wiesława Saniewskiego, *Wracając do Marka* z 1998 roku.

¹⁶ A.Z. Makowiecki, op. cit., s. 22.

Legendę tworzą również zjawiska literackie: dzieła pisarza, ale też krytyczne i historycznoliterackie wypowiedzi, które interpretują dokonania czy poczynania jej bohatera.

Jeśli rzecz dotyczy np. problemów „wpływu” i „roli”, które to zakresy są niezwykle trudne do obiektywnej, naukowej weryfikacji, konstatacje krytyka lub historyka mogą legendę formować, pełniąc funkcję zaspokojeń emocjonalnych, podpowiadając argumentację dla kultu lub potępienia¹⁷.

W społecznym wyobrażeniu Hłaski wpływ ten był widoczny szczególnie w latach 1957–1958, kiedy to nasiliła się nagonka na pisarza. Pojawiły się szkalujące artykuły¹⁸. Istotną rolę odegrała też cisza, jaka zaistniała w prasie i środowiskach opiniotwórczych po wyjeździe pisarza z kraju, udzieleniu wywiadów zachodnim czasopismom, ogłoszeniu, że wybrał wolność, wydaniu „zakazanych” w Polsce utworów, wreszcie, okrzyknięciu go zdrajcą ojczyzny.

Legenda Hłaski bywa często eksponowana za pomocą jednego lub kilku znaczących i efektownych dla odbiorcy zdarzeń, sytuacji lub powiedzeń, które kondensują biografię lub ją autointerpretują. Chodzi tu z reguły o gest lub wypowiedź streszczającą metaforycznie najistotniejsze rysy biografii i dzieła. Najpopularniejsze gesty pisarza – w dosłownym rozumieniu tego słowa – to: zmarszczone czoło, papieros w ustach, lekko zgarbiona sylwetka ze skulonymi ramionami à la James Dean, w metaforycznym zaś – postawa outsidera, młodego buntownika. Powiedzeń pisarza jest więcej, choć nie oddają one, moim zdaniem, istoty jego pisarstwa. Najczęściej stanowią tandetną, choć dowcipną „prawdę życia” pijanych robotników z Zieleniaka, czasem są prowokacją, rzadziej ujętą w ironiczny nawias wiarą człowieka w prawdziwe wartości¹⁹.

Jak już pisałam wyżej, bohaterem legendy jest zazwyczaj osoba wybitna w jakiejś dziedzinie sztuki. Co ważne, bywa ona często reprezentantem i uosobieniem wartości wybranej grupy społecznej. Marek Hłasko to niezmiennie „piękny dwudziestoltni”, a więc przedstawiciel dwudziestolatków – pokolenia, którego dzieciństwo przypadło na lata wojny, ale które uniknęło wojennej traumy, bo, z racji wieku, niewiele z niej pamięta²⁰. Bohater legendy to też

¹⁷ Ibidem, s. 24.

¹⁸ Pisałam o tym w rozdziale I.

¹⁹ Spis najpopularniejszych, najczęściej powtarzanych sentencji Hłaski dotyczących kobiet, alkoholu czy po prostu życia zawarty jest w książce Olgi Dębickiej, *Dziwka i madonna. Marka Hłaski widzenie świata*, Gdańsk 1996 lub na stronie internetowej poświęconej pisarzowi: <www.marekhlasko.republika.pl/18_sentencje/sentencje.htm> [13.08.2007].

²⁰ Generacja ta jednak żyje z „urazem stalinizmu”, dlatego odwraca się od polityki, uciekając w sferę obyczajowości. „Marek Hłasko należy do pokolenia upominającego się o prawo do ludzkich uczuć, do niezależnej myśli. [...] Hłasko jest tak nieodrodnym członkiem swego pokolenia, czuje jego uczuciami, mówi jego językiem, żyje jego sprawami, jest tak bardzo jednym z nich”. Zob. A. Kijowski, *Głos pokolenia*, „Twórczość” 1957, nr 7, s. 134–135.

człowiek o bogatej biografii. Bez wątpienia postać i twórczość Marka Hłaski spełnia te warunki²¹.

Innym istotnym kryterium charakteryzującym podmiot legendy jest jego autokreacja, czyli wszelkie specyficzne działania bohatera mające na celu wyróżnianie się, wybicie ponad powszechne, przeciętne, funkcjonujące w społeczeństwie normy. Hłasko wspaniale wywiązywał się z tej roli. Czynności legendotwórcze podejmował nieustannie, przyjmując różne postawy. Ponadto potrafił stwarzać wokół siebie atmosferę niesamowitości, akcentować swą niepowtarzalność, być zawsze w centrum zainteresowania. Poprzez wyuczony, teatralne gesty, ogyrywanie rozmaitych ról, przyjmowanie póż absorbował bezwzględnie całą uwagę odbiorców i otoczenie. Zachowywał się ekscentrycznie, wypowiadał niekonwencjonalnie, wywoływał skandale, rozpowszechniał anegdoty i plotki na swój temat. Nawet jego śmierć (nagła i przedwczesna) silnie wpłynęła na tę legendę. Była punktem szczytowym. Poprzedził ją przełomowy moment – inny warunek istnienia bohatera literackiej legendy. Przełom w życiu Hłaski dokonał się w 1958, kiedy pisarz otrzymał Nagrodę Literacką Wydawców (dla wielu zbyt wczesną i niezasażoną), a recepcja jego twórczości wkroczyła w fazę nasycenia nowością, oraz gdy wyjechał z kraju. Niespotykana i fascynująca legenda pisarza przerodziła się w pełne nienawiści i politowania milczenie.

Opuszczenie przez pisarza Polski potwierdza jeszcze inny warunek wyjątkowości podmiotu legendy – to sytuacja, gdy bohater znajduje swoich naśladowców kopiujących reprezentowany przez niego typ osobowości i twórczości, jego postać ulega powieleniu. Mowa tu o sposobie bycia i konwersacji „w stylu Hłaski”, kiedy pisarz wyjechał z kraju (temat ten porusza *Idol* Feliksa Falka²²) oraz o zjawisku „hłaskoizmu”²³. Co więcej, zdarza się, że bohater legendy automatycznie „wciąga” w jej zakres biografie bliskich, przyjaciół i znajomych, którzy żyją w społecznej świadomości dzięki jego legendzie. Tak też się stało w przypadku pisarza. Szybko zaczęto łączyć go z innymi bohaterami powszechnych wyobrażeń – Krzysztofem Komedą czy Zbigniewem Cybulskim.

Legenda Marka Hłaski jest zjawiskiem fascynującym, aczkolwiek niezwykle złożonym i zmiennym. W rozdziale tym interesować mnie będzie, jak funkcjonuje ona w obrazie fabularnym i w filmach dokumentalnych. Postać pisarza inspirowała twórców i realizatorów filmowych. Jak mówił Feliks Falk – autor fabuły o legendzie artysty: „Jego osobowość, niezwykle przygo-

²¹ Inne kryteria według Makowieckiego to: warunek reprezentacji, historyczności, wsparcia autolegendotwórczego, „żywota zamkniętego”, „punktu szczytowego”, przełomu, „siły fatalnej”, transcendencji, antynormy i aneksji. Zob. A.Z. Makowiecki, op. cit., s. 29–41.

²² Szerzej o tym w dalszej części rozdziału III.

²³ O zjawisku „hłaskoizmu” piszę w rozdziale II w części zatytułowanej „Poetyka opowiadań powstałych w kraju”.

dy, konflikt z władzą, aż się prosiły o portret filmowy²⁴. Przede wszystkim jednak obrazy te to filmowe wizerunki Marka Hłaski składające się na kolejny etap wciąż żywej legendy.

Prezentacja życia i osoby pisarza nie należy do rzeczy łatwych. Pojawiają się przy niej liczne problemy. Jak przedstawić losy artysty pełne zagadek, niewyjaśnionych okoliczności, luk w życiorysie. Jak pokazać prawdę o pisarzu w sytuacji, gdy on sam tworzył na swój temat niezliczone wersje wydarzeń i anegdot, zmieniał i pozorował fakty, nieustannie pozował. I dalej, jakim momentem życia pisarza się zająć – tym w Polsce czy za granicą (obie biografie są równie pasjonujące, ale w żaden sposób do siebie nie przystają)? Wreszcie, jaki film zrobić – o człowieku czy pisarzu? Z tymi i wieloma innymi dylematami zetknęli się twórcy filmowych portretów pisarza.

Feliks Falk przedstawia w *Idolu* temat mitu popularnego twórcy. Pokazuje fascynującą legendę postaci, którą interesuje się młode pokolenie (reprezentant tej generacji naśladuje, wręcz wciela się w swego idola), której nie mogą zapomnieć jego przyjaciele, ale o której nie chcą rozmawiać ani słyszeć redaktorzy czasopism, ludzie na stanowiskach, przedstawiciele aparatu rządzącego. Przedstawiony w nim (choć niebezpośrednio) Marek Hłasko jest ikoną filmowego outsidera.

Poszczególne dokumenty filmowe to portrety Marka Hłaski składające się głównie z relacji świadków. Dzielą się one wyraźnie na dwie grupy – te, które podtrzymują legendę²⁵, i te, które ją demaskują, próbując dotrzeć do prawdy²⁶. Autorzy dokumentów kreujących kolejny, ubarwiony wizerunek pisarza nie starali się dotrzeć do tego, co autentyczne, nie podjęli trudu oddzielenia prawdy od zmyślenia. Nie weryfikowali też legendy poprzez konfrontowanie opinii, plotek i anegdot z faktami. Tak więc ich dokumenty są kolejnymi wersjami jeszcze żywej i ciągle niezwykłej i fascynującej legendy Marka Hłaski. Pozostałe filmy miały ambicję dotrzeć do części prawdy poprzez zestawienie faktów biograficznych z często sprzecznymi relacjami świadków i osób najbliższych pisarzowi, ale też z różnymi dokumentami, listami etc. Te obrazy nie stanowią spójnych i porywających portretów bohatera legendy, one tę legendę rozkładają na części, by pod powierzchnią rozmaitych anegdot dotrzeć do skrzętnie skrywanych, mniej atrakcyjnych prawd.

²⁴ B. Strzelecka, *Idol*, „Filmowy Serwis Prasowy” 1985, nr 3, s. 3.

²⁵ Będą to: *Piękny dwudziestoletni* Andrzeja Titkowa z 1986 roku; *Wracając do Marka* Wiesława Saniewskiego z roku 1998 oraz *Opowiem wam o Marku. Z nimi jadłem, z nimi piłem, ich kochałem – Marek Hłasko* w reżyserii Jana Sosińskiego (1999). Pominę tutaj inny dokument zatytułowany *Wszyscy jesteśmy wymyśleni* w reżyserii Włodzimierza Krygiera z 2011 roku, przywoływany w rozdziale I, gdyż traktuje przede wszystkim o okolicznościach powstania filmu *Ósmy dzień tygodnia*.

²⁶ Mowa tu o filmach dwóch reżyserek – Temidy Stankiewicz, *Życie bujne i tragiczne – Marek Hłasko* z 1981 roku oraz Hanny Etemadi *Marek Hłasko bez mitów* z 1994.

2. IDOL – IKONA FILMOWEGO OUTSIDERA

Film Feliksa Falka nie opowiada wprost o Marku Hłasce. W ani jednym momencie nie pada jego nazwisko. Tu posłużył się reżyser wymyśloną nazwą własną – Piotra Kortona. Jednak ktoś, kto zna kilka faktów z życia twórcy, łatwo może rozpoznać filmowy pierwowzór. W obrazie wskazówek zawarto wiele. Nie jest to film o Hłasce w jeszcze innym sensie, to film o micie Hłaski. Reżyser fascynował się pisarzem (marzył, aby zrealizować o nim materiał), a szczególnie tym, iż mimo młodego wieku potrafił roztaczać wokół siebie aurę tajemniczości, niezwykłości, że udało mu się stworzyć własną legendę.

Zrealizowana przez Feliksa Falka fabularna, realistyczna opowieść ociera się o psychologię i metafizykę. Nie jest to jednak dramat psychologiczny, bo ukazana przemiana głównego bohatera wydaje się głównie zmianą zewnętrzną. Nie poznajemy też psychiki postaci ani motywów jej postępowania. *Idol* to film o próbie autoidentyfikacji, utożsamienia oraz zmierzenia się z legendą postaci, którą się wielbiło, ceniło, podziwiała; próbie „powtórzenia czyjegoś życia w poprawionej wersji, pośmiertnego kontynuowania dzieła”²⁷. Wskazuje też na to tytuł. Pochodzący z greki wyraz oznacza podobiznę, a nadawany był przedmiotowi kultu. Z jednej strony obraz Falka to studium dramatu człowieka – wielbiciela sławnego pisarza, który, nie mogąc znaleźć własnej drogi, ulega fascynacji jego mitologią. Niestety, zachowuje się jak kabotyń, wpada we wtórność, imitację. Z drugiej strony, dzięki przemianie głównego bohatera możemy dostrzec również dramat samego Hłaski, jego złożonej osobowości, trudnej sytuacji życiowej i twórczej. *Idol* opowiada ponadto o minionym pokoleniu, formacji duchowej współtworzącej z Hłaską klimat polskiego Października, czasach indywidualności i legend. Z tej perspektywy film traktuje o epigoństwie. Po czasie indywidualizmu, kształtowania się literackich i filmowych legend, nastają czasy bez autorytetów, nowych wzorców. Młodzi ludzie z „pokolenia bez biografii”, szukając tych wzorców, zmuszeni są sięgać do przeszłości.

Filmowa fabuła jest prosta – to chęć napisania artykułu o zmarłym idolu przeradająca się w deifikację i obsesję. Główny bohater – Tomasz Sołtan (Krzysztof Pieczyński) chce poznać życie i osobę niedawno zmarłego, „wyklętego” pisarza. W tym celu odszukuje jego dawnych znajomych i próbuje się z nimi zaprzyjaźnić (z jednym z nich – jak Hłasko – mieszka)²⁸. Zostaje

²⁷ J. Gondowicz, *Pokolenie szuka twarzy*, „Kino” 1985, nr 2, s. 7. Według autora utożsamienie takie jest „nekromancją, a więc palingenezą na siłę. Zamiarem sprawienia, by dusza zmarłego zaistniała ponownie w ciele adepta”.

²⁸ Późniejsze filmowe wydarzenia pokażą, że to nie oni są bohaterowi potrzebni, ale on im. To po trosze dla nich bohater przemienia się w Kortona, przywracając im tym samym młodość i sens życia.

kochankiem dawnej kobiety artysty. Znajduje, a później odwiedza jego syna w domu dziecka. Rzuca pracę i poświęca się pisaniu jak jego idol. Co więcej, zaczyna wyglądać i zachowywać się podobnie jak on. Przywłaszcza sobie jego rzeczy: kozuch, maszynę do pisania, nóż. Tomasz Sołtan powoli wciela się w postać Kortona, odgrywa jego rolę, dzięki czemu staje się innym człowiekiem – silnym, pewnym siebie, żyjącym pełnią życia.

Gatunek i konstrukcja fabuły – film biograficzny oparty na próbie rekonstrukcji życia już nieobecnej postaci – przypominają dwa filmy Andrzeja Wajdy – *Wszystko na sprzedaż* i *Człowieka z marmuru*²⁹. Z pierwszego obrazu Falk zaczerpnął kilka cech, elementów biografii i atrybutów aktora – Zbigniewa Cybulskiego: motyw osierocenia syna, nieodłączne ciemne okulary oraz to, co wspólne Cybulskiemu i Hłasce – niedojrzałość postaci kreującej się na wielbioną gwiazdę i towarzyszący tej gwieździe fenomen. Jak pisze o tym Iwona Kurz: fenomen ów „można było unaocznic jedynie przez refleks tego, jak żyje on w świadomości i pamięci otaczających go osób; w efekcie film staje się portretem środowiska – obrazem pokolenia na kolejnym zakręcie zbiorowej biografii”³⁰. Z *Człowieka z marmuru* pochodzi motyw odważnego, wręcz zacieklego tropienia śladów człowieka skazanego na nieistnienie oraz sytuacja nagłego zaprzestania tych poszukiwań. Naśladownictwo, podszywanie się pod kogoś to także stały element izraelskich opowiadań Hłaski. W *Sowie, córce piekarza* bohater udaje byłego lotnika RAF-u, nieobecnego męża Weroniki, a w utworze *Palcie ryż każdego dnia* Ryan powtarza wątki z życia głównego bohatera – Andersona³¹. Motyw ten pojawia się także w wielu filmach (to choćby *Lokator* Romana Polańskiego z 1976 roku czy o rok wcześniejszy *Zawód-reporter* Michelangelo Antonioniego).

Akcja *Idola* toczy się oczywiście w Warszawie. Główny bohater porusza się szlakiem cenionego pisarza. Jest więc knajpa „Stylowa” („Kameralna”), są obskurne ulice miasta, skromnie urządzone wnętrza mieszkań, znajome przestrzenie różnych redakcji.

Film Falka wykorzystuje rozmaite niedopowiedzenia i niejasności dotyczące biografii pisarza. Nieokreślone są też motywy postępowania głównego bohatera oraz on sam. Taki był jednak zamiar reżyserski. Tajemniczość, niejasność to coś, co stanowi istotę legend filmowych czy literackich. Falk nie chciał wyjaśniać tajemnicy fenomenu popularności pisarza, a jedynie ukazać ją tak, by oczarować widza.

Jak wspomniałam wyżej, w filmie zawarty jest dramat głównego bohatera, ale i samego Hłaski. Nie będzie mnie zatem interesować sytuacja młodego

²⁹ Na podobieństwa do tych dwóch filmów zwraca uwagę Jan Gondowicz w artykule: *Pokolenie szuka twarży*, ed. cit., s. 9.

³⁰ I. Kurz, op. cit., s. 190.

³¹ Więcej na ten temat: N. Sławińska, *Powiedz, kto jest twym idolem*, „Film” 1984, nr 22, s. 7.

człowieka poszukującego prawdy o swym idolu (a tak naprawdę o sobie samym), a wizerunek Marka Hłaski zawarty w filmie. Funkcjonuje on w dziele na dwa sposoby. Po pierwsze, jako niewyjaśniona, ledwo co zakończona biografia pisarza, którą chce poznać i opisać krytyk literacki. Ten portret pisarza istnieje niejako poza kadrem, przez swą nieobecność, a widz wraz z głównym bohaterem stopniowo do niego dociera. Na portret ów składają się jedynie: wspomnienia i plotki, zbiór pozostawionych dzieł, jakieś rękopisy, rekwizyty. Po drugie, wizerunek pisarza przedstawiony jest w filmie pośrednio poprzez kreację młodego krytyka. Przez jego wygląd, zachowanie, pisane teksty, a więc naśladownictwo (Tomasz Sołtan staje się w pewnym sensie Kortonem) poznajemy, odkrywamy portret Hłaski. Niestety, nawet przez to podwójne przedstawienie wizerunku pisarza pozostaje on tylko zamglonym, nierzeczywistym obrazem ikony.

Piotr Korton, podobnie jak Marek Hłasko, jest literatem zmarłym w niewyjaśnionych okolicznościach w Niemczech ok. 1968 roku³². O jego nagłej śmierci dowiadujemy się już w pierwszej scenie filmu. Rozpoczęcie fabuły aktem zgonu pisarza sytuuje obraz w tradycji symbolicznego przeobrażenia bohatera, znanego szczególnie z literatury romantyzmu. Śmierć idola zapoczątkowała ciąg zdarzeń – przemiany głównej postaci. Tytułowy idol zmarł, ale też zaczął żyć na nowo w umyśle i ciele dwudziestoczteroletniego krytyka (w tym wieku był Hłasko, gdy opuszczał Polskę). Tomasz Sołtan podtrzymuje legendę pisarza. Wcielając się w jego postać, sprawia, że dla wielu odżywa na nowo, a wraz z nim dawne wspomnienia, marzenia, ideały. Pojawia się tęsknota za utraconą młodością i minionymi, lepszymi czasami.

Filmowy pisarz, jak autor *Pętli*, od dziesięciu lat mieszkał na Zachodzie, czyli od 1958 roku. Nie mógł powrócić do kraju, mimo że bardzo tego pragnął i się o to starał. Nie pozwoliły mu na to ówczesne władze. Od momentu wyjazdu okrzyknięty został zdrajcą. Nie drukowano w kraju jego książek, nie czytano, nie można było o nim pisać, niewskazane było mówić. Dlatego młody krytyk, znając wartość i dramat wielbionego pisarza, chce oczyścić jego imię. Jego idol w wieku dwudziestu lat tworzył opowiadania traktujące o miłości, niewinności, czystości i brudzie otaczającego świata. W filmie pojawia się jeden z najgłośniejszych tekstów (*Pierwszy krok w chmurach*), ukryty pod tytułem *Pogruchotany dzień*. Co ciekawe, młody krytyk uważa, że pomysł na ten utwór przywłaszczył sobie Hłasko („Ukradł kawałek mojego życia” – powie Sołtan). Ta niedorzeczność wynikająca choćby z różnicy pokoleniowej między boha-

³² Marek Hłasko zmarł 14 czerwca 1969 roku. Osadzenie akcji w roku 1968 miało duże znaczenie dla Feliksa Falka. Chciał on „przemycić” w swoim obrazie portret Pokolenia ‘68, ludzi, którzy żyli w szarej rzeczywistości, byli zlaknieni wyjątkowości, indywidualizmu etc. I ludzie, którzy z przyczyn politycznych musieli wyjechać (jak matka dziewczyny głównego bohatera). Na więcej reżyserowi nie pozwolono.

terami świadczy o tym, iż fascynacja pisarzem przeradza się u głównego bohatera w niebezpieczną dla niego obsesję.

Młody krytyk, na wzór swego idola, pisze opowiadania, a ich niezliczone wersje przedstawia różnym ludziom w knajpach i domach³³. Jednak jego sposób tworzenia literackiej rzeczywistości zostaje przez jednego z wydawców uznany za wtórny, naśladowający prozę przełomu 1956. Fragment ten stanowi nawiązanie do zjawiska „hłaskoizmu” powstałego po wyjeździe pisarza z kraju, a więc tworzenia przez młodych ludzi literatury wzorującej się na autorze *Pętli*³⁴. Hłasko nie tylko, na własne potrzeby, opowiadał wielokrotnie zmieniane pod wpływem odbiorców historie, wymyślał je też po to, by zabawić, wzruszyć lub przejąć przyjaciół, znajomych czy siedzące z nim towarzystwo³⁵. W filmie pojawia się wspomnienie kłamstwa o pogrzebie siostry opowiedziane przez jedną z kobiet pisarza. Miało ono na celu wzruszyć i ująć słuchającą go dziewczynę.

Filmowy idol to kobieciarz³⁶. Związany był przez jakiś czas z aktorką. Tworzyli mało udany, ale przez jakiś czas na pozór trwały związek, po którym kobieta długo nie mogła dojść do siebie. Dlatego młodemu krytykowi tak łatwo przychodzi wkupienie się w jej łaski i wejście w rolę kochanka po to, by być bliżej swego mistrza. Sołtan przypomina byłej kochance utraconą miłość, obiekt fascynacji. Podobnie jest z przyjaciółmi pisarza ukazanymi jako osoby przegrane, skazane na wegetację, tęskniące za minionym czasem, młodością i marzeniami³⁷. U jednego z nich uda mu się zamieszkać (będzie to nawet nie-

³³ Leopold Tyrmand wspominał Hłaskę, nieco ubarwiając: „Przychodził do mojej kuchni na Bielanych, siadał na taborecie, jadł jugosłowiańskie sardynki i opowiadał, co napisze. Nigdy mu nie ufałem, że zapamięta, ale potem, w druku, było tak, jak mówił, albo i lepiej”. Zob. L. Tyrmand, *Hłasko*, <<http://republika.pl/costa/hlasko/tyrmand.html>> [28.06.2004].

³⁴ Szerzej na ten temat piszę w rozdziale II w części „Poetyka opowiadań powstałych w kraju”.

³⁵ Według Leopolda Tyrmanda pisarz „nawet kłamiąc – a składał się z nieskończoności małych, czasem parszywych, czasem wspaniałych, czasem bezsensownych, czasem ślicznych kłamstw – zawsze przekazywał jakąś prawdę. [...] Kłamał i lżył, i opluwał tak doszczętnie, a zarazem tak bezinteresownie, że z kłamstw i oszczerstw wyrastały nowe portrety prawdy, za które ludzie by mu się w pas kłaniali, gdyby je tylko chciał odtwarzać”. Zob. L. Tyrmand, *Hłasko*, <<http://republika.pl/costa/hlasko/tyrmand.html>> [28.06.2004].

³⁶ Kobiet w życiu pisarza, według legendy, było wiele. Przynajmniej połowa z nich to postaci nietuzinkowe, wybitne: sławne aktorki (m.in. Sonja Ziemann), autorka tekstów największych przebojów polskiej muzyki rozrywkowej – Agnieszka Osiecka, piękna i popularna w stolicy dziennikarka Hanna Golde, tytułowa bohaterka *Opowiem wam o Esther*. Więcej na ten temat w podtrzymującej tę legendę książce B. Stanisławczyk, *Gry miłosne Marka Hłaski*, Warszawa 2003, s. 25–43.

³⁷ Bliscy pisarza, karmiąc się wspomnieniami i grzebiąc w przeszłości, jednocześnie ją niszczą, jak Olo Panasiuk rozpalający w piecu numerami „Po prostu” – „co tam, i tak nie wróci”. Odżywają na chwilę, gdy pojawia się ktoś, kto może ucieleśnić ich mit, dać szansę na powrót dawnych czasów, zainspirować do działania. Zob. B. Strzelecka, op. cit., s. 3.

ruszony od wyjazdu pokój pisarza³⁸). Powiedzie się to dociekliwemu badaczowi losów swego idola, gdyż dawny znajomy darzył tę wyjątkową dla siebie postać czymś więcej niż przyjaźnią. Wątek homoseksualnej miłości przyjaciół Hłaski i fascynacja jego osobą były powszechnie znane. Liczne listy do pisarza potwierdzają ten szczególny rodzaj uwielbienia, brak jednak dowodów na to, iż był on odwzajemniany³⁹. Stosunek pisarza do zafascynowanych nim ludzi był różny. Powszechnie uważa się, że źle traktował nieznaną, przypadkowo napotkaną kobietę. W filmie Falka padają przypisywane mu często mizoginiczne teksty („To jest taka sama rura jak inne”), bohater wykorzystuje do swych celów nowo poznaną kobietę, zdradza i porzuca dawną dziewczynę⁴⁰.

Na podstawie prozy Hłaski powstawały filmy nie do końca udane⁴¹. I ta informacja pojawia się w obrazie Feliksa Falka. Ponadto możemy się dowiedzieć, że pisarz fascynował się Dostojewskim, pracował w krótko istniejącym piśmie „Po prostu”, pasjonował się motoryzacją, tlenił włosy, zmarł po spożyciu alkoholu i środków nasennych. Naśladowający go Sołtan również pracował w redakcji popularnego czasopisma, interesował się motocyklami i w trakcie swych poszukiwań zaczął brać różne medykamenty.

Taki wizerunek Hłaski wyłania się w trakcie dochodzenia do prawdy głównego bohatera. Drugi obraz – wygląd, zachowanie i postawa Tomasza Sołtana – ten portret dopełnia. Mamy tu więc jeszcze wyraz chęci zaistnienia, bycia dobrym pisarzem, ale też znaną postacią. Sołtan naśladowuje swego idola (studiuje w lustrze jego gesty), a ten wzorował się na gwiazdach amerykańskiego kina. To od Humphreya Bogarta i Jamesa Deana uczył się odpowiednich grymasów twarzy (marszczenia czoła, mrużenia oczu, patrzenia kątem oka ze spuszczoną głową, trzymania papierosa w kąciку ust), ruchów i postawy ciała (rąk w kieszeniach, pochylonej do przodu sylwetki, specyficznego sposobu chodzenia)⁴². Ponadto widać w postaci krytyka, a wcześniej jego idola

³⁸ Hłasko miał swój pokój u Stefana Łosia, ale zatrzymywał się na dłużej też u innych znajomych, np. u Jerzego Andrzejewskiego.

³⁹ Wątek ten poruszyła w swojej książce *Gry miłosne Marka Hłaski* Barbara Stanisławczyk (s. 127–163), pisząc rozdział „Męskie zaloty”. Opowiedziała w nim o uczuciach, jakimi darzyli młodego pisarza znani literaci (Jerzy Andrzejewski, Jarosław Iwaszkiewicz, Wilhelm Mach, Stefan Łoś i Henryk Berezka). Zob. B. Stanisławczyk, op. cit., s. 127–163.

⁴⁰ Według powielanej legendy traktował je z reguły źle, wszystkie uważał za „kurwy” (to dość często powtarzane określenie). Źle się też o nich wypowiadał. Jedne z najbardziej popularnych i najmocniejszych rzekomych tekstów pisarza to m.in. dotyczące pierwszego spotkania Sonji Ziemann: „Kim jest ta kurwa?” i w czasie trwania związku małżeńskiego: „Dla wszystkich, kurrrwa, okupacja niemiecka się skończyła, a dla mnie nie” czy o matce: „To nie jest moja matka, ta kurwa mnie tylko urodziła”. Z nowo wydanych listów pisarza wynika jednak coś zupełnie przeciwnego. To mianowicie, że okazywał im szacunek, był bardzo czuły, kochający, wręcz zaborczy.

⁴¹ Filmom tym poświęcony jest rozdział II: „Scenarzysta i autor ekranizowany”.

⁴² Jak już wspomniałam, choć na zdjęciach z 1953 roku pozując przed obiektywem aparatu, zgarbiony, z ręką w kieszeni i papierosem w ustach, wygląda na Jamesa Deana, to trzeba



Kadr z filmu *Idol*

Fot. Studio Filmowe „Zebra”/Krzysztof Wellman/Filmoteka Narodowa

ogromną, nieznającą granic wyobraźnię ujawniającą się podczas improwizowania, snucia naprędce różnych ciekawych opowieści. Zdaniem wielu, Hłasko potrafił na poczekaniu opowiadać jakąś historię, powtarzając ją w niezmięnionej wersji kolejnym słuchaczom.

Nieobliczalność to kolejna cecha pisarza, którą zapożycza młody człowiek. Hłasko, według wielu świadków, trwożył bliskich przede wszystkim różnymi wybrykami. Często te nieprzemyślane wyczyny wynikały z wypitego wcześniej alkoholu. Bywanie w knajpach, barach, np. słynnej „Kameralnej” (na ekranie – „Stylowej”), to również nieodłączny element legendy artysty. Według nich liczne biesiady zakrapiane dużą ilością alkoholu łączyły się często ze śpiewem, tańcem, a nade wszystko bójkami oraz ekscesami pijanego artysty. W filmie pojawia się motyw niebezpiecznego przechodzenia pod mostem na drugi brzeg Wisły – raz w formie anegdoty, drugi raz w finałowej scenie, w której Sołtan już tylko kpi sobie z towarzystwa swego idola,

zaznaczyć, że aktor ten nie był jeszcze w Polsce znany (międzynarodową sławę zyskał dzięki roli Caleba Traska w *Na wschód od Edenu* Elii Kazana z 1955 roku).

powtarzając wyczyn filmowego pisarza i znikając⁴³. Chuligańskie zachowania, czasem nawet wybryki mrozące krew w żyłach kompanów od picia były wyrazem wolności, spontaniczności, buntu, a nieraz po prostu pijackiej brawury młodego pisarza⁴⁴.

Sołtan tym, co wyczynia, niepokoi swoich dawnych przyjaciół. Zauważają oni daleko posunięte w wyglądzie i zachowaniu Tomasza zmiany. Bohater chodzi w długim kozuchu, takim jak Marek Hłasko⁴⁵, ale też w ciemnych okularach ze względu na słaby wzrok i niechęć do zwykłych białych szkielek⁴⁶. W tamtym czasie te tak naprawdę niewiele znaczące przedmioty urastały do rangi symbolu. Jednak, jak powiedziała Agnieszka Osiecka: „Oczywiście nie wystarczyło włożyć biały kozuch lub czarne okulary, by stać się symbolem. Trzeba jeszcze było coś reprezentować. Marek reprezentował przede wszystkim swoją literaturę, która dosłownie wstrząsała ludźmi”⁴⁷.

Z obrazu Feliksa Falka wyłania się portret Marka Hłaski jako ikony filmowego outsidera. Jest idolem dla swojego i młodszego pokolenia, ale też człowiekiem żyjącym z dala od ojczyzny, przez tę ojczyznę zdradzonym, ponadto wyobcowanym, niezrozumianym i nieszczęśliwym. W filmowym wizerunku pisarza zawiera się też tragedia samotnego mężczyzny uwikłanego w historię, która nie pozwoliła mu tworzyć i żyć, jak chciał, dlatego musiał umrzeć.

⁴³ Marek Hłasko, w opinii wielu, zniknął dość często, a zawsze, gdy wracał, przynosił czekającym na niego jakąś niespodziankę. Jak wspominał Tadeusz Konwicki w *Kalendarzu i klepsydrze* – pisarz, przebywając w domu literatów w Oborach, pewnego wieczoru zniknął i pojawił się następnego dnia rano zapłakany, roztrzęsiony, złamany nieszczęściem, bo... umarła mu w nocy córeczka. „Wszystkie panie, wszystkie nasze literatki ówczesne podniosły lament. Zrobił się ogromny ruch w Oborach. Zaczęła się okropna bieganina, trzaskanie drzwiami, szmatyczne szepty. Ktoś leciał z walerianą, ktoś biegł z setą czystej, ktoś rozpoczął dyżur przy nieszczęśliwcu. Smutek i żalność zapanowały w słonecznych letnich Oborach”. Zob. T. Konwicki, *Kalendarz i klepsydra*, Warszawa 1976, s. 115. Sonja Ziemann, wyjeżdżając po pięciu miesiącach zdjęć w Polsce, miała pożegnać się z Markiem Hłaską, ale ten zniknął. Szukała go kilka dni, dzwoniąc do Warszawy, Wrocławia, Łodzi i Kazimierza. Bezskutecznie.

⁴⁴ Według byłej żony, potrafił na przykład wjechać dorożką w sam środek planu *Ósmego dnia tygodnia* zupełnie pijany, po to tylko, by się z nią zobaczyć.

⁴⁵ W latach 50., kiedy w sklepach nie było w ogóle rzeczy oryginalnych, kozuch Marka Hłaski był prawdziwym rarytasem. Według Agnieszki Osieckiej, u której później był przechowywany, tę niezwykłość podkreślało jego pochodzenie. Został zdobyty od jakiegoś wopisty czy radzieckiego żołnierza. „Potem w latach osiemdziesiątych takie kozuchy nosiła polska obstawa, kiedy przyjechał do Warszawy Richard Nixon. I tak się one podobały Amerykanom, że osobista ochrona prezydenta bardzo chciała je kupić od ochroniarzy”. J. Bończa-Szabłowski, *Panna Czaczkes. Agnieszka Osiecka opowiada o Marku Hłasce*, <http://republika.pl/costa/hlasko/panna_czaczkes.html> [28.06.2004].

⁴⁶ Marek Hłasko nigdy nie nosił okularów. Ten element – symbol zaczerpnięty został z legendy Zbigniewa Cybulskiego, który wstydził się swej krótkowzroczności, dlatego albo nie nosił okularów, albo można go było zobaczyć, nawet w filmach, w przyciemnianych szklach.

⁴⁷ J. Bończa-Szabłowski, *Panna Czaczkes. Agnieszka Osiecka opowiada o Marku Hłasce*, <http://republika.pl/costa/hlasko/panna_czaczkes.html> [28.06.2004].

3. WIZERUNEK HŁASKI W DOKUMENCIE

Marek Hłasko to bohater filmów dokumentalnych. Od lat 80. powstało ich pięć⁴⁸. Trzy z nich podtrzymują legendę pisarza. Ich twórcy zainteresowani byli tym, jak postać autora *Pierwszego kroku w chmurach* funkcjonuje w świadomości znających go ludzi. W filmach Andrzeja Titkova *Piękny dwudziestoletni* i Wiesława Saniewskiego *Wracając do Marka* poznajemy wizerunek Marka Hłaski jako syna, męża i kochanka. Dokumenty te nie mają ambicji dotrzeć do prawdy, nie konfrontują subiektywnych opinii z biograficznymi faktami, prezentują jedynie obraz pisarza utkany z garści wspomnień osób mu najbliższych.

Najlepszym tego dowodem jest dokument Saniewskiego, który rejestruje wyłącznie relację Sonji Ziemann dotyczącą jej związku z Hłaską. Przytaczane po latach sentymentalne historie przybierają tu postać ubarwionej anegdoty. Jej wiarygodność przysłonił duży ładunek emocjonalny oraz niemożność weryfikacji wypowiedzi (była żona Hłaski opowiada głównie o chwilach intymnych, kiedy byli sami). Nieco inaczej jest z filmem Titkova. Opiera się on głównie na dwóch relacjach – mocno przeżywającej śmierć syna Marii Hłasko i pełnych dystansu, humoru i ironii wybiórczych wypowiedzi przyjaciółki pisarza – Agnieszki Osieckiej. Tym razem autor dołączył do obrazu garść niepodważalnych i podstawowych faktów w postaci: zapisków, dokumentów czy archiwalnych zdjęć ilustrujących społeczno-polityczny kontekst czasów, w których żył pisarz.

Najbardziej legendotwórczy jest z pewnością dokument Jana Sosińskiego *Z nimi jadłem, z nimi piłem, ich kochałem – Marek Hłasko*. Najdłuższy i najciekawszy w formie prezentuje złożony wizerunek Hłaski pokazany z wielu perspektyw. Film ponadto (na co wskazuje też tytuł⁴⁹) portretuje pokolenie pisarza. Co więcej, reżyser przedstawia miejsca, w których przebywał (dotarł nawet do Izraela), zaprezentował fragmenty „autobiografii”, listów, opowiadań i dokumentów⁵⁰. Choć opowieści osób znających pisarza są najciekawsze, wszystkie mają postać zabawnych historyjek i ciekawych sentencji. Zatem, dokument ten, jak dwa wcześniejsze, nie ukazuje biografii jednostki, a podtrzymuje ciągle żywą i fascynującą legendę.

⁴⁸ W rozdziale tym, powtórzę, pomijam dokument *Wszyscy jesteście wymyśleni* w reżyserii Włodzimierza Krygiera z 2011 roku, przywoływany w rozdziale I, gdyż traktuje przede wszystkim o okolicznościach powstania filmu *Ósmy dzień tygodnia*.

⁴⁹ Pierwotnie brzmiał on *Opowiem wam o Marku*, jednak w 2004 roku zmieniono go na *Z nimi jadłem, z nimi piłem, ich kochałem – Marek Hłasko* po wyroku sądowym orzekającym, że naruszył on prawa autorskie Zyty Kwiecińskiej, autorki książki o Hłasce wydanej pod tym samym tytułem.

⁵⁰ Reżyser przedstawił przede wszystkim tajne szyfrogramy odsłaniające kulisy politycznych rozgrywek dotyczących tzw. sprawy Hłaski, czyli jego przymusowej emigracji.

Dwa pozostałe filmy w reżyserii Temidy Stankiewicz i Hanny Etemadi podchodzą do tematu inaczej⁵¹. Oba starają się przedstawić życie pisarza od strony faktów okrojonych z atrakcyjnych anegdot i facecji. Znajdziemy tu: relacje bliskich, ale też osób niezwiązanych emocjonalnie z artystą, rzeczywiste zdarzenia w formie krótkiego kalendarium, autentyczne miejsca łączące się z jego życiem.

Jakkolwiek wymienione wyżej filmy różnie przedstawiają postać Hłaski, wyłania się z nich podobny portret pisarza. Wszystkie dokumenty ukazują go w czterech głównych odsłonach (twarzach-maskach), które nazwałam kolejno wizerunkami: rajskiego ptaka w szarym komunizmie, pięknego uwodziciela, prowokatora-kabotyńca i chuligana używającego zycia.

3.1. Rajski ptak w szarym komunizmie

Legenda Marka Hłaski jako wyjątkowej osobowości, niesamowitego talentu skrzywdzonego i zniszczonego przez system komunistyczny pisarza wyłania się z wypowiedzi wielu bohaterów filmów dokumentalnych. Porównuje się go do „rajskiego ptaka”⁵². Był nim dla matki. Maria Hłasko w dokumencie Titkova wspomina syna jako cudowne, jedyne i kochane dziecko, z którym jednak relacje były skomplikowane i niejednoznaczne⁵³. Określenia tego używa również Maria Lewińska (znajoma z Polski i Izraela, dziennikarka) w filmie Sosińskiego, podkreślając wielobarwność i oryginalność pisarza wybijającego się (dzięki swojej twórczości i postawie) ponad przeciętność, ale też nieprzystosowanie („Wpadł jak kolorowy ptak do ogromnie nudnego socrealizmu”).

Legenda podkreślająca wyjątkowość pisarza podtrzymywana była nieustannie. Agnieszka Osiecka w pierwszych minutach filmu *Opowiem wam o Marku*, realizowanego m.in. w Kazimierzu nad Wisłą, wspominała: „Ludzie przymierzają buty, Marek przymierzał się do krzyża”. Wypowiedź ta wyra-

⁵¹ Na odmienny stosunek realizatorek do tematu wskazują – tytuł filmu Hanny Etemadi *Marek Hłasko bez mitów* oraz fakt, iż autorka drugiego dokumentu – Temida Stankiewicz była autorką opracowania do zebranych i opatrzonych przypisami *Listów Marka Hłaski*, zatytułowanego tak samo jak film – *Życie bujne i tragiczne – Marek Hłasko*.

⁵² Wszystkie cytaty, jeśli nie są opatrzone przypisem, pochodzą z pięciu analizowanych przeze mnie filmów dokumentalnych.

⁵³ Hłasko bardzo kochał swoją matkę. Potwierdzają to niezwykle emocjonalne listy kierowane do niej i historii z dzieciństwa oraz młodości pisarza. Jedną z nich Maria Hłasko opowiedziała w *Pięknym dwudziestoletnim* Andrzeja Titkova, w której mały Marek dowiedziawszy się, że ludzie umierają, zapytał matkę, czy i ona umrze. Odpowiedziała mu, że teraz jest małym chłopcem, później będzie dorosłym człowiekiem, będzie miał żonę i dzieci, a jeszcze później będzie staruszką, staruszczykiem i dopiero wtedy ona odejdzie. Na co Hłasko z oczami pełnymi łez zapytał: „I ty mnie, takiego staruszka, staruszczyka zostawisz na świecie sierotą?”. Po śmierci ojca Marek Hłasko długo nie mógł zaakceptować drugiego męża matki. Konfliktów między Marią Hłasko a synem, szczególnie po wyjeździe pisarza, było więcej. Dotyczyły one m.in. wybrków Marka, pijaństwa, relacji z kobietami, a przede wszystkim spraw finansowych.

za oryginalność, ale i szaleństwo młodego twórcy. Hłasko chciał pisać, choć przede wszystkim chciał żyć. Korzystanie z życia to, według Osieckiej, wartość najistotniejsza dla pisarza, pozytywnie wpływająca na jego twórczość. Zdaniem poetki, dla Hłaski „najważniejsze było żyć po swojemu, iść za popędem, odruchem. Dla niego najważniejsza była wolność”⁵⁴. Przeglądając się biografii artysty, jego wyborom, związkom z ludźmi, licznym podróżom, wiadać, że chciał wykorzystać każdą nadarzającą się okazję, by przeżyć coś więcej. Często działał pod wpływem chwili, impulsu, uczucia⁵⁵.

Marek Hłasko to nie tylko, jak wynika z relacji świadków – wyjątkowy, wrażliwy człowiek, to również samorodny talent. Na temat jego zdolności literackich wypowiadało się wielu. Z licznych artykułów czy wspomnień wyłania się obraz młodzieńca, który w kilka godzin, w przerwach między ciężką, wyczerpującą pracą, gdzieś na desce do prasowania czy taborecie, brudnymi od smaru palcami, w kilka godzin, bez żadnego skreślenia tworzył opowiadania. Ten wizerunek artysty podtrzymywała długo jego matka, przypisując mu debiut w wieku lat siedemnastu i nakreślając surowe warunki, w jakich zmuszony był pisać. Tymczasem prawda wydaje się inna. Andrzej Czyżewski, badając życie i twórczość kuzyna, często podkreślał (również w filmie *Hanny Etemadi*), że Hłasko był raczej typem rzemieślnika niż geniusza, że nierzadko przerabiał swoje utwory, nim oddał je do druku, i że tworzył długo. Opinię tę potwierdza choćby parokrotnie zmieniana *Sonata Marymoncka*.

Podobnie wygląda kwestia wykształcenia czy pochodzenia pisarza. Wielu (szczególnie u progu jego popularności) upatrywało w nim robotnika, człowieka z nizin. Taki wizerunek odpowiadał ówczesnym władzom promującym osiągnięcia ludu. Tymczasem Marek Hłasko oprócz wykształcenia, którego rzeczywiście nie miał, posiadał dużą wiedzę z dziedziny literatury i filmu, był bardzo czytany i wywodził się z inteligenckiej rodziny. Jego pochodzenie, wiedza oraz umiejętności literackie po krótkim okresie „odwilży” zaczęły przeszkadzać komunistycznym decydentom. Opowiadania pisarza nie wpisywały się w założoną poetykę socrealizmu, więcej, wymierzone były przeciwko niej. Bliscy Hłaski, wyolbrzymiając rzecz jasną rolę prozaika, odbierali jego twórczość jako broń przeciwko systemowi. Wierzyli, że pomogła ona zniszczyć ustrój. Emil Karewicz w dokumencie *Stankiewicz* konstatawał: „Dzięki Hłasce został rozwalony cały socrealizm”.

Ta i inne opinie, a przede wszystkim ukazane w filmie *Sosińskiego* działania partii, sprawiają, że Hłasko jawi się w swej legendzie jako skrzywdzo-

⁵⁴ Osiecka ustosunkowuje się do wielokrotnie powtarzanych słów pisarza, że interesuje go tylko miłość, twierdząc że Hłasko, pisząc o miłości, miał na myśli: prawdę, czystość, godność.

⁵⁵ Dotyczy to związków z kobietami (szczególnie Hanną Golde, z którą wielokrotnie się rozstawał, schodził, groził samobójstwem, to znów wyznawał miłość etc.), relacji z mężczyznami (krótkie, acz bardzo intensywne przyjaźnie), częstymi zmianami miejsc pobytu i zamieszkania etc.

ny (dla wielu zniszczony) przez system młody twórca, utalentowany prozaik wygnany z kraju, tułający się po świecie, niemogący nigdzie znaleźć swojego miejsca, wreszcie, niepotrafiący pisać bez swojego kraju i ojczystego języka. Dla wielu debiutant, który stworzył opozycyjną do metody socrealistycznej prozę osadzoną w konkretnych realiach, „wrzucony” w nieznaną rzeczywistość Zachodu, stracił impuls do tworzenia. W dokumencie Titkova zamieszczona została wypowiedź Bohdana Czeszki – wcześniejszego mentora debiutującego Hłaski⁵⁶, który z lekkim zażenowaniem wspomniął swój artykuł *Wielka pupa*⁵⁷, nawołujący pisarza do powrotu, gdyż bez Warszawy nie będzie w stanie nic napisać. Czeszko, wypowiadając się po latach w dokumencie, przyznaje, że się pomylił. Sam Hłasko *Pięknych dwudziestoletnich* rozpoczął słowami:

W roku tysiąc dziewięćset pięćdziesiątym ósmym [...] miałem dwadzieścia cztery lata; byłem autorem wydanego tomu opowiadań [...], laureatem Nagrody Wydawców [...]. I jeszcze jedno: zostałem uznany za człowieka skończonego i stwierdzone to zostało ponad wszelką wątpliwość, że niczego już nigdy nie napiszę⁵⁸.

A następnie: „O to, że nigdy niczego nie napiszę, byłem już zupełnie spokojny: komuniści pozbawili mnie jedynej ludzkiej cechy mojego charakteru: nienawiści”⁵⁹.

Zupełnie inaczej było przed wyjazdem. Pisarzowi u progu popularności dość dobrze żyło się w kraju. Otrzymał mieszkanie, dostawał stypendium, drukowano jego opowiadania. Matka pisarza w dokumencie Hanny Etemadi wyznaje, że była dumna, szczęśliwa, ale i przerażona nagłą i wielką popularnością syna. Ernest Bryll w filmie Sosińskiego stwierdza, że: „próbowano z niego zrobić, tak jak z wielu pisarzy, to, co było dobre w ówczesnej propagandzie. Złapali talent i próbowali go urobić na swoją miarę”. Nie trwało to jednak długo⁶⁰. Poza tym, autorowi *Pętli* nie odpowiadała ówczesna rzeczywistość. Dostrzegał całe zło świata, beznadziejne życie w komunizmie. Matka Hłaski wspominała: „Nie

⁵⁶ Zob. w rozdziale I część zatytułowana: „Młodzieńcze próby literackie”.

⁵⁷ B. Czeszko, *Wielka pupa*, „Przegląd Kulturalny” 1958, nr 18.

⁵⁸ M. Hłasko, *Piękni dwudziestoltni*, ed. cit., s. 7.

⁵⁹ I dalej: „To życie, które widziałem dookoła siebie, było mi obce; obce były mi tłumy na Polach Elizejskich; obcy był stary Algierczyk, którego masakrę widziałem; obcymi ludźmi byli dla mnie Polacy spotykani tutaj i tłumaczący mi, iż my tam, za żelazną kurtyną zmarnowaliśmy wszystkie nasze szanse. Wszystko, co wtedy czytałem, nie sprawiało na mnie wrażenia; filmy, które oglądałem w Paryżu, odbierałem zupełnie inaczej od filmów oglądanych w Warszawie; na wystawach malarzy abstrakcjonistów nudziłem się jak pies; a w Warszawie przed każdym bohodem popadaliśmy w zamyślenie; patrząc na obrazy Buffeta myślałem o wystawie, która odbyła się w roku 1955 w Arsenale, kiedy to po raz pierwszy, zamiast traktorów i murarzy, nasi młodzi malarze zaczęli malować cebule, martwe natury i kobiety. A ja chodząc po Paryżu wciąż myślałem o tym, który ma drzwi do szafy trzydrzwiowej i oczekuje propozycji. Kiedy opowiadałem to ludziom tutaj, pękali ze śmiechu”. M. Hłasko, *Piękni dwudziestoltni*, ed. cit., s. 149–150.

⁶⁰ Piszę o tym w rozdziale I w części pt. „Debiut i twórczość krajowa: lata 1954–1958”.

był szczęśliwy w ogóle. Nie podobało mu się to wszystko naokoło⁶¹. Wyraźnym potwierdzeniem tych słów jest tom opowiadań *Pierwszy krok w chmurach*.

Mimo to Hłasko zawsze uważał, że nie ma lepszego miejsca dla pisarza niż Polska, w *Pięknych dwudziestoletnich* pisał nieco ironicznie: „Mało który naród ma tak wiele szans na dobrą literaturę jak my, Polacy. Mamy wszystko: nieszczęścia, mordy polityczne, wieczną okupację, donosicielstwo, nędzę, rozpacz, pijaństwo [...]”⁶². Będąc na emigracji, wspominał: „Wszystko, co nie pochodziło z Polski, nie było z nią związane, w ogóle mnie nie ciekawiło”⁶³. Dlatego, po kilku miesiącach spędzonych na Zachodzie, chciał wrócić do kraju. We francuskiej siedzibie „Kultury” miał świetne warunki do tworzenia – ciszę, opiekę, swój pokój, a jednak nie potrafił początkowo nic wymyślić. Pytał po polsku przybyłą do Maisons-Laffitte Sonję Ziemann: „A o czym ja mam tu pisać?”. I rzeczywiście, przez pierwsze tygodnie nie stworzył nic. O tym, jak ciężko pisarzowi było na emigracji, opowiadali świadkowie jego zmagania. Jerzy Giedroyc, u którego Hłasko mieszkał kilka miesięcy po opuszczeniu kraju, usiłował nakłonić pisarza do pisania. Wspominał, jak młody twórca, nie wychodząc z domu przez długie tygodnie, nakreślił zaledwie kilka opowiadań. Pilnowany przez założyciela paryskiej „Kultury” młody pisarz uciekał się do różnych sztuczek, by go uspokoić i zadowolić. Zofia Hertz w *Opowiem wam o Marku...* przywołała anegdotę, w której, poproszony o zaprezentowanie nowego opowiadania, wziął swój notatnik i przez trzy kwadranse czytał nieukończone jeszcze opowiadanie, po czym poproszony – ze względu na jakiegoś gościa – o zrobienie tego po raz drugi, odczytał je na nowo ku zadowoleniu słuchaczy. Nazajutrz Zygmunt Hertz (opiekun pisarza), przypadkowo natrafiwszy na ów zeszyt, zastał go zupełnie pustym. Anegdota ta potwierdza jeszcze inną zdolność Hłaski (nieraz wspominaną przez znajomych) – niebywałej pamięci do różnych historii czy przeczytanych książek⁶⁴.

Z pewnością na początku emigracji trudno było Markowi Hłasce pisać, jednak późniejszy wyjazd do Izraela to zmienił. W tym kraju, moim zdaniem, autor czuł się najlepiej i dzięki temu, co tam przeżył, stworzył – według wielu – jedno ze swoich najlepszych tekstów nazywanych „powieściami izrael-

⁶¹ Marek Rudnicki – plastyk, znajomy pisarza z Polski i Francji – uważał, że Hłasko nigdy nie tęsknił za Polską, a jedynie „za pewnymi ludźmi, za pewną atmosferą”. Dodawał ponadto, że pisarz zwykł zadawać mu na emigracji pytania: „Pamiętasz nasze dobre czasy w złych czasach?”. Rudnicki wspomina, że w Polsce lat 50. „Nie było żadnych radości. Nie było pięknych dni, przyszłości”. I tę myśl zawarł Hłasko choćby w *Ósmym dniu tygodnia czy Bazie ludzi umarłych*, o czym piszę w rozdziale II w częściach „W poszukiwaniu swojego miejsca – *Ósmy dzień tygodnia*” i „Piekło na ziemi – *Baza ludzi umarłych*”.

⁶² M. Hłasko, *Piękni, dwudziestoletni*, ed. cit., s. 11.

⁶³ Ibidem, s. 12.

⁶⁴ Zob. przyp. 33. Wielokrotnie też wspomniano, że Hłasko znał na pamięć długie fragmenty Dostojewskiego czy Biblii.

skimi". Ten kraj, a raczej żyjących w nim ludzi, Hłasko wspominał z największym sentymentem: „Wszystko, co piszę o Izraelu, nie może być tym, co ja sam nazywam «zmyśleniem prawdziwym». Zbyt wiele tym ludziom zawdzięczam. [...] Ludzie ci ocalili mi życie”⁶⁵. Mimo to autor opowiadań cały czas pragnął wrócić do ojczyzny. Czynił w tym celu różne starania: chodził do polskich konsulatów, pisał do przedstawicieli ówczesnego rządu, prosił znajomych o pomoc. Bezskutecznie. Dokument Jana Sosińskiego dobrze ilustruje tę kwestię, prezentując fragmenty tajnych szyfrogramów i relacje różnych osób, m.in. Jerzego Pressa – przyjaciela z Izraela, pomagającego mu wrócić do Polski. Treść dokumentów tajnych służb pokazuje, jak sterowano losami pisarza (oczywiście pozostaje, że wiedzano o każdym jego kroku) – unikając go, obiecując powrót, a następnie nie rozmawiając z nim. W efekcie nie pomogły ani jego osobiste starania, ani błagania matki⁶⁶, ani prośby bliskich⁶⁷. Hłasko do Polski nie powrócił już nigdy.

3.2. Piękny uwodziciel

Marek Hłasko to również legenda pięknego dwudziestoletniego. Był przystojnym mężczyzną. W filmach dokumentalnych pada wielokrotnie słowo „piękny”. I nie określały go w ten sposób tylko kobiety (żona, dawne przyjaciółki, kochanki). Jego niezwykłą urodę dostrzegali także mężczyźni. „Marek był bardzo wysoki, miał szerokie ramiona, piękne dłonie jak święty, wąskie biodra i bardzo długie nogi”, zielone oczy, ciemnobłond włosy⁶⁸; ponadto: „miał bardzo wiele uroku, poczucie humoru, wdzięk, delikatność; poza tym był bardzo przystojny” – odtwarzała z pamięci jego portret wciąż zachwycona pisarzem ekszona. Jerzy Press uważał, że Hłasko „był fajny, młody, piękny, wypowiadał się bardzo niekonwencjonalnie”; Roman Kessler⁶⁹ podkreślał wysoką sylwetkę z brylantowymi włosami, „ten uśmiech, ten dowcip, ta inteligencja błyskotliwa, ten talent...” – mówił.

Uroda pisarza przysłużyła się jeszcze jednej legendzie – Hłaski jako uwodziciela. Pisarz cieszył się dużym powodzeniem i często to wykorzystywał. Kochało się w nim wiele kobiet, ale też wielu mężczyzn. Pisze o tym w swej moc-

⁶⁵ Ponadto: „Nie umiałbym nigdy napisać reportażu o Izraelu czy na ten temat czegoś sensownego, z tej prostej przyczyny, iż ludzie ci ocalili mi życie. [...] Pomagali mi ludzie świeżo przybyli z Polski, choć sytuacja ich nie była dobra”. Zob. M. Hłasko, *Piękni dwudziestoletni*, ed. cit., s. 169.

⁶⁶ O zgodę na powrót syna do kraju starała się matka pisarza, pisząc listy do ówczesnego rządu – opowiada o tym ze łzami w oczach w dokumencie Hanny Etemadi. Przestała dopiero wtedy, gdy Hłasko poprosił, by się więcej dla niego nie upokarzała.

⁶⁷ Pisarzowi próbowali pomóc – Agnieszka Osiecka (do której pisarz zwracał się w tej sprawie) i ponoć Bohdan Czeszko (tak twierdzi on w dokumencie Titkova).

⁶⁸ Które, według Kasi Rubinowicz-Filozof, smarował mydłem i nie pozwalał nikomu dotykać.

⁶⁹ Adwokat i znajomy z Izraela.

no ubarwionej książce – *Gry miłosne Marka Hłaski* – Barbara Stanisławczyk⁷⁰. Wynika z niej, że pisarz potrafił mieć kilka romansów jednocześnie, ale też, że w niektóre z nich mocno się angażował. Najbardziej w dwa, z kobietami, które (według przyjaciół i autorki *Gier miłosnych...*) kochał na pewno, była to Hanna Golde i Esther Steinbach. O pierwszej Hłasko pisał w *Pięknych dwudziestolnich*:

Ja sam kochałem się w życiu tylko jeden raz; było to jedenaście lat temu i potem nigdy już nie kochałem nikogo ani przez minutę, mimo iż bezustannie starałem się stworzyć sobie złudzenia. Wszyscy, którzy mnie znają i pamiętają, wiedzą, iż literatura przestała interesować mnie naprawdę z chwilą, kiedy rozstałem się z Hanią⁷¹.

Drugą wspominają bliscy znajomi pisarza z Izraela: Zula Dywińska, aktorka krakowska, pośredniczka między zakochanymi⁷² oraz uczestniczący w spotkaniach i rozmowach jako tłumacz Jerzy Press. Przyjaciel pisarza w filmie Sosińskiego konstatował: „Kochał na pewno Esther”. Te dwa wielkie romanse były, w opinii świadków, niezwykle dramatyczne. Marek Hłasko napotykał na wiele przeszkód w drodze do wspólnego szczęścia. Raz były to dzieci i mąż Hanny Golde, a raz nieprzejednani rodzice Esther Steinbach⁷³.

Jakie relacje łączyły Marka Hłaskę z żoną? Na pewno młody, dwudziesto-czteroletni pisarz zauroczony był nieco starszą od siebie, piękną, znaną i bogatą aktorką⁷⁴. Z książki Sonji Ziemann *Byłam żoną Marka Hłaski* wynika, że darzyli się przez lata długą i głęboką miłością. Niestety, nie do końca pokrywa się to z faktami, listami pisarza, relacjami znajomych. Na pewno mocniej zaangażowana była Sonja, bo nieustannie zabiegała o Marka, utrzymywała go i, co najważniejsze, pomagała mu i dbała o niego za każdym razem, gdy był chory („Sonja szalała za nim” – stwierdziła w *Opowiem wam o Marku* Zofia Hertz). Głębokie uczucie aktorki potwierdza dokument Wiesława Saniewskiego, w którym jedyną wypowiadającą się jest właśnie Sonja Ziemann, opowia-

⁷⁰ Bardzo krytycznie odniósł się do niej biograf Hłaski w ostatnim rozdziale książki *Piękny dwudziestoltni. Biografia Marka Hłaski*, Warszawa 2012, s. 548–554, zarzucając autorce wiele uproszczeń i przekłamań ugruntowujących wśród czytelników „zupełnie fałszywy obraz pisarza”.

⁷¹ M. Hłasko, *Piękni dwudziestoltni*, ed. cit., s. 115.

⁷² W listach do Zuli Dywińskiej Hłasko pisał m.in.: „Esther daje mi to, czego nie mogą dać mi inne kobiety. [...] Spróbuję być z nią tak długo szczęśliwy, jak tylko będę mógł i spróbuję być dla niej tak dobry, jak tylko umiem”. Zob. T. Stankiewicz-Podhorecka, *Listy Marka Hłaski*, Warszawa 1994, s. 234.

⁷³ Szerzej na ten temat pisze Barbara Stanisławczyk w *Grach miłosnych Marka Hłaski*, ed. cit., s. 25–43, 113–125.

⁷⁴ O pieniądzech żony Hłasko wspominał wielokrotnie. W *Pięknych dwudziestolnich* pisał: „Została mi tylko żona; popatrzywszy na nią i będąc z usposobienia romantykiem, dokonałem pośpiesznej tylko analizy swych uczuć i skonstatowałem, iż nie mam absolutnie nic przeciw walucie zachodnoniemieckiej, postanowiłem ją poślubić”. M. Hłasko, *Piękni dwudziestoltni*, ed. cit., s. 174. Zainteresowanie Sonją ze względów finansowych potwierdzają też znajomi pisarza w dokumencie Sosińskiego.

dająca o pierwszym okresie spotkań z pisarzem. Przez cały czas to, co mówi i w jaki sposób, świadczy o niezwykle silnej miłości do nieżyjącego już męża.

Markowi Hłasce miłość żony jednak nie wystarczała. Jak pokazują filmy dokumentalne, Hłasko romansował nieustannie⁷⁵. Przez flirt potrafił na przykład stracić jedyną nadarzącą się okazję zrealizowania hollywoodzkiej produkcji na podstawie scenariusza *Następnego do raju*. O tej zaprzepaszczonej szansie opowiedziała Sonja Ziemann w filmie *Wracając do Marka* i książce *Byłam żoną Marka Hłaski*⁷⁶.

Prozaik, flirtując, sprawiał wrażenie, jakby każda kobieta była tą jedyną, wyjątkową, na resztę życia. Jak pisał Leopold Tyrmand:

Chciał być kochany przez każdego, wdzięczny się, krygował i dopraszał miłości. Chciał ją także dawać, a przynajmniej święcie wierzył, że chce. Roztaczał kokie-terie i uroki, którym nie można było nic przeciwstawić. Marzył o wiernościach i lojalnościach [...]. Może dlatego właśnie przestawał kochać w ciągu jednego litra i dwóch paczek Sportów. Wybywał. Odchodził. Znikał bez słowa i bez wychnienia⁷⁷.

Potwierdza to w filmowych dokumentach relacja Kasi Rubinowicz-Filozof, która była blisko Hłaski, a której nie poświęca ani jednego zdania autorka Hłaskowych romansów ani sam pisarz. Agnieszka Osiecka natomiast – Panna Czaczkes z listów Hłaski i bohaterka jednego z rozdziałów *Gier miłosnych...* – stwierdza w dokumencie Titkova, czytając korespondencję pisarza, że: „mimo iż można sądzić, że adresatka tych listów odegrała jakąś rolę w życiu piszącego, ja czuję, że żadnej roli nie odegrałam”. Andrzej Roman, znajomy pisarza z Polski, twierdził, że Hłasko: „to nie był ktoś, kto potrzebował kobiety jako stałego partnera” i w tym upatrywał przyczyny jego „wielkich nieskończonych romansów”.

W życiu pisarza istotni byli również mężczyźni. To przy nich Hłasko wydawał się być sobą. W jego opowiadaniach przyjaźń, obok miłości, zajmuje najważniejsze miejsce. Tymczasem, jeśli się przyjrzeć kontaktom pisarza z mężczyznami, łatwo zauważyć, że miał wielu znajomych, ale już przyjaciół mniej. Matka artysty twierdzi w dokumencie Titkova, że nie miał ich w ogóle, bo nikt mu nie pomagał, gdy tego naprawdę potrzebował. Przyglądając się poszczególnym etapom życia Hłaski, częściowo można się z tym zgodzić. Na pewno przyjaciół pisarz miał w Izraelu – potwierdzają to fragmenty *Pięknych*

⁷⁵ Sonja Ziemann, opowiadając o prezencie od męża, przywołała jedną z historii miłosnych męża. Nazwała ją: „kolejnym małym romansem”, po czym już lekko zirytowana dodała: „Możecie to sobie nazwać jak chcecie”.

⁷⁶ Piszę o tym szerzej w rozdziale I w części „Emigracyjne utwory i nieudane projekty filmowe”.

⁷⁷ L. Tyrmand, *Hłasko*, „Kultura” 1969, nr 9 lub <<http://republika.pl/costa/hlasco/tyrmand.html>> [28.06.2004].

dwudziestoltnich oraz dokument Sosińskiego realizowany w tym kraju. Poznani tam ludzie, Żydzi polskiego pochodzenia, dali mu dom, załatwiali pracę, otoczyli opieką i szczerą przyjaźnią. Inaczej jednak było, gdy Hłasko przebywał w Niemczech i USA. Tam, poza nielicznymi osobami, pozostawał pisarz w zażyłych, aczkolwiek bardzo krótkich stosunkach. Wydaje się, że Hłasko przez całe życie, potrzebując akceptacji i uczuć, roztaczał swój nieodparty urok, szybko się angażował, ale równie szybko nudził i odchodził. Łączyły go z ludźmi przeważnie krótkie i intensywne związki.

3.3. Prowokator-kabotyn

Marek Hłasko przez całe swoje życie grał różne role i przyjmował pozy. Wzorował się przy tym na amerykańskich gwiazdach, literackich bohaterach. Najbardziej znanym, potwierdzającym prawdziwość tej opinii cytatem jest zawarty w *Pięknych dwudziestoltnich* fragment: „Najlepiej obejrzyć film *Casablanca*, piekielną szmirę, gdzie Bogart jest genialny. I od niego musimy się uczyć, jak trzeba grać”⁷⁸. Jerzy Urban (znajomy z „Po prostu”) w dokumencie Sosińskiego go przyczynę „zgrywy” upatrywał w „społecznym zamówieniu”. Mówił:

Hłasko pozował na Humphreya Bogarta, na Jamesa Deana, różne miał tego rodzaju modne postacie za źródło inspiracji, i popadał w kabotyństwo. Jednocześnie w miarę jak towarzystwo oczekiwało od niego, że on coś wykona, jakieś przedstawienie da, jakiś monolog wygłosi, jakiś kieliszek wypije, jakąś kobietę pobije, nóż sprężynowy przeciw komuś wyciągnie, to on starał się sprostać temu społecznemu zamówieniu, żeby być ostoją towarzystwa.

Hłasko grał szczególnie w obecności kobiet, wobec mężczyzn był otwarty i szczery⁷⁹. Jedną z ciekawszych, dramatycznych historii na swój temat wymyślił pisarz przy pierwszym spotkaniu z Sonją Ziemann⁸⁰ (odegrał ją wspólnie, jak zawodowy aktor; zdolności aktorskie Hłaski były powszechnie znane, podobno odziedziczył je po matce). Możemy ją poznać dzięki dokumentowi Saniewskiego – *Wracając do Marka*. Aktorka zaniepokojona drżeniem ręki młodego artysty, którą podawał jej ogień, zapytała tłumaczkę o przyczynę takiego stanu rzeczy. Ta, po zamienieniu z pisarzem kilku zdań, odparła, że pan Hłasko był skazany na śmierć i krótko przed egzekucją, w ostatniej chwili, go ułaskawiono, stąd to drżenie. Niemiecka aktorka mocno przejęła się tą historią i z niesłabnącym przejęciem opowiadała po wielu latach. Takich historii Hłasko miał wiele, jak na przykład ta o trudnym dzieciństwie w okupowanej

⁷⁸ M. Hłasko, *Piękni dwudziestoltni*, ed. cit., s. 98.

⁷⁹ Zauważa to choćby A. Roman – znajomy z Polski, jeden z bohaterów dokumentu Sosińskiego.

⁸⁰ Pomysł nie był oryginalny. Hłasko zaczerpnął go zapewne z biografii i twórczości Dostojewskiego.



Zdjęcie Marka Hłaski pod krzyżem, Kazimierz nad Wisłą, wiosna 1957
Fot. East News

przez Niemców Polsce, którą zamieścił *Pięknych dwudziestoletnich*⁸¹. Ciekawie o bujnej wyobraźni pisarza wypowiadała się jego matka:

Jak każdy pisarz, również Marek był „mitomanem”, inaczej się nie da tego powiedzieć. [...] Marek, który się do końca nie zakłamywał, na mój zarzut, że łże, krótko rzekł: „Powiedz, mogłoby tak być?”. Mogło, to fakt, ale wcale nie oznacza, że było. Wyobraźnię miał niezwykłą, ale pomimo młodego wieku umiał też wnikliwie rejestrować to, co działo się wokół niego⁸².

Słowne oszustwa, wymyślone historie spuentował po śmierci pisarza Leopold Tyrmand: „Nawet kłamiąc – a składał się z nieskończoności małych, czasem parszywych, czasem wspaniałych, czasem bezsensownych, czasem ślicznych kłamstw – zawsze przekazywał jakąś prawdę”⁸³. Takich kłamstw i w jego literackiej autobiografii jest bardzo wiele.

Poza odgrywanymi scenami, rzekomo prawdziwymi historiami z życia, Hłasko zawarł w *Pięknych dwudziestoletnich* również kilkustronicową instrukcję, jak udawać obłąd (manię prześladowczą), aby przeżyć trudne pod względem finansowym chwile. W filmie dokumentalnym Sosińskiego pojawia się jej fragment:

Najlepiej odbierać sobie życie w Monachium, gdyż transportują nas do szpitala w Haar, gdzie nie jesteśmy sami; jest to szpital dla czterech tysięcy dwustu pacjentów. Według ustawodawstwa niemieckiego każdy niedoszły samobójca musi pozostać w szpitalu pod kontrolą lekarską przez trzy miesiące. Trzy miesiące to nie jest dużo; ale możemy się odezwać i wymyślić jakąś nową historyjkę, którą potem opiszemy i zarobimy w ten sposób parę groszy⁸⁴.

Doskonale wiedział, o czym pisze, gdyż sam chorował naprawdę. Potwierdzają to dokumenty pobytów w różnych szpitalach oraz relacje bliskich (m.in. żony). Jak wspomniałam w rozdziale I, w ciągu dwóch lat (1963–1965) na leczeniu przebywał łącznie 242 dni. To był bardzo trudny okres dla Hłaski, choć w tym czasie napisał on dwie, przez niektórych krytyków uważane za najlepsze, książki – *Pięknych dwudziestoletnich* i *Sowę, córkę piekarza*.

⁸¹ Vide. M. Hłasko, *Piękni dwudziestoletni*, ed. cit., s. 89–92.

⁸² I dalej: „Przecież to jego brednie wypisywane o mnie, do których już dawno się przyzwyczaiłam, gdzie raz jestem praczką, raz rosyjską nauczycielką, przez czytających à la lettre, nie mają potwierdzenia w faktach”. *Śmierć samotnego mitomana. Rozmowa z Marią Hłasko*, „Student” 1986, nr 3, w: P. Wasilewski, *Hłasko nieznanym*, Kraków 1991, s. 209–210.

⁸³ I dalej: „Kłamał i lżył, i opluwał tak doszczętnie, a zarazem tak bezinteresownie, że z kłamstw i oszczerstw wyrastały nowe portrety prawdy, za które ludzie by mu się w pas kłaniali, gdyby je tylko chciał odtwarzać”. L. Tyrmand, *Hłasko*, „Kultura” 1969, nr 9 lub: <<http://republika.pl/costa/hlasko/tyrmand.html>> [28.06.2004].

⁸⁴ Ibidem, s. 85–94.

Marek Hłasko, oprócz tego, że odgrywał różne role, często też swym zachowaniem, grą prowokował. Spostrzegł to szybko Jerzy Giedroyc, gdy zaraz po przyjeździe pisarza do Paryża zainteresowali się nim francuscy dziennikarze. Przychodzili, by przeprowadzić wywiad zaciekawieni artystą z zażelazanej kurtyny. Hłasko zachowywał się przy nich „niepoważnie i lekceważąco”. W dokumencie *Opowiem wam o Marku* Zofia Hertz wspominała, że chodził na czworaka, chował się pod stołem, robił miny. Nie chciał, żeby go sfotografowano. Potwierdza to jeden z prasowych wywiadów, w którym dziennikarz pyta: „– Dlaczego nie pozwala się pan sfotografować? – Nie lubię swojej twarzy. – Jednak musi pan z nią żyć... – Niestety” – odpowiada Hłasko⁸⁵. Artysta prowokował też swoimi wypowiedziami. Zaraz po przylocie do Francji, zapytany o to, czy zamierza wrócić do Polski, odpowiedział: „Tak, zostawiłem tam szczoteczkę do zębów”. Tę, słynną już wypowiedź, cytowali w dokumentach Jerzy Press i Agnieszka Osiecka. Po kilku latach sam pisarz w *Pięknych dwudziestoletnich* stwierdził: „Przyjechawszy do Paryża, zachowywałem się jak ostatni idiota”⁸⁶.

3.4. Chuligan używający życia

Ostatni obraz legendy pisarza wyłaniający się z filmowych dokumentów przedstawia Marka Hłaskę jako chuligana używającego życia, awanturnika pijącego alkohol w nadmiernych ilościach i zażywającego leki, które m.in. doprowadziły go do śmierci. Hłasce rzeczywiście często zdarzało się, szczególnie w Polsce, brać udział w bójkach i awanturach⁸⁷. Wyznawał to w swojej książce:

Mieszkając w Warszawie, byłem stałym gościem komisariatu przy ulicy Bednarskiej za opilstwo i bójki towarzyskie. Po jakimś czasie miałem już tam przyjaciół wśród milicjantów i sypiałem nie „na dechach”, lecz w dyżurce, a rano odwozili mnie do domu. Był to najprzyjemniejszy komisariat w Warszawie; tam łądowni wszyscy wychodzący z „Kameralnej”⁸⁸ i z „Krokodyla”⁸⁹.

⁸⁵ Krzyk młodego Polaka, wywiad dla „L'Express” z 1958 roku, w: *Hłasko nieznany*, oprac. P. Wasilewski, Kraków 1991, s. 204.

⁸⁶ M. Hłasko, *Piękni dwudziestoletni*, ed. cit., s. 147.

⁸⁷ O jednej bójce z Hłaską pisał w swej książce *Portrety z bufetem w tle* Roman Śliwonik. Jej fragment opublikowany był w „Rzeczpospolitej” (2001, nr 80), o innej pisał Roman Polański w swej autobiografii *Roman* i w artykule *Panie Mareczku, pan jesteś wykształcony człowiek*, „Film” 1989, nr 5, s. 20.

⁸⁸ Lokal ten został opisany przez pisarza m.in. w *Pięknych dwudziestoletnich*: „«Kameralna» była restauracją pomyślaną bezbłędnie i dzieliła się na trzy części: «Kameralna» dzienna pierwsza, «Kameralna» dzienna druga i «Kameralna» nocna. Odkrywczość tego pomysłu gastronomiczno-architektonicznego polegała na tym, że można było zacząć pijaństwo w «Kameralnej» drugiej dziennej już wcześniej rano; po czym można było przejść na obiad do «Kameralnej» pierwszej, bawić się kielichem do wieczora, kiedy to otwierano «Kameralną» nocną i tam dopiero wyrobić się towarzysko i dramatycznie”. Więcej na ten temat w: M. Hłasko, *Piękni dwudziestoletni*, ed. cit., s. 45–50.

⁸⁹ Takich opowieści w „autobiografii” pisarza jest więcej. Ibidem, s. 20.

Bójki te rozgrywały się pod wpływem alkoholu. Marek Hłasko pił dużo. Czy był alkoholikiem? O to spierali się długo bliscy i dalsi znajomi pisarza. Jedni uważali, że Hłasko lubił zaglądać do kieliszka, ale że była to tylko poza, że upijał się dla towarzystwa: „To było zgrywanie się. To nie był zupełnie alkoholik. On tylko odgrywał rolę alkoholika” – twierdził Jerzy Giedroyc w dokumencie Sosińskiego. „Wódka? Ci, którzy robią z jego picia wielkie eschatologie, to są ci sami, co o wszystkim w życiu wiedzą połowę. [...] A on był pozer, hipochondryk i tchórz”⁹⁰.

Co ciekawe, różnie na temat pijaństwa Hłaski wypowiadały się najbliższe pisarzowi osoby – matka, kuzyn – Andrzej Czyżewski i żona – Sonja Ziemann. Czyżewski w biografii Hłaski i dokumencie Hanny Etemadi parokrotnie powtarzał, że picie pisarza było bardziej okazjonalne, wynikało z profesji i pozycji Hłaski, a nie z uzależnienia. Podobne stanowisko zajmowała Maria Hłasko, obwiniająca za wszystko, co złe, a więc alkohol, znajomych pisarza, którzy pragnęli być blisko popularnego, ujmującego i liczącego się w środowisku młodego twórcy, a najłatwiej było im się do niego zbliżyć właśnie poprzez wspólne picie. Mimo iż jej syn często sięgał po alkohol, Maria Hłasko uważała, że nie lubił tego robić, miał słabą głowę i gdy nie wychodził z domu, zamiast pić, pisał – dużo i zawsze na trzeźwo. Odmienne zdanie miała Sonja Ziemann. W swej książce *Byłam żoną Marka Hłaski* dowodzi, iż jej były mąż miał poważne problemy z uzależnieniem od alkoholu i tabletek nasennych. Tym samym podkreśla swą rolę w zmaganiu się artysty z chorobą. Podobnie sądziło wielu znajomych pisarza. Wersję tę zdają się potwierdzać pobyty autora *Pętli* w szpitalach, liczne awantury, bójki, jazdy po pijanemu⁹¹, wypadki⁹², problemy z pracą etc.

Znana też wśród znajomych była skłonność pisarza do stosowania różnych medykamentów. Według nich Hłasko nie mógł się obejść bez tabletek nasennych. Zofia Hertz wspominała w *Opowiem wam o Marku*, że jeśli w Paryżu kogoś bolała głowa, Marek biegł po swoją torbę, całą wypełnioną przeróżnymi lekami i częstował nią cierpiącego. Gdy ten odmawiał, Hłasko sam łykał przygotowaną dla niego dawkę. Pisarz nieustannie brał środki nasenne, gdyż bez nich nigdy nie mógł zasnąć⁹³. Często też popijał je alkoholem. Jednak w wielu relacjach pojawiają się zapewnienia, że zawsze wiedział, ile ma wziąć, zawsze – choćby był bardzo pijany – się kontrolował. „Trzeba go było znać – pisał Tyrmand – oczko miał na sobie uważne, zanim zażył, długo

⁹⁰ L. Tyrmand, *Hłasko*, „Kultura” 1969, nr 9 lub: < <http://republika.pl/costa/hlasko/tyrmand.html> > [28.06.2004].

⁹¹ Po jednej takiej przejażdżce w Niemczech Hłasko trafił na miesiąc do więzienia.

⁹² W wyniku jednego z wypadków stracił życie Krzysztof Komeda. Piszę o tym w rozdziale I w części „Filmowa fabryka koszmarów – pobyt w USA”.

⁹³ Jerzy Press wspomina o środkach nasennych w dokumencie Sosińskiego. Był to najprawdopodobniej Pro-Dol.

oglądał seconal pod światło, czy nie da się go podzielić na pół⁹⁴. Jerzy Press w filmie Sosińskiego potwierdza, że pisarz wiedział, co i w jakich ilościach miał zażywać i że – nawet jak był bardzo pijany – ostrożnie wymierzał dla siebie odpowiednią dawkę leku. W *Pięknych dwudziestoletnich* Hłasko wspomina także (jakkolwiek nie muszą być to oczywiście informacje prawdziwe), że już przebywając w kwietniu 1953 roku we Wrocławiu na trzymiesięcznym stypendium, gdy nie mógł nic napisać, zażywał „kombinacje z benzedryną”, aby nie sypiając, mógł pisać dzień i noc⁹⁵.

Marek Hłasko ponadto, jak twierdziło wielu, „ubóstwiał się leczyć”⁹⁶, był hipochondrykiem. Czytając korespondencję pisarza, natrafić można na (wymyślone bądź prawdziwe) najprzeróżniejsze, trapiące go dolegliwości (od wyrwania zęba po groźne wypadki oraz ciężkie choroby psychiczne i fizyczne leczone podczas kilkumiesięcznych pobytów w szpitalach), z których zwierza się wszystkim swoim adresatom⁹⁷.

Filmowy portret Marka Hłaski okazuje się złożony i niezwykle fascynujący. Poszczególne dokumenty nie odsłaniają nam jednej i niepodważalnej prawdy o pisarzu, wręcz przeciwnie, dowodzą, że takowej nie ma; a jeśli jest, to nie sposób do niej dotrzeć. Dlatego też część reżyserów porzuciła cel filmowego dokumentu – ukazania faktów, jakiejś rzeczywistości, a skupiła się na kreacji wizerunku Marka Hłaski zachowanego w pamięci świadków.

Wypowiadający się o pisarzu bliżsi lub dalsi znajomi, krewni prezentują różne, często sprzeczne opinie na jego temat. Sprawiają one, że wizerunek ten staje się jeszcze bardziej złożony, niejednoznaczny, a przez to ciekawy. Mimo to z każdej wypowiedzi układa się podobny obraz bohatera literackiej legendy. To zawsze młody, piękny, wyjątkowy, zbuntowany twórca żyjący w trudnych czasach. Jego osoba, życie i twórczość odcisnęła wyraźne piętno na kulturowym tle epoki komunizmu. Dziś pozostaje ona fascynującym przykładem literackiej legendy skupiającej w sobie jednostkowe przeżycia, jak i szerszy obraz pokolenia lat 50. i 60.

⁹⁴ L. Tyrmand, *Hłasko*, „Kultura” 1969, nr 9 lub <<http://republika.pl/costa/hlasko/tyrmand.html>> [28.06.2004].

⁹⁵ Tamten okres Hłasko wspominał: „Obawiałem się, że stanę przed Newerlym z pustymi rękami i będę musiał wrócić do pracy, a wtedy koniec z pisaniem”. M. Hłasko, *Piękni dwudziestoletni*, ed. cit., s. 31.

⁹⁶ Zdanie Jerzego Pressa, przyjaciela z Izraela, pod którego podszywał się Hłasko, by móc chodzić do tamtejszej Kasy Chorych.

⁹⁷ Leopold Tyrmand wspominał, jak kiedyś Hłasko zadzwonił do niego w środku nocy: „Ten kraj jest jak trzeba, mówił mi, dzwoniąc z Los Angeles do Nowego Jorku, z nie swojego telefonu. Chłopcze, mówiłem, jest trzecia nad ranem i nikogo tu teraz nie interesuje polska konwersacja. Domyślam się, opowiadał, ale ja jestem sam, pijany i chory. Co ci jest? Mam białaczkę. To mówileś w zeszłym tygodniu i Mroczkoszczak posłał ci nawet parę złotych na lekarstwa”. Zob. L. Tyrmand, *Hłasko*, „Kultura” 1969, nr 9 lub: <<http://republika.pl/costa/hlasko/tyrmand.html>> [28.06.2004].

Zakończenie

Marek Hłasko to fascynująca postać. Człowiek, który w czasie swojego krótkiego trzydziestopięcioletniego życia został znanym pisarzem, zawierającym w swej prozie wszystkie bolączki młodego Polaka żyjącego w trudnych latach 50. Pasjonat kina, który obok literatury, filmowi poświęcił najwięcej czasu, pisząc opowiadania łatwe w przełożeniu na ekran, recenzje, dialogi, scenariusze, na trwałe wpisujące się w historię polskiej kinematografii. Aktor pokrywający brak wykształcenia urokiem osobistym, umiejętnością snucia rozmaitych opowieści, udaną zgrywą. Bohater literackiej legendy wytworzonej przez specyfikę czasu, w którym żył i tworzył, zaspakajający ówczesne zapotrzebowanie na idola.

Proza Marka Hłaski (szczególnie ta tworzona w kraju w latach 1954–1958) wyróżniała się z literatury powstałej w okresie przemian popaździernikowych. Była wyrazem buntu młodego pokolenia wobec ówczesnej rzeczywistości, krzykiem o prawdziwe wartości, takie jak: przyjaźń, miłość, możliwość realizacji pragnień. Bohaterowie opowiadań – przeważnie młodzi mężczyźni – w krótkich scenach z codziennego życia zmagali się z problemem braku uczuć, swojego miejsca, możliwości godnego życia i spełniania marzeń.

Opowiadania Hłaski zostały uznane za filmowe, a więc łatwe w transpozycji z książki na ekran. Przedstawiają one za pomocą dialogu historie, w których ważne egzystencjalne problemy bohaterów ukazane są na przykładzie obyczajowych jednostkowych scenek lub nieskomplikowanych schematów artystycznych. Zawierają ponadto: krótką charakterystykę bohaterów, zredukowane opisy przestrzeni, szybką i wartką akcję. Takie formy literackie, powstałe najpewniej na podstawie przeczytanych książek i obejrzanych filmów, stały się źródłem inspiracji dla wielu twórców kina.

Film to wielka miłość pisarza. Ale miłość niespełniona. Związek Hłaski z kinem był niezwykle trudny. Jak podsumował go w *Pięknych dwudziestolotnich*: „Moje wspomnienia dotyczące pracy w filmie nie są najlepsze”¹. Oprócz dwóch obrazów (*Pętli*, która jednak odbiegała od wymowy literackiego pierwowzoru i *Sonaty marymonckiej*, która powstała po jego śmierci), z żadnej

¹ M. Hłasko, *Piękni dwudziestolotni*, Warszawa 1988, s. 26.

adaptacji czy filmu powstającego z jego udziałem nie mógł być zadowolony. Wszystkie okazały się dla niego porażką. Dlaczego?

Naczelnym celem tworzenia literatury przez Hłaskę była chęć wiernego oddania rzeczywistości. Mówił, przywołam raz jeszcze: „Chciałbym tylko w jakiś sposób na miarę swoich możliwości i swoich zdolności przekazać prawdę o swoim życiu, o swoim czasie”². Autor zdawał sobie sprawę, że nie tworzy wielkich dzieł, wierzył jednak w ich wartość poznawczą. Dlatego zależało mu na tym, by filmowe adaptacje opowiadań oddawały zawarte w pierwowzorach problemy tamtego czasu. Niestety, żadna z ekranizacji nie przekazała literackich sensów.

Najbardziej udana *Pętla* przedstawiła alkoholizm głównego bohatera jako rezultat wrażliwej natury intelektualisty, nie jako konsekwencję biernej egzystencji w komunistycznej Polsce. W kolejnych trzech filmach reżyserzy zmienili zakończenie adaptowanych opowiadań, co już całkowicie wypaczyło ich pierwotne sensy. W *Ósmym dniu tygodnia* brak nadziei na przyszłość dwojga kochających się ludzi stał się niemal romantyczną historią o tym, że miłość przezwycięża wszystko. Tekst *Głupcy wierzą w poranek* przedstawiający garstkę ludzi skazanych przez system najpierw na ciężką pracę, a potem na śmierć w *Bazie ludzi umarłych* Petelskiego zmienia się w apoteozę władzy, reprezentowanej przez Zabawę, nagradzającej ludzki trud. *Koniec nocy*, powstały przy współudziale Hłaski (nie na podstawie jego twórczości), a traktujący o chuliganach, ukazuje już nie tyle problem dorastającej młodzieży bez perspektyw na przyszłość, ile zagubienie, poczucie osamotnienia w świecie.

Marek Hłasko nie uczestniczył przy żadnym filmie realizowanym na podstawie swojej prozy, mimo że zapewne bardzo tego chciał. Nieobecność ta spowodowana była przede wszystkim rolą scenarzysty czy autora dialogów, która kończy się wraz z przyjęciem scenariusza i przeznaczeniem go do realizacji, ale też z trudnym charakterem młodego pisarza, który często popadał w konflikt z reżyserem ekranizacji.

Filmy powstałe na podstawie opowiadań Hłaski odegrały istotną rolę w historii polskiej kinematografii, a szczególnie dwa z nich. Debiut fabularny Wojciecha Jerzego Hasa to przejmujące i ponadczasowe studium samotności wrażliwego, inteligentnego człowieka, film Petelskiego natomiast stanowi rzadki w polskim kinie przykład filmu czarnego. Pozostałe obrazy są wartościowym dokumentem czasów, w których powstały, a etudy studenckie adeptów Szkoły Filmowej w Łodzi to dowód na to, iż proza Marka Hłaski była i jest inspiracją dla wielu pokoleń twórców.

Pisarz, jak już wielokrotnie wspominałam, kochał kino i pragnął zaistnieć w tej dziedzinie sztuki. Starał się pisać scenariusze i dialogi (szczególnie

² B. Czekałowa, *Bądź wierny sobie*, wywiad w audycji „Muzyka i Aktualności”, emisja 14 lutego 1958 r. w „Polskim Radiu”.

w Stanach Zjednoczonych), ale bez większych sukcesów. Nawet w kraju nie udało mu się stworzyć samodzielnie żadnego z nich. Był zawsze współautorem i to scenariuszy opartych przeważnie na swoich opowiadaniach. Nigdy też sam nie napisał dialogów.

Hłasko to dzisiaj pisarz, współtwórca kina lat 50., ale i literacka, jeszcze żywa i wciąż nieodgadniona legenda. Legenda niejednorodna i zmienna (stanowiąca odbicie jego twórczości), która, mimo wieloletniej nieobecności pisarza i jego utworów, przetrwała w literackiej świadomości. Andrzej Czyżewski – biograf pisarza – oznajmiał:

Każdy, kto próbuje rekonstrukcji choćby fragmentów jego życia, winien jako motto swoich działań i jako ostrzeżenie mieć przed oczami, znajdujące się w tekście *Opowiem wam o Esther*, zdanie: „Całe życie żyłem tak, aby z chwilą, kiedy zginę, nie zostało po mnie niczyje prawdziwe wspomnienie; i dlatego wymyśliłem rzeczy, które nie zdarzyły się nigdy; i dlatego uciekałem przed wszystkim, co mogłoby się zdarzyć, gdyż bałem się ludzi i nie chciałem, aby nie zostało po mnie nic”. Trzeba przyznać, że metodę tę Marek konsekwentnie stosował przez całe życie – tak konsekwentnie, że powyższego cytatu też nie można brać zupełnie serio³.

Legenda Marka Hłaski, wyłaniająca się z filmowych dokumentów i wciąż ukazujących się publikacji, to fascynujący portret młodego utalentowanego buntownika, wiodącego bujne i tragiczne w swej wymowie życie. To również owiany tajemnicą obraz polskiego niespełnionego pisarza boleśnie doświadczonego przez czas, w jakim przyszło mu żyć i tworzyć. Ale też artysta, który dzięki temu trudnemu okresowi w dziejach zaistniał w historii polskiej kultury.

Z wielu wspomnień o Hłasce wyłania się żal z powodu jego przedwczesnej dramatycznej śmierci. Trzydzieści pięć lat to dla pisarza zbyt młody wiek na tworzenie⁴, a tym bardziej na wykreowanie czegoś wyjątkowego. Jednakże wydaje się, że autor *Pierwszego kroku w chmurach* umarł we właściwym momencie. Zostawił po sobie wciąż żywy mit. Być może gdyby żył, nie sprostałby legendzie, jaka po nim pozostała⁵.

³ A. Czyżewski, *Marek Hłasko z bliska*, „Akcent” 1995, nr 2, s. 7.

⁴ Ceniony przez Hłaskę Igor Newerly za każdym razem, gdy rozmawiał z początkującym młodym twórcą, powtarzał, że najniebezpieczniejsze w jego sytuacji będzie przejście na wczesne zawodowstwo. Prosił przy tym, by zrobił to koło czterdziestki i by w ogóle pisał jak najmniej. Zob. M. Hłasko, *Piękni dwudziestoletni*, ed. cit., s. 26.

⁵ Vide A. Ian, *Seks i sława. Od Kleopatry do Polańskiego*, Łódź 1991, s. 142.

Bibliografia

- Andrzejewski J., *W sprawie metafory*, „Nowa Kultura” 1955, nr 15.
- Artowski J., *Hłasko*, „Tu i Teraz” 1983, nr 10.
- Balcerzan E., *Kaskaderzy literatury*, Łódź 1990.
- Balcerzan E., *Przez znaki*, Poznań 1972.
- Baniewicz E., *Dramat egzystencjalny czy groteska?*, „Teatr” 1988, nr 8.
- Baranowska A., *Znowu szezesczą*, „Kultura” 1987, nr 16.
- Bereza H., *Czytane w maszynopisie. Losy*, „Twórczość” 1981, nr 8.
- Bereza H., *Marek Hłasko*, „Świat” 1958, nr 6.
- Bereza H., *Nowy duch i forma nowa*, „Nowa Kultura” 1956, nr 35.
- Bereza H., *Oniriada*, Warszawa 1999.
- Bereza H., *Tak widzi pisarz*, „Nowa Kultura” 1957, nr 30.
- Biełous U., *Życie i baśń u Cywińskiej*, „Kultura” 1988, nr 25.
- Błażejewski T., *Mitologia Marka Hłaski*, „Życie Literackie” 1986, nr 42.
- Błoński J., *Odmarsz*, Kraków 1978.
- Błoński J., *Przypadek Hłaski*, „Przegląd Kulturalny” 1956, nr 44.
- Błoński J., Sandauer A., *Co sądzą dwaj krytycy o jednym wywiadzie*, „Życie Warszawy” 1958, nr 53.
- Bodanko K., *Ostatnia podróż Hłaski*, „Odra” 1986, nr 11.
- Brandys K., *Miesiące 1982–1984*, Warszawa 1998.
- Bratkowski P., *Hłasko – spojrzenie osobiste*, „Radar” 1982, nr 11.
- Bratkowski P., *O twórczości Marka Hłaski*, „Nowy Wyraz” 1976, nr 5.
- Bratkowski P., *Przyszedł znikąd i podbił świat*, „Polityka” 1982, nr 42.
- Bratkowski P., *Wersje były sprzeczne*, „Literatura” 1983, nr 10.
- Braun A., *Programowość – choroba, czy potrzeba serca?*, „Nowa Kultura” 1956, nr 37.
- Brudnicki J., *Marek Hłasko super star*, „Odrodzenie” 1986, nr 17.
- Brzoza Cz., *Polska w czasach niepodległości i drugiej wojny światowej*, w: *Wielka historia Polski*, t. 5, red. S. Grodziski, J. Wyrozumski, M. Zgórnjak, Warszawa 2003.
- Bucknall-Hołyńska J., *A Study of the Film Adaptations of Marek Hłasko’s Prose by the Students of the Film School in Łódź*, „Images” 2012, nr 19.
- Bucknall-Hołyńska J., *Fenomen popularności opowiadań Marka Hłaski*, w: *Literatura PRL-u o PRL-u*, red. M. Karwala, B. Serwatka, Kraków 2010.
- Bucknall-Hołyńska J., *Recepcja filmowej działalności Marka Hłaski w polskiej publicystyce lat 1956–1969*, w: *Polskie piśmiennictwo filmowe*, red. P. Zwierchowski, B. Giza, Bydgoszcz 2013.
- Bugajski L., *Akt pierwszy dramatu*, „Kultura” 1981, nr 22.
- Bugajski L., *Koniec gry*, „Życie Literackie” 1984, nr 14.
- Bugajski L., *Początek*, „Twórczość” 1983, nr 9.
- Bugajski L., *W gąszczu znaczeń*, Kraków 1998.
- Burkot S., *Proza wojenna 1945–1987*, Warszawa 1991.
- Chłost H., *Legenda Marka Hłaski*, „Poradnik Bibliotekarza” 1988, nr 8.

- Chruszczyński A., *Quasi-rewelator*, „Nowa Kultura” 1957, nr 17.
- Chruślińska I., *Była raz „Kultura”. Rozmowy z Zofią Hertz*, Warszawa 1994.
- Chynowski P., *Hłasce...*, „Życie Warszawy” 1981, nr 256.
- Czapliński P., *O realizmie antysocjalistycznym*, „Teksty Drugie” 1995, nr 1.
- Czapów Cz., Manturzewski S., *Niebezpieczne ulice. U źródeł chuligaństwa. Materiały i refleksje*, Warszawa 1960.
- Czarnik O.S., *Między dwoma sierpniami. Polska kultura literacka w latach 1944–1980*, Warszawa 1993.
- Czekałowa B., *Bądź wierny sobie*, wywiad w audycji „Muzyka i Aktualności”, emisja 14 lutego 1958 r. w „Polskim Radiu”.
- Czekałowa B., *Ządają, by mnie spalić na stosie*, wywiad w audycji „Muzyka i Aktualności”, emisja w pierwszych dniach kwietnia 1958 r. w „Polskim Radiu”.
- Czerniawski W., *Marek Hłasko*, „Nadodrże” 1981, nr 10.
- Czeszko B., *Głos cienia*, „Nowe Książki” 1977, nr 3.
- Czeszko B., *Piękny i tragiczny*, „Nowe Książki” 1983, nr 2.
- Czeszko B., *Wielka pupa*, „Przegląd Kulturalny” 1958, nr 18.
- Człowiek z ekranu. *Z antropologii postaci filmowej*, red. M. Jankun-Dopartowa, M. Przyłipiak, Kraków 1996.
- Czyżewski A., *Piękny dwudziestoletni. Biografia Marka Hłaski*, Warszawa 2012.
- Czyżewski A., *Marek Hłasko z bliska*, „Akcent” 1995, nr 2.
- Danielak J., *Bunt Marka Hłaski*, „Kamena” 1956, nr 9.
- Danilewicz-Zielińska M., *Szkice o literaturze emigracyjnej półwiecza 1939–1989*, Wrocław 1999.
- Dasko H., *Zjedli gotowane jajka*, „Polityka” 1999, nr 15.
- Dąbrowska M., *Dzienniki 1955-59*, Warszawa 1988.
- Dąbrowska M., *Sine era et studio*, „Twórczość” 1984, nr 5.
- Dębicka O., *Dziwka i madonna. Marek Hłaski widzenie świata*, Gdańsk 1996.
- Dębnicki K., *Baza straconych oczekiwań, zaprzepaszczonych możliwości. Dyskusja o „Bazie...”, „Film” 1959, nr 35.*
- Dolińska E., *Baza ludzi umarłych*, „Film” 1984, nr 25.
- Drapiński L., *Kulą w plot, czyli recepty literackie Panasa*, „Kontrasty” 1956, nr 2.
- Drewnowski T., *Próba scalenia. Obiegi – Wzorce – Style*, Warszawa 1997.
- Drozdowski B., *Hłasko i życie*, „Zdarzenia” 1958, nr 5.
- Drzewucki J., *Każdy z nas jest Markiem Hłaską*, „Twórczość” 1990, nr 1.
- Durnatt J., *Piękny dwudziestoletni*, „Tygodnik Polski” 1986, nr 22.
- Dziedzicki Z., *Powrót Hłaski*, „Kierunki” 1981, nr 39.
- Dzitko B., *Wydarzenia teatralne*, „Warmia i Mazury” 1984, nr 12.
- Dziurdzikowski A., *Autobiografia*, „Przegląd Powszechny” 1987, nr 12.
- Eberhardt K., *O polskich filmach*, Warszawa 1982.
- Eberhardt K., *O potrzebie dojrzałości warsztatowej i wielu innych problemach współczesnego filmu – mówi Wojciech Has*, „Ekran” 1960, nr 31.
- Eberhardt K., *Wojciech Has*, Warszawa 1967.
- Encyklopedia kultury polskiej XX w. Film. Kinematografia*, red. E. Zajiček, Warszawa 1994.
- Estetyka i film*, red. A. Helman, Warszawa 1972.
- Fabianowski A., *Autoportret z Hłaską*, „Nowe Książki” 1995, nr 1.
- Fiejdasz M., *Czarna seria w polskim filmie dokumentalnym*, „Kwartalnik Filmowy” 1998, nr 23.
- Figielski Ł., Michalak B., *Prywatna historia kina polskiego*, Gdańsk 2005.
- Fik M., *Kultura polska po Jalcie. Kronika lat 1944–1981*, Londyn 1989.
- Filler W., *Literatura małej emigracji*, Warszawa 1970.
- Filler W., *Paryscy „malarze” współczesnej Polski*, „Żołnierz Wolności” 1968, nr 99, 104, 116.

- Frąc W., *Obraz czasu w samotności. „Pętla” Wojciecha Jerzego Hasa*, „Kwartalnik Filmowy” 2003, nr 43.
- Galant J., *Marek Hłasko czytany dzisiaj*, Poznań 1996.
- Galczyńska K., *Jak się te lata mylą...*, Warszawa 1989.
- Giedroyc J., *Andrzej Bobkowski. Listy 1946–1961*, Warszawa 1997.
- Giedroyc J., *Autobiografia na cztery ręce*, Warszawa 1994.
- Giedroyc J., *J. Stempowski. Listy 1946–1969*, Warszawa 1998.
- Giedroyc J., *Witold Gombrowicz. Listy 1950–1969*, Warszawa 1993.
- G.J., *W trosce o godność kobiety*, „Walka Młodych” 1956, nr 3.
- Głogowski K., *Wymierzanie sprawiedliwości*, „Kierunki” 1981, nr 48.
- Głowiński M., *Kanony literackie: od socrealizmu do pluralizmu*, „Odra” 1998, nr 10.
- Głowiński M., *Młoda proza roku 1955*, „Życie Literackie” 1956, nr 5.
- Godlewska J., *Sen o C.D.T.*, „Kino” 1983, nr 8.
- Gondowicz J., *Pokolenie szuka twarzy*, „Kino” 1985, nr 2.
- Gosk H., *Outsider w prozie polskiej po roku 1956*, „Życie Literackie” 1985, nr 6.
- Grabowska A., *Dialog z Hłaską*, „Nowiny i Kurier” 30 maja 1969.
- Grabowska A., *Taniec wokół pala*, „Kronika” 1956, nr 21.
- Grembowicz A., *Człowiek, który się spalił*, „Tygodnik Demokratyczny” 1984, nr 20.
- Grochowiak S., *Nalot (muza na skuterze)*, „Za i Przeciw” 1957, nr 2.
- Grodź I., *Osobliwa fotogeniczność. O „Pętli” Wojciecha Jerzego Hasa*, „Kwartalnik Filmowy” 2003, nr 43.
- Gronczewska G., *Mój syn: opowieść o Marku Hłasce*, „Kontrasty” 1981, nr 11.
- Groński R.M., *Prawdziwa miłość Marka Hłaski*, w: R.M. Groński, *Puszka z Pandory*, Łódź 1991.
- Grynberg H., *Maheczo*, „Gazeta Wyborcza” – „Duży Format” 2005, nr 5.
- Grynberg H., *Uchodźcy*, Warszawa 2004.
- Grzelecki S., *Pokolenie walczące*, „Film” 1974, nr 10.
- Hamilton, *Śmierć w Wiesbaden*, „Kultura” 1969, nr 26.
- Hartwig J., *Pierwszy krok w chmurach* Marka Hłaski, „Świat i Ludzie” 1956, nr 31.
- Helman A., *Adaptacje filmowe dzieł literackich jako świadectwa lektury tekstu*, „Kino” 1985, nr 4.
- Helman A., *Film polski wobec innych sztuk*, Katowice 1979.
- Helman A., *Jeszcze raz o adaptacji literackiej*, „Kino” 1999, nr 6.
- Helman A., *Modele adaptacji filmowej. Próba wprowadzenia w problematykę*, „Kino” 1979, nr 6.
- Hendrykowski M., *Leksykon gatunków filmowych*, Poznań–Wrocław 2001.
- Hendrykowski M., *Powinowactwa z wyboru*, „Kino” 1979, nr 7.
- Hendrykowski M., *Słownik terminów filmowych*, Poznań 1999.
- Herling-Grudziński G., *Ciemności i pętla*, w: G. Herling-Grudziński, *Wyjścia z milczenia*, Warszawa 1998.
- Hertz Z., *Listy do Czesława Miłosza 1952–1979*, Paryż 1992.
- Historia filmu polskiego*, t. 4, red. J. Toeplitz, Warszawa 1980.
- Hłasko M., *Listy*, oprac. A. Czyżewski, Warszawa 2014.
- Hłasko M., *Piękni, dwudziestolenni*, Warszawa 1988.
- Hłasko M., *Utwory wybrane*, t. 1–4, oprac. M. Komar, L. Kurpiewski, Warszawa 1986.
- Holland A., *Przewodnik po filmach Andrzeja Wajdy*, „Tygodnik Powszechny” 2000, nr 5.
- Hopfinger M., *Adaptacja*, w: *Słownik literatury polskiej XX wieku*, red. J. Sławiński, Wrocław 1992.
- Hopfinger M., *Adaptacje filmowe utworów literackich. Problemy teorii i interpretacji*, Wrocław 1974.
- Hopfinger M., *Perspektywa moralna szkoły polskiej*, „Kino” 1971, nr 11.
- Iskierko A., *Film dokumentalny*, w: *Historia filmu polskiego*, red. J. Toeplitz, t. 4, Warszawa 1980.
- Jabłońska A., *Ten zimny drań Hłasko*, „Twój Styl” 1998, nr 10.

- Jackiewicz A., *Dramat antyalkoholowy*, „Trybuna Ludu” 1958, nr 25.
- Jackiewicz A., *Film jako powieść XX wieku*, Warszawa 1968.
- Jackiewicz A., *Historia literatury w moim kinie*, Warszawa 1974.
- Jackiewicz A., *Moja filmoteka. Kino polskie*, Warszawa 1983.
- Jackiewicz A., *Neorealizm polski*, „Trybuna Ludu” 1957, nr 358.
- Jakóbczyk H., *Drogi bez śladów*, „Film” 1956, nr 34.
- Janicki S., *Aleksander Ford*, Warszawa 1967.
- Janicki S., *Rozmowy z Andrzejem Wajdą*, „Film na Świecie” 1986, nr 329/330.
- Janicki S., *Telefon i zegar, czyli symbole i pseudosymbole*, „Film” 1958, nr 6.
- Janicki S., *Za nurtem plebejskim i bohaterem niespokojnym, przeciw tradycji i konwencjom. Rozmowa z reżyserem Stanisławem Lenartowiczem*, „Film” 1960, nr 35.
- Januszkiewicz A., *Oswajanie z obcością*, „Polonistyka” 2006, nr 7.
- Jarosiński Z., *Literatura lat 1945–1975*, Warszawa 1996.
- Jarzębski J., *Powieść jako autokreacja*, Kraków 1984.
- Jastrzęb Ł., *Taniec brzucha Picassa*, „Przegląd” 2008, nr 36.
- Jastrzębski J., *Recepcja Marka Hłaski w krytyce literackiej i publicystyce lat 1956–58*, „Odra” 1980, nr 12.
- Jaszcz (J.A. Szczepański), *Bez realizmu sztuka umiera*, „Trybuna Ludu” 1959, nr 222.
- Jopkiewicz T., *Hłasko i film*, „Film” 1992, nr 9.
- Jopkiewicz T., *Idol*, „Film” 1991, nr 6.
- Jot-ka, *Rozmowa z Markiem Hłaską*, „Kurier Polski” 1958, nr 10.
- Julicki S., *Oto Hłasko mało znany*, „Tygiel Kultury” 1996, nr 5.
- Kalinowska D., *Marek Hłasko młody gniewny*, Warszawa 2000.
- Kałużyński Z., *Nowy Kaliban*, Warszawa 1961.
- Kałużyński Z., *W krainie socrealizmu „czarnego”*, „Polityka” 1959, nr 34.
- Karol K.S., *W Paryżu o Hłasce*, „Polityka” 1958, nr 18.
- Karwat K., *Wódka jako dramatis personae*, „Tak i Nie” 1983, nr 35.
- Kaskaderzy literatury*, red. E. Kolbus, Łódź 1990.
- Kazimierzczyk B., *Tajemnica Marka Hłaski*, „Kierunki” 1987, nr 45.
- Kąkolewski K., *Jak umierają nieśmiertelni*, Warszawa 1992.
- Kelera J., *W ludzkim formacie cierpienia i tęsknoty*, „Nowe Sygnały” 1956, nr 3/4.
- Kępczyńska D., *Dziecko pijane we mgle*, „Ekran” 1958, nr 5.
- Kijowski A., *Dwa pokolenia*, „Nowa Kultura” 1957, nr 14.
- Kijowski A., *Głos pokolenia*, „Twórczość” 1956, nr 7.
- Kijowski A., *Życie to kiepska literatura*, „Twórczość” 1986, nr 9.
- Kino: gest – ciało – ruch*, red. A. Gwoździński, Wrocław 1990.
- Kino według Alicji*, red. W. Godzic, T. Lubelski, Kraków 1995.
- Klaczynski Z., *Trudny optymizm*, „Magazyn Filmowy” 1968, nr 20.
- Klimczak L., *Za wcześniej od nas odszedłeś, panie Hłasko*, „Ekran” 1981, nr 14.
- Kmita J., *Nie odlatujemy w niebo*, „Wyboje” 1956, nr 6.
- Kmita J., *Prawo do pesymizmu*, „Od Nowa” 1958, nr 7.
- Komar M., *Hłasko*, „Twórczość” 1972, nr 11.
- Komedowa-Trzczińska Z., *Komedia, Zośka i inni*, Warszawa 1996.
- Konkowski A., *Przeklęty na ziemi*, „Nowe Książki” 1986, nr 7.
- Konopka H., Konopka A., *Leksykon historii Polski po II wojnie światowej 1944–1997*, Warszawa 1997.
- Konwicki T., *Kalendarz i klepsydra*, Warszawa 1976.
- Kornatowska M., *Kompletny świat. O twórczości Wojciecha Jerzego Hasa*, „Film” 1984, nr 52.
- Kornatowska M., „... lecz nie wiemy, co się z nami stanie”. *O twórczości Wojciecha Jerzego Hasa*, w: *Kino polskie w dziesięciu sekwencjach*, red. E. Nurczyńska-Fidelska, Łódź 1996.

- Kornatowska M., *Między pamięcią a wyobraźnią*, „Kino” 1998, nr 3.
- Kornatowska M., *Nie lubię niespodzianek na planie. Rozmowa z Wojciechem Jerzym Hasem*, w: *Debiuty polskiego kina*, red. M. Hendrykowski, Konin 1996.
- Kosiński Z., *Hłasko – próba krytycznej oceny*, w: *Twarze emigracji*, oprac. M.A. Sopruniuk, Toruń 1999.
- Kosiński Z., *Nowa powieść Hłaski*, „Wiadomości” 1968, nr 13.
- Kowalczyk A.S., *Listy Marka Hłaski do Jerzego Stempowskiego*, „Regiony” 1992, nr 1.
- Kreutzinger K., *Był taki Hłasko*, „Film” 1988, nr 25.
- Kronikarze, *Casus Hłasko*, „Trybuna Robotnicza” 1958, nr 91.
- Krubski K., Miller M., Turowska Z., Wiśniewski W., *Filmówka*, Warszawa 1990.
- Kuncewicz P., *Leksykon polskich pisarzy współczesnych*, Warszawa 1995.
- Kuncewicz P., *Proza polska od 1956*, t. 5, Warszawa 1993.
- Kurpiewski L., *Czarne i białe*, „Film” 1983, nr 38.
- Kurpiewski L., *Czytane z ekranu*, „Film” 1984, nr 7.
- Kurpiewski L., *Piękny dwudziestoletni... na zawsze*, „Literatura” 1981, nr 4.
- Kurpiewski L., *Pisarz, który umarł dwukrotnie*, „Literatura” 1982, nr 2.
- Kurpiewski L., *Uczepiony chmury*, „Film” 1994, nr 1.
- Kurpiewski L., *Wstęp*, w: M. Hłasko, *Utwory wybrane*, t. 1: *Opowiadania*, Warszawa 1986.
- Kurz I., *Twarze w tłumie. Wizerunki bohaterów wyobraźni zbiorowej w kulturze polskiej lat 1955–1969*, Izabelin 2005.
- Kuśmierczyk S., *Wstęga mobiusa jako czasoprzestrzeń dzieła filmowego na przykładzie „Pętli” Wojciecha Hasa i „Zabicia ciotki” Grzegorza Królikiewicza*, „Kwartalnik Filmowy” 2000, nr 29/30.
- Kuśnierz J., *Nie tylko szmira jest niebezpieczna*, „Głosy znad Odry” 1957, nr 17.
- Kwiecińska Z., *Opowiem wam o Marku*, Wrocław 1994.
- Kydryński J., *Czy naprawdę koniec nocy?*, „Życie Literackie” 1958, nr 3.
- Lach T., *Ostatni tacy przyjaciele: Komeda, Hłasko, Niziński*, Warszawa 2013.
- Lasota E., *M. Hłasko*, „Sztandar Młodych” 1956, nr 192.
- Lasotta R., *Co dalej?*, „Po prostu” 1956, nr 5.
- Leksykon polskich filmów fabularnych*, red. J. Słodowski, Warszawa 1996.
- Leszczyński W., *Kościół i film wczoraj i dziś*, Warszawa 1990.
- Lewandowski J., *Obrachunki fordowskie*, „Film” 1984, nr 6.
- Lewandowski J., *O kimś innym*, „Film” 1985, nr 41.
- Lewińska M., *Emigracji dzień pierwszy*, Warszawa 1999.
- Lewińska M., *Z moich trzech groszy reszta*, Tel Awiw 1997.
- Lichniak Z., *Narodziny pisarza*, „Kierunki” 1956, nr 30.
- Lipiński E., *Marek*, „Życie Literackie” 1980, nr 3.
- Lipski J.J., *Pisarz-moralista*, „Życie Warszawy” 1956, nr 227.
- Lubelski T., *Historia kina polskiego. Twórcy, filmy, konteksty*, Chorzów 2009.
- Lubelski T., *Polska Szkoła Filmowa na tle rodzimego kina*, w: *Historia kina*, t. 2: *Kino klasyczne*, red. T. Lubelski, I. Sowińska, R. Syska, Kraków 2011.
- Lubelski T., *Strategie autorskie w polskim filmie fabularnym lat 1945–1961*, Kraków 2000.
- Lubelski T., *Wajda. Portret mistrza w kilku odsłonach*, Wrocław 2006.
- Ludwicki K., *Kino Marka Hłaski*, Katowice 2004.
- Łastik S., *Dialog o schematyzmie na opak, czyli o nowelach Marka Hłaski*, „Gazeta Robotnicza” 1957, nr 83.
- Łęczyca J., *Dobry początek*, „Film” 1958, nr 1.
- Łęczyca J., *Kuba, nie bądź głupi*, „Film” 1958, nr 5.
- Łęczyca J., *Spotkania bywają różne*, „Film” 1957, nr 48.
- Łukasiewicz J., *Notatki o namiętnościach*, „Kierunki” 1956, nr 26.

- Łukasiewicz J., *Szmaciarze i bohaterowie*, Kraków 1963.
- Łukasiewicz M., *Hłasko jako idol*, „Nowe Książki” 1986, nr 7/8.
- Mach W., *A teraz – proza*, „Nowa Kultura” 1956, nr 3.
- Maciejewski Ł., *Nad rzeką, której nie ma*, „Dekada Literacka” 2005, nr 2.
- Maciejewski M., *Hłasko i film*, w: *Film polski. Twórcy i mity*, red. K. Sobotka, Łódź 1987.
- Madaj A., *Jeden film i dwaj emigranci*, w: P. Wasilewski, *Śladami Marka Hłaski*, Kraków 1994.
- Madaj A., *Kino, władza, publiczność. Kinematografia polska w latach 1944–1949*, Bielsko-Biała 2002.
- Madaj A., *Socrealizm*, „Kwartalnik Filmowy” 1994, nr 6.
- Makowiecki A.Z., *Trzy legendy literackie: Przybyszewski, Witkacy, Gałczyński*, Warszawa 1980.
- Malatyńska M., *Twórca uwiedziony literaturą*, „Kino” 1978, nr 1.
- Marszałek R., *Tubylec i misjonarze*, „Kino” 1973, nr 3.
- Marzec B., *Bracie, gdzie jesteś*, „Rzeczpospolita” 2005, nr 60.
- Marzec B., *Czas przyjemnie utracony*, „Rzeczpospolita” 2003, nr 44, s. A10–A11.
- Masłoń K., *Nie chciał kochać mężczyzn, a kobiet nie potrafił*, „Rzeczpospolita” 1999, nr 13.
- Masłoń K., *Kapłańskie szaty błazna*, „Rzeczpospolita” 15.01.1994.
- Matuszak R.W., *„Sonata marymoncka”, czyli powrót Hłaski*, „Za i Przeciw” 1988, nr 27.
- Mętrak K., *Hłasko – prawie socrealista*, „Kulisy” 1983, nr 5.
- Mętrak K., *Legendy nie umierają nigdy*, Warszawa 1979.
- Mętrak K., *Na przykład Marek Hłasko*, „Literatura” 1983, nr 5.
- Mętrak K., *Nieudany romans*, „Radar” 25.11.1982.
- Mętrak K., *Piękni pięćdziesięcioletni*, „Literatura” 1985, nr 6.
- Mętrak K., *Refleksy tej legendy*, „Ekran” 1981, nr 16.
- Michalska M., *Hłasko w tę i z powrotem*, „Gazeta Wyborcza” 14.01.2004.
- Michalski H., *W sprawie talentyzmu. Z okazji przyznania Nagrody Wydawców*, „Trybuna Literacka” 1958, nr 8.
- Michałek B., *Szkic o filmie polskim*, Warszawa 1960.
- Michałek B., *Nadzieje, niepokoje*, „Teatr i Film” 1958, nr 4.
- Michałek B., *W pogoni za stylem*, „Nowa Kultura” 1958, nr 6.
- Michałek B., *Wygląd ludzi*, „Nowa Kultura” 1958, nr 3.
- Miodek M., *Sonata marymoncka*, „Filmowy Serwis Prasowy” 1987, nr 22.
- Moczulski M., *Lombard złudzeń, czyli o opowiadaniach Marka Hłaski*, „Nurt” 1987, nr 11.
- Mokrzycka M., *Proza Marka Hłaski w filmowym kształcie*, „Express Wieczorny” 1986, nr 143.
- Morawiec E., *Coś czystego*, „Życie Literackie” 1977, nr 11.
- Morawiec E., *Powroty: Franciszek Kowalski i Pan Cogito*, „Życie Literackie” 1981, nr 22.
- Na planie – Ósmy dzień*, rozmowa z Aleksandrem Fordem, „Zwierciadło” 1957, nr 7.
- Niecikowski J., *Zmarł w Wiesbaden*, „Współczesność” 1969, nr 14.
- Niemiec H., *A może by tak kręcić w ósmym dniu tygodnia?*, „Pomorze” 1957, nr 8.
- Niziński M., *Piękni trzydziestoletni*, „Wiadomości” 27.06.1971.
- Nowakowska K., *Stwórzmy świat Hłaski*, „Dziennik” 2007, nr 98.
- Nowakowski J., *Nad Hemingwayem i Hłaską*, „Ugory” 1956, nr 1.
- O miłości. Listy pisarzy polskich. Od Adama Mickiewicza do Marka Hłaski*, oprac. B. Riss, Warszawa 1997.
- Oleksiewicz M., *Kiedy będzie „Koniec nocy”?* *Entuzjastyczny list z Łodzi*, „Film” 1956, nr 49.
- Olszewski J., *Spotkania i rozmowy z Lenartowiczem*, „Film” 1960, nr 35.
- Osiecka A., *Rozmowy w tańcu*, Warszawa 1992.
- Osiecka A., *Szpetni czterdziestoletni*, Warszawa 1985.
- Ozimek S., *Od wojny po dzień powszedni*, w: *Historia filmu polskiego*, red. J. Toeplitz, t. 4, Warszawa 1980.

- Panas H., *Dlaczego porcja negatywu*, „Warmia i Mazury” 1956, nr 3.
- Pazyra J., *Marka Hłaski dwie przygody z filmem – „Koniec nocy” i „Baza ludzi umarłych”*, w: *Studia Filmoznawcze*, t. 23, red. S. Bobowski, Wrocław 2002.
- Peltz J., *Film o człowieku skazanym na śmierć*, „Film” 1957, nr 27.
- Peltz J., „Koniec nocy”. *Na ekranie dwudziestolecia*, „Film” 1964, nr 21.
- Peltz J., *Współprodukcja ma wiele dobrych stron („Ósmy dzień tygodnia” na warsztacie)*, „Film” 1957, nr 22.
- Petelski Cz., *Śladem „Bazy ludzi umarłych”*, „Film” 1983, nr 46.
- Pędziński Z., *Boję się o Hłaskę*, „Ziemia i Morze” 1956, nr 22.
- Pieszczachowicz J., *Twarze Erosa*, w: *Koniec wieku. Szkice o literaturze*, red. J. Pieszczachowicz, Warszawa 1994.
- Pilch J., *Pierwszy krok w dół*, „Student” 1981, nr 9/10.
- Pisarek-Krzywicka D., *Najnowszy cmentarz historii*, „Student” 1981, nr 9/10.
- Pitera Z., „Skarb kapitana Martensa”, „Film” 1957, nr 23.
- Płażewski J., *Historia filmu 1895–2000*, Warszawa 2001.
- Płażewski J., *Za „Bazą”, przeciw Jaszczowi*, „Przegląd Kulturalny” 1959, nr 36.
- Polański R., *Panie Marczku, pan jesteś wykształcony człowiek*, „Film” 1989, nr 5.
- Polański R., *Roman*, Warszawa 1989.
- Popławski J., *Mit w obrazkach, czyli „Chamsin”*, „Ład” 1981, nr 10.
- Porada M., *Nieznośny Nastoletni*, „Gazeta Wyborcza” – dodatek regionalny – Wrocław 1999, nr 11.
- Preger J., *Bohaterowie rozczarowanych socjalistów*, „Trybuna Literacka” 1957, nr 6.
- Problemy teorii dzieła filmowego*, red. J. Trzynadlewski, Wrocław 1985.
- Prusek W., „Ósmy dzień tygodnia” i inne sprawy filmowe, „Nowe Sygnały” 1957, nr 16.
- Pryszczewska-Kozłub A., *Marek Hłasko a socrealizm*, Zeszyty Naukowe WSP Opole Filol. Pol. 1993, z. 31.
- Putrament J., *Pół wieku: Poślizg*, Warszawa 1980.
- Pyszny J., *Nie wszyscy byli odwróceny. Wizerunek Marka Hłaski w prasie PRL*, Wrocław 1992.
- Raczek T., *Marek Hłasko – przegrywacz*, „Rzeczpospolita” 1982, nr 294.
- Radgowski M., *Następny do raj?*, „Polityka” 1958, nr 15.
- Rakowski M., *Dzienniki polityczne 1958–1962*, Warszawa 1998.
- Restart zespołów filmowych*, red. M. Adamczak, M. Malatyński, P. Marecki, Kraków–Łódź 2012.
- Rogatko B., *W Eljacie, czyli wszędzie*, „Życie Literackie” 1981, nr 25.
- Rozpędowski H., *Był Chamsin*, Londyn 1994.
- Rozpędowski H., *Sonja i Marek*, Warszawa 1999.
- Rozpędowski H., *Siódmy dzień tygodnia*, „Gazeta Wyborcza” 1998, nr 44.
- Rudnian P., *Trzy znaki czasu*, „Warmia i Mazury” 1957, nr 5.
- Rudnicki B., *Marek Hłasko*, Warszawa 1983.
- Rudnicki B., *Marek Hłasko: lata wędrówki*, „Życie Literackie” 1981, nr 45–47.
- Rudnicki H., *Niespokojne serca*, „Po prostu” 1955, nr 20.
- Rumel W., „Baza ludzi umarłych”. *Obejrzone po latach*, „Ekran” 1979, nr 24.
- Rybkowski J., *Śladem „Bazy ludzi umarłych”*, „Film” 1983, nr 46.
- Rygało A., *Izraelski alfabet Marka Hłaski*, „Opcje” 1997, nr 4.
- Sadkowski W., *Debiut Marka Hłaski*, „Trybuna Ludu” 1956, nr 220.
- Sandauer A., *Bez taryfy ulgowej*, Kraków 1974.
- Sandauer A., *O pewnej nagrodzie*, „Polityka” 1958, nr 6.
- Sieradzka Z., *Dziewczynki i świat współczesny*, „Teatr” 1986, nr 3.
- Sieradzki J., *Warianty bezradności*, „Twórczość” 1986, nr 4.
- Skiz (Wasilewski Z.), *Primadonna jednego tygodnia*, „Trybuna Ludu” 1958, nr 25.
- Sławińska N., *Powiedz, kto jest twym idolem...*, „Film” 1984, nr 22.

- Ślodowski J., *Wojciech Has. Rupieciarnia marzeń*, Warszawa 1994.
- Smoleń-Wasilewska E., *Spotkania są różne. Reportaż z produkcji nowego polskiego filmu*, „Film” 1957, nr 12.
- Sobański O., *Baza ludzi umarłych*, „Film” 1992, nr 9.
- Sobeczko T., *Hłasko – zjawisko także literackie*, „Miesięcznik Literacki” 1983, nr 8.
- Sobeczko T., *Pierwsza monografia*, „Miesięcznik Literacki” 1984, nr 5.
- Sobolewski T., *Obrona iluzji*, „Film” 1990, nr 5.
- Sobolewski T., *Reżyser z Krakowa. O filmach Wojciecha J. Hasa*, „Film” 1978, nr 23.
- Sobolewski T., *80 lat reżysera*, „Gazeta Wyborcza” 6.02.2001.
- Solarz W., *Film negujący nonsens. Dyskusja o „Bazie ludzi umarłych”*, „Film” 1959, nr 35.
- Sowa A.L., *Od Drugiej do Trzeciej Rzeczypospolitej (1945–2001)*, w: *Wielka historia Polski*, t. V, red. S. Grodziski, J. Wyrozumski, M. Zgórnian, Warszawa 2003.
- Sowińska B., *Spotkanie po latach*, „Życie Warszawy” 1983, nr 284.
- Stabro S., *Legenda i twórczość Marka Hłaski*, Wrocław 1985.
- Stabro S., *Sentymentalizm i zniewolenie*, „Magazyn Kulturalny” 1983, nr 1/2.
- Stabro S., *W bursztynowej kuli. O twórczości i legendzie Marka Hłaski*, „Odra” 1983, nr 12; 1984, nr 1.
- Stanisławczyk B., *Gry miłosne Marka Hłaski*, Warszawa 2003.
- Stanisławczyk B., *Kochana za bardzo*, „Pani” 2000, nr 2.
- Stanisławczyk B., *Matka Hłaski*, Warszawa 1992.
- Stankiewicz-Podhorecka T., *Życie bujne i tragiczne*, w: T. Stankiewicz-Podhorecka, *Listy Marka Hłaski*, Warszawa 1994.
- Stankiewicz-Podhorecka T., *Listy Marka Hłaski*, Warszawa 1994.
- Stankiewicz-Podhorecka T., *Za wcześniej od nas odszedłeś, panie Hłasko*, „Kultura i Życie” 1989, nr 12.
- Stanuch S., *Mesjaszek*, „Życie Literackie” 1956, nr 32.
- Stępień J., *Poborowy Marek Hłasko*, „Rzeczpospolita” 1999, nr 207.
- Stępień M., *Marek Hłasko (1934–1969)*, „Ruch Literacki” 1981, nr 1.
- Stempowski J., *Listy do Jerzego Giedroycia*, Warszawa 1991.
- Stempowski J., *Szkice literackie*, t. 2, *Klimat życia i klimat literatury 1948–1968*, oprac. J. Timoszewicz, Warszawa 1988.
- Stradomski W., *Fatum filmu wyklętego*, „Ekran” 1981, nr 6.
- Strzelecka B., *Idol*, „Filmowy Serwis Prasowy” 1985, nr 3.
- Suska D., *Leksykalne wyznaczniki stylizacji potocznej w „Bazie Sokolowskiej” Marka Hłaski*, „Prace Naukowe Wyższej Szkoły Pedagogicznej w Częstochowie” 1996, z. 3.
- Suska D., *Z problemów stylizacji językowej w opowiadaniach Marka Hłaski*, Częstochowa 2012.
- Syndrom konformizmu? Kino polskie lat 60.*, red. T. Miczka, Katowice 1994.
- Szczepański J.A., *O Bazie*, „Przegląd Kulturalny” 1959, nr 39.
- Szymański L., *A Lonely Table*, „Wiadomości” 1970, nr 16.
- Śliwonik R., *Za dużo, Panie Marku*, w: R. Śliwonik, *Portret z bufetem w tle*, Wrocław 1999.
- Tański P., *Marek Hłasko – doświadczenie obcości*, w: P. Tański, *Twarze emigracji*, Toruń 1999.
- Toeplitz K.T., *Coś dla ludzi żywych*, „Świat” 1959, nr 37.
- Toeplitz K.T., *Kino dla wszystkich*, Warszawa 1964.
- Toeplitz K.T., *Pijaństwo bez nadziei*, „Świat” 1958, nr 5.
- Toeplitz K.T., *Seans mitologiczny*, Warszawa 1961.
- Tomala S., *Nad legendą Marka Hłaski*, „Kultura i Życie” 1989, nr 12.
- Tomczak G., *Fragment pewnego artykułu o Marku Hłasce*, „Student” 1981, nr 9/10.
- Tomkowski J., *Marek Hłasko jako bajkopisarz*, w: *Sporne postaci polskiej literatury współczesnej: Następne pokolenie*, red. A. Brodzka, L. Burska, Warszawa 2005.

- Tronowicz H., *Ósmy dzień tygodnia*, „Filmowy Serwis Prasowy” 1983, nr 15/16.
- Tyrmand L., *Hłasko*, „Gazeta Wyborcza” 19–20.06.1999.
- Tyrmand L., *Hłasko*, „Kultura” 1969, nr 9.
- Umiński Z., *Marek Hłasko po latach odczytany*, „Życie i Myśl” 1986, nr 7/8.
- Wallis A., *Atlas kultury Polski 1946–1980*, Warszawa 1994.
- Wasilewski P., *Niespełnione tęsknoty outsidera*, w: *Hłasko nieznany*, oprac. A. Wasilewski, Kraków 1991.
- Wasilewski P., *Śladami Marka Hłaski*, Kraków 1994.
- Wasilewski P., *Śmierć samotnego mitomana*, „Student” 1986, nr 3.
- Wasilewski P., *Zamiast powieści Marka Hłaski*, „Student” 1989, nr 17.
- Werner A., *Literatura a film*, w: *Słownik literatury polskiej XX wieku*, red. J. Sławiński, Wrocław 1992.
- Wertenstein W., *Nie ma ucieczki od losu*, „Kino” 1979, nr 10.
- Węsierski B., *Marek Hłasko – pisarz pokolenia zbuntowanych*, „Kulisy” 1957, nr 27.
- Węsierski B., *Pętla na szyi widza, czyli zalany Hamlet rezygnuje z czekania*, „Express Wieczorny” 1958, nr 19.
- Węsierski B., *Rozmowa z Markiem Hłaską – „Echo Krakowa”* 1958, nr 13.
- Wieczorek W., *Awantura o Bazę*, „Więź” 1959, nr 10.
- Wielopolski W., *Młoda proza polska przełomu* 1956, Wrocław 1987.
- Wierzejski T., *„Sonata marymoncka”*, „Film” 1986, nr 37.
- Wierzewski W., *Film i literatura*, Warszawa 1983.
- Włast-Matuszak R., *„Sonata marymoncka”, czyli powrót Hłaski*, „Za i Przeciw” 1988, nr 27.
- Wróbel-Bryła U., *Sergiusz Kazanowicz i jego biblioteka „Książka na Śląsk”*, „Książka i Czytelnik” 1984, nr 4.
- Wyka K., *Podróż do krainy nieprawdopodobieństwa*, Kraków 1964.
- Wyrozemska M., *Przesłanie*, „Ekran” 1988, nr 26.
- Wyskiel W., *Kłęska demoralizuje ofiarę*, „Literatura” 1988, nr 7.
- Zagroba B., *Legenda sprzed ćwierćwiecza*, „Film” 1983, nr 35.
- Zagroba B., *Śladami Hłaski*, „Film” 1986, nr 32.
- Zajiček E., *Poza ekranem. Kinematografia polska 1918–1991*, Warszawa 1992.
- Zaleski K., *Inferno sentymentalne*, „Teksty” 1974, nr 2.
- Zastępca, *Bronię „Pętli”*, „Tygodnik Powszechny” 1958, nr 9.
- Zbyszewski W., *Gombrowicz i Hłasko*, „Wiadomości” 1969, nr 52.
- Ziemann S., *Byłam żoną Marka Hłaski*, Pruszków 2001.
- Ziemann S., *Sonia i Marek*, „Gazeta Wyborcza” – „Wysokie Obcasy” 2000, nr 39.
- Ziomek J., *Powinowactwa literatury. Studia i szkice*, Warszawa 1980.
- Zybura M., *Hłasko raz jeszcze*, „Odra” 1987, nr 2.
- Żółciński T., *Pierwsze czytanie o Marku Hłasce*, „Radar” 1984, nr 10.
- Żuławski J., *Przydługa terażniejszość*, Warszawa 1992.

Filmografia*

FILMY FABULARNE

Koniec nocy

Rok: 1956

Premiera: 21.12.1957

Rodzaj: film fabularny

Gatunek: film obyczajowy

Produkcja: Polska

Dane techniczne: czarno-biały, 90 min

Reżyseria: Julian Dziedzina

Asystent reżysera: Jan Włodarczyk

Scenariusz: Antoni Bohdziewicz, Bohdan Drozdowski, Julian Dziedzina, Marek Hłasko,

Paweł Komorowski, Jerzy Wójcik

Zdjęcia: Henryk Depczyk, Krzysztof Winiewicz, Jerzy Wójcik

Oświetlenie: Eugeniusz Żółtowski

Scenografia: Jerzy Skrzepiński

Muzyka: Jerzy Kurczewski

Dźwięk: Józef Bartczak

Montaż: Krystyna Tunis

Współpraca montażowa: Wiesława Stanek

Charakteryzacja: Jadwiga Tubielewicz

Opieka artystyczna: Antoni Bohdziewicz

Opieka produkcyjna: Zygmunt Król

Kierownictwo produkcji: Leon Białas, Zbigniew Brejtkopf, Bronisław Cichoński, Henryk

Podkowa, Ryszard Wardęcki

Produkcja: Państwowa Wyższa Szkoła Filmowa (Łódź)

Obsada aktorska: Zbigniew Cybulski (*Romek Brzozowski*), Ryszard Filipiński (*Edek Słowik*),

Adam Fiut (*Filip Janik*), Mariusz Górczyński (*Rysiek Bednarek; imię w czołówce: Marian*),

Roman Polański (*„Mały”*), Eugeniusz Szewczyk (*Witek*), Jadwiga Andrzejewska (*matka Filipa*),

Anna Ciepielewska (*Danusia*), Katarzyna Karska (*dziewczyna*), Barbara Rachwalska (*matka „Małego”*),

Ewa Zdieszzyńska (*Halina, ciotka Danusi*), Jerzy Kozakiewicz (*Karol, konkubin Haliny*),

Józef Kalita (*porucznik MO*), Ryszard Łomnicki (*porucznik MO*), studenci PWSF (Łódź),

Janusz Majewski (*kupujący bilety do kina od „Małego”*; *nie występuje w czołówce*),

Tadeusz Ordeyg (*ojciec Filipa; nie występuje w czołówce*)

*Informacje pochodzą ze strony internetowej Filmu Polskiego <www.filmpolski.pl>.

Skarb kapitana Martensa

Rok: 1957

Premiera: 25.05.1957

Rodzaj: film fabularny

Gatunek: film sensacyjny

Produkcja: Polska

Dane techniczne: czarno-biały, 73 min

Reżyseria: Jerzy Passendorfer

Współpraca reżyserska: Jerzy Kaden, Konrad Paradowski, Daniel Szylit, Marian Ziętkiewicz, Halina Lachowicz

Scenariusz: Jan Fethke

Dialogi: Stanisław Dygat, Marek Hłasko

Zdjęcia: Bogusław Lambach

Operator kamery: Stanisław Loth

Współpraca operatorska: Tadeusz Zając, Ludwik Pełka

Scenografia: Anatol Radzinowicz

Współpraca scenograficzna: Adam T. Nowakowski, Cecylia Wróblewska, Józef Galewski, Albin Wejman

Kostiumy: Marian Kołodziej

Muzyka: Jerzy Harald

Wykonanie muzyki: Orkiestra PR (Katowice) (*w czołówece: Orkiestra Rozgłośni Śląskiej*)

Dyrygent: Jerzy Harald

Dźwięk: Jan Czerwiński

Współpraca dźwiękowa: Józef Tomporek, Jerzy Bolesławski

Montaż: Czesław Raniszewski, Stefan Bagiński

Współpraca montażowa: Jerzy Pękalski

Charakteryzacja: Roman Kęsikowski, Anna Śmiech

Kierownictwo produkcji: Tadeusz Karwański

Współpraca produkcyjna: Henryk Szlachet, Antoni Rosiak

Produkcja: Studio Filmowe (d. Zespół Filmowy) Iluzjon

Atelier: Wytwórnia Filmów Fabularnych (Łódź)

Laboratorium: Wytwórnia Filmów Fabularnych (Łódź)

Obsada aktorska: Barbara Połomska (*Baśka, córka Dominika, kierowniczką sieciarni*), Tadeusz Schmidt (*Paweł Czernik*), Szczepan Baczyński (*mechanik Szczepan Gawęda*), Kazimierz Fabisiak (*Dominik*), Stanisław Jasiukiewicz (*Gac*), Emil Karewicz (*Pieloch*), Eugeniusz Szewczyk (*chłopiec okrętowy Mucha*), Hanna Bedryńska (*sekretarka w „Dalmorze”*), Antoni Biliczak (*inspektor w „Dalmorze”*), Adam Dzieszyński (*rybak*), Tadeusz Gwiazdowski (*w czołówece imię: Antoni*), Mieczysław Kalenik (*bosman*), Wanda Łuczycka (*żona Dominika*), Józef Pilarski (*Knotek, pracownik sieciarni*), Jarema Stępowski (*kucharz okrętowy*), Kazimierz Talarczyk (*rybak na „Neptunie”*), Feliks Żukowski (*kapitan Gustaw Martens*), Cezary Julski (*Józek Cielas, członek załogi Pielocha; nie występuje w czołówece*), Tadeusz Kalinowski (*nie występuje w czołówece; informacja za „Słownikiem biograficznym Teatru Polskiego t. 2”*), Jan Łopusznik (*pijak w tawernie; nie występuje w czołówece*), Tadeusz Ordeyg (*dysponent kadrowy; nie występuje w czołówece*), Edward Radulski (*chuligan z tawerny; nie występuje w czołówece*)

Pierwotny tytuł: *S/t Samson wychodzi w morze*

Gatunek: powieść

Autor pierwotny: Janusz Meissner

Spotkania

Rok: 1957

Premiera: 18.11.1957

Rodzaj: film fabularny

Gatunek: film obyczajowy

Produkcja: Polska

Dane techniczne: czarno-biały, 76 min

Reżyseria: Stanisław Lenartowicz

Asystent reżysera: Sylwester Chęciński, Stanisław Jędryka

Scenariusz: Stanisław Lenartowicz

Zdjęcia: Mieczysław Jahoda

Operator kamery: Czesław Świrta

Asystent operatora kamery: Wiesław Pyda, Jerzy Szurowski

Scenografia: Jan Grandys

Kostiumy: Jadwiga Przeradzka

Muzyka: Jerzy Harald, Adam Walaciński, Juliusz Łuciuk

Wykonanie muzyki: Jeanne Johnstone (*śpiew*)

Dźwięk: Jan Czerwiński, Bohdan Bieńkowski

Montaż: Lidia Pacewicz, Jadwiga Jakubowska

Charakteryzacja: Zbigniew Dobracki

Konsultacja: Stanisław Skalski (*lotnicza*)

Kierownictwo produkcji: Tadeusz Karwański

Asystent kierownika produkcji: Konstanty Lewkowicz, Henryk Strzebiecki, Józef Fijałkowski

Sekretariat planu: Zbigniew Lewicki

Produkcja: Zespół Filmowy Rytm

Atelier: Wytwórnia Filmów Fabularnych (Wrocław), Wytwórnia Filmów Fabularnych (Łódź)

1 nowela

Obsada aktorska: Maria Kaniewska (*Stefania, pracownica archiwum filmowego*), Ligia Borowczyk (*Maja*), Tadeusz Woźniak (*Adam, pracownik archiwum filmowego*), Adam Fiut (*kinooperator Wiktor*)

Pierwowzór: *Śliczna dziewczyna*

Z tomu: *Pierwszy krok w chmurach*

Gatunek: opowiadanie

Autor pierwowzoru: Marek Hłasko

2 nowela

Obsada aktorska: Alicja Jankowska (*Janka*), Mieczysław Gajda (*Jacek, student ASP*), Bogdan Baer (*student ASP; nie występuje w czołówce*), Stanisław Igar (*profesor ASP; nie występuje w czołówce*), Zofia Jamry (*modelka; nie występuje w czołówce*), Wanda Majerówna (*Irmina, studentka ASP; nie występuje w czołówce*)

Pierwowzór: *Zuchwała panienska*

Gatunek: opowiadanie

Autor pierwowzoru: Kornel Makuszyński

3 nowela

Obsada aktorska: Barbara Modelska (*Faustyna*), Wieńczysław Gliński (*pisarz Wacław Kisielecki*), Kazimierz Orzechowski (*poeta Janek*), Emil Karewicz (*Konstanty, szofer Wacława*)

Pierwowzór: *Stracona noc*

Gatunek: opowiadanie

Autor pierwowzoru: Jarosław Iwaszkiewicz

4 nowela

Obsada aktorska: Urszula Modrzyńska (*Jane*), Bogusz Bilewski (*pilot Janusz*), Wiktor Grotowicz (*mąż Jane; nie występuje w czołówce*), Henryk Hunko (*mechanik; nie występuje w czołówce*), Mieczysław Łoza (*barman w kasynie; nie występuje w czołówce*), Józef Pierracki (*oficer grający w kasynie w rzutki, nie występuje w czołówce*), Edward Radulski (*oficer; nie występuje w czołówce*)

Pierwowzór: *Lotnisko*

Gatunek: opowiadanie

Autor pierwowzoru: Stanisław Dygat

Pętla

Rok: 1957

Premiera: 20.01.1958

Rodzaj: film fabularny

Gatunek: film psychologiczny

Produkcja: Polska

Dane techniczne: czarno-biały, 96 min

Reżyseria: Wojciech Jerzy Has

Reżyser II: Hieronim Przybył

Asystent reżysera: Ryszard Ber

Scenariusz: Marek Hłasko, Wojciech Jerzy Has

Dialogi: Marek Hłasko

Zdjęcia: Mieczysław Jahoda

Operator kamery: Czesław Świrta

Asystent operatora kamery: Wiesław Pyda, Jerzy Szurowski

Oświetlenie: E. Cisak

Scenografia: Roman Wołyniec

Współpraca scenograficzna: Leonard Mokicz

Kostiumy: Andrzej Cybulski

Współpraca kostiumograficzna: Katarzyna Chodorowicz

Muzyka: Tadeusz Baird

Wykonanie muzyki: Wielka Orkiestra Polskiego Radia (Katowice)

Dyrygent: Witold Rowicki

Dźwięk: Bohdan Bieńkowski

Montaż: Zofia Dwornik

Współpraca montażowa: Krystyna Komosińska

Charakteryzacja: Zbigniew Dobracki

Współpraca charakteryzatorska: Romualda (Romana) Baszkiewicz

Kierownictwo produkcji: Tadeusz Karwański

Kierownictwo produkcji II: Henryk Szlachet

Kierownictwo zdjęć: Antoni Rosiak, Marek Dobrowolski, Józef Fiałkowski

Sekretariat planu: Zbigniew Lewicki

Produkcja: Studio Filmowe (d. Zespół Filmowy) Iluzjon

Atelier: Wytwórnia Filmów Fabularnych (Wrocław)

Laboratorium: Wytwórnia Filmów Fabularnych (Łódź)

Obsada aktorska: Gustaw Holoubek (*Kuba Kowalski*), Aleksandra Ślaska (*Krystyna*), Teresa Szmigielówna (*dawna miłość Kuby spotkana w kawiarni*), Tadeusz Fijewski (*Władek, alko-*

holik w barze „Pod Orłem”), Stanisław Miłski (Rybicki, deliryk na komisariacie), Władysław Dewoyno (Władek, monter sieci telefonicznej), Tadeusz Gwiazdowski (dozorca Zenek), Juliusz Grabowski (kelner w „Pod Orłem”), Marian Jastrzębski (krawiec, sąsiad Kuby), Emil Karewicz (Gienek, kelner w barze „Pod Orłem”), Roman Kłosowski (Janek, monter sieci telefonicznej), Ignacy Machowski (sierżant na posterunku), Helena Makowska-Fijewska (barmanka w barze „Pod Orłem”), Igor Przegrodzki (kolega Kuby spotkany na ulicy), Zygmunt Zintel (Poldek, akordeonista w barze „Pod Orłem”), Stefan Bartik (klient w barze „Pod Orłem”; nie występuje w czołówce), Marian Beczkowski (czyścibut; nie występuje w czołówce), Adolf Chronicki (nie występuje w czołówce), Władysław Głębik (skrzypek, sąsiad Kuby; nie występuje w czołówce), Cezary Julski (mężczyzna w „Pod Orłem” bijący Kubę; nie występuje w czołówce), Tadeusz Kalinowski (refrenista ćwiczący w kawiarni; nie występuje w czołówce), Waclaw Kowalski (taksówkarz Kostek, szwagier dozorczy; nie występuje w czołówce), Jan Machulski (milicjant; nie występuje w czołówce), Henryk Modrzewski (kasjer w kawiarni; nie występuje w czołówce), Irena Netto (barmanka w kawiarni; nie występuje w czołówce), Zdzisław Jan Nowicki (milicjant; nie występuje w czołówce), Józef Pieracki (sprzedawca kwiatów w kawiarni; nie występuje w czołówce), Włodzimierz Skoczylas (klient w barze „Pod Orłem”; nie występuje w czołówce), Kazimierz Stankiewicz (dostawca piwa do baru „Pod Orłem”; nie występuje w czołówce)

Pierwowzór: Pętla

Gatunek: opowiadanie

Autor pierwowzoru: Marek Hłasko

Muzyka piosenek: A. Benatzky, P. Gerard, S. Karpiński, Z. Marlicz, H. Wars, J. Petersburski

Słowa piosenek: Julian Tuwim, Kazimierz Winkler, Andrzej Włast, Marian Hemar

Utwór literacki: *Zorongo*

Autor: Federico Garcia Lorca

Ósmy dzień tygodnia

Rok: 1958

Premiera: dzień?08.1983

Rodzaj: film fabularny

Gatunek: film obyczajowy

Produkcja: Polska

Dane techniczne: czarno-biały z sekwencją barwną, 83 min

Reżyseria: Aleksander Ford

Współpraca reżyserska: Tadeusz Kończakowski, Zbigniew Kociuba

Scenariusz: Aleksander Ford, Marek Hłasko

Zdjęcia: Jerzy Lipman

Operator kamery: Andrzej Gronau

Współpraca operatorska: Czesław Grabowski

Scenografia: Roman Mann, Anatol Radzinowicz, Lech Zahorski

Współpraca scenograficzna: Wojciech Krysztofiak, Ryszard Potocki, Leonard Mokicz, Marek Iwaszkiewicz

Kostiumy: Jerzy Szeski, Janina Koźmińska

Muzyka: Kazimierz Serocki

Wykonanie muzyki: Orkiestra Radiowa (Berlin Zachodni)

Dyrygent: Witold Rowicki

Dźwięk: Leszek Wronko

Współpraca dźwiękowa: Jan Kalisz
Montaż: Halina Prugar-Ketling
Współpraca montażowa: Mirosława Garlicka, Maria Karpowicz
Charakteryzacja: Zdzisław Papierz
Współpraca charakteryzatorska: Krystyna Skowerska
Kierownictwo produkcji: Stanisław Zylewicz
Współpraca produkcyjna: Ryszard Straszewski, Józef Drzewicki, Donat Bilski
Produkcja: Zespół Filmowy Studio, CCC-Filmkunst GmbH Berlin Zachodni
Atelier: Wytwórnia Filmów Fabularnych (Wrocław), Wytwórnia Filmów Fabularnych (Łódź)
Obsada aktorska: Sonja Ziemann (*Agnieszka Walicka*), Zbigniew Cybulski (*Piotr Terlecki, chłopak Agnieszki*), Barbara Połomska (*Ela, koleżanka Agnieszki*), Ilse Steppat (*Walicka, matka Agnieszki*), Emil Karewicz (*Zawadzki, sublokator Walickich*), Bum Kruger (*Stefan Walicki, ojciec Agnieszki*), Tadeusz Łomnicki (*Grzegorz Walicki, brat Agnieszki*), Jan Świdzki (*dziennikarz*), Zbigniew Wójcik (*malarz, kolega Piotra*), Władysław Dewoyno (*porucznik MO*), Roman Hubczenko (*student*), Leon Niemczyk (*„Ciapus”, „narzeczony” Eli*), Janusz Ściwiarski (*pijak grający na akordeonie w knajpie na Zieleniaku*), Halina Buyno-Łoza (*sąsiadka Piotra; nie występuje w czołówce*), Mieczysław Czechowicz (*bandzior z ulicy, na której mieszkają Waliccy; nie występuje w czołówce*), Kazimierz Dejunowicz (*taksówkarz wiozący Agnieszkę na Zieleniak; nie występuje w czołówce*), Wiktor Grotowicz (*mężczyzna w knajpie na Zieleniaku; nie występuje w czołówce*), Helena Gruszecka (*sąsiadka Walickich; nie występuje w czołówce*), Cezary Julski (*Rysiek, bandzior z ulicy, na której mieszkają Waliccy; nie występuje w czołówce*), Antoni Jurasz (*bandzior z ulicy, na której mieszkają Waliccy*), Roman Kłosowski (*bandzior z ulicy, na której mieszkają Waliccy; nie występuje w czołówce*), Marian Łącz (*bandzior z ulicy, na której mieszkają Waliccy; nie występuje w czołówce*), Klemens Mielczarek (*bandzior z ulicy, na której mieszkają Waliccy; nie występuje w czołówce*), Barbara Modelska (*dziewczyna podobna do Agnieszki; nie występuje w czołówce*), Henryk Modrzewski (*pracownik domu handlowego; nie występuje w czołówce*), Adam Mularczyk (*bandzior z ulicy, na której mieszkają Waliccy; nie występuje w czołówce*), Lech Ordon (*„Duduś”, „narzeczony” Eli; nie występuje w czołówce*), Józef Pieracki (*pijak w knajpie na Zieleniaku; nie występuje w czołówce*), Czesław Roszkowski (*sąsiad Walickich; nie występuje w czołówce*), Włodzimierz Skoczylas (*„Pimpus”, „narzeczony” Eli; nie występuje w czołówce*), Kazimierz Stankiewicz (*bandzior z ulicy, na której mieszkają Waliccy; nie występuje w czołówce*), Janusz Ziejewski (*mężczyzna przyglądający się z samochodu Agnieszce; nie występuje w czołówce*)
Obsada dubbingu: Stanisław Miłski (*Stefan Walicki, ojciec Agnieszki; rola Buma Krugera; nie występuje w czołówce*)
Pierwowzór: *Ósmy dzień tygodnia*
Autor pierwowzoru: Marek Hłasko

Baza ludzi umarłych

Rok: 1958
Premiera: 10.08.1959
Rodzaj: film fabularny
Gatunek: film psychologiczny, film obyczajowy
Produkcja: Polska
Dane techniczne: czarno-biały, 104 min
Reżyseria: Czesław Petelski
Współpraca reżyserska: Leokadia Migielska, Zbigniew Chmielewski

Scenariusz: Marek Hłasko (*Pierwotnie autor scenariusza, wycofał swoje nazwisko z czołówki filmu*)
Scenopis: Czesław Petelski
Zdjęcia: Kurt Weber
Operator kamery: Wiesław Kielar
Współpraca operatorska: Janusz Zachwajewski
Scenografia: Wojciech Krysztofiak
Kostiumy: Janina Koźmińska
Muzyka: Adam Walaciński
Wykonanie muzyki: Orkiestra Polskiego Radia (Katowice)
Dyrygent: Michał Baranowski
Dźwięk: Stanisław Urbaniak
Montaż: Felicja Rogowska
Współpraca montażowa: Aurelia Rut
Charakteryzacja: Zbigniew Dobracki, Romualda (Romana) Baszkiewicz
Kierownictwo produkcji: Stanisław Zylewicz
Kierownictwo produkcji II: Jan Szymański, Kazimierz Niziński
Współpraca produkcyjna: Donat Bilski, Tadeusz Urbanowicz
Sekretariat planu: Urszula Krzemieniecka
Produkcja: Zespół Filmowy Studio
Atelier: Wytwórnia Filmów Fabularnych (Wrocław)
Laboratorium: Wytwórnia Filmów Fabularnych (Łódź)
Obsada aktorska: Zygmunt Kęstowicz (*Stefan Zabawa*), Emil Karewicz (*Tadek „Warszawiak”*), Teresa Iżewska (*Wanda, żona Zabawy*), Leon Niemczyk (*„Dziewiątka”*), Aleksander Fogiel (*„Apostoł”*), Tadeusz Łomnicki (*„Partyzant”*), Roman Kłosowski (*„Orsaczek”*), Adam Kwiatkowski (*„Bużka”, goniec z wypłatami*), Juliusz Grabowski (*Marcinkowski*), Roman Hubczenko (*leśniczy*), Tadeusz Kosudarski (*Dzwonkowiak, amant Wandy w knajpie*), Włodzimierz Kwaskowski (*mechanik Kowalski*), Józef Łodyński (*mechanik*), Mieczysław Łoza (*szatniarz w knajpie*), Stanisław Milski (*dyrektor*), Antoni Odrowąż (*ksiądz*), Edward Wichura (*inspektor z dyrekcji*), Henryk Hunko (*kelner w knajpie; nie występuje w czołówce*)
Pierwovzór: *Następny do raju*
Gatunek: powieść
Autor pierwovzoru: Marek Hłasko

Sonata marymoncka

Rok: 1987
Premiera: 16.05.1988
Rodzaj: film fabularny
Gatunek: film psychologiczny, film obyczajowy
Produkcja: Polska
Dane techniczne: barwny, 95 min
Reżyseria: Jerzy Ridan
Reżyser II: Wiesława Czołnik-Pinterowa, Andrzej Kazanecki
Współpraca reżyserska: Eugeniusz Karczewski, Wojciech Rybkowski, Wanda Kaczorowska
Scenariusz: Jerzy Ridan
Zdjęcia: Andrzej Jeziorek
Operator kamery: Dariusz Panas
Współpraca operatorska: Józef Skibiński, Jan Górski, Leszek Szymenderski, Tomasz Wierzejski, Mirosław Sas

Scenografia: Andrzej Przedworski
Współpraca scenograficzna: Wojciech Jaworski, Leszek Janiszewski, Jarosław Bogusiak,
Mieczysław Bomba
Dekoracja wewnątrz: Ewa Tarnowska
Kostiumy: Elżbieta Radke
Współpraca kostiumograficzna: Teresa Piwońska
Muzyka: Józef Rychlik
Dyrygent: Zdzisław Szostak
Konsultacja muzyczna: Anna Iżykowska-Mironowicz
Dźwięk: Stanisław Piotrowski, Jerzy Blaszyński
Współpraca dźwiękowa: Piotr Knop, Zbigniew Przygodzki, Józef Tomporek, Zygmunt Nowak
Postsynchrony: Studio Opracowań Filmów (Warszawa)
Montaż: Jarosław Wołejko
Współpraca montażowa: Katarzyna Palka, Maria Orłowska
Charakteryzacja: Bronisław Wrocławski
Współpraca charakteryzatorska: Ewa Skarbek-Warszakowska, Katarzyna Foltińska
Efekty pirotechniczne: Zdzisław Chrzęszcz
Ewolucje kaskaderskie: Józef Grzeszczak, Jerzy Rogowski, Jacek Ryniewicz, Marcin Sznajder, Bogdan Michalak, Tadeusz Stankiewicz
Opracowanie graficzne: Elżbieta Mikulska
Materiały archiwalne: Wytwórnia Filmów Dokumentalnych (Warszawa)
Kierownictwo produkcji: Wielisława Piotrowska
Kierownictwo produkcji II: Jerzy Fidler, Leszek Pieszko
Współpraca produkcyjna: Anna Płaza, Andrzej Besztak, Marek Wolski, Maria Stefaniak,
Bolesław Bednarski, Helena Badziak
Produkcja: Studio Filmowe (d. Zespół Filmowy) Iluzjon
Atelier: Wytwórnia Filmów Fabularnych (Łódź)
Laboratorium: Wytwórnia Filmów Fabularnych (Łódź)
Obsada aktorska: Olaf Lubaszenko (*Rysiek Lewandowski*), Henryk Bista (*Rustecki*), Bronisław Pawlik (*Biliński*), Jerzy Kryszał (*Jędras*), Witold Pyrkosz (*Sęczek, współwłaściciel „Arkadii”*), Zdzisław Kozień (*Orzechowski, współwłaściciel „Arkadii”*), Roman Kłosowski (*Stefan Kibała*), Marek Lewandowski (*kierowca Kamiński*), Antonina Gordon-Górecka (*matka Kamińskiego*), Leon Niemczyk (*kierowca Borkowski*), Ryszard Mróz (*Małecki, działacz ZMP*), Zofia Merle (*barmanka Masłowska*), Piotr Jankowski (*mały Rysiek Lewandowski*), Józef Nalberczak (*kierowca Andrzejczak*), Jerzy Rogalski (*członek brygady Kibały*), Piotr Różański, Jan Machulski (*Herbinger, dyrektor bazy*), Zbigniew Framer (*piosenkarz w „Arkadii”*), Elżbieta Panas, Władysław Komar (*Zieliński, chrzestny Ryśka*), Ludwik Benoit (*szatniarz w „Arkadii”*), Emil Karewicz (*rotmistrz*), Alicja Jachiewicz (*matka Ryśka*), Ryszard Kotys (*p.o. dyrektora bazy*), Justyna Zbiróg, Mirosława Marcheluk (*Zielińska*), Stefan Paska, Eugeniusz Karczewski, Jarosław Gruda (*kierowca dyrektora Herbingera*), Dariusz Rybicki, Edward Lubaszenko (*ojciec Ryśka*), Zbigniew Buczkowski (*znajomy Kibały*), Witold Dederko (*starzec*), Janina Niesobska (*stara tancerka*), Zofia Czerwińska (*kobieta w tramwaju*), Iwona Głębocka, Andrzej Precigs (*uczestnik zebrania w bazie*), Hanna Bedryńska, Zdzisław Rychter (*alfons Jadźki*), Alfred Freudenheim (*aresztujący grupę Kibały*), Piotr Siejka, Tadeusz Wojtych (*rozładowujący cement*), Tomasz Brzeziński (*chłopak uderzający Ryśka; nie występuje w czołowce*), Jerzy Rogowski (*Faciak; nie występuje w czołowce*), Jacek Romańczuk (*nie występuje w czołowce*)
Pierwowzór: *Sonata marymoncka*
Gatunek: powieść

Autor pierwowzoru: Marek Hłasko
Piosenka: *Rozszumiały się wierzby płaczące*
Słowa piosenek: R. Ślęzak
Słowa piosenek: Jerzy Ridan, Zbigniew Framer

Idol

Rok produkcji: 1984
Premiera: 7.10.1985
Rodzaj: film fabularny
Gatunek: film obyczajowy
Produkcja: Polska
Dane techniczne: barwny, 90 min
Reżyseria: Feliks Falk
Reżyser II: Krzysztof Maj, Stanisław Krzemiński
Współpraca reżyserska: Sławomir Małyszko, Dorota Grieser
Scenariusz: Feliks Falk
Dialogi: Feliks Falk, Krzysztof Zaleski
Zdjęcia: Wiesław Zdort
Operator kamery: Dariusz Kuc
Współpraca operatorska: Eugeniusz Gawrysiak, Leszek Szymenderski
Scenografia: Jerzy Sajko
Scenograf II: Ewa Kossowska
Współpraca scenograficzna: Mieczysław Bomba
Kostiumy: Grażyna Pściuk
Współpraca kostiumograficzna: Barbara Bulkiewicz
Muzyka: Jan Kanty Pawлуskiewicz
Dyrygent: Jan Kanty Pawлуskiewicz
Wykonanie muzyki: Tomasz Stańko (trąbka), Jan Kanty Pawлуskiewicz (wokaliza)
Konsultacja muzyczna: Piotr Marczewski
Dźwięk: Stanisława Dobek
Współpraca dźwiękowa: Zbigniew Przygodzki, Józef Tomporek, Zygmunt Nowak
Montaż: Mirosława Garlicka
Współpraca montażowa: Józef Majchrzak
Charakteryzacja: Mirosław Jakubowski
Współpraca charakteryzatorska: Elżbieta Karmolińska
Fotosy: Krzysztof Wellman
Ewolucje kaskaderskie: Jerzy Rogowski (nie występuje w czołówce)
Kierownictwo produkcji: Jacek Szeligowski
Kierownictwo produkcji II: Zdzisław Kuczyński
Współpraca produkcyjna: Wiesław Karpiński, Teresa Radzik, Marek Trojanowski
Produkcja: Studio Filmowe (d. Zespół Filmowy) Perspektywa
Atelier: Wytwórnia Filmów Fabularnych (Łódź)
Laboratorium: Wytwórnia Filmów Fabularnych (Łódź)
Obsada aktorska: Krzysztof Pieczyński (*Tomasz Sołtan*), Ewa Żukowska (*Ilona Iwicka, dawna partnerka Kortona*), Jerzy Kamas (*Karol „Olo” Panasiuk, przyjaciel Kortona*), Tadeusz Huk (*Witek, przyjaciel Kortona*), Witold Dębicki (*Maniek, przyjaciel Kortona*), Jerzy Wasięczyński (*Żabicki, przyjaciel Kortona*), Janusz Gajos (*Józef Winiecki, redaktor naczel-*

ny), Zbigniew Zapasiewicz (*cenzor*), Krzysztof Zaleski (*Grobny*), Katarzyna Zadrożny (*dziewczyzna Sołtana; w czołówce nazwisko: Zadrożna*), Bożena Rogalska, Ernestyna Winnicka (*kobieta w tv*), Maria Czubasiewicz, Małgorzata Załuska, Cezary Karpiński, Piotr Machalica (*właściciel pokoju wynajmowanego przez Sołtana*), Jerzy Fedorowicz (*członek redakcji*), Ryszard Sobolewski (*redaktor wydawnictwa*), Grzegorz Warchoła (*asystent reżysera*), Ryszard Mróz (*właściciel motoru*), Mieczysław Kobek, R. Miller, Andrzej Buzzewicz (*Tajchert, archiwista w urzędzie cenzury; nie występuje w czołówce*), Sławomir Orzechowski (*barman, słuchacz Sołtana; nie występuje w czołówce*), Robert Rogalski (*szatniarz; nie występuje w czołówce*), Andrzej Szenajch (*lekarz stwierdzający zgon Kortona; nie występuje w czołówce*)

FILMY DOKUMENTALNE

Życie bujne i tragiczne – Marek Hłasko

Produkcja: Polska
Rok produkcji: 1981
Dane techniczne: czarno-biały, 33 min
Reżyseria: Temida Stankiewicz-Podhorecka
Zdjęcia: Andrzej Dmoch, Hubert Waliszewski
Współpraca realizatorska: Barbara Stanisławczyk

Piękny dwudziestoletni

Produkcja: Polska
Rok produkcji: 1986
Dane techniczne: czarno-biały, 19 min
Realizacja: Andrzej Titkow
Scenariusz: Andrzej Titkow
Lektor: Krzysztof Kolberger
Zdjęcia: Jacek Petrycki
Dźwięk: Krystyna Podhorecka
Opracowanie dźwięku: Katarzyna Skarszewska
Montaż: Joanna Wojtulewicz
Kierownictwo produkcji: Andrzej Jadach
Współpraca realizatorska: Urszula Roguska, Andrzej Albinowski, Marek Głowiński, Cezary Tormanowski
Produkcja: Wytwórnia Filmów Dokumentalnych (Warszawa)
Bohater filmu: Marek Hłasko

Z nimi jadłem, z nimi piłem, ich kochałem – Marek Hłasko

Produkcja: Polska
Rok produkcji: 1999

Dane techniczne: barwny, 47 min
Reżyseria: Jan Sosiński
Scenariusz: Jakub Ossowski, Jan Sosiński
Zdjęcia: Marek Januszewicz
Konsultacja muzyczna: Zbigniew Zbrowski
Dźwięk: Paweł Suchta
Montaż: Paweł Suchta
Kierownictwo produkcji: Zbigniew Jeżyna
Współpraca: Magda Łobodzińska, Katarzyna Trawińska, Jarek Jakimczyk
Produkcja: Telewizja Polska – I Program
Lektor: Artur Żmijewski, Barbara Szamborska, Jerzy Rosołowski
Bohater filmu: Marek Hłasko

Wracając do Marka

Produkcja: Polska
Rok produkcji: 2002
Dane techniczne: barwny, 45 min
Reżyseria: Wiesław Saniewski
Współpraca reżyserska: Christine Hamer
Scenariusz: Wiesław Saniewski
Lektor: Teresa Sawicka
Zdjęcia: Mateusz Sośniak
Montaż: Robert Piechnik
Udźwiękowanie: Robert Piechnik
Producent: Andrzej Stachecki, Barbara Widajewicz, Natalia Saniewska, Katarzyna Kozłowska, Krzysztof Bodanko
Produkcja: Saco Films, Opus Film (Łódź), telewizja polska (Wrocław)
Bohater filmu: Sonja Ziemann, Marek Hłasko

Marek Hłasko bez mitów

Produkcja: Polska
Rok produkcji: 1994
Dane techniczne: barwny, 31 min
Realizacja: Hanna Etemadi
Współpraca realizatorska: Barbara Stanisławczyk
Scenariusz: Hanna Etemadi
Lektor: Irena Jun, Andrzej Butruk, Wojciech Gąssowski
Zdjęcia: Franciszek Majakowski
Opracowanie muzyczne: Jan Zawierski
Montaż: Michał Jafra
Kierownictwo produkcji: Jerzy Peński
Bohater filmu: Marek Hłasko

ETIUDY SZKOLNE PWSFTviT

Poranek

Rok produkcji: 1957
Dane techniczne: czarno-biały, 8 min
Reżyseria: Andrzej Herman
Scenariusz: Andrzej Herman
Zdjęcia: Janusz Pawłowski

Przedmieście

Rok produkcji: 1957
Dane techniczne: czarno-biały, 7 min
Reżyseria: Lidia Zonn
Scenariusz: Lidia Zonn
Zdjęcia: Anna Dobrowolska

Cywil

Rok produkcji: 1981
Dane techniczne: czarno-biały, 21 min
Reżyseria: Janusz Petelski
Scenariusz: Janusz Petelski
Zdjęcia: Dariusz Panas

Lombard

Rok produkcji: 1985
Dane techniczne: czarno-biały, 15 min
Reżyseria: Renata Mazur
Scenariusz: Renata Mazur
Zdjęcia: Andrzej Cieślak, Filip Kovcin, Ricardo Torres Ramirez, Antoni Kępiński, Leonard Myszyński

Pętla

Rok produkcji: 1986
Dane techniczne: barwny, 15 min
Reżyseria: Grzegorz Kempinsky
Współpraca reżyserska: Andrzej Dec, Grzegorz Kruszewski
Zdjęcia: Jan Paweł Pelech, Paweł Wendorff

Krzyż

Rok produkcji: 1988
Dane techniczne: czarno-biały, 17 min
Reżyseria: Andrzej Dec
Scenariusz: Andrzej Dec
Zdjęcia: Andrzej Cieślik

Drugi dzień wolności

Rok produkcji: 1988
Dane techniczne: czarno-biały, 20 min
Reżyseria: Jerzy Krysiak
Scenariusz: Jerzy Krysiak
Zdjęcia: Andrzej Cieślik

...aż przychodzi taka chwila

Rok produkcji: 1990
Dane techniczne: barwny, 14 min
Reżyseria: Waldemar Strajch
Scenariusz: Waldemar Strajch
Zdjęcia: Jan Paweł Pelech

Namiętności

Rok produkcji: 1992
Dane techniczne: barwny, 12 min
Reżyseria: Wojciech Żogała
Zdjęcia: Tomasz Michałowski

Pierwszy krok w chmurach

Rok produkcji: 1993
Dane techniczne: barwny, 12 min
Reżyseria: Ewa Pytka
Scenariusz: Ewa Pytka
Zdjęcia: Paweł Figurski

Piękne dzieci

Rok produkcji: 1993
Dane techniczne: barwny, 11 min
Reżyseria: Jori Polkki
Zdjęcia: Jorg Buhlmann

Dyżur

Rok produkcji: 1995

Dane techniczne: barwny, 9 min

Reżyseria: Klaudiusz Kasprzak

Zdjęcia: Radosław Górka, Marek Rajca

Indeks osób

A

Adamczak Marcin 36
Andrzejewski Jerzy 31, 32, 38, 45, 47, 56,
63, 69, 70, 170
Antonioni Michelangelo 38, 167

B

Baliński Stanisław 80
Barszczewski Jerzy 31
Bauer Artur 59
Batory Jan 32
Ben Filip 78
Bereza Henryk 33, 61, 68, 70, 72, 95-98, 105,
107, 170
Bergman Ingmar 38, 39, 118
Bernstein Edward 28, 31
Białoszewski Miron 33
Bieńkowski Władysław 70
Błażejowski Tadeusz 107
Błoński Jan 26, 33, 72, 94, 95, 99, 100
Bobermin Hans J. 87, 89
Bobkowski Andrzej 74
Bobowski Sławomir 44
Bodanko Krzysztof 88, 89
Bogart Humphrey 7, 36, 99, 100, 106, 108,
125, 170, 181
Bohdziewicz Antoni 40, 41, 43, 45, 109
Bończa-Szabłowski Jan 172
Borkowicz Leonard 49, 57, 58, 63
Borkowska Grażyna 106
Borowski Tadeusz 33
Bossak Jerzy 44, 56, 131
Brandys Kazimierz 26, 27, 30, 39, 49, 69
Brandys Marian 26, 39
Bratkowski Piotr 8, 9, 23, 149, 151
Bratny Roman 28, 49, 56, 63, 64, 70
Braun Andrzej 26

Brauner Artur 53, 54, 59
Breton André 26
Broniewski Władysław 48, 123
Brycht Andrzej 78
Brykalska Maria 14
Bryll Ernest 176
Brzoza Czesław 16
Brzozowski Jarosław 44, 131
Buczowski Leonard 37, 139
Buczyńska Halszka 21
Bugajski Leszek 102, 103, 106, 108, 142, 148
Bukowska Anna 24
Bursa Andrzej 8

C

Camus Albert 35
Carné Marcel 120, 143
Cayatte André 42
Chąciński Andrzej 78
Chruszczyński Andrzej 68
Chruslińska Iza 74
Ciszewski Jacek 60
Clouzot Henri-Georges 140, 143
Conrad Joseph 13
Cybulski Zbigniew 8, 58, 112, 134, 164, 167,
172
Cyrankiewicz Józef 32, 34, 57
Czapów Czesław 41
Czapski Józef 77
Czekałowa Barbara 13, 48, 96, 188
Czeszko Bohdan 21, 27, 39, 49, 176, 178
Czyż Stanisław 33,
Czyżewska Teresa 22
Czyżewski Andrzej 9, 11, 13, 14, 16-20, 22,
23, 27-29, 31, 36, 47, 48, 55, 60, 69, 73,
74, 76, 77, 81, 83, 87, 90, 110, 131, 134,
135, 150, 162, 175, 185, 189

D

Dancewicz Renata 155
Danielak Janusz 94, 95, 132
Dąbrowska Maria 19, 69, 70, 75, 77, 78
Dąbrowski Witold 28
Dean James 7, 8, 36, 74, 82, 160, 163, 170, 181
Dec Andrzej 156
Depczyk Henryk 40
Dębicka Olga 163
Dobosz Andrzej 28
Dostojewski Fiodor 22, 29, 30, 41, 105, 170, 177, 181
Drapiński Lech 26
Drobaczyński Romuald 40, 45
Drozdowski Bohdan 41, 109
Dygat Stanisław 33, 39, 46, 47, 49, 115
Dywińska Zula 78, 179
Dziedzina Julian 40, 45, 109

E

Etemadi Hanna 165, 174-176, 178, 185

F

Fadiejew Aleksander 18, 19
Falk Feliks 10, 164-168, 170, 172
Faulkner Wiliam 22, 35, 105
Fellini Federico 38
Fernand Leger 18
Fethke Jan 47
Fiedler Arkady 19
Fiejdasz Małgorzata 43
Fik Marta 37, 38
Filipski Ryszard 112
Filler Witold 28
Fiut Adam 112
Flynn John 83
Fogiel Aleksander 141
Ford Aleksander 37, 43, 49, 51-57, 61-64, 66, 93, 114, 127-136
Frąc Waldemar 126

G

Gajewski Stanisław 57
Galant Jan, 8, 29, 30, 95, 149
Giedroyc Jerzy 68, 69, 72-77, 83, 86, 87, 177, 184, 185
Giza Barbara 11
Głowiński Michał 7, 8, 33
Godlewska Joanna 59, 130, 136

Godlewski Julian 82
Godzic Wiesław 53
Goetel Ferdynand 80
Golde Hanna 169, 175, 179
Gombrowicz Witold 22, 70, 105, 106
Gomułka Władysław 34, 57, 59, 69, 80
Gondowicz Jan 166, 167
Górski Konrad 70
Grabowska Alina 33, 34, 65, 72, 73
Grochowiak Stanisław 33, 78
Grodzki Stanisław 16
Grodź Iwona 122
Grubiński Waclaw 80,
Gryczkiewicz Kazimierz 17, 135
Grydzewski Mieczysław 80, 84
Guzy Piotr 28

H

Halecki Oskar 80
Harasymowicz Jerzy 33
Has Wojciech Jerzy 39, 47-50, 61, 72, 92-93, 116, 118-127, 188
Helman Alicja 62
Hemingway Ernest 29, 35, 105, 143
Hen Józef 27, 39
Hendrykowska Małgorzata 43
Hendrykowski Marek 11, 49, 124
Herbert Zbigniew 33
Herling-Grudziński Gustaw 33, 67, 74, 77, 80
Herman Andrzej 155
Hernandez Jorge 153
Hertz Paweł 69
Hertz Zofia 73, 83, 177, 179, 184, 185
Hertz Zygmunt 73, 74, 83, 177
Hitchcock Alfred 122
Hłasko Józef 16
Hłasko Maciej 13
Hłasko Maria 13, 24, 76, 147, 174, 185
Hoffman Jerzy 42, 43, 113, 131
Holoubek Gustaw 125
Hopfinger Maryla 39
Hübner Zygmunt 28
Huxley Julian 19

I

Ian Adam 189
Irzyk Zbigniew 78
Iskierko Alicja 43

Iwaszkiewicz Jarosław 19, 46, 50, 51, 70,
81, 147, 170
Izdewska Bogusława 154
Iżewska Teresa 142

J

Jackiewicz Aleksander 44, 62, 143
Jakóbczyk Henryk 46
Janicki Stanisław 50, 52, 118, 122, 123, 146
Jankun-Dopartowa Mariola 39
Jaroński Zbigniew 33, 34, 37
Jastrun Mieczysław 69
Jastrząb Łukasz 19
Jastrzębski Jerzy 26, 34, 35, 97-100, 106
Jazdon Mikołaj 43
Jeleński Konstanty 68, 73, 74
Joyce James 26

K

Kabat Eugeniusz 107
Kafka Franz 106, 157
Kałużyński Zygmunt 62, 66
Karabas Kazimierz 44, 113, 131, 152
Karewicz Emil 57, 63, 135, 141, 175
Karpowski Tadeusz 49
Karwala Marek 11
Kasprzak Klaudiusz 156
Kawalerowicz Jerzy 37, 48, 49, 56
Kazan Elia 42, 171
Kąkolewski Krzysztof 8
Kempinsky Grzegorz 156
Kessler Roman 178
Kęstowicz Zygmunt 141
Kieślowski Krzysztof 152
Kijowski Andrzej 26, 33, 34, 39, 41, 68, 93,
94, 96, 98, 136, 143, 163
Klimal Wojciech 157
Kłosowski Roman 63, 141
Kmita Jerzy 67, 68
Kobiela Bogumił 8
Kołakowski Leszek 70
Komar Marek 8, 16, 26, 96, 121, 140, 160
Komeda Krzysztof 8, 84, 86-88, 164, 185
Komedowa Zofia 86-88
Komorowski Paweł 40, 41, 42, 45, 109
Konopka Adrian 19
Konopka Hanna 19
Konwicki Tadeusz 7, 24, 39, 49, 56, 97, 144,
172

Kornatowska Maria 49, 124, 126
Kossak Zofia 70
Kotarbiński Tadeusz 70, 71
Kotowska Monika 107, 114
Kott Jan 70, 71
Kowalczyk Andrzej Stanisław 51, 131
Kozioł Ireneusz 154
Kozńiewski Kazimierz 27, 66
Krakowski Józef 63, 64
Kraszewski Ignacy 13
Krawiec Grzegorz 153
Kreutzinger Krzysztof 21
Krubski Krzysztof 41, 45, 62
Kruczkowski 76
Krygier Włodzimierz 53, 57, 59, 165, 173
Krysiak Jerzy 156
Krzywicki Andrzej 31
Kukiel Marian 80
Kuncewicz Piotr 108,
Kurpiewski Lech 7, 9, 13, 16, 59, 64, 65, 95-
98, 100, 103, 109, 121, 139, 140,
Kuryluk Karol 57
Kurz Iwona 9, 30, 31, 39, 45, 99, 102, 109,
127, 133, 159, 167
Kuśnierz Jan 68
Kutz Kazimierz 39, 52, 155
Kwiecińska Zyta 173
Kydryński Juliusz 44

L

Lach Tomasz 87, 88
Lahola Leopold 81
Lambach Stanisław 47
Lasota Eligiusz 22, 30
Lasotta Ryszard 37
Léger Fernand 18
Leja Magda 107
Lenart Józef 78
Lenartowicz Stanisław 46, 50, 92, 123, 145-
147, 155
Leszczyński Władysław 44
Lewandowski Jan 52
Lewińska Maria 174
Lipman Jerzy 59
Lipski Jan Józef 33
London Jack 13
Lubaszenko Olaf 151
Lubelski Tadeusz 35, 37, 42-44, 53, 62, 119,
127, 159

Ludwicki Konrad 9, 102, 107, 108
Luft Filip 157

Ł

Łęczyca Jan 44, 145, 146
Łęski Janusz 40, 45
Łobodowski Józef 80
Łomnicki Tadeusz 134, 141
Łoś Stefan 17-19, 21, 22, 170
Łuka Michał 154
Łukasiewicz Jan 33
Łysiak Waldemar 101

M

Mach Wilhelm 27, 31, 77, 170
Machulski Juliusz 156
Maciejewski Maciej 102, 108, 112, 113, 119-124
Mackiewicz Józef 80
Madej Alina 37, 49, 53, 54, 59
Makowiecki Andrzej Z. 8, 158-162, 164
Makuszyński Kornel 46
Malatyński Marcin 36
Mann Tomasz 35
Manturzewski Stanisław 41
Marecki Piotr 36, 119
Marzec Bartosz 32
Mauriac François 35
Mason James 48
Mazur Renata 155
Meissner Janusz 14, 47
Michalski Czesław 37
Michalski Hieronim 35, 72
Michałek Bolesław 44, 50, 62, 121
Mieroszewski Juliusz 75
Miller Marek 41, 45, 62
Miłoś Czesław 74, 80, 83
Mroczkowski Stanisław 78
Mrożek Sławomir 28, 68, 70

N

Nałkowska Zofia 19
Newerly Igor 20-23, 27, 28, 104, 150, 186, 189
Niemczyk Leon 140
Niemiec Henryka 68
Nixon Richard 172
Niziński Marek 87, 88
Nowak-Jeziorański Jan 82
Nowakowski Marek 101, 107

Nowakowski Tadeusz 80
Nowakowski Zygmunt 80
Nowicki Jan 154

O

Odojewski Włodzimierz 28
Oleksiewicz Maria 40
Opania Marian 153
Orwell George 76
Osiecka Agnieszka 57, 69, 169, 172-175, 178, 180, 184
Ossowska Maria 110
Ozimek Stanisław 39, 47, 65, 112, 119, 120, 142, 143

P

Panas Henryk 26
Parandowski Jan 70
Parnicki Teodor 70
Passendorfer Jerzy 46, 47, 69, 115
Pazyra Joanna 44, 112-115, 142, 144
Peltz J. 45, 125
Petelski Czesław 59-66, 93, 114, 137, 157, 188
Petelski Janusz 157
Pędziński Zbigniew 33
Picasso Pablo 18
Pieczyński Krzysztof 166
Pitera Zbigniew 115
Płażewski Jerzy 62, 119
Polański Roman 40, 41, 44, 45, 81, 84, 86, 87, 112, 167, 184
Pölkki Jori 155
Press Hanna 78
Press Jerzy 78, 178, 179, 184, 185, 186
Prusek W. 53
Przyboś Julian 69, 70
Przylipiak Mirosław 39
Putrament 76
Pyda Wiesław 145
Pytka Ewa 153

R

Ray Nicholas 82
Reed Carol 48, 119
Remarque Erich 105, 106
Ridan Jerzy 66, 67, 92, 150-152
Rojewski Jan 78
Roman Andrzej 180, 181
Ronsohoff Martin 84

Ropiak Mirosław 157
Rostworowski Jan 80
Rozpędowski Henryk 58, 78, 83, 86, 89, 130
Różewicz Stanisław 39
Różewicz Tadeusz 39, 69
Rubinowicz-Filozof Kasia 178, 180
Rudnian Paweł 35, 68
Rudnicki Adolf 70
Rudnicki Bogdan 8, 9, 23, 24, 26, 27, 29, 93,
95, 96, 98, 104-109
Rudnicki Marek 177
Rudzińska Anna 73
Rybakow Anatolij 23
Rybkowski Jan 49, 56

S

Sachs Charles 83, 89
Sadkowski Wacław 28
Sadoul Georges 65
Sagan Françoise 133
Sakowski Juliusz 87
Sandauer Artur 26, 33, 68, 72
Saniewski Wiesław 162, 165, 173, 179, 181
Sartre Jean-Paul 18
Schönborn Jerzy 66
Segiet Janusz 26
Serwatka Barbara 11
Sienkiewicz Henryk 13
Siewierski Kwiryn 78
Skarżyńska-Rewska Hanna 76
Skolimowski Jerzy 41
Skórzewski Edward 42, 113, 131
Sławińska Nina 167
Sławińska Zuzanna 154
Sławiński Janusz 7, 14, 39, 103, 106
Słodowski Jan 120, 121
Słonimski Antoni 68, 70, 72, 81
Smoleń-Wasilewska E. 146
Sobański Oskar 138, 139
Sobolewski Tadeusz 125
Sobotka Kazimierz 102
Solarz Wojciech 143
Sommer Rose Marie 90
Sosiński Jan 81, 165, 173-179, 181, 183, 185,
186
Sowa Andrzej Leon 16, 30, 39, 73, 76
Sowińska Iwona 37
Stabro Stanisław 7, 9, 26, 34, 59, 94, 97, 103,
105, 127, 133

Stanisławczyk Barbara 51, 134, 162, 169,
170, 179
Stankiewicz-Podhorecka Temida 9, 22, 71,
72, 76, 77, 84, 86, 165, 174, 175, 179
Stanuch Stanisław 33, 107
Starski Ludwik 47, 49, 56
Stawiński Jerzy Stefan 39, 60, 61, 65, 108
Steinbach Esther 179
Steinbeck John 22, 106
Stempowski Jerzy 51, 75, 83, 106
Stilman Henryk 79
Strajch Waldemar 157
Strumff Tadeusz 78
Strykowski Julian 70
Strzelecka B. 165, 169
Suchodolski Bogdan 75
Suska Dorota 100, 101
Syska Rafał 37
Szczepański Jan Józef 39, 70
Szpilman Władysław 52
Szymański Leszek 78
Szymborska Wisława 68

Ś

Ścibor-Rylski Aleksander 26, 39, 49
Śląska Aleksandra 126
Ślesicki Tomasz 154
Ślesicki Władysław 44, 113, 131
Śliwonik Roman 78, 184

T

Taylor Alan J.P. 19
Terlecki Tymon 80
Termer Janusz 148
Timoszewicz Jerzy 75
Titkow Andrzej 165, 173, 174, 176, 178, 180
Toeplitz Jerzy 39, 43, 47, 65, 112
Toeplitz Krzysztof Teodor 49, 62, 66, 100,
101, 112
Tronowicz Henryk 59
Trzaskalski Piotr 156
Turowicz Jerzy 68
Turowska Zofia 41, 45, 62
Tyrmand Leopold 101, 169, 180, 183, 185,
186

U

Urban Jerzy 181
Uszycka Walentyna 40

V

Visconti Luchino 38

W

Wajda Andrzej 39, 51, 52, 56, 60-62, 114, 167

Wallis Aleksander 35, 37, 38, 69

Wasilewski Piotr 7-10, 19-24, 28, 32, 34, 40, 42-49, 51, 53, 56, 57, 59, 60-69, 71, 72, 74, 77, 78, 80, 86, 88-90, 108, 110, 116, 120, 127, 141, 161, 183, 184

Wasilewski Zbigniew 76, 161

Ważyk Adam 19, 26, 31, 69

Wellman Krzysztof 171

Werner Andrzej 40

Wertenstein Wanda 64, 138, 140, 141

Wesołowska-Uszycka Walentyna 40

Węsierski Bohdan 50, 55, 65

Wielopolski Wojciech 99, 105

Wierzyński Kazimierz 80

Wilder Billy 48, 118, 119, 122, 123

Wilhelmi Janusz 62

Winiewicz Krzysztof 40

Wiśniewski Waldemar 41, 45, 62

Witkowski Zbigniew 27

Wittlin Józef 80

Włast-Matuszak Remigiusz 66, 67

Woroszyński Wiktor 28

Wójcik Jerzy 40, 42, 43, 109

Wójcik Wojciech 155

Wróbel-Bryła Urszula 17

Wróblewski Andrzej 8

Wyka Kazimierz 70

Wyrozumski Jerzy 16

Z

Zagroba Bogdan 52, 59

Zajiček Edward 36-38, 43, 47, 49, 52-54, 57, 58, 62-64

Zarzycki Jerzy 114

Zgórniak Marian 16

Ziemann Sonja 55, 56, 58, 59, 81, 82, 87, 88, 130, 133, 162, 169, 170, 172, 173, 177, 179-181, 185

Zonn Lidia 152

Zwierzchowski Piotr 11

Ż

Żeromski Stanisław 13

Żogała Wojciech 156

Żółkiewski Stefan 70

Marek Hłasko on Screen

Screenplays, Adaptations and Film Portrait of the Writer

Summary

Marek Hłasko's life and works constitute a unique phenomenon in Polish literature of the 1950s and 1960s. Within only two years Hłasko became the most popular figure of his time. People were interested both in his stories, which were different from contemporary prose, and in his private life, which was filled with scandal. The aim of this monograph is to present Marek Hłasko's life, work and image by studying his links with cinema, a part of his career that has attracted relatively little attention.

The first part of this book studies Marek Hłasko's relationship with cinema. Marek Hłasko was fascinated with cinema and sought to use film as a means of artistic expression. He co-operated with film-makers and co-authored screenplays and dialogues for six films within two years (1956–1958), demonstrating unusual prolificacy. In furtherance of his fascination with cinema, Hłasko also wrote film reviews. Furthermore, Hłasko behaved as if he were a film star himself and he used this to court attention and bring his life and works to a wider audience. While literature was Hłasko's most significant form of artistic output, his works and interest in cinema were substantial and demand further exploration.

A significant aspect of Hłasko's work was to create stories written from the perspective of the eye of the camera. These stories appeared to be ready-made scenarios thanks to the preponderance of dialogue, a minimal amount of descriptive content, fast-paced plot, clearly delineated conflicts, coherent composition and, crucially, behavioral approach and lack of metaphysical depth. The second part of this monograph analyses the manner in which adaptations of Hłasko's prose and the films that were inspired by his works drew on these scenarios. This part is divided into sections, each assessing a different film and considering the circumstances in which the underlying work, the screenplay and the film itself were created. The analysis of the films focuses on elements that can be attributed directly to Hłasko's works and those that resulted from the director's interpretation and analyses what this reveals about Hłasko's image and work.

Hłasko co-wrote the script for the film „Koniec nocy” [*The End of the Night*], which was directed and produced by Julian Dziedzina, Paweł Komorowski and Walentyna Uszycka. He also wrote the script for Jerzy Passendorfer's debut film titled “Skarb kapitana Martensa” [*The Treasure of Captain Martens*]. The atmosphere, themes and characters portrayed in these films also appear in Hłasko's other works. While still living in Poland, Hłasko wrote screenplays for three full-length feature films that were ad-

aptations of his own prose, being Jerzy Has's "Pętla" [*The Noose*], Czesław Petelski's "Baza ludzi umarłych" [*The Depot of the Dead*] and Aleksander Ford's "Osmy dzień tygodnia" [*The Eighth Day of the Week*]. After Hłasko had left Poland, many films were produced that were based on or inspired by his prose, including Jerzy Ridan's film adaptation of "Sonata marymoncka" [*The Marymont Sonata*] and Stanisław Lenartowicz's "Spotkania" [*Encounters*], which consists of four stories, each clearly based on Hłasko's written works.

Many film adaptations strayed from Hłasko's original intentions or altered his works by changing or twisting certain themes or plots. For example, *The Eighth Day of the Week* and *The Depot of the Dead*. Hłasko had not participated in the production of these films and was disappointed by them. The reasons for the discrepancies between the adaptations and original works included the involvement of state authorities who influenced the form and content of these films for their own purposes. Additionally, many film directors found it difficult to faithfully transfer Hłasko's written works to the screen. For instance, the delicate prose contained within *The First Step in the Clouds* was full of psychological and linguistic nuance as it narrated an essentially brutal story, but the film adaptation failed to replicate this dichotomy. However, despite these intrusions and faults, the films' audiences would still experience much of the same atmosphere as contained within Hłasko's original stories, as well as that of the Polish reality of the 1950's.

The final part of this monograph examines how Hłasko's image and legend were posthumously commemorated in film. It studies Feliks Falk's *Idol*, in which Hłasko is shown both as an icon and outsider in Polish cinema. There are five further documentaries that are dedicated to his life and works which can be divided into two groups: those that look to promulgate his legend and those that attempt to expose it and instead determine the truth about the man. Although these films adopt different approaches to their subject, they still contain similar and recurring elements. This book considers the four main "masks" that Hłasko presented to the world and are identified in the documentaries: the "bird of paradise" against the grey background of the communist time, the beautiful seducer, the provocative buffoon and the life-revelling hooligan. Marek Hłasko's ultimate film portrait is complex and individual documentaries do not produce one complete description of the writer. On the contrary, they demonstrate that it is not possible to provide a singular true representation of Marek Hłasko given the volume of his work, its range of content and depth of substance together with the image he consciously projected through film and media.

Marek Hłasko remains relevant in Polish culture not only as a writer but also as a scriptwriter and film legend. He was an incarnation of the archetypal "film star": talented, rebellious and leading a colourful but tragic life. An air of mystery still surrounds him since his early death cut short his literary and cinematic pursuits, thus depriving us of the possibility to learn more about the artist who has left his indelible imprint not only on Polish literature and cinema, but also on Polish culture as a whole. This monograph demonstrates conclusively the importance of cinema to Hłasko, illustrating his extensive contribution to the screen and his use of cinema to control and manipulate the portrayal of his image, in so doing producing a rich source of material which is essential for any comprehensive study of Hłasko and his work.



Justyna Bucknall-Hołyńska – adiunkt Zakładu Kulturoznawstwa i Komparatystyki Instytutu Polonistyki i Kulturoznawstwa Uniwersytetu Szczecińskiego. W latach 2003–2008 była prezeską Niezależnego Kina w Miejskim Ośrodku Sztuki w Gorzowie Wielkopolskim, następnie założyła Szkołę Języka Polskiego dla obcokrajowców. Naukowo zajmuje się filmem, kulturą audiowizualną i nowymi mediami. Jest autorką wielu artykułów z tych dziedzin oraz współredaktorką tomu *Władcy torrentów. Wokół angażującego modelu telewizji* (Gdańsk 2014).

Justyna Bucknall-Hołyńska napisała pasjonującą opowieść o legendarnym pisarzu, który fascynował się kinem i stał się jednym z jego wybitnych twórców. Trudno nie przywołać po lekturze tej książki sformułowania często dziś nadużywanego, a przecież dobrze oddającego charakter tej monografii – „to gotowy scenariusz na film!”. Jeśli kiedyś powstanie, to zobaczymy w nim nie tylko Hłaskę pisarza, ale też namiętnego widza i krytyka, twórcę filmowych dialogów i scenarzystę, współtwórcę kulturowych obrazów – *Pętli* i *Bazy ludzi umarłych*, co więcej – autora opowiadań chętnie adaptowanych przez studentów łódzkiej Szkoły Filmowej, a wreszcie mitologiczną postać z dwudziestowiecznych dziejów Polski. Hłaskę, który dla wielu stał się idolem i na zawsze pozostał „wiecznie pięknym dwudziestoletnim”.

dr hab. Mikołaj Jazdon, prof. UAM

ISBN 978-83-232-2829-5
ISSN 1642-8595



9 788323 228295