

JÓZEF HEN, REŻYSER – ŚWIĄTY NIEDOKOŃCZONE

ANDRZEJ GWÓŹDŹ

Uniwersytet Śląski w Katowicach
University of Silesia in Katowice
andrzej.gwozdz@us.edu.pl
ORCID 0000-0002-4779-5942

Konia z rzędem temu, kto z notek biograficznych Józefa Hena wyłowi informacje o jego działalności reżyserskiej – efemerycznej i sporadycznej. Ale to, że nawet rozmówcy pisarza z wywiadów zebranych w tomie „dialogów uzdrawiających” nie uznali za stosowne przywołania tej działalności artystycznej swego rozmówcy, sprowadzając fascynację Hena filmem do scenariopisarstwa i zgody na ekranizację własnych utworów – może już dziwić. Rzeczywiście, nie jest tego wiele: wyłączając asystę (obok dwóch pozostałych współautorów: Janusza Łęskiego i Romana Załuskiego) przy *Bitwie o Kozi Dwór* (1961) Wadima Berestowskiego, filmie opartym na scenariuszu Hena, dla którego podstawę stanowiła jego wydana sześć lat wcześniej powieść¹, chodzi jedynie o współreżyserię (obok tegoż Berestowskiego) noweli z dwunowelowych *Weekendów* (1963) oraz autorski cykl *Pęty i dukaty* – trzech ponaddwudziesięciminutowych filmów telewizyjnych, zrealizowanych w 1965 roku w Zespole „Kamera” i wyemitowanych w telewizji w kwietniu następnego roku.

Ale filmografia Hena, rozpięta między rokiem 1958 a 2004, przecież i bez tych reżyserskich przygód jest imponująca: to 26 pozycji – od scenariusza *Krzyża Walecznych* (1958), po współscenariusz (z Jerzym Hoffmanem) serialu telewizyjnego *Stara baśń* (2005)... W tym bogactwie filmowych fachów robota reżyserska łatwo może umknąć uwadze: *Weekendy* wchodzą przecież klinem między udaną adaptację opowiadania Hena *Bokser i śmierć*

¹ Co ciekawe, rozszerzenia w scenariuszu w stosunku do opowieści – zdradza Hen – weszły do trzeciego wydania książki (zob. A. Kossakowski, *Niebezpieczna pasja* [wywiad z Józefem Henem], „Ekran” 1963, nr 43, s. 7).

(Czechosłowacja, 1962/1963) wyreżyserowaną przez Petera Solana, a *Dwa żebra Adama* (1963/1964) Janusza Morgensterna do scenariusza pisarza – o obydwu filmach jest zresztą zdecydowanie głośniejsze niż o noweli *Autobusy jak zółwie. Perły i dukaty* natomiast wsuwają się między *Prawo i pięść* (1964) Edwarda Skórczewskiego i Jerzego Hoffmana a *Don Gabriela* (1966) Czesława i Ewy Petelskich – dwa zdecydowanie najznamienitsze filmy powstałe na podstawie Henowych scenariuszy.

Swoje „ćwierć debiutu” – jak wycenia Hen swój udział w *Weekendach* – autor uzupełnił jednak wkrótce ponadgodzinnym cyklem telewizyjnym. Nie spełniła się tylko zapowiedź z rozmowy na łamach tygodnika „Film” z kwietnia 1964 roku o tym, że Hen pisze scenariusz do swego pełnego debiutu, który zamierzał zrealizować w Zespole „Kamera” (a miało to być „uwspółcześnienie i polonizacja jednego z utworów klasyki rosyjskiej”²) – nic takiego nie powstało i nie sposób natrafić gdziekolwiek na kontynuację tego wątku³. Oczywiście trudno równać Henowi w tym względzie do innych literatów-reżyserów (jak Aleksander Ścibor-Rylski, Jerzy Stefan Stawiński czy Tadeusz Konwicki), skupionych w połowie lat sześćdziesiątych XX wieku we wspólnym froncie buntu scenarzystów. Niemniej nic nie usprawiedliwia ignorowania reżyserskiej ścieżki pisarza, scenarzysty i eseisty oraz sprowadzania jej wyłącznie do jednostki statystycznej w bilansie produkcyjnym kina i telewizji tamtego czasu⁴.

Hen zresztą z sympatią i zrozumieniem spoglądał na dokonania swoich kolegów po fachu (przy okazji doceniając i swoje):

Ostatnie debiuty – Ścibor-Rylskiego i Stawińskiego, a poprzednio Konwickiego – wykazały całkowitą sprawność warsztatową pisarzy-filmowców. Aby reżyserować film, przede wszystkim trzeba mieć coś do

² M. Oleksiewicz, *Lekkomysłne przygody?* [wywiad z Józefem Henem], „Film” 1964, nr 14, s. 10.

³ Na konferencji Hen wyznał, że chodziło o nowelę *Sobowtór: poemat petersburski* Fiodora Dostojewskiego.

⁴ Piętnaście lat po zbuntowanych filmowo pisarzach, w 1974 roku, Hen wraz ze Ściborem-Rylskim odbyli fascynującą podróż do Finlandii, z której niewiele wprawdzie wynikło dla planowanej polsko-fińskiej koprodukcji, ale dzięki wstawiennictwu przyjaciela przynajmniej przywróciła ona Henowi paszport (zob. J. Hen, *Nie boję się bezsennych nocy...*, Warszawa 2004, s. 274–275).

powiedzenia. I wycucie kina. Wtedy wystarczy dobra, lojalna ekipa. A że nie umiem mierzyć światła? Tego nie robi żaden reżyser – nawet ten z dyplomem szkoły filmowej. To sprawa operatora. Natomiast jest dziedzina, w której autor tekstu jest za kamerą jak najbardziej na miejscu. [Dziedzina – A.G.] interpretacji aktorskiej. Podstawowa w filmach psychologicznych, a takimi są, w gruncie rzeczy, moje filmy⁵.

Henowy bunt – choć bunt to raczej nie był, bardziej łagodne nawigowanie ku drugiemu brzegowi artystycznego bytu – przypadł na sam początek rewolty scenarzystów. To bowiem między rokiem 1963 a 1966 powstały filmy czołowego rebelianta Jerzego Stefana Stawińskiego (*Rozwódów nie będzie*, 1963/1964; *Pingwin*, 1965; *Przedświąteczny wieczór*, 1966, współreżyseria: Helena Amiradžibi-Stawińska) i jego popiecznika w dziele dawania odporu „wyzyskowi w przemyśle filmowym”⁶ (jak zatytułował Stawiński swój programowy artykuł w „Przeglądzie Kulturalnym” z 1960 roku) – Aleksandra Ścibora-Rylskiego (*Ich dzień powszedni*, 1963; *Późne popołudnie*, 1964/1965). W wypadku Hena – podobnie jak i pozostałych buntowników – obowiązuje ta sama diagnoza, trafnie ujęta, z perspektywy czasu, przez Bolesława Michałka:

Osobliwy paradoks: ci sami pisarze, którzy tak bardzo zainspirowali polski film, zarazili go powagą, wprowadzili doń nowy wymiar moralny i estetyczny – z chwilą gdy sami, bez pośrednictwa reżyserów, wyrazić mieli swe credo, nagle zapragnęli być tylko reżyserami zawodowymi, robiącymi tradycyjne filmy. Zdecydowali zamanifestować się w sztuce filmowej nie tym, co było ich siłą, tylko tym, co było ich słabością: reżyserskim profesjonalizmem⁷.

⁵ M. Oleksiewicz, *Lekkomysłne przygody?* [wywiad z Józefem Henem], op. cit.

⁶ Zob. J.S. Stawiński, *Wyzysk w przemyśle filmowym*, „Przegląd Kulturalny” 1960, nr 49, s. 1, 3.

⁷ B. Michałek, *Film się zmienia*, Warszawa 1967, s. 69. „W gruncie rzeczy wszyscy oni poszli śladem Tadeusza Konwickiego – pisze Tadeusz Lubelski – który zaczął reżyserować kilka lat wcześniej, bez publikowania buntowniczych manifestów. Konwicki stał się jednak rzeczywistym »autorem filmowym«, na równi z czołowymi twórcami Szkoły, gdy tymczasem Stawiński i Ścibor-Rylski zachowali się paradoksalnie: nie próbowali nawiązać do »swojej problematyki«, manifestowanej wcześniej w scenariuszach, lecz zrealizowali tradycyjne filmy”. Zob. T. Lubelski, *Historia kina polskiego 1895–2014*, Kraków 2015, s. 297.

Jeśli uznać, że miarą siły „własnej problematyki” *Weekendów* Hena są scenariusze do *Krzyża Walecznych* (1958) i *Nikt nie woła* (1960) Kutza, *Kwietnia* (1961) Witolda Lesiewicza czy *Prawa i pięści* (1964) Edwarda Skórczewskiego i Jerzego Hoffmana – to, istotnie, nowela z *Weekendów* od nich odstaje. I jeśli nawet trudno tę problematykę określić mianem błażej (bo taka przecież nie jest), to jej ranga, mierzona w skali społeczno-kulturowego prestiżu, tamtym z pewnością nie dorównuje. Jednak filmami „lekkimi” (wcale nie w znaczeniu dyskredytującym ich filmową wartość, a raczej tego, co Andrzej Werner nazywa „zminimalizowanym programem”⁸) są filmy z cyklu *Pęty i dukaty* – to urokliwe miniatury obyczajowe ze sporą dawką celnych obserwacji środowiskowych, ale też niewiele więcej; efekt rozgraniczenia pracy za kamerą od pracy z piórem w rękę, w równym stopniu dotyczący Ścibora-Rylskiego, co i Stawińskiego⁹.

W bogatych zapiskach Hena, zebranych w jego wielotomowych *Dziennikach*, wspomnień o reżyserii praktycznie nie ma. Ot, pojawia się, przytoczona jakby od niechcienia, opinia przygodnej osoby: „żałuje, iż przestałem reżyserować, *Autobusy jak żółwie* to było naprawdę coś nowego”¹⁰, która opatrzona jest wymownym komentarzem pisarza:

(Gdybym tracił czas na starania o realizację kolejnych scenariuszy, starania często beznadziejne, nie byłoby *Króla*. Czyli albo–albo)¹¹.

⁸ A. Werner, *Film fabularny*, w: *Historia filmu polskiego*, t. 5. 1962–1967, red. R. Marszałek, Warszawa 1985, s. 84. Werner ma na myśli program „zminimalizowany” pod względem ambicji i oczekiwań – trafnie przezeń odnoszonym do filmów, które „swą uwagę koncentrują na [...] niższych piętrach znaczeniowych i nie pretendując do wyjaśniania zbyt wielkich i zawiłych problemów, nie pretendując także do rangi wybitnych dzieł sztuki, chciałyby opisać, zobrazować, przedstawić jakiś wycinek rzeczywistości według [...] klucza tematycznego, zarejestrować jakieś istotne rysy obyczaju, pokazać prawdziwych ludzi, ich zwyczaje, sposoby zachowania, gesty, język, którym się posługują” (ibidem, s. 85); o tym kluczu tematycznym stanowią zaś „podstawowe problemy naszego życia” (ibidem, s. 84) zaklęte w „postulat autentyzmu” (ibidem).

⁹ Zob. A. Jackiewicz, *Moja filmoteka. Kino polskie*, Warszawa 1983, s. 341.

¹⁰ J. Hen, *Dziennika ciąg dalszy*, Kraków 2014, s. 366.

¹¹ Ibidem.

Jest jednak jedno niemal sensacyjne wspomnienie pewnego spotkania w Spatifie, na którym byli obecni bracia Steve i Timothy Quay, którzy mieli zagadnąć autora:

O co chodzi w pańskiej noweli filmowej *Autobusy jak żółwie*? Akceptują założenie psychologiczne: że młody mężczyzna (grał go Andrzej Hrydzewicz), w miarę jak czekanie na przyjazd dziewczyny się przedłuża, czuje się coraz bardziej zaangażowany uczuciowo – to, co miało być przygodą, przeradza się w miłość¹².

W tomie „dialogów uzdrawiających” odnaleźć wszak można wymowny werk i fotos z *Perel i dukatów*, uzmysławiające, że Hen-reżyser to nie sen filmoznawcy, a telewizja w jego twórczości to nie tylko odbiorca scenariuszy czy motywów do scenariuszy, ale także fabryka jego obrazów, z czasów zresztą dla tej fabryki wyjątkowo szczęśliwych i płodnych. Ten werk nosi zresztą na sobie piętno klasycznej ikonografii reżyserskiego fachu: Hen, w ciemnych okularach, stoi przy reflektorze, w prawej dłoni trzymając prawdopodobnie kartki scenariusza, lewą dyskretnie aranżując plan filmowy; wypowiada coś z namysłem – poza spokojna, niezdradzająca nerwowości planu filmowego, klasycznie dostojna, rzec by się chciało¹³.

Zresztą dla kogoś, kto już w podstawówce zyskuje opinię kinomana, bo z talentem i lubością opowiada na podstawie fotosów fabuły filmów¹⁴, a w maju 1961 roku znajduje czas na to, by znaleźć się w Neapolu na planie *Sądu ostatecznego* (Włochy, 1961) Vittoria De Siki¹⁵; kto ze znanstwem i nieskrywaną przyjemnością interpretuje *Słodkie życie* (Włochy, 1960) oraz *Rzym* (Włochy, 1972) Federica Felliniego, relacjonuje swoje odczucia po obejrzeniu *Sprawy Kramerów* (USA, 1979) Roberta Bentona, w telewizji z zainteresowaniem ogląda *Skłóconych z życiem* (USA, 1961) Johna Hustona, *Pana Kleina* (Francja, 1976) Josepha Loseya, a bohatera swojego opowiadania *Przeżyć w Paryżu* prowadzi po Polach Elizejskich od kina do kina, z taką

¹² J. Hen, *Bez strachu. Dziennik współczesny*, b.m.w. 2020, s. 118.

¹³ Zob. *Kronika fotograficzna, w: Wiem, co mówię, czyli dialogi uzdrawiające. Spotkania z Józefem Henem*, wybór i oprac. M. Hen, Warszawa 2013, s. 283.

¹⁴ Zob. J. Koźbiel, *Patrzyłem na świat od dołu* [wywiad z Józefem Henem], w: *Wiem, co mówię...*, op. cit., s. 34.

¹⁵ Zob. J. Hen, *Nie boję się bezsennych nocy...*, op. cit., s. 40–43.

dokładnością, że można z tej peregrynacji stworzyć przewodnik po paryskich kinach tej dzielnicy końca lat sześćdziesiątych ubiegłego stulecia¹⁶; kto – jako pilny obserwator telewizji – nawet zabiera głos w sporze „między izauryстами a antyizauryстами”¹⁷ – dla kogoś takiego reżyseria może wydawać się mimo wszystko jakimś celem. Nie do końca jednak wiadomo, czy bardziej dla spełnionego pisarza i scenarzysty (którym już wtedy, po *Krzyżu Walecznych* i *Nikt nie woła* Kutza, z pewnością Hen był), czy raczej dla pasjonata kina z wyraźnie filmoznawczymi predylekcjami, czego świadectwa daje nieustannie w swoich zapiskach (wartych zresztą polecenia akademickim znawcom filmu). Ale kto wie, czy nie dla jednego i drugiego zarazem. Zapewne w dużym stopniu miarodajne w tym względzie pozostaje wyznanie Hena z wywiadu na łamach „Ekranu” w 1963 roku, w którym wyznaje: „pasjonuje [mnie – A.G.] praca za kamerą, osobisty wpływ na film, praca z aktorem, montaż, rzemiosło, nawet środowisko. A także możliwość przemawiania do nieporównanie większej ilości odbiorców. Pasja to niebezpieczna – może wciągnąć tak, że się zapomni o piórze. Ja się będę przed tym bronił”¹⁸; bo – jak mówi w późniejszej rozmowie dla „Filmu” – „nic nie może zastąpić pisarzowi literatury, obcowania z papierem i własną myślą. Pisarz nie może się usprawiedliwiać, że ktoś napisał za niego jakiś rozdział czy zmienił mu postacie bohaterów. I ta pełna odpowiedzialność jest niesłychanie kusząca”¹⁹.

Krytycy na ogół ciepło odnieśli się do noweli z *Weekendów*. Bolesław Michałek słusznie zauważył, że „nowela Józefa Hena *Autobusy jak żółwie*, bardzo jednolita w temacie i stylu [...], zrealizowana [została – A.G.] sprawnie z dobrym wyczuciem atmosfery oczekiwania w małym prowincjonalnym miasteczku”²⁰. W zasadzie pokrywało się to z opiniami Komisji Ocen Scenariuszy, której przewodził minister Tadeusz Zaorski, i która ustami Aleksandra Ścibora-Rylskiego podkreślała, że nowela „napisana jest – jak zresztą wszystko przez niego – bardzo dobrze”, dodając: „z przyjemnością

¹⁶ Zob. J. Hen, *Przeżyć w Paryżu*, w: idem, *Bokser i śmierć. Wybór opowiadań*, Warszawa 1975, s. 443–523.

¹⁷ Ibidem, s. 389.

¹⁸ A. Kossakowski, *Niebezpieczna pasja* [wywiad z Józefem Henem], op. cit.

¹⁹ M. Oleksiewicz, *Lekkomysłne przygody?* [wywiad z Józefem Henem], op. cit.

²⁰ B. Michałek, *Film się zmienia*, op. cit., s. 68.

będę ją oglądał na ekranie”²¹. Warto przypomnieć, że Hen napisał w pierw scenariusz filmu pełnometrażowego, który – jak wynika z dokumentu – stawał rok wcześniej do oceny Komisji; teraz jedni chwalili Hena za to, że przystosowanie go do krótkiego metrażu wyszło noweli na dobre, inni byli odmiennego zdania. Gra szła zresztą o trzy nowele: Hena, *Julię* Krzysztofa Gruszczyńskiego (zrealizowaną przez Jana Rutkiewicza – obie ze zdjęciami Stanisława Lotha) oraz odrzuconą nowelę Stanisława Kasprzysia²².

Zaproszony do udziału w posiedzeniu Hen, w kontekście zgłoszonych wątpliwości co do zbytniego podobieństwa obydwu nowel, przyznawał, że „nie jest jeszcze zdecydowany cały styl realizatorski. Trzeba zachować jakąś dużą odrębność, co jest tym możliwe, że każdą nowelę ma robić inny reżyser”²³. Słowa te stanowią dowód na to, że reżyseria Berestowskiego–Hena nie była jeszcze wówczas przesądzona, choć odręczny dopisek na dokumencie świadczy o tym, że zdecydowano się na Zespół „Droga” – ten sam, w którym Berestowski zrealizował Henową *Bitwę o Kozi Dwór* (w posiedzeniu uczestniczył szef zespołu Antoni Bohdziewicz).

Zespół Realizatorów Filmowych „Droga” (pod kierownictwem literackim Andrzeja Brauna, z Wiktoorem Budzyńskim jako szefem produkcji) był w zasadzie przemianowanym pod presją polityczną Zespołem „Po prostu” (z tym samym kierownikiem artystycznym), zresztą rozwiązany z powodu – jak podawano – złych wyników ekonomicznych już w lutym (marcu?) 1963 roku²⁴, a więc na dziesięć miesięcy przed premierą *Weekendów*, która miała miejsce na początku grudnia tego roku. Jest rzeczą wątpliwą, czy *Weekendy* przysporzyłyby Zespołowi życiodajnej energii ekonomicznej, nie zmienia to jednak faktu, że pozostają one cennym dokumentem polskiej kinematografii swojego czasu. Przy okazji warto zaznaczyć, że gdy Tadeusz Konwicki realizował *Salto*, a więc jesienią 1964 roku, Józef Hen został na jakiś czas szefem literackim „Kadru”²⁵. Świadczy to nie tylko o wielkim zaufaniu,

²¹ Protokół z Komisji Ocen Scenariuszy w dniu 13.VII.1962 r., A-214, poz. 279, Archiwum FINA, s. 3.

²² Zob. ibidem.

²³ Protokół z Komisji Ocen Scenariuszy..., op. cit., s. 15.

²⁴ Na temat perypetii Zespołu „Droga” zob. E. Zajiček, *Poza ekranem. Polska kinematografia w latach 1896–2005*, Warszawa 2009, s. 195–198.

²⁵ Zob. J. Hen, *Nie boję się bezsennych nocy...*, op. cit., s. 681.

jakim Konwicky darzył Hena (przez tego drugiego po przyjacielsku zwany Konwicjuszem), ale także o ich wzajemnej przyjaźni; notabene, to jemu właśnie pisarz dedykował opowiadanie *Autobusy jak żółwie*²⁶. Zachowana w FilMOTECE Narodowej, starannie przygotowana kopia z francuskimi napisami świadczy o tym, że z filmem wiązano jakieś ambitne – prawdopodobnie festiwalowe – plany. I rzeczywiście, film rozpowszechniany był na Kubie i w Egipcie, pokazywano go nadto w RFN, USA, Francji i Meksyku.

Nie był to zresztą zły rok dla polskiego kina, które jednak z wolna pograżało się w marazmie „małej stabilizacji”. W styczniu 1963 roku swoją premierę miał film *Jak być kochaną* Hasa, we wrześniu na ekrany weszły *Milczenie* Kazimierza Kutza oraz *Pasażerka* Andrzeja Munka i Witolda Lesiewicza, ale w najbliższym otoczeniu *Weekendów* znalazły się już zdecydowanie mniej prestiżowe produkcje: w listopadzie m.in. odbyła się premiera *Zacnych grzechów* Mieczysława Waškowskiego, a w Boże Narodzenie do kin trafił *Yokmok* Stanisława Możdżeńskiego. Zaś lokujący się w najbliższym artystycznym sąsiedztwie *Weekendów*, prekursorski wobec buntu scenarzystów, film *Ich dzień powszedni* Aleksandra Ścibora-Rylskiego (premiera w maju 1963), stanowiący sztandarowy przejaw „małego realizmu” czy „małej stabilizacji” (w analogii do literatury) albo „kina autorskiego” (w konsolidacji z europejskimi nowymi falami) lub – jak wolą inni – „cyklu autorskiego”²⁷, był na ekranach już ponad pół roku.

²⁶ Warto przypomnieć, że to wtedy właśnie zapadła decyzja o skierowaniu do produkcji filmu *Marysia i Napoleon* (1966) Leonarda Buczkowskiego. Według anegdoty przytoczonej przez Hena, to dzięki niemu udało się także przeforsować realizację *Rękopisu znalezionej w Saragossie* Wojciecha Hasa (1966) w Zespole „Kamera”, kierowanym przez Jerzego Bossaka, za co zresztą odwdzięczono mu się w czołówce, umieszczając jego nazwisko jako kierownika literackiego. A było tak: „Zenon Kliszko [w latach 1959–1970 członek Biura Politycznego KC PZPR, najbliższy współpracownik Władysława Gomułki – przyp. A.G.] dał pieniądze na *Popioły* i *Chłopów*, a na *Rękopis* dać nie chciał – wspominał Hen – bo to takie snobistyczne. Wtedy, a byłem zastępcą kierownika literackiego [był nim wówczas Ernest Bryll], na prośbę Bossaka napisałem eksplikację, że to takie laickie, bardzo potrzebne, najlepszy dowód, że tłumaczył z języka francuskiego Edmund Chojecki, naczelny redaktor »Trybuny Ludu« w... Paryżu. I film od razu dostał 18 milionów złotych” (zapis rozmowy autora niniejszego artykułu z Józefem Henem podczas konferencji w dniu 8 listopada 2021 roku w Warszawie).

²⁷ Zob. A. Werner, op. cit., s. 90.

Zrozumiałe zatem, że punkt odniesienia strategii krytycznych wyznaczony był, z jednej strony, owym „małorealistycznym” buntem scenarzystów, z drugiej – mimo wszystko – ciągle wyznaczały go resentymenty Szkoły Polskiej i jej bliższych lub dalszych otoczeń. Już podczas obrad Komisji Ocen Scenariuszy jeden z dyskutantów (Jerzy Pomianowski) wskazywał chociażby na podobieństwo *Autobusów*... do *Niewinnych czarodziei* Wajdy, co podchwycił potem Jerzy Płażewski w recenzji na łamach „Kultury”, który o bohaterach obydwu filmów pisał, że „są to ludzie wcale do rzeczy, o rozległym życiu duchowym, refleksyjnej postawie wobec życia, cierpiący na chroniczny niedosyt uczucia. Pozory szelmowskiej dolce vita, a w gruncie – skarby uczuć, które gwałtem domagają się szybkiego zainwestowania”²⁸ (co jednak, w moim przekonaniu, zanadto zdaje się nadwężać problematykę *Weekendów*).

To poszukiwanie wzorca w poprzedniej dekadzie przyćmiło nieco bardziej ewidentne – jak sądzę – podobieństwo do Kutzowego *Nikt nie woła*. I tu, i tam mamy przecież podobny schemat fabularny: oczekiwanie na miłość w prowincjonalnym miasteczku; i tu, i tam podobna jest ewolucja uczuć, podparta monologiem wewnętrznym bohatera i wewnętrznym dialogizowaniem, nawet z podobną melodyką głosu jak u Henryka Boukołowskiego i z podobnymi bon motami („A listu za pana nie napisać?” – pyta zaczepnie pani w okienku na pocztce, „Dziękuję, ukończyłem właśnie kurs dla analfabetów” – odpowiada mężczyzna); podobne w tonie są przekomarzanki Wojtka i kelnerki, która ze swoją recytatorską wymową sprawia wrażenie jakby zesza z ekranu *Nikt nie woła*. I tu, i tam podobny deficyt uczuć, podobna symbolika miejsca tymczasowego, z frapującą galerią typów (tam repatriant rozwodzący się nad smakiem wody w swojej utraconej ojczyźnie, tu sklepikarz i buchalter); i tam, i tu ta sama bezbronna, niewinnie-pożądliva twarz Zofii Marcinkowskiej... I bardzo podobny pejzaż wewnętrzny postaci, choć w *Autobusach*... nieobarczony wojennymi dramatami. Zapewne

²⁸ J. Płażewski, *Julia i Romeo jako przybysze*, „Kultura” 1963, nr 26, s. 13. W podobnym duchu, acz bez odwołania do filmu Wajdy, argumentował na łamach „Współczesności” Ernest Bryll, choć swoją opinię odnosił raczej do samego „pomysłu zdemaskowania pozornego cynizmu we »współczesnej miłości«” niż do jego realizacji w postaci gotowego filmu, któremu – nie bez złośliwości – odmawiał większych wartości (zob. E. Bryll, *Hrabiowie wśród chamów*, „Współczesność” 1963, nr 24, s. 12).

nieprzypadkowo opowiadanie Hena nosi tę samą datę, co scenariusz do filmu Kutza – 1959 rok (posiedzenie Komisji Ocen Scenariuszy w związku z filmem *Nikt nie woła* odbyło się 7 kwietnia 1959 roku). Nie jestem pewien, czy bez tego doświadczenia konstrukcja *Autobusów jak żółwi* wyglądałaby, tak jak wygląda. Ale jest coś jeszcze, co wydaje się łączyć Bożka z *Nikt nie woła* z Wojtkiem z *Autobusów...*: to dwuznaczny status młodości albo raczej jej brak. Wojtek, inaczej niż Bożek, będący reprezentantem pokolenia Kolumbów, należy przecież – najogólniej mówiąc – do „pokolenia Odwilży”²⁹, a zatem jest reprezentantem młodzieży kształtującej się u nas wówczas popkultury (choć jeszcze tak nienazywanej), a chyba już nawet – młodzieżowej subkultury.

Rzecz jasna, te atrybuty młodości we względnie ustabilizowanej polskiej rzeczywistości tamtego czasu dopiero zaczęły się pojawiać i z pewnością nie miały szans, by ujawnić się na zapyziałej prowincji, która nie jest nawet skansenem (bo skanseny są na ogół ładne, choć zwykle nieautentyczne), a po prostu zacofanym cywilizacyjnie polskim zaściankiem (w którym francuskojęzyczny plakat zachęca do odwiedzenia Polski), na której nowoczesność nie odcisnęła dotąd żadnego piętna (jeśli nie liczyć poczty albo kiosku z gazetami) i do której z trudem dociera kilka razy na dzień autobus, ale gazety już z jednodniowym opóźnieniem (toteż niech nas nie zwodzi grupka młodzieży z gitarą, która tu przyjeżdża na kemping). A jednak – ten młody-stary chłopak mówi i zachowuje się bardziej jak Bożek z filmu Kutza niż jak mu współcześni z filmów scenarzystów-buntowników, o młodych u Jerzego Skolimowskiego nie wspominając. Choć przecież zarówno Wojtek z *Autobusów...*, jak i Pingwin z filmu Stawińskiego pod takim samym tytułem oraz otoczenie Pingwina należą do pokolenia okresu „małej stabilizacji” (szybko naznaczonej znamionami „monotonnej stagnacji”), które przeszło w okolicach roku 1968 w pokolenie „małej reformy i wielkiego buntu”³⁰.

²⁹ Zob. M. Fidelis, *Młodość, nowoczesność i świat. Polska młodzież u progu „długich lat sześćdziesiątych”*, w: *W poszukiwaniu polskiej Nowej Fali*, red. A. Gwóźdź, M. Wach, Warszawa–Kraków 2017, s. 34.

³⁰ Zob. H. Świda-Ziomba, *Młodzież PRL. Portrety pokoleń w kontekście historii*, Kraków 2010, s. 313–365. Wojtek, słabo jedynie muśnięty przez to, co nowoczesne, cały sklejony z dnia wczorajszego, stanowi antropologiczny relikw; krótko mówiąc – on nie

Wydaje się, że Henowy bohater rzeczywiście bardziej wyrasta z czasu akcji książki (a więc z końca lat pięćdziesiątych ubiegłego stulecia) niż z czasu akcji filmu (owe pięć lat dzielące opowiadanie od adaptacji filmowej miało przecież ogromny wpływ na styl życia młodzieży), a jego postać w filmie lepiej przystaje do minionej epoki niż do wizerunku młodych z kolejnej dekady (takich jak chociażby bohaterowie *Pingwina* Stawińskiego, „pokoleniowo” wspieranych udanie przez muzykę Krzysztofa Komedy, stanowiącą w tym filmie rodzaj muzycznego idiomu młodzieży pierwszej połowy lat sześćdziesiątych). Jednak przyznać trzeba, że na prowincji trudno się zachowywać jak bitnik. Tak czy owak z pewnością nie jest to młodość dumna i butna, jak w *Niewinnych czarodziejach* (1960) Andrzeja Wajdy – choć to właśnie w tym filmie upatrywano podobieństw do *Autobusów...* – albo w *Nożu w wodzie* (1962) Romana Polańskiego czy w filmie *Rozwodów nie będzie* (1964) Jerzego Stawińskiego – jest to raczej stan przejścia zaklęty w bólu oczekiwania na spełnienie niż na młodość jako stan ducha, lokujący bohatera bardziej w obrębie pokolenia pisarza (rocznik 1923) niż wśród przynależnych do pokolenia „małej stabilizacji”.

W każdym razie Hen w taki właśnie sposób prowadzi bohatera, wierny w tym literze opowiadania, które w stylu i konstrukcji przypomina opowieść albo wręcz nowelę filmową. Zdaje się to potwierdzać sam autor swoją wypowiedzią na łamach „Ekranu” w czasie, kiedy *Weekendy* czekały na swoją premierę. Na pytanie: „W jakim stopniu ukształtowana w jego [scenarzysty – A.G.] umyśle wizja plastyczna pomaga mu w pracy reżyserskiej?” Hen odpowiedział:

Taki człowiek, postawiony za kamerą, pracuje bardzo szybko, bo wie dokładnie, o co mu chodzi. Nie przeżywa tylu momentów wahania, niepewności, zastanowienia: »a może lepiej byłoby tak...«. Pracuje na upatrzonego, bijąc dzięki temu rekordy ekonomiczne. Tak było na przykład ze Ściborem-Rylskim, z Konwickim, ze mną, jednym słowem – ze wzrokowcami³¹.

Nikt z „buntowników” jednak nie zwracał się w stronę reżyserii filmu telewizyjnego (choć bywało, że pisali scenariusze dla telewizji). Cykl *Perły*

jest młodzieżą, choć trudno mu odmówić młodości biologicznej (Andrzej Hrydzewicz grający Wojtką miał 30 lat).

³¹ A. Kossakowski, *Niebezpieczna pasja* [wywiad z Józefem Henem], op. cit., s. 7.

*i dukaty*³², złożony z trzech ponaddwudziestominutowych filmów, przypadał na czas hossy filmu telewizyjnego, z jednej strony, i wzmożonej dyskusji teoretycznej na temat jego specyfiki artystycznej, z drugiej. A właściwie już drugiej odsłony tej debaty, która z impetem wybrzmiewała w pierwszej połowie lat sześćdziesiątych, m.in. za sprawą dyskusji na łamach „Miesięcznika Literackiego” (z udziałem Jerzego Bossaka, Zygmunta Kałużyńskiego i Stanisława Kuszewskiego)³³, „Kwartalnika Filmowego” oraz w postaci monografii Jerzego Pańskiego *Telewizja i muzy* z 1964 roku³⁴. A potem raz jeszcze, w połowie lat siedemdziesiątych, wskutek dyskusji na łamach „Kina” (z udziałem m.in. Jacka Fuksiewicza, Krzysztofa T. Toeplitza, Kazimierza Żygulskiego) oraz monografii Bolesława Michałka *Ćwiczenia z anatomii kina*³⁵, które w zasadzie stanowią jej podsumowanie w epoce „starej”, jak byśmy dziś powiedzieli, telewizji. Ta z łam „Miesięcznika Literackiego”, pochodząca z czasu, kiedy na ekranach telewizorów emitowane były *Perły i dukaty*, wydaje się zresztą najmniej interesująca, bo sprowadza film telewizyjny do innej formy podawczej filmu w ogóle. „W dziedzinie środków ekspresji telewizja nie oferuje filmowi dosłownie nic”³⁶ – pisał Jerzy Bossak, a wtórowali mu pozostali rozmówcy, niewahający się przed zakwalifikowaniem filmu

³² Być może tytuł cyklu (i jednego z odcinków) stanowi reminiscencję z powieści *Nikt nie woła*: w części drugiej powieści (*W butach*) bohater wyznaje ukochanej Lenie: „Ale chciałbym ci coś dać. Coś wartościowego. Jest taka piosenka – o perłach i dukatach, o sznurze korali na szyję: chciałbym cię obsypać perłami. Chciałbym cię obsypać wspaniałościami” (J. Hen, *Nikt nie woła*, Kraków 2013, s. 288). Zresztą dokładnie w takim duchu dyrygent z filmowych *Perł i dukatów* wyśpiewuje tę pieśń przez telefon z Czechosłowacji swojej żonie w Warszawie.

³³ Zob. *Film telewizyjny. Znaki zapytania i propozycje*, „Miesięcznik Literacki” 1966, nr 4, s. 78–85.

³⁴ Zob. A. Międzyrzecki, *Telewizja artystyczna*, „Kwartalnik Filmowy” 1962, nr 4, s. 15–28; S. Czarnecki, *Film – telewizja – film telewizyjny*, ibidem, s. 29–41; *Film telewizyjny. Znaki zapytania i propozycje*, „Miesięcznik Literacki” 1966, nr 4, s. 78–85; J. Pański, *Telewizja i muzy*, Warszawa 1964.

³⁵ Zob. *Film i telewizja i film w telewizji*, oprac. L. Bajer, „Kino” 1976, nr 4, s. 25–31; B. Michałek, *Ćwiczenia z anatomii kina*, Warszawa 1976, s. 28–43.

³⁶ J. Bossak, *Narodziny mitu*, „Miesięcznik Literacki” 1966, nr 4, s. 78 (w oryginale cytat wyspacyjowany).

telewizyjnego do grupy „skeczy dla prowincji”³⁷, co zrobił m.in. Zygmunt Kałużyński, dla którego telewizja miała osiągnięcia jako sztuka wtedy, kiedy pozostawała „prasą w ruchu”³⁸. Tak jakby nie było *Awatara* (1964) Janusza Majewskiego; choć dyskutanci nie mogli znać jeszcze nieco późniejszych klasyków w rodzaju *Mistrza* (premiera w październiku 1966 roku) czy *Wystrzału* (premiera w listopadzie 1966 roku) w reżyserii Jerzego Antczaka (obydwa filmy zresztą zostały nagrodzone na prestiżowych światowych festiwalach).

Hen szedł swoją drogą, w czym zresztą wydatnie wspierała go telewizja, lokując cykl nie tylko w prime timie dnia, ale i całego sezonu telewizyjnego. Emisje przypadały bowiem na trzy kolejne, wyjątkowe niedziele kwietnia 1966 roku (3, 10 i 17 kwietnia). Pierwszy film cyklu, *Markizę de Pompadour*, wyemitowano w Niedzielę Palmową o godzinie 18.50, tuż przed *Listami śpiewającymi* Agnieszki Osieckiej, *Perły i dukaty* (które dały tytuł całemu cyklowi) w Niedzielę Wielkanocną o godzinie 15.50, a ostatni film z cyklu, *Ping-pong*, w niedzielę poświęconą, także o godzinie 15.50, bezpośrednio przed popularną *Szklaną niedzielą* Stefanii Grodzieńskiej. W pierwszym i drugim dniu emisji cyklu telewidz mógł jeszcze zobaczyć odcinek popularnego (dubbingowanego) serialu amerykańskiego *Koń, który mówi* (*Mister Ed*, USA, 1958–1966) Arthura Lubina, Iry Stewarta i Alana Younga, a trzeci pojawił się w sąsiedztwie (wprawdzie niebezpośrednim) niezwykle popularnego westernowego serialu *Bonanza* (USA, 1959–1973) Williama Francisa Claxtona, Lewisa Allena, Leona Bensona i innych oraz transmisji z obchodów tysiąclecia chrztu Polski, których kulminacja przypadała dokładnie na czas między *Perłami i dukatami* a *Ping-pongiem*. To była jeszcze epoka sprzed *Czterech pancernych i psa* (1967–1968) Konrada Nałęckiego (serial rozpoczął swoje telewizyjne życie 9 maja 1966 roku) i *Stawki większej niż życie* Andrzeja Konica i Janusza Morgensterna – a przecież od tych seriali liczy się niemal na nowo historia telewizji, na pewno historia filmu w telewizji – czyli głównie czasy *Wojny domowej* (1965–1966) Jerzego Gruzy oraz schyłkowego okresu Kabaretu Starszych Panów (którego ostatni odcinek po prawie ośmiu latach emisji nadano 22 lipca 1966 roku), jak i czas znakomitego Teatru Telewizji, którego dwa spektakle z tego roku znalazły się w „Złotej Setce” Teatru Telewizji (*Chłopcy* Stanisława Grochowiaka

³⁷ Z. Kałużyński, *TV to publicystyka*, op. cit., s. 80.

³⁸ Ibidem, s. 81.

w reżyserii Tadeusza Jaworskiego oraz *Trzy opowiadania* Czechowa w reżyserii Georgija Towstonogowa)³⁹.

W takim oto społeczno-medialnym kontekście pojawił się cykl *Hena*, choć nic nie wskazywało na to, że podejmie się on pracy dla telewizji. Jeszcze trzy lata wcześniej autor wyznawał na łamach „Ekranu”:

Nie pociąga mnie pisanie scenariuszy seryjnych, przede wszystkim ze względu na zakładany zakres tematyczny. Co innego byłoby, gdyby można było w tych krótkich filmach poruszać problemy psychologiczne, socjalne, mówić o rzeczach drażliwych i bolących. W obecnym stanie rzeczy nie widzę tu miejsca dla pisarzy, bo seryjne scenariusze – to typowa praca rzemieślnicza, wymagająca jedynie odpowiedniej biegłości⁴⁰.

Być może dla *Hena* cykl *Perły i dukaty* nie był seryjnymi scenariuszami, ale małymi filmami fabularnymi (co zresztą nie odbiega dalece od prawdy – chyba jednak niewiele to zmienia w ocenie artysty. Faktem jest, że z tej rzemieślniczej roboty *Hen* wywiązał się znakomicie – powstały trzy inteligentne, zabawne opowieści filmowe, mimo że te psychologiczne (a jednak!) miniatury to na swój sposób filmy błahe, niemówiące przecież „o rzeczach drażliwych i bolących”, a – jeśli już – to o „drażliwych i bolących” inaczej. A już na pewno są to wyśmienite etiudy aktorskie. Obsada cyklu uwzględnia przecież to, co najlepszego miało polskie kino tamtego czasu: Gustaw Holoubek, Ewa Wiśniewska, Wanda Koczeska, Mieczysław Czechowicz, Hanka Bielicka, Wiesław Gołas, Wieńczysław Gliński, Anna Milewska, Jerzy Turek, Jarema Stępowski – zaiste, galeria osób to niezwykła. Zwłaszcza Holoubka *Hen* uwielbiał i poświęcił mu wiele miejsca w *Dzienniku na nowy wiek*; a język „czesko-słowacki” aktora na długo pozostaje w pamięci widzów.

Symptomatyczny dla wszystkich trzech odcinków cyklu pozostaje motyw gry, tak typowy dla filmów polskiej Nowej Fali⁴¹. U *Hena* też wszyscy grają:

³⁹ Co ciekawe, nazajutrz po ostatnim odcinku cyklu *Hena*, w pięć miesięcy po premierze telewizyjnej, 18 kwietnia 1966 roku, miał swoją kinową premierę *Wyrzwał* Jerzego Antczaka – jeden z klasyków filmu telewizyjnego, rozpowszechniany w kinach (co nie było może praktyką nagminną, ale zdarzało się).

⁴⁰ A. Kossakowski, *Niebezpieczna pasja* [wywiad z Józefem Henem], op. cit.

⁴¹ Zob. A. Gwóźdź, *Nowa Fala w Polsce albo wola (nowoczesnego) stylu w polskim kinie*, w: *W poszukiwaniu polskiej Nowej Fali...*, op. cit., s. 52–58.

raz dosłownie, bo w ping-ponga (jakże blisko stąd do gry w darta w *Nożu w wodzie*), dwa – w wyrafinowanej psychodramie, której stawką jest dobre imię małżeństwa; kiedy indziej metaforycznie – w czeskiego uwodziciela (bo trzeba wydać zarobione uczciwie pieniądze) lub w kobietę poszukującą męża (bo trzeba wesprzeć firmę ojca produkującą stylowe „ludwiki”). Wdzięk i nieklamany humor Henowych nowel świetnie podkreślane są ścieżką muzyczną Krzysztofa Komedy (w *Markizie de Pompadour*, na przykład, dyskretnie pastiszowa, nawiązująca do baroku), zgrabnie puentowanymi dialogami i aurą PRL-owskiego obyczajaju. Realistyczna faktura zdjęć Jana Matyjaszkiewicza (wizerunek odchodzącej w przeszłość Warszawy ruin) oraz kronikarski styl montażu Jadwigi Zajiček (dla której głównym miejscem pracy była Polska Kronika Filmowa), czynią z *Perłę i dukatów* cenny, trafny i nader wdzięczny relikw filmowej kultury telewizji, która bezpowrotnie odeszła w przeszłość. Jednocześnie, wraz z filmem *Autobusy jak żółwie*, pozostają świadectwem filmowych światów reżysera, które choć zapewne domknięte, wydają się niedokończone.

Bibliografia

- Bossak Jerzy, *Narodziny mitu*, „Miesięcznik Literacki” 1966, nr 4.
- Bryll Ernest, *Hrabiowie wśród chamów*, „Współczesność” 1963, nr 24.
- Czarnecki Stefan, *Film – telewizja – film telewizyjny*, „Kwartalnik Filmowy” 1962, nr 4.
- Fidelis Małgorzata, *Młodość, nowoczesność i świat. Polska młodzież u progu „długich lat sześćdziesiątych”*, w: *W poszukiwaniu polskiej Nowej Fali*, red. A. Gwóźdź, M. Wach, Universitas, Warszawa–Kraków 2017.
- Film i telewizja i film w telewizji*, oprac. L. Bajer, „Kino” 1976, nr 4.
- Gwóźdź Andrzej, *Nowa Fala w Polsce albo wola (nowoczesnego) stylu w polskim kinie*, w: *W poszukiwaniu polskiej Nowej Fali*, red. A. Gwóźdź, M. Wach, Universitas, Warszawa–Kraków 2017.
- Hen Józef, *Bez strachu. Dziennik współczesny*, Wydawnictwo MG, b.m.w. 2020.
- Hen Józef, *Dziennika ciąg dalszy*, Wydawnictwo Literackie, Kraków 2014.
- Hen Józef, *Nie boję się bezsennych nocy...*, W.A.B., Warszawa 2004.
- Hen Józef, *Nikt nie woła*, Wydawnictwo Literackie, Kraków 2013.
- Hen Józef, *Przeżyć w Paryżu*, w: idem, *Bokser i śmierć. Wybór opowiadań*, Czytelnik, Warszawa 1975.
- Jackiewicz Aleksander, *Moja filmoteka. Kino polskie*, Wydawnictwo Literackie, Warszawa 1983.
- Kałużyński Zygmunt, *TV to publicystyka*, „Miesięcznik Literacki” 1966, nr 4.

- Kossakowski Andrzej, *Niebezpieczna pasja* [wywiad z Józefem Henem], „Ekran” 1963, nr 43.
- Koźbiel Janina, *Patrzyłem na świat od dołu* [wywiad z Józefem Henem], w: *Wiem, co mówię, czyli dialogi uzdrawiające. Spotkania z Józefem Henem*, wybór i oprac. M. Hen, Iskry, Warszawa 2013.
- Kronika fotograficzna*, w: *Wiem, co mówię, czyli dialogi uzdrawiające. Spotkania z Józefem Henem*, wybór i oprac. M. Hen, Iskry, Warszawa 2013.
- Lubelski Tadeusz, *Historia kina polskiego 1895–2014*, Wydawnictwa Artystyczne i Filmowe, Kraków 2015.
- Michałek Bolesław, *Ćwiczenia z anatomii kina*, Wydawnictwa Artystyczne i Filmowe, Warszawa 1976.
- Michałek Bolesław, *Film się zmienia*, Warszawa 1967.
- Międzyrzeczki Artur, *Telewizja artystyczna*, „Kwartalnik Filmowy” 1962, nr 4.
- Oleksiewicz Maria, *Lekkomyślne przygody?* [wywiad z Józefem Henem], „Film” 1964, nr 14.
- Pański Jerzy, *Telewizja i muzy*, Wydawnictwa Artystyczne i Filmowe, Warszawa 1964.
- Plaźewski Jerzy, *Julia i Romeo jako przybysze*, „Kultura” 1963, nr 26.
- Protokół z Komisji Ocen Scenariuszy w dniu 13.VII.1962 r.*, A-214, poz. 279, Archiwum FINA.
- Stawiński Jerzy Stefan, *Wyzysk w przemyśle filmowym*, „Przegląd Kulturalny” 1960, nr 49.
- Świada-Ziemia Hanna, *Młodość PRL. Portrety pokoleń w kontekście historii*, Wydawnictwo Literackie, Kraków 2010.
- Werner Andrzej, *Film fabularny*, w: *Historia filmu polskiego*, t. 5. 1962–1967, red. R. Marszałek, Wydawnictwa Artystyczne i Filmowe, Warszawa 1985.
- Zajiček Edward, *Poza ekranem. Polska kinematografia w latach 1896–2005*, FilMOTEKA Narodowa, Wydawnictwa Artystyczne i Filmowe, Warszawa 2009.

Józef Hen, Director – Unfinished Worlds

The article presents peripeteia connected with Józef Hen’s activity as a film director. And while the writer’s relations with cinema are permanent and diverse (ranging from the role of screenwriter, to being an assistant director, to literary leadership of a film group), Hen was a director only twice: once in a film short story *Autobusy jak żółwie* (*Buses like turtles*) in an anthology film *Weekendy* (*Weekends*, 1963), and for the second time – as an author of a three-episode TV series *Perły i dukaty* (*Pearls and Ducats*, 1965, premiere in 1966). The author of the text traces Hen’s artistic output in the context of film activity of writers-film makers (the so-called scriptwriters’ revolt) in the early 1960s, but also relates it to the writer’s cinephile passion. This particularly refers to the film short story, which is here located in

a wide socio-cultural environment associated with the formation of youth culture of the Polish People's Republic in the period of the "minor stabilization". Regarding the series of *Pearls and Ducats*, the author examines the role of television as a medium shaping the poetics and styles of reception of these films. Hen's work as a film director remains an interesting testimony to the 1960s director's film worlds, which – although closed – seem to be unfinished.

Keywords: Polish cinema; scriptwriters' revolt; Film Groups; film short story; TV film; generation of the "minor stabilization"; TV series

Data przesłania tekstu: 30.12.2021

Data zakończenia procesu recenzyjnego: 21.02.2022

Data przyjęcia tekstu do publikacji: 30.03.2022