

MAŁGORZATA
JAKUBOWSKA

KRYSZTAŁY
CZASU

KINO WOJCIECHA JERZEGO HASA

REDAKCJA SERII WYDAWNICZEJ
„FILMO!ZNAWCY”

PWSFTViT

prof. dr hab. Jolanta Dylewska (współprzewodnicząca Komitetu Redakcyjnego)
dr Piotr Mikucki, dr Anna Zarychta

UNIwersYTET ŁÓDZKI

prof. zw. dr hab. Ryszard W. Kluszczyński (współprzewodniczący Komitetu Redakcyjnego)
prof. dr hab. Tomasz Kłys, prof. dr hab. Piotr Sitarski



WYDAWNICTWA
UNIwersYTETU
ŁÓDZKIEGO

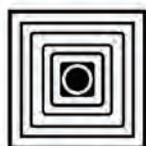
65
LAT

ŁÓDZKA
SZKOŁA
FILMOWA

MAŁGORZATA
JAKUBOWSKA

KRYSZTAŁY CZASU

KINO WOJCIECHA JERZEGO HASA



pwsftvit



WYDAWNICTWO
UNIwersytetu
ŁÓDZKIEGO

Małgorzata Jakubowska – Zakład Historii i Teorii Filmu
Katedra Mediów i Kultury Audiowizualnej, Instytut Kultury Współczesnej
Uniwersytet Łódzki, 91-431 Łódź, ul. Franciszkańska 1/5
gosia.jakubowska@wp.pl

RECENZENT
Andrzej Pitrus

REDAKTOR WYDAWNICTWA
Anna M. Zarychta

SKŁAD I ŁAMANIE
Adrian Dutkowski

KOREKTA
Ilona Urbańska - Grzyb, Ewelina Mandecka

PROJEKT OKŁADKI
Adrian Dutkowski

© Copyright by Uniwersytet Łódzki, Łódź 2013
© Copyright for this edition by Wydawnictwo Biblioteki PWSFTviT, Łódź 2013

Wydane przez Wydawnictwo Uniwersytetu Łódzkiego
i Wydawnictwo Biblioteki PWSFTviT
Wydanie I. W.06199.13.0.H
ISBN Wydawnictwa Uniwersytetu Łódzkiego 978-83-7525-760-1, e-ISBN 978-83-7969-908-7
ISBN Wydawnictwa Biblioteki PWSFTviT 978-83-8787-059-1

Wydawnictwo Uniwersytetu Łódzkiego
90-131 Łódź, ul. Lindleya 8
www.wydawnictwo.uni.lodz.pl
e-mail: ksiegarnia@uni.lodz.pl
tel. (42) 665 58 63, faks (42) 665 58 62

Wydawnictwo Biblioteki
Państwowej Wyższej Szkoły Filmowej, Telewizyjnej i Teatralnej
90-323 Łódź, ul. Targowa 61/63
www.filmschool.lodz.pl
wydawnictwo@filmschool.lodz.pl
ksiegarnia.filmschool.lodz.pl
tel./faks (42) 63 45 870, (42) 2755 870

Praca naukowa finansowana ze środków Ministra Nauki i Szkolnictwa Wyższego na naukę
w latach 2009-12. Projekt badawczy nr NN105 170837: Metafizyczne i narracyjne kategorie czasu
w filmach Wojciecha Jerzego Hasa

Copyright fotos by SF KADR,
Fototeka Narodowa



Spis treści

WSTĘP	13
ROZDZIAŁ I	
PRÓBY I: w poszukiwaniu metody	21
Analiza filmu <i>Pętla</i> (1957)	21
Analiza filmu <i>Pożegnania</i> (1958)	59
Analiza filmu <i>Rozstanie</i> (1960)	97
ROZDZIAŁ II	
PRÓBY II: w stronę kryształu	113
Analiza filmu <i>Jak być kochaną</i> (1962)	113
Analiza filmu <i>Szyfry</i> (1966)	141
ROZDZIAŁ III	
OBRAZ-KRYSZTAŁ	183
Na początku była księga	183
<i>Sanatorium pod Klepsydrą</i> (1973)	
– w poszukiwaniu autentyku	193
Opowieść znaleziona w opowieści	
– <i>Rękopis znaleziony w Saragossie</i> (1964)	202
Rezerwat czasu w <i>Sanatorium pod Klepsydrą</i> (1973)	250
ROZDZIAŁ IV	
METAFIZYCZNE PRZEKROJE CZASU	293
Czas – problem i wyzwanie dla ludzkiej psychiki	293
Czas jako wielkie okno świata	296
Melancholik w temporalnej pułapce	306

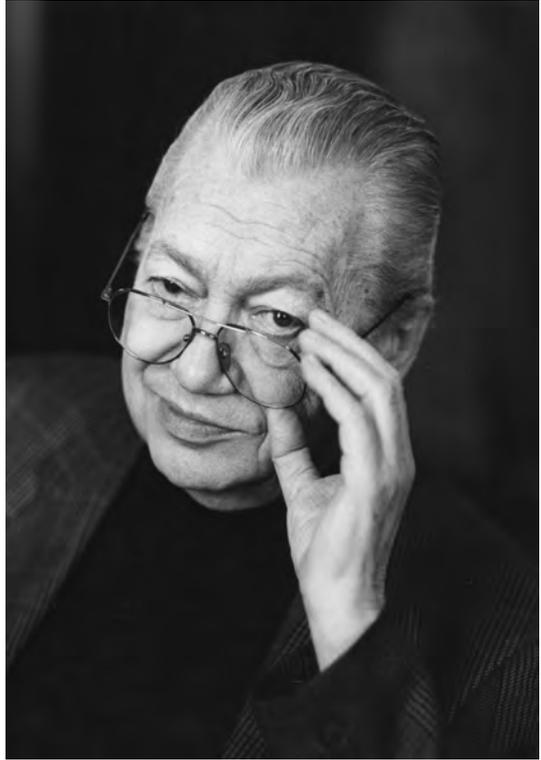
Aktor na scenie terażniejszości	309
Krystaliczna narracja – czas w desynchronizacji	310
„Teraz” jako zdrada	312
Człowiek – marionetka czasu	316
<i>Homo creator</i> „kiedyś” i „dawniej”	321
ROZDZIAŁ V	
OBRAZY FILMOWE – NARRACJA – CZAS	325
Obraz filmowy a wypowiedź literacka	325
Ustalenie terminologii	329
Czas opowiadania	340
Czas opowiadany	350
Doświadczenie czasu	352
Gry z czasem	355
ZAKOŃCZENIE	359

Podziękowania

Dziękuję za pomoc, wsparcie i wiarę we mnie prof. Robertowi Glińskiemu, prof. Ewelinie Nurczyńskiej-Fidelskiej, prof. Alicji Helman, wszystkim moim przyjaciółom, szczególnie zaś Markowi Mończykowi i Kamili Żyto.

W tym miejscu chciałam podziękować także mojej rodzinie: tacie i córce Grażynce – cieszę się, że jesteście ze mną.

Małgorzata Jakubowska



Wojciech Jerzy Has. Portret reżysera
z archiwum Jadwigi Kukułczanki.

Z pokłonem dla trawy

...zgubiliśmy trawę i jej nie doceniamy. A ona wypełnia pustkę. Rośnie pośród. Przeciska się pomiędzy rzeczami i roślinami. Kwiat jest piękny, ziemniak pożyteczny, mak przyprawia o szaleństwo, ale trawa... To trawa jest pożądaniem i namiętnością.

Spośród wszystkich wyobrażonych istnień, jakie przypisujemy roślinom, zwierzętom czy gwiazdom, być może właśnie trawa jest najmądrzejsza. To prawda, że trawa nie rodzi kwiatów, ani lotniskowców, ani Kazań na górze (...), ale w końcu to właśnie trawa ma zawsze ostatnie słowo.

Gilles Deleuze

WSTĘP

Publikacja, którą oddaję do rąk czytelnika, stanowi próbę całościowego ujęcia tematu czasu w filmowej twórczości Wojciecha Jerzego Hasa. Punktem wyjścia moich zainteresowań i pasji badawczych są filmy, które stanowią wyzwanie dla kinomana. Filmy-kryształy czasu oferują przeżycia w sztuce najcenniejsze – zapraszają w ekstatyczne, wymykające się racjonalności, rejony pamięci i wyobraźni. Jednocześnie okazują się nieustającym zaproszeniem do intelektualnych poszukiwań dla filmoznawcy.



Fotos z filmu *Rękopis znaleziony w Saragossie*, reż. Wojciech J. Has, 1964, © Filmoteka Narodowa, Foto: Tadeusz Kubiak

Zakładam, że o randze i oryginalności artystycznego dorobku tego reżysera przesądzą dwie, dopełniające się cechy. Z jednej strony filmy autora *Rękopisu znalezionego w Saragossie* i *Sanatorium pod Klepsydrą* zawierają konsekwentnie rozwijaną wizję czasu jako fundamentalnej relacji człowieka z samym sobą i ze światem. Has buduje niezwykle oryginalną metafizykę ludzkiego „bycia w czasie”, która równocześnie pozostaje głęboko zakorzeniona w kulturowej tradycji: literackiej i filozoficznej. Nie interesuje mnie jednak perspektywa biograficzna, ani badanie inspiracji twórcy, ani dowodzenie, że filmowy autor znał filozofię: Martina Heideggera, Fryderyka Nietzschego czy też odwoływał się do innego myśliciela czasu. Ujmując zagadnienie w perspektywie tekstu, zatem naukową aspiracją pozostaje wskazanie, iż w filmowych tekstach, dzięki myśleniu obrazami, Has poszukiwał własnej filozofii czasu, rozwijał ją i uzupełniał o kolejne artystyczne doświadczenia.

Z drugiej strony, twórczość autora *Pętli* już od fabularnego debiutu przypomina „estetyczno-formalne laboratorium”, w którym artysta badał związki filmowych schematów fabularnych i czasu. Jak mówił reżyser: „Narracja filmowa ma charakter wizualny, ale jej punktem wyjścia jest zawsze literatura. Operowanie czasem. Skrótów czasowe. Skoki w czasie. Jego boczne odnogi i różne warstwy. Domeną malarstwa jest przestrzeń, domeną literatury i filmu – czas”¹. Has

¹ *Między pamięcią a wyobraźnią*. Z Wojciechem Jerzym Hasem rozmawia Maria Kornatowska, „Kino” 1998, nr 3, s. 13.

nieustannie eksperymentował. Narracyjne konstrukcje literackie, które brał na warsztat podczas adaptacji były wyzwaniem dla filmowych struktur. Artystyczne pomysły i realizacyjne zabiegi dążyły do poszerzenia możliwości medium, prowadziły do wciąż nowych odkryć, które wymykały się tradycyjnej teorii narracji. Bohater *Niezwykłej podróży Baltazara Kobera* słyszy słowa wypowiedziane przez swojego nauczyciela i mistrza: *Zawsze wybieraj zadanie nie do urzeczywistnienia, nieosiągalne*. Słowa, które możemy przypisać także Wojciechowi Jerzemu Hasowi. Takiej postawy uczył swoich studentów. Sam tworzył filmy, pamiętając o *nieosiągalnym*.

Nie jestem odosobniona, gdy podkreślam znaczenie czasu w filmach tego reżysera; na gruncie polskiego filmoznawstwa odnajdziemy monografie Konrada Eberharda² i Iwony Grodź³ ujawniające specyfikę poetyckiej czasowości tego artysty; pracę Marcina Marona⁴ w całości poświęconą związkom filozofii czasu i literatury w twórczości Hasa oraz szereg artykułów jednoznacznie wskazujących na wagę tego zagadnienia. Nie zamierzam jednak dowodzić ważności samego tematu. Teza wydaje się bowiem oczywista. **Moim celem jest naukowe opracowanie koncepcji czasowości, jaką reżyser konsekwentnie rozwijał w swoich filmach.**

Filmowe obrazy Hasa określam mianem kryształów czasu. Inspiracją dla tego określenia jest praca Gilles'a Deleuze'a *Kino 1. Obraz-ruch 2. Obraz-czas* poświęcona teorii kina, ale także w dużej mierze filozofii czasu⁵. Zdaniem francuskiego teoretyka obraz-kryształ konstituuje najbardziej fundamentalne działanie czasu: rozszczepianie się teraźniejszości na dwa odmienne kierunki, jeden wbijający się w przyszłość, drugi zapadający się w przeszłość. Ten bergsonowski w rodowodzie punkt odniesienia stanie się kamieniem węgielnym całej koncepcji. Ale kryształ w filozofii Deleuze'a posiada także inną właściwość, ujawnia bowiem różne temporalne stany: „czas jako wieczny kryzys świadomości i – na głębszym poziomie – czas jako pierwotna materia, ogromna i przerażająca, jako powszechnie stawanie się”⁶. Owo krystaliczne stawanie się może zostać uchwycone zarówno w procesie narastania, twórczego rozwoju, jak i w procesie rozpadu i umierania. Za wielkich filmowców, którzy są autorami filmów-kryształów, Deleuze uznaje Maxa Ophülsa, Jeana Renoira, Federico Fel-

2 Konrad Eberhardt, *Wojciech Has*, Warszawa 1967.

3 Iwona Grodź, *Zasztyfrowane w obrazie. O filmach Wojciecha Jerzego Hasa*, Gdańsk 2008.

4 Marcin Maron, *Dramat czasu i wyobraźni. Filmy Wojciecha Jerzego Hasa*, Kraków 2010.

5 Gilles Deleuze, *Kino. 1. Obraz-ruch 2. Obraz-czas*, przekł. Janusz Margański, Gdańsk 2008. Najstarsza polska gra fabularna RPG, której pierwszym autorem był Artur Szyncler, jest także zatytułowana *Kryształy czasu*. Por. www.krystalyczasu.pl, www.orchia.pl.

6 Gilles Deleuze, *Kino*, dz. cyt. s. 339.

liniego i Luchino Viscontiego⁷. W moim przekonaniu Wojciech Jerzy Has także powinien znaleźć się pośród tych najwybitniejszych reżyserów krystalicznego kina, ukazującego różne spojrzenia na filozofię czasu. Nie jest jednak celem tej publikacji naukowe opracowanie deleuzejańskiej kategorii obrazu-kryształu, jej uzupełnienie, uściślenie czy doprecyzowanie. Doceniam metaforyczny charakter konceptu, inspirujący, ale nie zamykający żadnych kierunków interpretacji. W fizyce, chemii i mineralogii kryształem określa się ciało stałe, którego strukturę wewnętrzną cechuje szczególne uporządkowanie dalekiego zasięgu we wszystkich kierunkach – istnienie symetrii translacyjnej (jest to *conditio sine qua non* dla krystalicznej struktury). W alchemii kryształ symbolizuje często kamień filozoficzny – poznanie odsłaniające mistyczny związek życia i śmierci. Na tym tle miano kryształu przysługuje dziełom, które dzięki wielopłaszczyznowej i wielokierunkowej organizacji są wyjątkowe; łączą sztukę i życie tak, iż przeglądają się w sobie wzajemnie.

Obszarem, jakim zajmuję się w tej książce są wybrane filmy fabularne Wojciecha J. Hasa, natomiast filarami, na których postanowiłam budować moje przemyślenia: metafizyka i narracja czasu. Z perspektywy współczesnych teorii metafizyka stanowi, przynajmniej dla wtajemniczonych przez filozofów różnicy, dziedzinę niemożliwą. Pomimo jednak kwestionowania jej istnienia, wciąż genealogiczne pozostaje ważną inspiracją, w której przecinają się krytyczne, ale także kreatywne wątki filozoficznych projektów. Natomiast narracja obecnie awansowała z dyscypliny teoretycznoliterackiej do rangi nauki obejmującej wszelkie struktury myślenia, ujawniając swoje powszechne znaczenie w dywagacjach kulturoznawczych, na każdym poziomie kontaktów podmiotu z kulturowym uniwersum. Natomiast w tej pracy koncentruję się na jej tradycyjnym zakresie związanym z aktem filmowego opowiadania. Co nie znaczy, iż proponuję dla narracji filmowej tradycyjną wykładnię. Na tym tle podstawowym problemem pozostawało znalezienie metodologii, która pozwoli uchwycić oba interesujące mnie wymiary filmowej twórczości, a następnie odsłonić w analizach i opracować temporalne zabiegi, które zaświadczą o oryginalności tych dzieł i mistrzostwie reżyserii. W konsekwencji naukowe narzędzia, z których korzystam, zmieniają się, a uruchamiając dynamikę całego procesu badawczego, ujawniają różne perspektywy filozofii czasu w przeprowadzanych analizach.

7 Tamże, s. 309-319.

W pierwszym rozdziale: **Próby I. W poszukiwaniu metody**, chcąc dotrzeć do źródeł filmowego stylu Hasa oraz załączków filozoficznych problemów związanych z czasem, rozpoczynam od analiz trzech filmów z najwcześniejszego okresu twórczości: *Pętli*, *Pożegnań*, *Rozstania*.

W początkowej fazie badań *Przyjemność tekstu* Rolanda Barthes'a⁸ stała się nadrzędną inspiracją teoretyczną podczas prowadzonych przeze mnie analiz filmoznawczych. Zanurzona w szczegółowej lekturze-oglądaniu pozostaje rozpolowiona: będąc zarazem i na przemian widzem-czytelnikiem filmowych tekstów przyjemności i rozkoszy. Podkreślam pierwszoplanowy charakter relacji tekst filmowy – odbiorca, poszukując w rozwiązaniach warsztatowych zabiegów, które w sposób interesujący oddziałują na widza i przekraczają kanony klasycznego kina. Koncepcja analityczna wywiedziona z pracy Barthes'a pozwala na dużą swobodę interpretacyjną, inspiruje do kreatywnej relacji z tekstem, ale przede wszystkim uwrażliwia na drobiazgową analizę zarówno wątków tematycznych związanych z czasem, jak i skłania do skrupulatnego badania temporalnej organizacji narracji. Staram się wskazać na sposoby wizualnego angażowania widza zarówno w opowieść, jak i przeżywanie czasu w identyfikacji z bohaterem.

Najbardziej problematyczne okazało się wskazanie perspektywy ontologicznej dla rozważań o czasie. Chciałam wydobyć cechy światopoglądu zawartego w tych filmach, bądź kreowanego w nich, wyrazić go za pomocą pojęć, a jednocześnie odnaleźć intelektualne pokrewieństwa z myślicielami czasu. W poszukiwaniu metodologicznych narzędzi do badania kategorii temporalnych w ich aspekcie metafizycznym wskazuję na szereg nawiązań do filozofii życia (H. Bergsona, F. Nietzschego), fenomenologii (E. Husserl, M. Heidegger), egzystencjalizmu (J. P. Sartre), filozofii dialogu (E. Levinas) czy psychoanalizy (J. Lacan, S. Žižek). Koncepcje te pełnią jednak rolę instrumentalną w moich dociekaniach, służą wydobyciu niektórych aspektów czasowości, którym poświęca uwagę reżyser lub takich, które w pewien sposób mogą stanowić punkt odniesienia dla problematyki poszczególnych filmów. Cechą takich odwołań pozostaje bowiem mozaikowość, która, co prawda wzbogaca analizę i interpretację konkretnego dzieła, ale umyka jej syntetyczny obraz metafizyki czasu.

Przyjmując, iż badania powinny prowadzić do koncepcji temporalnej, mającej zarys spójnej filozofii, zmodyfikowałam wcześniejsze analizy i rozpoczęłam od klasycznej filozofii, aby ustalić „formację filozoficzną”, która jest bliższa autorowi *Pętli*, określić ontologiczny kierunek w jego „myśleniu obrazami”.

8 Roland Barthes, *Przyjemność tekstu*, przeł. Adriana Lewańska, Warszawa 1997. Koncepcję analityczną wywiedzioną z rozważań francuskiego poststrukturalisty stosowałam także w analizach filmów innych artystów kina: m.in. Davida Lyncha. Por. Małgorzata Jakubowska, *Żeglowanie po filmie*, Kraków 2006.

Odwoluję się do podziału na czas subiektywny w ujęciu Św. Augustyna i czas obiektywny w koncepcji Arystotelesa. Rozróżnienie to leży u źródeł zachodnio-europejskiej filozofii, jest także fundamentem dla teorii Paula Ricoeura, zawartej w pracy *Czas i opowieść*⁹. Chronologiczną organizację narracji – za myślą francuskiego fenomenologa – traktuję jako swoiste powiązanie dwóch opozycyjnych wymiarów ludzkiej czasowości. Podążając za Romanem Ingardenem, wskazuję na dwa filozoficzne modele w rozumieniu i przeżywaniu czasu: jako kategorii podmiotowej lub jako immanentnego wymiaru rzeczywistości, któremu podmiot podlega.

W rozdziale drugim: **Próby II. W stronę kryształu** zmodyfikowałam wstępne założenia.

Filmoznawczej analizie poddaję dwa kolejne filmy Wojciecha Jerzego Hasa: *Jak być kochaną* oraz *Szyfry*. Stosuję strategię „close reading”: badając wizualne, semantyczne, strukturalne i kulturowe konteksty. Koncentrując się na budowie filmowego tekstu, wskazuję na temporalne aspekty narracji oraz strukturę fabularną: konstrukcję bohatera i różne wymiary czasowe filmowego świata.

Zachowuję swobodę interpretacyjną i drobiazgowość „przyjemności tekstu”, zwracam uwagę na swój punkt widzenia i preferencje, ale w kolejnych analizach modyfikuję postawę wobec autora filmowego. Posługując się słowami Barthes’a: *pragnę autora*. Wobec niezwykle wyrazistej postawy autorskiej oraz oryginalności koncepcji czasu przypisuję Wojciechowi Hasowi miano „myśliciela kina”.

Zarówno analizowane wcześniej teksty filmowe o stosunkowo prostej konstrukcji narracyjnej: *Pętla*, *Pożegnania*, *Rozstanie*, jak i filmy późniejsze *Jak być kochaną* i *Szyfry* ujawniają odrzucenie podziału na czas obiektywny i subiektywny. Reżyser wprowadza wiele nurtów czasów subiektywnych. Nawet z pozoru realistyczne filmy wskazują na szczególną rolę fantazmatu, który nie może zostać zredukowany do wymiarów czasu indywidualnego. Różne aspekty czasów wirtualnych rozwijają odmienne wymiary czasowości, które *de facto* wykraczają poza schemat Ricoeura. W tym kontekście rewizji domagał się także tradycyjny w teorii literatury rozdział na sferę wydarzeń i opowieści o wydarzeniach, jako dwóch odmiennych sfer bytowych. Wiązanie opowiadania z kategorią *mimesis* w pracy Ricoeura, skutkuje ujmowaniem przeżycia jako aktywności afektywnej i intelektualnej, która nie przysługuje bezpośrednio sztuce, a jedynie życiu. Fabuły posiadają zdolność do tworzenia modeli doświadczenia, nie są jednak doświadczeniem samym. Natomiast teksty filmowe Hasa nie zostały zrealizowane w oparciu o paradygmat naśladowania rzeczywistości. Są świetnym przykładem

9 Paul Ricoeur, *Czas i opowieść*, przeł. Małgorzata Frankiewicz, Kraków 2008, tom 1-3.

strategii autorskiej, która z czasu filmowego czyni czas przeżywany przez widza. Sztuka zaś jawi się jako domena wolności i kreacji i, jako taka, zajmuje szczególną rolę w świecie.

W analizach narracyjnych i metafizycznych odwołuję się do filozofii kina Gillesa Deleuze'a, który łączy w swojej pracy obie dziedziny: narrację i metafizykę, co w moim przekonaniu stanowi największy walor intelektualny jego propozycji, odsłania bowiem zależności, których tradycyjna refleksja nie dostrzegała. Pokazuję filmy Hasa na tle opisu krystalicznego, narracji krystalicznej i historii krystalicznej. Koncepcja Deleuze'a została przeze mnie użyta jako rodzaj lustra, w którym przeglądają się artystyczne, często niezwykle finezyjne, rozwiązania formalne reżysera. Jednocześnie *Jak być kochaną* i *Szyfry* zostały potraktowane jako rodzaj krytycznej próby wobec filozoficznych propozycji francuskiego filozofa, chciałam bowiem sprawdzić, czy jego tezy mogą zostać twórczo wykorzystane w warsztacie analityka-filmoznawcy.

Rozdział trzeci: **Obraz-kryształ** jest kontynuacją przyjętej strategii badawczej, w której wskazuję, iż Hasowska refleksja nad czasem rozwija się stopniowo z filmu na film.

Rękopis znaleziony w Saragossie i *Sanatorium pod Klepsydrą* uznaję za największe osiągnięcia reżysera w tych poszukiwaniach. Has poddaje próbie narracyjne możliwości medium, podkreślając, iż „komplikacje formalne, dramaturgiczne, psychologiczne są wyzwaniem, które pobudza twórczą adrenalinę”¹⁰. Budowanie finezyjnych struktur w narracji ściśle wiąże się z ewolucją temporalnej wizji świata tak, iż nie sposób rozstrzygnąć czy odkrywanie i pogłębianie własnej metafizyki czasu jest motywacją do eksperymentów formalnych, czy też odwrotnie – to one prowadzą do refleksji nad czasem.

Analizowane w tym rozdziale filmy wydają się najpełniejszą w polskiej kinematografii realizacją teoretycznych tez Deleuze'a o obrazie-czasie, pomimo, iż francuski filozof nie wspomina w swojej pracy o dziełach Hasa, być może nie znając jego dorobku. Co więcej, filmowa twórczość tego reżysera spełnia wymogi kina-kryształu; kina, które posiada potencjał, aby ująć czas w sposób przekraczający filozoficzne pojęcia, sięgając do źródeł czasowości, do źródeł życia i śmierci. Kryształ staje się modelem najbardziej cenionym przez autora *Kina*, odsłania bowiem paradoksy czasu poprzez zastosowanie nowoczesnej narracji. Między filmowym twórcą a filozofem różnicy zachodzi rodzaj współmyślenia. Nie tylko filozofia Deleuze'a odsłania to, co najbardziej oryginalne w kinie Hasa,

10 *Między pamięcią a wyobraźnią. Z Wojciechem Jerzym Hasem rozmawia Maria Kornatowska*, dz. cyt., s.13.

ale także filmy tego artysty stają się próbą metodologicznej użyteczności pojęć Deleuze'a. I trzeba przyznać, iż czasami reżyser proponuje rozwiązania formalne, których nie sposób opisać za pomocą terminologii zaczerpniętej z *Kina*. Strategia dezorientacji, wymaga poszerzenia perspektywy, modele labiryntu i kłacza – stanowią ważny punkt odniesienia dla moich badań.

Jeden walor filozofii *Kina* pozostaje jednak niezaprzeczalny. Wcześniej stosowane przeze mnie koncepcje nie wiązały ze sobą kategorii artystycznych, epistemologicznych i ontologicznych, nie badały filmowej narracji zarówno w ujęciu teoretycznym, jak i w powiązaniu z przemianami w rozwoju historycznym kinematografii. Zastosowanie wybranych wątków teorii Deleuze'a potwierdziło jej oryginalność, ale i użyteczność w filmoznawczych analizach. Staram się metaforyczny styl filozofa, który czasami cechuje niejasność i brak precyzji, przekuć na wartość pozytywną: inspirację i zaproszenie do własnych, metodologicznych poszukiwań.

W rozdziale czwartym, zatytułowanym **Przekroje czasu**, proponuję rodzaj podsumowania metafizycznych wątków charakterystycznych dla filmowego uniwersum Hasa, w powiązaniu z ich obrazowymi i fabularnymi figurami, które są wizytówką jego wizualnego stylu.

W konsekwencji przeprowadzonych badań staram się wskazać na dominanty w Hasowskim widzeniu czasowości i sformułować pojęciowe wnioski, na podstawie jego wizualnego „warsztatu czasu”. W sposobie filmowego myślenia o czasie odnajduję pokrewieństwa z Nietzscheańską ideą wiecznego powrotu, Bergsonowską *Materią i pamięcią* oraz wizją czasowości zawartą w Schulzowskiej prozie poetyckiej, nie tyle jednak wskazuję na inspiracje, ale raczej rodzaj współmyślenia, które dokonuje się ponad podziałami na traktaty filozoficzne, dzieła literackie czy filmowe.

Has wskazuje na problematyczność i paradoksalność czasu; rozwija filozofię, w której powtórzenie i powielanie schematów charakteryzuje perspektywę terażniejszości, podczas gdy nieskrępowana wolność i twórczość staje się domeną pamięci. Bliski artyście jest model koła czasu, zamiast temporalnej linii i chronologicznych relacji. Życie ludzkie tylko pozornie przebiega w linearnym czasie zegarów. Przeszłość może być zawsze obecna w terażniejszości. W kole powtórzeń wydarzenia już rozegrały się, ale jednocześnie dopiero będą się działy. Has łączy ze sobą przeciwieństwa, nie do pogodzenia w innej perspektywie: determinizm przeznaczenia człowieka i jego wolność wyboru.

W swoich poszukiwaniach metafizyki Has przekracza granice pojęciowych rozważań filozofii, które stanowią jej siłę – umożliwiają precyzję w rozważaniach, ale także są jej ograniczeniem – ujawniają niemożność wyrażenia

w języku „niewyraźnego”. Artysta myśli o czasie filmowymi obrazami, a one nie tylko wnoszą odmienny walor poprzez celowo budowaną wieloznaczność, ukazują również coś więcej, co pozostaje poza wypowiedzią, pokazując rejony, które wymykają się racjonalności. Na tym tle *Rękopis znaleziony w Saragossie* rozpatruję jako wyrafinowaną „grę z czasem”, a *Sanatorium pod Klepsydrą* traktuję jako próbę wskazania doświadczeń granicznych związanych ze śmiercią, autorską wizję „czasu poza czasem”. Ostatecznie czas ma dla Hasa dwa oblicza: zniszczenia i twórczości.

Rozdział piąty: **Obrazy filmowe – narracja – czas** służy zestawieniu i podsumowaniu rozważań prowadzonych wokół związków czasu i narracji.

Koncepcja Paula Ricoeura stała się podłożem dla moich badań związanych ze strukturą filmowego opowiadania. Praca *Czas i opowieść* wyznacza klasyczne ustalenia, dotyczące relacji między czasem a narracją; odnajduję w niej podział, wokół którego buduję własne rozważania: czas opowiadania – czas opowieści – czas w świecie tekstu.

Spostrzeżenia Gillesa Deleuze’a z *Kina* nie tylko odsłaniają oryginalne aspekty formalne w filmach Hasa, ale są także ciekawe ze względu na wymiar krytyczny wobec tradycyjnej narratologii, na co staram się wskazać, kontrastując spostrzeżenia filozofa kina z tradycyjną myślą teoretycznoliteracką i teorią filmową.

Uważnie prześledziłam relację między warstwami tekstu na tle temporalnej struktury oraz różnie definiowanych kategorii narratora, odnajdując charakterystyczne dla Hasa tendencje i powiązania pomiędzy poszczególnymi warstwami narracyjnych kompozycji. W konsekwencji tych badań staram się odsłonić oryginalność analizowanych filmów na tle teorii narracji, a także podejmuję krytykę ustaleń Ricoeura, proponując własny punkt widzenia.

W efekcie analitycznych i teoretycznych prac badawczych filmowe obrazy Wojciecha Jerzego Hasa staram się ująć w intelektualną sieć pojęć, w pełni zdając sobie sprawę z nieosiągalności tego zadania. Badam obszar pomiędzy obrazem a słowem, mając świadomość, iż żadna kwestia metafizyczna nie będzie miała charakteru jednoznacznego i pewnego, bo z definicji w tak określonej dziedzinie jest to niemożliwe. Chodzi jednak o ruch myśli, o samą problematyczność: zarówno czasu, sztuki, jak i samego życia. Mam nadzieję, że odnaleziona w twórczości Hasa metafizyka czasu, nie odsłania tajemnicy tych filmów, ale ukazuje ich głębię. I jako taka stanie się dla czytelnika inspiracją i zaproszeniem do dyskusji.

ROZDZIAŁ I

PRÓBY I: w poszukiwaniu metody

Analiza filmu *Pętla* (1957)

W swoim pełnometrażowym, fabularnym debiucie z 1957 roku Wojciech Jerzy Has przedstawia się widzom kinowym jako twórca w pełni ukształtowany. Już na początku drogi twórczej ujawnia także swoje preferencje tematyczne – uwrażliwienie na wszelkie zagadnienia związane z ludzkim doświadczaniem czasu. W jego filmach czas traktowany jest jak jedna z najważniejszych tajemnic naszej egzystencji. Jak zagadka bytu, którą trzeba nieustająco obserwować, analizować, poddawać pod rozwagę. Refleksja filozoficzna zawarta w filmowych obrazach niekoniecznie jest wyrażona wprost, bowiem filmowy autor posługuje się także intuicją, sugestią, aluzją, konstrukcją bohatera i kompozycją filmowego świata, dzięki nim buduje filozofię czasu, która stanowi integralny element jego tekstów filmowych.



Fotos z filmu *Pętla*, reż. Wojciech J. Has, 1957,
© SF KADR, SF ZEBRA, SF TOR,
Filmoteka Narodowa,
Foto: Wiesław Pyda

Naszyjnik czasu

W *Pętli* reżyser opowiada o różnych doświadczeniach czasu przede wszystkim z perspektywy głównego bohatera Kuby Kowalskiego (Gustaw Holoubek), ale sposób opowiadania, sama czasowość narracji i jej organizacja, także ukazują dodatkowe i istotne znamiona czasu. Film otwiera statyczny kadr, w którym dominuje wielki telefon, ze skrzyńcym w symboliczną pętlę kablem. Jej zna-



Fot. Nieruchoma figurka człowieka
zdominowana przez świat rzeczy.

czenie zostanie wyeksponowane, gdy pojawi się nałożony na fotografię napis z tytułem dzieła. Gdzieś w oddali pozostaje zamazany kontur postaci.

Dopiero po chwili skorygowana ostrość obiektywu wydobędzie mężczyznę spośród przedmiotów i pozwoli na nim skoncentrować nasz wzrok. Temporalna i egzystencjalna relacja podmiot – przedmiot będzie powracać, jako istotny wątek w kolejnych filmach.



Fot. Okno stanie się wizualnym lejtmotywwem filmu.

Już pierwsza prezentacja bohatera wpisuje go w wizualne ujęcie związane z oknem, tło kadru stanowią przeszklone drzwi. Okno nie pełni tylko swojej podstawowej roli granicy między światem wewnętrznym i zewnętrznym (tu widzimy szyby w drzwiach). Symboliczny kontekst jest wieloznaczny, ale równie ważny jest wizualny: secesyjne szybki w drzwiach, niczym oddzielne klatki, siatka prostych i powyginanych linii, przecinających się pod różnymi kątami obejmuje mężczyznę, więzi niczym złowroga sieć. Mężczyzna chyba trzyma w ręku starodawny zegarek kieszonkowy z dewizką a może samą dewizkę (?). Słyszy jak zegar na zewnątrz wybija godzinę ósmą.



Fot. Kuba (Gustaw Holubek) podchodzi do okna i patrzy na ulicę.

Widzi zakład zegarmistrzowski (?). Nad ulicą wisi wielki zegar, który przykuwa naszą uwagę na tyle mocno, że dopiero po jakimś czasie zauważamy swój błąd. Nad wystawą zakładu widnieje napis *Jubiler*, nie *Zegarmistrz*. Pracownik na drabinie ustawia wskazówki ulicznego zegara, mężczyzna, który wygląda na właściciela zakładu, zdaje się doglądać jego pracę. A może stateczny jegomość przystaje przypadkowo i jedynie synchronizuje zegarki: ten prywatny, który mierzy czas dla niego i ten publiczny odmierzający czas ulicy? Mimo, iż razem z bohaterem śledzimy zachowanie starszego pana patrząc z góry – z okna mieszkania, widzimy dokładnie, że chowa on do kieszeni zegarek w okrągłej kopercie z łańcuszkiem. Zatem powtórzenie? Czy raczej sugestia, żebyśmy zinterpretowali zachowanie Kuby i przedmiot, który trzyma w ręku w podobny sposób? Czy reżyser pokazuje rutynową czynność: sprawdzanie, czy aby zegarek się nie opóźnia albo nie spieszy?

Godzina 8.00 rano. Bohater już czeka, w nerwowym skupieniu chodzi po mieszkaniu tam i z powrotem. Dopiero co wytrzeźwiał po wczorajszym „balu”. Liczy uderzenia zegara i mówi do siebie: *osiem*.

„Przypuścmy, że słyszymy dźwięk... – pisze św. Augustyn w wyznaniach – Dźwięk ten zaczyna rozbrzmiewać – rozbrzmiewa – i po jakimś czasie milknie. Zapada cisza. Dźwięk przeminął, już go nie ma. Zanim zaczął rozbrzmiewać należał do przyszłości i nie można go było mierzyć, gdyż jeszcze go nie było. I teraz też go nie można mierzyć, albowiem go już nie ma. Mierzyć można go było wtedy, gdy rozbrzmiewał, albowiem istniało to, co mogłoby być mierzone. Ale i wtedy to nie trwało, lecz nieustannie zmierzało ku chwili, w której miało przestać istnieć”¹.

Has przykuwa naszą uwagę, każe dostrzec i zapamiętać tę godzinę. Celebryje dźwięk uderzeń zegara. Akcentuje „teraz” jako istotę terażniejszości. Jednocześnie, w perspektywie filmowej opowieści, jest to moment, od którego życie Kuby będzie nieustannie zmierzało ku chwili śmierci. Zarówno istotą czasu, jak i opowieści jest przemijanie: ciągle przechodzenie zdarzeń i osób przez trzy fazy, ciągle wyłanianie się z nieobecności i poprzez moment pojawienia się na ekranie, znów odchodzenie, znikanie w nieobecność. Zarówno czasowość, jak i skończoność, to cechy definiujące narrację. Jednak samo przemijanie i jego spostrzeżenie możliwe jest dzięki temu, że w umyśle odbiorcy istnieje zdolność oczekiwania, pamięci i uwagi, a nade wszystko zdolność rozumienia. Czasowość-narracyjność-rozumienie to triada, która charakteryzuje zarówno fabularne dzieło filmowe, jak i charakter ludzkiej egzystencji. Ich wspólnym, podstawowym aspektem jest nadawanie sensu i koherencji

1 Św. Augustyn, *Wyznania*, przeł. Zygmunt Kubiak, Kraków 1994, s. 277.

złożonym splotom wydarzeń, zamierzeń i czynów bohaterów: zaskakujących zbiegów okoliczności, jak i nagłych sytuacji, które były nie do przewidzenia.

Punktualnie o ósmej dzwoni do drzwi Krystyna. *Wiedziałem, że przyjdiesz* – mówi Kuba – *Zawsze przychodzisz, kiedy o Tobie myślę*. Gustaw Holoubek, który kreuje rolę protagonisty, mówi tę kwestię z niejakim wyrzutem, jak oskarżenie, co wprowadza dysonans, bo przecież Kuba wyznaje jej coś, co może być uważane przez nią za potwierdzenie siły ich wzajemnego związku, co mogłoby wyrażać porozumienie niemal duchowe, skoro on potrafi przywołać ją swoimi myślami. Dzięki intonacji ideał miłosnego „porozumienia bez słów” jest wzięty w cudzysłów, podszyty ironią.

Kobieta chwilę patrzy na niego badawczo, z niepewnością, czy aby jest jeszcze trzeźwy. Przytula policzek do jego twarzy i patrząc w bok mówi: *Chciałam cię jeszcze zobaczyć*. I znów dysonans między znaczeniem wypowiedzianych słów a wykonanym gestem, który podważa autentyczność jej zdania. Aleksandra Ślaska odgrywając tę postać niejako manifestuje, że kobieta wbrew swoim słowom nie patrzy na niego, w jego oczy. Gest zawieszony jest między konwencjonalnym nadstawieniem policzka a bliskością, gdy pozostaje z nim przez chwilę w takim przytuleniu. Dialogi (napisane przez Hasa wspólnie z Markiem Hłasko) wydają się niezwykle uwrażliwione na wymiar czasowy ludzkiej egzystencji, autorzy często podkreślają wieloznaczność stosowanych wyrażen, wikłają wypowiedzi postaci w gry językowe, czytelne dopiero na poziomie narracji, adresowane do widza jako swoisty komentarz albo zapowiedź przyszłych zdarzeń. Rozsuniecie literalnego znaczenia wypowiedzianych słów a ich znaczenia budowanego za pomocą gry aktorskiej stanie się jednym z istotnych aspektów jego stylu. Jest wyrazem gorzkiej ironii, która często wkrada się do filmowych fabuł, nie tylko na poziomie wypowiedzi bohaterów, także na poziomie opowieści narratora zewnątrztekstowego. Cytowana kwestia Krystyny zawiera przecież także odniesienia do innego znaczenia słowa „jeszcze”, które nie tylko znaczy „przed”, „zanim”, ale także „dopóki”. Zmiana szyku tego zdania mocniej wydobywa ten kontekst, uzmysławia, że wypowiedź ta brzmi jak niewyrażona wprost groźba, ostrzeżenie: *Jeszcze chciałam cię zobaczyć*. Wypowiedź sugeruje, że być może nadejdzie czas, gdy już nie będzie chciała. (Kobieta w dalszej części rozmowy wzmocni to znaczenie stwierdzając: *To się musi skończyć. Tak nie można dłużej...*). Wieloznaczność słowa „jeszcze” podsuwa też inne rozumienie: kobieta chce go jeszcze zobaczyć zanim takie spotkanie będzie już niemożliwe (co w aluzyjny sposób antycypuje tragiczny finał).

Has prezentując nam wzajemną relację tej pary, co rusz sięga do chwytów, które tworzą aurę niedomówień i w pewien sposób poddają w wątpliwość głębię ich wzajemnej miłości. Kompozycja prezentowanego kadru oddziela obie postaci

poprzez zastosowany kontrast wizualny. Po lewej stronie inscenizacja płaska: kobieta na tle chropowatej ściany z wyeksponowanym oddaleniem i aureolą świetlną wokół twarzy. Po prawej stronie kadru inscenizacja głęboka: linie i kształty (m.in. stojącej na stole rzeźby/instalacji) wprowadzają niepokój, podkreślają wewnętrzne „najeżenie” bohatera, wzrok błądzi wokół postaci. Przy całej dobroci, jaką kobieta okazuje Kubie, pozostaje jednocześnie zimna, jakby obojętna, wypalona ze spontaniczności; mamy wrażenie, że pozostał w niej obowiązek manifestujący się punktualnością. Jego spokój i opanowanie są tylko pozorne, w środku, wewnątrz pozostaje rozdygotany, podobnie jak jego ręce alkoholika, gdy będzie próbował naprawić zniszczony obrazek. Krystyna nawiązuje w rozmowie do naszyjnika – rodzinnej pamiątki, który rzekomo ukradła kobieta sprzątająca w domu Kubie. Przypomnienie tej sprawy doprowadza mężczyznę do nagłego wybuchu wściekłości. W otoczeniu alkoholików często giną wartościowe przedmioty i w tej reakcji streszcza się stan ducha Kubie, który czuje na sobie oskarżające oczy całego świata. Pytanie Krystyny odbiera jako zamaskowany atak na siebie, niesłuszne podejrzenie...

Ale podejrzenie to udziela się widzowi... Czy przedmiot, który trzymał przed chwilą w rękach i wrzucił pospiesznie do szuflady przykrywając go gazetami jest na pewno zegarkiem z dewizką? Może zatem myślał o Krystynie (nie dlatego, że tęsknił, że chciał, żeby przyszła), ale dlatego, że bawił się naszyjnikiem, nie łańcuszkiem zegarka? I właśnie o tej cennej pamiątce rozmawiają teraz i rozmawiali, gdy nie mogli jej znaleźć... Gdyby było to jedynie szczęśliwe odnalezienie wcześniej zagubionej rzeczy, co przyczyniło się do niesłusznego oskarżenia kobiety, która sprzątała jego mieszkanie, wystarczyłoby wyjaśnić, że zguba właśnie odnalazła się...

Has prowadzi zatem narrację z pozoru całkowicie opartą na czasie teraźniejszym, ale sposób obrazowania i prowadzenia dialogu wprowadza elementy celowo niejednoznaczne, początkowe sugestie zostają następnie podważone, wprowadzony rozdzwitek między pierwszą interpretacją a kolejnymi elementami opowiadania, które nie tyle przekreślają wcześniejszą wersję, co ukazują możliwość odmiennej interpretacji. Zatem charakter pętli przyjmują też różne mikro-sytuacje, które w toku filmowej narracji wiązane są przez reżysera z powrotami



Fot. Gra aktorska i środki wizualne manifestują wzajemny dystans, mimo deklarowanej w słowach czułości.

do elementów wcześniej pokazywanych. Do kwestii naszyjnika reżyser będzie wielokrotnie wracał, przy czym powroty te pozostaną zawieszane, niedopowiedziane, jakby przypadkowe. Gdy bohater wyjdzie na ulicę, kamera przez chwilę pokaże okno-wystawę jubilerskiego sklepu i ręce, które kładą tam naszyjnik (?) przeznaczony do sprzedaży. Czy to przypadek? Czy powtórzenie sceny, która przypomina bohaterowi sytuację wcześniejszą? A może ta aktualna sytuacja też dotyczy jego osoby. Jeśli nie chciał wcześniej pokazać Krystynie, że posiada ten przedmiot, to może chce go sprzedać (albo zastawić)? A może właśnie to zrobił? Ale jaki jest tego cel, skoro przyjął pieniądze od kobiety, która rzekomo nie wzięła naszyjnika? Skoro jest niewinna, czemu tak boi się, że sprawa może zostać skierowana do sądu?

Warto szczególną uwagę poświęcić na analizę temporalnych wątków w dialogach. W trakcie przypadkowego spotkania w kawiarni Kuba rozpoczyna rozmowę z kobietą, którą przed laty darzył uczuciem. Ich rozmowa zaczyna się od nawiązania do przeszłości:

Kuba: – Jesteś tak ładna jak wtedy.

Kobieta: – Jesteś tak miły jak zawsze.

Kuba: – Skąd wiesz?

Kobieta: – Są ludzie, którzy potrafią oprzeć się temu wszystkiemu, co z innych czyni gorzknialców.



Fot. Spotkanie po latach przypomina piękne chwile, ale także gorzyc rozstania.

Ona ciemnowłosa, pełna ciepła, patrzy na niego z czułym blaskiem w oczach; mówi z ożywieniem, które sugeruje jej emocje. Wydaje się być przeciwieństwem opanowanej, pełnej dystansu Krystyny. Wyznaje, że kiedyś go kochała. Kuba dowiaduje się też, jakie były przyczyny ich rozstania. Ona bała się, że jego skłonności do alkoholu zniszczą ich przyszłość, teraz otwarcie przyznaje przed Kubą, że żałuje, że nie związała się z nim, bowiem jej mąż jest głupcem,

którego nie kocha i zdradza go z innymi. Kuba rozczłuszczony tym wyznaniem z brutalną szczerością i gorzkim cynizmem wyznaje jej: – *Śliczna historia, wiele takich słyszałem w życiu. Kochali się, kiedy byli młodzi, a potem, kiedy się spotkali po latach ona była dziwką, a on złodziejem.* Zawieśmy chwilowo kontekst interpretacyjny tej wypowiedzi. A spróbujmy odnieść się do zagadnień

kompozycyjnych związanych z czasem narracyjnym. Celebrowane, powolne tempo filmu opisujące dłużący się czas bohatera jest wydobywane także przez kontrasty wobec narracyjnych wypowiedzi poszczególnych postaci. Historia ich wzajemnego związku została opowiedziana za pomocą dwóch zdań. To maksymalna kondensacja, swoista rama, z której zostały wyeliminowane elementy relacjonujące ich związek w czasie jego trwania.

Spontaniczne stwierdzenie wydaje się prawdą o Kubie – czyż nie jest przyznaniem się do kradzieży? W pierwszym odruchu jesteśmy raczej skłonni uznać, że to co powinien powiedzieć jako prawdę o sobie, to raczej fakt, że jest pijakiem, że miała rację, gdy obawiała się, że jego skłonność do alkoholu uniemożliwi szczęśliwy związek. Zatem słowa „a on był złodziejem” są tu użyte jak maska, która dla niej fałszuje obraz mężczyzny (kogoś z tej przytaczanej przez niego typowej opowieści, która jednocześnie zostaje użyta jako historia o nich samych). Kuba nie chce przyznać się do tego, że jest alkoholikiem, tak jak przewidywali inni, a jednocześnie przyznaje się do czynu, o który podejrzewała go wcześniej Krystyna. I znów wracamy do kwestii, jaki przedmiot Kuba przekładał z ręki do ręki: zegarek czy naszyjnik? Reżyser pokazuje, że nawet prawdziwe stwierdzenie wypowiedziane w innym kontekście może stać się maską, która fałszuje obraz Ja kreowany dla Innych, przesłania bolesną prawdę, do której bohater nie chce się przyznać przed kobietą, którą spotkał po latach.

Wątek naszyjnika jeszcze wielokrotnie powróci. Gdy po pijackiej burdzie w restauracji *Pod orłem* Kuba zostanie wywleczony na zewnątrz i mężczyźni zaczną przeszukiwać kieszenie jego płaszcza, oprócz pieniędzy znajdą też ten drogocenny, jubilerski przedmiot. I znów pojawi się sugestia, że Kuba go ukradł, bo skąd u pijaka coś takiego? Czy to nie kolejna pętla w narracji, która kieruje nas i do rozmowy z Krystyną, i do scenki przed witryną jubilerskiego zakładu? Czy Kuba odzyskał wcześniej ten przedmiot? A może jedynie zastanawiał się czy sprzedać naszyjnik, który wyniósł z domu? Dlaczego tego nie zrobił? Czy nie powinien pozbyć się dowodu winy? A może właśnie to, że posiada precjoza przy sobie oczyszcza go z niesłusznych oskarżeń?

Czy nie jest tak, że w pamięci widza mamy do czynienia z punktami różnych teraźniejszości? Punktami, które współistnieją ze sobą wirtualnie i tworzą nieskończone serie teoretycznie możliwych wariantów? W rezultacie te niedopowiedzenia, które z premedytacją tworzy Has, powodują, że jeden epizod, jedno i to samo wydarzenie, może tworzyć różnorodne implikacje teraźniejszości, które istnieją we wzajemnym napięciu. Implikacje, które mogą się jednocześnie wykluczać i podtrzymywać, tworząc koegzystujące światy możliwe.

Ale naszyjnik ma też w tym filmie znaczenie metaforyczne. Czy nie przypomina pętli? Czy nie może być skojarzony z obrożą, symbolem zniewolenia

i podporządkowania? Czy jako pamiątka jest znakiem przeszłości? Przeszłości, która nie pojawi się w retrospekcjach, a raczej odnosi się do zdarzeń zapomnianych, wypartych ze świadomości, co sugeruje ich traumatyczny charakter.

Czas zegara i czas egzystencji

Has pokazuje dwadzieścia cztery godziny z życia Kuby. Godziny ostatnie. Gdy o ósmej rano następnego dnia Krystyna zadzwoni do drzwi, on już nie będzie żył. Podstawowa perspektywa, która zostaje zasugerowana przez Hasa dotyczy refleksji wokół zegara, najbardziej rozpowszechnionego symbolu czasu. Fizyczny czas potocznie traktowany jest jako obiektywna miara, uwolniona od subiektywnego odczuwania czasu.

I niewątpliwie pozostaje także uwikłany w kategorię realizmu, a w każdym razie możemy uznać ten symbol czasu jako najbliższy postawie realizmu (tu w znaczeniu poglądu metafizycznego). Wielu filozofów występuje przeciwko fizycznej koncepcji czasu. Klepsydry, zegary, stopery z różną dokładnością obliczają w podobny sposób ten sam rodzaj czasu. Bodaj najpełniejszą krytykę takiego ujęcia czasu odnajdujemy w rozważaniach Henriego Bergsona i Martina Heideggera. Ale Has wydaje się mieć w tej kwestii także wiele oryginalnych spostrzeżeń.



Fot. Has za pomocą obrazów zaprasza do rozmyślań nad filozofią czasu.

Dla Bergsona czas badany na gruncie fizyki nie jest rzeczywisty, żadne równania fizyczne, zarówno fizyki klasycznej, jak i opartej na teorii względności, nie mają do czynienia z czasem we właściwym sensie. Fizyczne ujęcie czasu sprowadza tę kategorię do ruchu, czas wyobrażony zostaje na podobieństwo przestrzeni. Najczęściej traktujemy go jak zbiór jednorodnych odcinków, które są umiejscowione jeden po drugim i składają się razem na nieograniczenie

długą linię. Dla autora *Materii i pamięci* taki czas nie dotyczy samej rzeczywistości, jest sztucznym i abstrakcyjnym wymysłem, ale potrzebujemy go do celów praktycznych². Myślę, że reżysera *Pętli* szczególnie frapuje ten ostatni aspekt: postawa pragmatyzmu wobec czasu, odmierzanego przez zegar.

2 Por. Leszek Kołakowski, *Bergson*, Warszawa 1997, s. 17.

Kontrola podmiotu nad własną czasowością w ujęciu filmowym Hasa okaże się jednak zwodnicza, niezwykle iluzoryczna. Reżyser zauważa także cały kontekst społeczny, użyteczność zegara jako narzędzia zewnętrznego dyscyplinowania ludzi, porządkowania ich życia, ideologicznego modelowania ich mentalności.

Obowiązujące w danym społeczeństwie nastawienie do czasu uwidacznia echa panującej ideologii, która określa preferencje i hierarchię wobec temporalnego porządku. Panować nad czasem ludzkim to panować nad sferą ludzkiej duchowości. Socjalizm PRL-u uzurpował sobie prawo do organizowania ludzkiego czasu, do narzucania czasowego reżimu wobec teraźniejszości, ale także podejścia do przeszłości i kształtowania oczekiwania na przyszłość.

Heidegger także kwestionował rozumienie czasu przez pryzmat mechanicznego, zewnętrznego czasomierza. Nie w tym sensie, by utrzymywał, że rozumienie to jest z gruntu fałszywe, jak przekonywał Bergson, ale poddawał do namysłu przede wszystkim kwestię źródła czasowości. Hanna Buczyńska-Garewicz relacjonując punkt widzenia Heideggera pisze: „Czy pojęcie czasu zegara jest najważniejszym i najpierwszym doświadczeniem czasu, czy też może jest ono ugruntowane na innym, wcześniejszym rozumieniu przemijalności i skończoności? Innymi słowy problem przez niego postawiony można określić następująco: czy rzeczy przemijają, bo je mierzymy, czy też przemijalność i jej rozumienie poprzedza zegary ją mierzące. Dla Heideggera czas zegara jest abstrakcyjną koncepcją odzwierciedlającą jedynie wąskie doświadczenie fizyka czy astronoma. Ten czas zegara jest możliwy jedynie dlatego, że istnieje doświadczenie czasowości związane z ludzkim sposobem bycia w świecie. Doświadczenie egzystencjalne jest tą dziedziną, w której Heidegger znajduje źródło czasu”³. Dopuszczamy: źródło czasu właściwego, autentycznego, które w jego rozumieniu, niejako z definicji przekracza wtórny, nieautentyczny czas świata odmierzanego ruchem wskazówek.

Has już w swoim pełnometrażowym debiucie zdaje się mówić o czasie w sposób, który uzupełnia Heideggerowską perspektywę. Filmowe medium nie ukazuje człowieka jako bytu abstrakcyjnego, wręcz odwrotnie: podmiot jest zawsze jednostkową osobą osadzoną w jakiejś konkretności, nie może być zupełnie wyabstrahowany z otoczenia. W filmowych światach Hasa człowiek jest pokazywany przez kamerę jako „bycie-w-świecie”. Bohaterowie żyją wśród rzeczy, bliższych i dalszych: tych, których używają jako sprzętów i tych, które z premedytacją są nieużyteczne choć współlistnieją w materialnym wymiarze.

3 Hanna Buczyńska-Garewicz, *Metafizyczne rozważania o czasie. Idea czasu w filozofii i literaturze*, Kraków 2003, s. 36.

Reżyser nie traktuje rzeczy jedynie jako rekwizyty podporządkowane akcji, jak najczęściej dzieje się w kinie klasycznym. Świat przedmiotowy nie stanowi neutralnego tła dla działań postaci, ale zdaje się być niezbywalnym wymiarem egzystencjalnego bycia ludzi, wymiarem, który także pulsuje swoim życiem i swoim czasem. Ten świat rzeczowy człowiek zamieszkuje sam lub z innymi ludźmi. Doświadczenie egzystencjalne ludzkiej czasowości przebiega w swym najistotniejszym wymiarze właśnie w osamotnieniu, ale nie może przybiegać bez współbywania z przedmiotami, które organizują przestrzeń wokół podmiotu. Tak jest w przypadku protagonisty *Pętli*.

Has krąży wokół podobnej filozoficznej tezy: „Pytanie o to, czym jest czas, kieruje nas w kierunku jestestwa, jeśli przez jestestwo rozumieć ten byt w swoim byciu, który znamy jako ludzkie życie”⁴. Ale filmowca nie interesuje co było pierwsze, a co było wtórne, czy ekstatyczny sposób bycia czasowością z wpisaną weń twogą czy czas zegara z arbitralnie ustalonymi jednostkami, które porządkują czas nie dbając o ludzkie emocje. W *Pętli* są bowiem wyodrębnione oba nurty czasu i oba wydają się być niezwykle ważne dla podmiotu. W tej realizacji czas zegarów nie jest z pewnością wąskim, nieistotnym sposobem rozumienia temporalności. Odwrotnie! W ujęciu zaproponowanym przez Hasa najpowszechniejszym, wpisanym w codzienność, podejściem do czasu i punktem odniesienia pozostaje zegar. Z perspektywy pragmatycznej pozwala na określenie tego, co wcześniejsze, co późniejsze, co dłużej trwające, co krócej *etc.*, ale z konieczności wprowadza w życie człowieka rodzaj bezdusznej regulacji i unifikacji, podważając tym samym indywidualność i niepowtarzalność bytu. Żaden punkt czasowy na skali zegara nie jest inny od drugiego ani uprzywilejowany. To czas jednolity, pozbawiony *continuum*, złożony z homogenicznych jednostek, które następują po sobie w obojętnej sukcesji, kolejna fraza czasu: czy to godzina czy minuta, nie zawiera w sobie nic z poprzedniej. Każde „teraz” posiada określone miejsce między innymi punktowymi „teraz”. Jedyne wyróżniki to *ex post* określony początek i koniec procesu, od – do, data narodzin i śmierci, a w konsekwencji napis na nagrobku. Taką formułę czasowości reżyser stosuje w przedstawieniu Władka, którego Kuba pozna w restauracji *Pod orłem*. Jego życie zostaje sprowadzone do dwóch zdań: *Byłem najlepszym saksofonistą w tym kraju/ Nie jestem najlepszym saksofonistą*. Ponownie pojawia się kondensacja czasu w wypowiedzi oraz ironia podkreślająca poczucie nieodwracalnej straty, wobec tego, co pomiędzy. Co więcej, punktowo potraktowana terażniejszość i granice oddzielające dwa rejony czasu wydają się otoczone pustką, nicością:

4 Tamże.

Kuba: – I co z tego?

Władek: – Nic.

Kuba: – I co dalej?

Władek: – Też nic.

W *Pętli* zegar reprezentuje najbardziej rozpowszechnione podejście do czasu. Na uwagę zasługuje scena, gdy pracownik zakładu pogrzebowego pyta znajomego Kuby, która godzina. W tle widzimy na czarno ubraną wdowę, która wraz z kilkuletnim chłopcem wybiera trumnę. Has zderza naiwne rozumienie czasu z perspektywą egzystencjalną, na którą otwiera człowieka świadomość, że jest „byciem-ku-śmierci”, wskazuje na trwogę i troskę, pojawiająca się w obliczu tego ostatecznego kresu, na który skazane jest podmiot *Dasein* – bycie przytomne⁵. Dla autora *Bycia i czasu* narodziny i śmierć ważne są nie jako same granice, ale jako „pomiędzy”, które tkwi już w byciu jestestwa, jako rozpostarcie⁶. Oba podejścia do czasu są realne. W ujęciu Hasa są niejako równoległe, w pewien sposób splecione ze sobą. Każdy czasomierz odwołuje się do tego, co zewnętrzne, traktuje osobę jak trybik w społecznej maszynie. Natomiast czas egzystencjalny odsyła do życia wewnętrznego, nie tylko realnego, ale także duchowego. Chwila nie jest, jak w pomiarach zegara, oderwanym od przeszłości i przyszłości punktem, ale nasyconą emocjami i doświadczeniami złożonością trzech temporalnych faz o różnej intensywności i znaczeniu dla ludzkiego życia.

Powróćmy na moment do sceny rozmowy Kuby ze znajomym, rozgrywającej się obok zakładu pogrzebowego. W kontekście egzystencji głównego bohatera wyobrażony wymiar może być skojarzony z jego pochówkiem (przewidywaniem albo zastanawianiem się nad własną śmiercią). Przemijalność ludz-



Fot. Rozmowa na tle wystawionych do sprzedaży trumien.

5 Zauważmy, że dla Heideggera wszystkie *egzystencjalna*: troska, trwoga, bycie-ku-śmierci, pojawiają się w momencie przyjęcia i niejako zwrócenia się ku tej ostatecznej perspektywie ludzkiego życia.

6 „Rozumiane egzystencjalnie, narodziny nie są nigdy czymś przeszłym w sensie czegoś już nieobecnego; podobnie śmierci nie przysługuje sposób bycia jeszcze nieobecnej, ale nadchodzącej zaległości. Faktyczne jestestwo egzystuje ku narodzinom i tak też umiera już w sensie bycia ku śmierci. Oba „kresy” i ich „pomiędzy” są dopóki jestestwo egzystuje faktycznie (...)”. Martin Heidegger, *Bycie i czas*, przeł. Bogdan Baran, Warszawa 2004, s. 471.

kiego jestestwa, zgon w sensie biologicznym obraz zestawia z pytaniem o sens nie tylko ceremonii pogrzebowej, cmentarza, ale i pamięci, o której właśnie rozmawiają obaj mężczyźni.

Czy wspomnienie o Kubie przetrwa w myślach innych, czy skazany jest na zapomnienie? Podczas rozmowy z krawcem, która miała miejsce chwilę wcześniej w mieszkaniu Kuby, mężczyzna usłyszał: – *Nie trzeba roku panie Kubuś, żeby zapomnieli...* Taką odpowiedź otrzymał na swoje pytanie; – *Jeżeli nie będę pił przez rok. To ludzie zapomną o mnie prawda?* Wtedy te słowa mogły brzmieć optymistycznie, ale przywołany kontekst pogrzebu diametralnie zmienia ich sens.

Czas zegara z jego następstwem kolejnych „teraz”, nie daje szansy na ludzką pamięć, dopiero perspektywa egzystencjalna, duchowa otwiera możliwość trwania w ludzkich myślach. Zastanawiający jest ubiór chłopca, który towarzyszy damie w czerni. Za nakrycie głowy służy mu czako – wysoka ułańska czapka, element dawnego stroju żołnierza polskiego, jak wytłumaczyć ten przedmiot w porządku realistycznym? Jest rodzajem dezorientacji przedmiotowej? W okresie powojennym stroje takie i czapki były popularne, służyły do zabawy dla małych chłopców-żołnierzyków, ale wizualny kontekst dodaje coś jeszcze. Rekwizyt ten posiada pewien semantyczny nadmiar poprzez związek z tradycją narodową. Co mogłyby oznaczać ten symbol dawnej polskości? Czy odwołuje się do pamięci bohaterskich czynów? Czy nie przypomina o historycznym *continuum*, z jakby wpisaną weń pamięcią o przodkach, którzy ginęli za ojczyznę? Czy nie jest znakiem jakiegoś oporu wobec chęci wykluczenia przeszłości z pamięci społecznej?

Czas domu i czas ulicy

W filmie Hasa porządek temporalny ulicy i mieszkania, w którym przebywa Kuba nie jest tożsamy; czasy w tych przestrzeniach nie płyną tym samym nurtem, w każdym wyróżnionym przez reżysera miejscu mają swoją specyfikę. Reżyser stosuje strategię, która przypomina nieco konstrukcję temporalną zawartą w *Czarodziejskiej Górze* Tomasza Manna, gdzie także został zróżnicowany „czas na górze”, w którym żyją chorzy przebywający w sanatorium i „czas na dole”, charakterystyczny dla normalnego życia poza Davos.

Synchronizacja czasu zegarów między tymi przestrzeniami jest o tyle pozorną, że różny pozostaje rytm czasu, jego napięcie i swoista gęstość. Czas zegara tylko z pozoru jest czasem bezwzględnie linearnym. Wskazówki kręcą się w kółko po cyferblacie. Czasowość wynikająca z zegara ma swoje dwa oblicza. Oba istotne. W tym wnętrzu wciąż będą powracać te same cyfry godzin. Bohater znajduje się w zakętym kręgu powtórzeń: trzech poranków

„na kacu”, pełnych wyrzutów sumienia i chęci poprawy, które następują po pijanych wieczorach, gdy poczucie winy jest zalewane kolejną setką alkoholu. I tak w kółko. Jedno „teraz” za następnym „teraz”. Liczba 8 w tej perspektywie przypomina matematyczny symbol nieskończoności. Kolejna próba przzerwania pętli powtórzeń kończy się bolesnym przypomnieniem poprzednich poranków i związanej z nimi nadziei na zmianę. *Tak się bałam o ciebie, że postanowiłam jechać późniejszym pociągiem. I tak jeszcze będę miała dużo czasu* – mówi na wstępie ich spotkania Krystyna. Jednak w tym filmie czas zegara jest zaledwie punktem odniesienia dla subiektywnych miar, które pojawiają się w dialogu bohaterów. Jej *dużo czasu*, nie oznacza przecież braku pośpiechu, nie wyznacza żadnej wspólnoty w przeżywaniu czasu. Weszła tu na chwilę, sprawdzić co u niego, nawet na moment nie przysiądzie, nie znajdzie czasu na rozmowę, którą on próbuje zainicjować słowami: *Krystyno chciałem ci coś powiedzieć...* Zamiast tego nerwowo chodzą, mijają się i... rozmawiają o czasie:

Kuba: – O której wrócisz?

Krystyna: – O piątej. Po szóstej będę już tutaj. Kuba to tylko kilka godzin...

Kuba: – Tak, ja będę czekać w domu. Tylko strach mnie ogarnia na myśl, że to jeszcze tyle czasu.

U Hasa „czas na górze” – w mieszkaniu Kuby okazuje się wyzwaniem, przyjęciem na siebie ciężaru czasu, zatem także wzięcia odpowiedzialności za siebie, a także przeżyty i przeżywany czas. Przestrzeń w filmowym uniwersum Hasa zawsze odpowiada właściwościom czasu, którym podlegają, ale i na który mają wpływ rzeczy i ludzie. Przez okno wpada do mieszkania mało światła, mimo dnia zasłony pozostaną, przynajmniej częściowo, zaciągnięte. Czas



Fot. Wizualne przedstawienie wzmacnia odczucie ciężaru czasu przeżywanego w samotności.

przeżywany w ciemności, w półmroku jest inny niż ten, który płynie, gdy świeci słońce, jakby światło rozrzedzało czas, a mrok zagęszczał.

Godziny doświadczane w ciemności wydają się ciężkie, płyną jakby z trudem, wloką się, wskazówki zegara przesuwają się o wiele wolniej niż wtedy, gdy żyjemy w pełnym oświetleniu, gdy zmory nocy i obsesje wyobraźni nie mają do nas dostępu. Te skojarzenia mają swoje uwarunkowania w naszej percepcji, w ilości i jakości bodźców, które mogą dotrzeć do nas. Chropowate ściany w mieszkaniu Kuby naznaczył wpływ czasu, odłazi z nich tynk, grubymi płatami łuszczy się farba. Zniszczenie przedmiotów, ścian budynków i pomieszczeń będzie najczęściej powracającą teksturą czasu w filmach Hasa. Za tę powierzchnię rozkładu, stopniowego rozpadu odpowiedzialny jest czas. Takie postrzeganie czasowości charakterystyczne jest dla określonych stanów emocjonalnych. Depresja, melancholia, stany często towarzyszące chorobie alkoholowej, posiadają swoje wizualne i poetyckie metafory. Zygmunt Krasiński ukuł na melancholię wiele określeń, wśród których mamy: „odpadanie życia kawałami” czy „złuszczenie się życia”⁷. Julia Kristeva w swojej pracy poświęconej depresji używa terminu „czarne słońce”⁸.



Fot. Mieszkanie Kuby.

Wszystkie one współbrzmia z plastycznym zorganizowaniem przestrzeni, w której poznajemy Kubę. Jego mieszkanie wypełniają wymyślne rekwizyty, które sugerują, że bohater jest lub był artystą: malarzem (?), rzeźbiarzem (?), ale może ostatnio był raczej rzemieślnikiem, który zajmował się powiedzmy... renowacją czy oprawą obrazów? Jego ubranie, zachowanie zdaje się świadczyć o dawnej przynależności do elity, do grupy intelektualistów, ale otoczenie ukazu-

7 Por. Anna Nasiłowska, *Nostalgia, wzniosłość, przemijanie* (wstęp), w: *Melancholia*, „Teksty Drugie” 3/1999, s. 3-4.

8 Julia Kristeva, *Czarne słońce: depresja i melancholia*, przeł. Michał P. Markowski, Remigiusz Rzyński, Kraków 2007.

je postępujący upadek, degradację. Nie ma tu cennych przedmiotów. W pomieszczeniach zajmowanych przez Kubę zwraca uwagę prowizoryczność i bylejakość sprzętów, które go otaczają: nagie żarówki przy suficie, lampa stojąca obok łóżka przysłonięta abażurem z gazety.

Puste ramy wiszące na ścianach kojarzą się z wyprzedaną kolekcją albo brakiem twórczej weny. Są jak minuty, godziny czasu zegara, które stanowią jedynie ramy domagające się wypełnienia obrazem: emocją, przeżyciem, innymi słowy, egzystencjalną treścią. Ciekawe, iż ramy staną się wizualnym lejtmotywyem tak wielu filmów tego artysty. W przestrzeni mieszkania zwracają uwagę rzeźby z drutu, najeżone, odrealnione, zimne. Metalowe szkielety ni to postaci, ni to zwierząt. Jedna z takich prac stoi na środku pomieszczenia, ma dłonie wystawione przed siebie w geście obrony, odpychania niewidzialnego przeciwnika, trzeba jej ustępować z drogi, wciąż omijać. Prezentowane pomieszczenia w rezultacie bardziej przypominają dawno nie używaną pracownię, niż dom. Kamera wyławia jedynie podstawowe sprzęty, kojarzące się z noclegownią, a nie ciepłem przestrzeni, gdzie żyje się na stałe. Nie ma kuchni, w której można przygotowywać posiłki, nie ma łazienki, zaledwie jakiś aneks z czajnikiem, przyborami do golenia. Czas w tej przestrzeni sugeruje zawieszenie normalnego życia, z jego ustalonym, zwyczajnym, pragmatycznym, ale akceptowanym rytmem zorganizowanym wokół pracy, odpoczynku, spotkań z innymi. Natomiast ta przestrzeń może zostać skojarzona z formą tymczasowości, okresem przejściowym, czasem oczekiwania, ciągle powracającej nadziei na zmianę oraz nieudanych prób zerwania z powtarzalnością czasu.



Fot. Lustra niczym kryształy czasu rozdwiają rzeczywistość na wymiar realny i fantazmatyczny.

Ważne miejsce w przestrzeni mieszkania zajmuje lustro. Ten przedmiot pozostanie rzeczą uprzywilejowaną w filmowym uniwersum tego reżysera, niezwykle wieloznaczną, wpisywaną w filmowy tekst w zaskakująco różnorodny sposób. Ja melancholika może zostać opisane poprzez metaforę zwierciadeł. Ludzka osobowość zostaje wyposażona w system wewnętrznych luster, przy czym zajmują one stopniowo całą przestrzeń osobową, odbijając się wzajemnie pod różnym kątem ukazują pustą nieskończoność. Bohater podczas porannego spotkania z Krystyną, wielokrotnie obserwuje jej postać poprzez taflę lustra, kamera ukazując grę lustrzanych odbić, co z jednej strony odrealnia ich dialog, z drugiej wskazuje na ich związek jako układ wzajemnych zwierciadeł.



Fot. Męsko-damska relacja opisywana przez metaforę gry lustrzanych odbić.

W ich relacji Has prezentuje rodzaj neurotycznego uwarunkowania: on-alkoholik potrzebuje jej, bo sam nie jest w stanie panować już nad swoim życiem, ona potrzebuje jego, by opiekować się nim i dzięki temu czuć się potrzebna i... szlachetna. W portretach Krystyny operator eksponuje w fotografii świetlistą aureolę – wizualny znak poświęcenia dla miłości. A może jedynie poświęcenia, które służy wykreowaniu dla siebie i Innych własnego wyidealizowanego wizerunku? Może kobieta, podobnie jak Kuba, nieustannie szuka potwierdzenia swojej tożsamości poprzez Innych: kilkakrotnie słyszymy opinie znajomych, którzy jej współczują, ale jednocześnie podziwiają jej postawę. To ona pomaga mu zorganizować, a właściwie sama organizuje dla Kuby kurację odwykową. Mówi co powinien, co musi zrobić, a czego mu nie wolno: – *Powinieneś się czymś zająć Kuba i nie myśleć o tym wszystkim... Nie możesz zrobić nic z tego, co chcesz.* Kuba widzi i docenia jej starania, ale jednocześnie kobieta uosabia jego poczucie winy, w jej postawie, niczym w lustrze odbijają się jego słabości. Jej punktualność naprzeciw jego spóźnień, jej odpowiedzialność naprzeciw jego braku odpowiedzialności, jej panowanie nad czasem, wobec jego strachu, że nie potrafi zmienić swojego życia, ani trzeźwy doczekać do ponownego spotkania o piątej.

Tak jak człowiek stara się oswoić przestrzeń, poprzez wymoszczenie miejsc, uczynienie ich przytulnymi, tak też oswaja czas, poprzez sposoby na umiłanie swoich godzin: radio, książka, gazeta, telefon, czy wreszcie zaproszenie w swój czas i w swoją przestrzeń Innego. Ale dla Kuby czas w tym mieszkaniu nigdy nie będzie przyjazny, to czas melancholika, który obiecuje ciemny niepokój, dystans do świata, strach przed innymi i zapatrzenie w siebie podczas długich godzin samotności.

Wizyta krawca, dzwoniący telefon są i dla Kuby, i dla widza, symbolem zewnętrznego świata, który wciąż upomina się o niego i przypomina o pijackiej przeszłości (*Nieźle się Pan wczoraj zabawił, panie Kubuś...*).

Nie tylko ludzie, także przedmioty biorą udział w prześladowaniu jego osoby. Odgłosy dzwonek zarówno przy drzwiach, jak i w telefonie brzmią zbyt głośno, zbyt ostro, wręcz agresywnie. Wdzierają się w przestrzeń audialną bohatera z nieprzyjemną, wrogą natarczywością. Na stosie starych gazet leży czasopismo „Film”: z okładki uśmiecha się rubasnie postać mężczyzny ze szklaneczką alkoholu wznoszona w geście toastu. Kolejne rozmowy, które prowadzi Kuba przypominają zabawę w głuchy telefon: powtarzanie tych samych informacji, tych samych argumentów. Powracają słowa Krystyny: – *Nigdy nie przestanę pić... jeśli będę o tym wszystkim myślał. Tylko nie wolno mi zrobić tego, co bym chciał. Muszę czekać...* Głosy „przyjaciół”, którzy składają gratulacje i życzą powodzenia na nowej drodze życia, nie wydają się szczere.



Fot. Rozmowa z krawcem wzmacnia strach Kuby. Fotografie Jahody budują wrażenie klatki, w którą został schwytny bohater.



Fot. Telefony i przedmioty wciąż przypominają bohaterowi o uzależnieniu.

Ciągnie ich do sensacji, do ploteczek, które można przekazać dalej. Takim wydarzeniem w światku jego znajomych jest decyzja Kuby, której nie traktują poważnie, a najwyżej jako ciekawostkę, która ani ziębi, ani grzeje, ot urozmaica życie. Kuba zachowuje się, jakby toczył rozmowę z samym sobą, sam siebie przekonywał do konieczności podjęcia leczenia (*Nie będę pił przez rok, a później nie będę już czuł pragnienia, tak? I wszystko się zacznie w życiu na nowo, tak?*). I znów znaczenia budowane są na wewnętrznych pęknięciach postaci, uzyskanych dzięki grze aktorskiej. Zawieszony głos w środku kwestii: – *Nigdy nie przestanę pić... jeśli będę o tym wszystkim myślał*, skłania do dwuznacznej interpretacji tego zdania, niejako podważa słowa bohatera, razem z nim wątpimy w jego szansę na pokonanie nałogu.

Heidegger widzi rzeczy w otoczeniu człowieka jako przedmioty użyteczne, których istotą jest kreowanie świata pomocnego, współdziałającego z podmiotem, tworzącego razem z nim wspólny horyzont „bycia-w-świecie”, u Hasa nie zawsze tak jest. Gdy w napadzie złości, Kuba będzie chciał wyrwać telefoniczny kabel ze ściany, opór materii będzie zbyt duży, ogarnie go jedynie irytacja i poczucie bezsilności. Rzeczy nie tylko w bezpośrednim kontakcie potrafią działać na przekór intencjom postaci, ale także na odległość, zdają się powracać w wyobraźni, przypominając, wręcz demonstrując bohaterowi złowrogą siłę, którą dysponują, a której on nie umie opanować. Podczas próby kawiarnianego artysty, której mimowolnym świadkiem będzie Kuba, wykonywana piosenka nawiąże do sceny z telefonem: śpiew zapętla się na frazie *weź nożyczki i odetnij drut*. Po chwili odkrywamy powód: akompaniator jest – jak mówi – „po wczorajszym”. Niemal niezauważenie, jakby przy okazji, Has buduje także odniesienie do kontekstu symbolicznego, wskazując na różnicę między podmiotem lirycznym piosenki a Kubą, ten pierwszy chce pozbyć się telefonu, aby być sam na sam



Fot. Kuba powróci do mieszkania jako przegrany. Ekspresyjne, dynamiczne kadry Jahody poprzez kierunek linii oddają obraz-odczucie spadania w kadrze mimo, iż oglądamy moment wchodzenia po schodach.

z ukochaną. Kuba jest sam ze sobą. Z perspektywy narratora zewnątrztekstowego pojawia się antycypacja, ale zapowiedź tragicznego finału może zostać odczytana dopiero po zakończeniu filmu lub przy jego kolejnej projekcji.

Duszny, ciężki czas zaniedbanego mieszkania jest nie do wytrzymania i staje się dla mężczyzny formą represji, więzieniem, które zamyka go w swojej beznadziejnej powtarzalności. Mieszkanie nie daje schronienia, zamienia się w klatkę. Kuba chce uciec przed melancholią samotności i strachem, chce uciec przed rzeczami, które naigrywają się z jego słabości, ale też przed ludźmi, którzy wydają się być głosami jego sumienia, którzy śmieją się z niego, kpią, nie wierzą, że mu się uda. Wychodzi z mieszkania. Ale nie ma wyjścia poza czas. I tak tu wróci.

W filmie Hasa „czas na dole” to temporalny nurt ulicy. Ten strumień czasowości zdaje się płynąć obok, wypełniają go przypadkowe zdarzenia i spotkania. Kuba obserwuje czas za oknem, podgląda życie na zewnątrz, spojrzenia na ulicę wzięte niejako w ramę okna, wydają się mieć szczególne znaczenie. Twarz kobiety, dziewczynka ze skakanką, mężczyzna, który reguluje zegar. Wszystkie te elementy mają swoje osadzenie w rzeczywistości, ale jednocześnie wykraczają poza ten wymiar, poprzez zastosowane przez Hasa wizualne powtórzenia, nawiązania w słowach i zachowaniach postaci. Taka ciągłość motywów – wizualnych i innych – które przewijają się w jednym konkretnym filmie albo wędrują z filmu do filmu wydaje się szczególnie intrygująca.

Twarz kobiety na murze przykuwa uwagę Kuby.

Trawestując słowa Pierre’a Reverdy’ego z wiersza *Wiatr i duch* można spróbować oddać nieuchwytny, a jednocześnie dziwnie niepokojący charakter tego wizerunku. Bohater mógłby powiedzieć:

Zdumiewająca chimera. Oczy tkwiące powyżej piętra. Ogromne. Wpatrzone we mnie. Łagodne, pełne kojącego ciepła i bliskości, jakby znajome, a jednocześnie tak dalekie i nieruchome, obce. Stoję w oknie naprzeciw i patrzę; patrzę na te znaczące oczy. One przyciągają moje spojrzenie, one coś chcą mi powiedzieć, a ja nie słyszę nic, oddziela mnie szyba, a może wiatr wszystko rozprasza. O wielki wietrze, kpiący i ponury, pragnę twojej śmierci. Chciałbym ten znak zamienić w znaczenie. Ale on wieje pustką⁹.



Fot. Kobięca twarz namalowana na ścianie kamienicy stanie się źródłem fantazmatu.

9 Pierre Reverdy, *Wiatr i duch*, „Literatura na Świecie” 2003, nr 3-4.

Namalowany na budynku obraz ukazuje kobietę z naszyjnikiem na szyi, co wiąże się bezpośrednio z sytuacją, kiedy Kuba rozmawiał z Krystyną o skradzionym naszyjniku-pamiętce rodzinnej, obraz ten w porządku chronologicznym tekstu poprzedza moment ich wymiany zdań na ten temat. Jednak to skojarzenie nie wydaje się wystarczające. Ten wizerunek został wystylizowany tak, że wprowadza w obrazie kobiety rodzaj uszlachetnienia, wzniosłości, chociaż mamy świadomość gry, jaką proponuje nam Has, że jest to po prostu zniszczona, kiczowata reklama sklepu jubilerskiego umieszczona na kamienicy. Jedną dłonią kobieta przytrzymuje korale, które zdają się przywozić na myśl sznur pereł. Perły są nie tylko symbolem łez, nieszczęścia, śmierci, pogrzebu i żałoby, co można potraktować jako kolejny znak-zapowiedź tragicznego końca. Perły kojarzone są także często z symboliką temporalną, naszyjnik z pereł byłby w tym kontekście symbolem ludzkiego życia z nanizanymi obok siebie chwilami, które minęły. Miłosz pisze:

– *Chwilę weź jedną, a gdy się rozchylili*
Jak dłonie złożone piękna muszla chwili
Co widzisz?
– *Perłę, sekundę.*
– *Na dnię sekundy, perły, różowe promienie.*
Na dnię sekundy, perły, co widzisz złotniku?
Czy odbłask pożaru twoje oczy przykuł
Czy to pamięć?
– *Nie. To gwiazda, mgnienie*¹⁰.

Niepokój interpretacyjny, jaki wzmagają tego typu motywy domaga się komentarza. W takim znaku-obrazie łatwo zobaczyć za dużo, gdy ciągi skojarzeń kierują nasze myśli ku symbolicznym elementom ledwie zaznaczonym, ale równie łatwo zobaczyć za mało, gdy przedmiot taki zostanie sprowadzony jedynie do porządku przypadkowej codzienności, która otacza filmową postać. Jeśli uznamy go za powierzchnię rzeczywistości, ot świat przedmiotowy i już, nieistotne tło, które domagało się wypełnienia, tracimy szczególną wizualną przyjemność charakterystyczną dla tekstu filmowego. Umyka nam siła, z jaką te elementy pojawiają się w filmowym świecie, ich natarczywość. Siła, która została wykreowana przez reżysera, nawet jeśli wszystkie przychodzące na myśl konteksty nie były zaplanowane, to zaplanowana była wieloznaczność.

¹⁰ Czesław Miłosz, *Rozmowa płocha*, przeł. Julia Hartwig, z tomu *Król Popiel i inne wiersze*, w: tenże, *Wiersze*, tom II, Kraków 1987, s. 75.

Może zatem należy traktować te wizualne motywy jako „umykające znaczone”? Może należałoby przyjąć, że Has proponuje w swoim filmie z pewną premedytacją „znaczące”, które nie dają się jednoznacznie usidlić, a jednocześnie prowokują do niekończącego się poszukiwania „znaczonego”, które niejako z definicji nie może zostać znalezione, raz na zawsze określone. Urok tego typu motywów polega na ich otwartości na różnorodne poziomy interpretacyjne. Jeśli pytamy o czas i czasowość ludzkiego bytu, niejako inicjujemy skojarzenia w tym właśnie kierunku, pozostawiając z boku wszystkie inne.

Dziewczynka ze skakanką też jest postacią, która pozornie wpisuje się w porządek prezentowanej rzeczywistości miasta, zwyczajność jej wizerunku wydaje się pasować do codzienności i początkowo nie budzi żadnych szczególnych skojarzeń. Czas dorosłych jest wypełniony pracą, ważnymi sprawami, które spieszą załatwić, a czas dzieci niekończącą się zabawą. Ale po kolejnym przypadkowym spotkaniu z dzieckiem, kolejnym spojrzeniu Kuby, gdy dostrzega ją wciąż skaczącą, pogrążoną niczym w transie w tej czynności, porządek zdroworozsądkowo traktowanej rzeczywistości zaczyna chwiać się nieco. Reguła prawdopodobieństwa tych spotkań zostaje złamana, dziewczynka zdaje się przynależć do jakiegoś innego fantazmatycznego albo symbolicznego wymiaru bytu. Powtórzenia tego motywu ujawniają swoją afirmatywną moc. Czy kryje się za nim jakieś szczególne rozumienie czasu? Zabawa ze skakanką także wiąże się liczeniem – może być szczególnym odmierzaniem, ale także wypełnianiem czasu.



Fot. „Czas na zewnątrz” także posiada swój fantazmatyczny wymiar. Butelka mleka na środku ulicy; mocny, wizualny punkt, który „niby” wymyka się realizmowi.

Czy nie jest tak, że tylko dziecko żyje prawdziwie w terażniejszości? Prawdziwie, czyli intensywnie, całą sobą przeżywa wykonywaną czynność, choćby dorosłym wydawała się ona banalna i niegodna uwagi. Georges Poulet w *Meta-morfozach czasu* pisze: „Upadek w czas nie tylko skaził czyste wrażenie zmysłowe, które rodziło się w terażniejszości, ale również mnożąc okazje przeżywania

przyszłości, bądź przeszłości, doprowadził, do tego, że różne elementy naszej wewnętrznej istoty zostały – jeśli tak rzecz można – rozczłonkowane, a nasze poczucie egzystencji straciło na wyrazistości”¹¹.

Być może postać dziewczynki ze skakanką to element ostentacyjnie oniryczny, rozbijający realistyczny wymiar świata przedstawionego, element, który przybliży nam sposób, w jaki Kuba odbiera rzeczywistość. Być może powinniśmy w tym motywie dopatrywać się swoistego inscenizowania realności, przez instancję znajdującą się ponad światem przedstawionym, która dobiera przypadki, tak, że pojawiają się one zbyt precyzyjnie, zbyt nachalnie. Znow możliwości zakotwiczenia znaczeń pozostanie wiele i co rusz będą one powracały w nowych wariantach.

Ze swojego okna Kuba widzi mężczyznę na drabinie, który ustawia i czyści uliczny zegar. Drabina już w tym pierwszym filmie pełnometrażowym odgrywa istotną rolę jako kolejny lejtmotyw wizualny spojrzenia z fanki. Powtarzalność tego elementu zastanawia i może być różnie interpretowana, zarówno w porządku realistycznym utworu, jak i symbolicznym. W kolejnych filmach: *Rozstanie*, *Rękopis znaleziony w Saragossie*, *Sanatorium pod Klepsydrą*, *Nieciekawa historia* przedmiot ten będzie pojawiał się, przywołując na myśl to pierwsze użycie w porządku narracyjnym *Pętli*, jednocześnie nie dając się ograniczyć do znaczenia wysnutego jedynie z tego pierwszego filmu¹². Obaj mężczyźni, którzy pojawiają się w scenkach pod zegarem reprezentują tych, którzy *regulują zegary*. Zegar to symbol naszej cywilizacji i unormowanego społecznego życia¹³. Oprócz porządku realistycznego Has buduje wizualną metaforę, w której człowiek na drabinie próbuje „osiągnąć czasu”. Czy nie chodzi tu o próbę zrozumienia czym czasowość w istocie jest? Ingarden w szkicu *Człowiek i czas*¹⁴ wskazuje na dwa odmienne sposoby doświadczania czasu i nas samych w czasie. Pierwsze stanowisko zakłada, że to, co naprawdę istnieje to człowiek, „to my sami”, natomiast czas to jedynie coś pochodnego i tylko zjawiskowego, co pozostaje w zależności od naszego umysłu. Można dopowiedzieć do rozważań Ingardena, że stanowisko takie wyrażał już św. Augustyn w *Wyznaniach*:

11 Georges Poulet, *Metamorfozy czasu. Szkice krytyczne*, wyb. i oprac. Jan Błoiński, Michał Głowiński, przekł. Andrzej Siemek, Warszawa 1977, s. 137.

12 Można, tak jak sugeruje Slavoj Žižek potraktować te elementy jako „sinthomy w znaczeniu jaki nadał im Lacan: jako konstelację znaczeń (formułę), która ustala pewien rdzeń rozkoszy, jak manieryzmy w malarstwie – charakterystyczne szczegóły, które powtarzają się bez wskazywania jakiegoś wspólnego znaczenia”; tenże, *Wszystko, co chciałbyś wiedzieć o Lacanie (ale boisz się zapytać Hitchcocka)*, w: „Literatura na Świecie” 2003, nr 3-4, s. 350.

13 Sam wynalazek mechanizmu zegara datowany jest na koniec XIII wieku, ale swoje praktyczne zastosowanie znalazł pod koniec XIV wieku, kiedy to pojawiają się właśnie zegary miejskie.

14 Roman Ingarden, *Człowiek i czas*, w tegoż: *Książeczka o człowieku*, Kraków 1987, s. 41.

„W tobie umyśle mój mierzę czas... Wrażenie, jakie mijające rzeczy na tobie wywierają pozostaje w tobie, gdy one przeminęły. To wrażenie, jako obecne mierzę, a nie owe rzeczy, dzięki których przeminieciu ono powstało. To wrażenie mierzę, kiedy mierzę czas. Albo więc to właśnie jest czasem, albo wcale nie mierzę czasu”¹⁵.

Jednak dla współczesności stanowisko transcendentalizmu wypracowane przez Emanuela Kanta stało się najbardziej reprezentatywne dla tej postawy; najlepiej wyraża ujęcie tej kategorii z perspektywy podmiotu: „Czas nie jest niczym innym jako tylko formą zmysłu wewnętrznego, to jest oglądania nas samych i naszego wewnętrznego stanu”¹⁶. Zatem w ramach pierwszego stanowiska czas podlega podmiotowi, jest jego formą postrzegania i organizowania świata, to człowiek go ustanawia w swoim umyśle i nim dysponuje, aby sprawnie porządkować zjawiska, które go otaczają.

Natomiast drugi model zakłada, że to czas i dokonujące się w nim zmiany stanowią samą rzeczywistość. Żyjemy zanurzeni w czasie-bycie. Człowiek podlega jego oddziaływaniu, ale zrozumienie natury czasu w tej opcji od początku nastęrczało wiele trudności. Warto podkreślić, że w tym modelu nie tylko czas jako taki, ale także podmiotowa tożsamość staje się problemem. Jak komentuje Ingarden: „W najlepszym wypadku utrzymujemy się w bycie jako czyste zjawisko, jako fantom, wytworzony przez przemiany zachodzące w terażniejszości”¹⁷. Polski fenomenolog podkreśla, że te dwie opcje ukazują nieraz nieuświadomione a odmienne stanowiska metafizyczne: spór między transcendentalnym idealizmem a realizmem. Ale nie o etykiety filozoficzne chodzi, ale o próbę zastanowienia się, które z tych stanowisk bliższe jest reżyserowi, który w tym filmie pragnie „dośćnąć czasu”.

Czas pracy a czas picia

Z pewnością warto zwrócić uwagę na kulturowy i społeczny wymiar czasu zegara w świecie przedstawionym przez Hasa. Wynalazek zegara, jego użycie wyrastało z potrzeb dokładniejszego pomiaru czasu pracy przekładającego się na określony zysk. Ten związek z odmierzaniem czasu pracowników pozostał dalej istotny, chociaż Has pokazuje go w krzywym zwierciadle rzeczywistości PRL-u. To doświadczenie czasu pozostaje zatem na wskroś kulturowe, jego naturalność należy brać w cudzysłów¹⁸. W mieście życie ludzkie przebiega

15 Augustyn, *Wyznania*, dz. cyt., s. 279.

16 Immanuel Kant, *Krytyka czystego rozumu*, przeł. R. Ingarden, Warszawa 1957, s. 111.

17 Roman Ingarden, *Człowiek i czas*, dz. cyt. s. 41.

18 Bogdan Baran komentując poglądy Heideggera wskazuje: >>W szczególności czas

w linearnym czasie zegara, zwielokrotnione, uśrednione przez wspólnotową organizację czasu. Czas pracy i czas picia. W życiu społecznym, wśród tych przypadkowo spotykanych ludzi pracy wciąż przewija się oczekiwanie na czas, kiedy można już się napić. Gdzieś na marginesie pojawia się degradacja etosu pracy, jakby na piedestale został tylko sam zegar odmierzający godziny „spędzane w robocie”. Mężczyzna stojący na drabinie, zdaje się w nieskończoność wykonywać swoją pracę (ileż czasu mu to zajmuje?!), a jednocześnie jest ona traktowana przez niego jak zło konieczne. Gdy tylko widzi Kubę, od razu proponuje, żeby poszli napić się do szwagra, (bo *człowiek trunkowy zawsze zrozumie człowieka trunkowego*). Jego zajęcie przyjmuje znamiona bezsensownej, w kółko powtarzanej roboty. Następnego ranka znów będzie przedstawiał wskazówki (czy w istocie nie jest tak, że cały mechanizm powinien być wyregulowany?). Dla kontrastu młodzieńca kelnerka, ku zaskoczeniu Kuby, przyniesie mu kawę zanim jeszcze na dobre usiądzie w kawiarni. Na pytanie, czemu tak szybko został obsłużony panna radośnie szczebiocze: *Przyjęliśmy zobowiązanie. Nasza praca świadczy o nas*. Jakże istotny komentarz! Robotnik (Roman Kłosowski) – monter sieci telefonicznej pracujący na ulicy przy wykopach wybucha nagłą i niespodziewaną agresją wobec snującego się po chodniku Kuby. Wydaje się wściekły przede wszystkim o to, że on musi pracować, podczas gdy ktoś inny



Fot. Czas pracy. Incydent na ulicy pokazuje degradację etosu pracy.

może pić: – *Człowiek zaszuwa po 15 godzin na dobę, a taka bladź chodzi od knajpy do knajpy. Ty wszarzu, czego ci brakuje? Żyć nie masz co? Chodzić nie masz w czym?*

Has w tym gwałtownym i spontanicznym wyrażeniu poglądów przez „klasę robotniczą”, trafia niejako w sedno socrealistycznego programu na ludzkie życie. Programu, który sprowadza człowieka do wymiaru tylko i wyłącznie materialnego (żeby nie powiedzieć biologicznego bytu), gdzie „byt kształtuje świadomość”, gdzie to, co duchowe okazuje się zbędnym naddatkiem, wyłamaniem z przyjętych standardów (tych metafizycznych, ideologicznych i społecznych). Na komisaria-

ralny” jako jednokierunkowy strumień chwil „teraz” rozcinających continuum czasu na przeszłość, teraźniejszość i przyszłość, jest ufundowany w czasie „pierwotnym”<<; por. Martin Heidegger, *Bycie i czas*, dz. cyt., s. XIX.

cie także wisi zegar, który jest ustawiany przez milicjanta, powraca zatem ta czynność niczym natrętna myśl. Milicjanci przynależą do grupy, która kontroluje czas. Rola funkcjonariuszy porządku publicznego została sprowadzona do zajmowania się pijakami, jakby brak trzeźwego spojrzenia na rzeczywistość był największym przestępstwem w państwie. Znaczącym incydentem w strukturze fabularnej jest spotkanie z Rybickim (Stanisław Milski), który zniszczony przez chorobę alkoholową w swoim monologu zwraca się bezpośrednio do Kuby.



Fot. Scena na komisariacie. Kuba staje twarzą w twarz ze swoją wyobrażoną przyszłością pijaka.

Alkoholikowi należy odebrać pasek i krawat, przywiązać pasami i zamknąć w celi. Dlaczego pije? Wódka pozwala zapomnieć. Wódka pozwala czule użalać się nad sobą. Wódka pomaga snuć fantazje o kobietach, które kochają albo wspominać te, które kochały, ale odeszły... Tyle, że nikogo to nie interesuje, że ktoś dla kogoś umarł czy wciąż umiera. Milicjant jest przekonany, że wszyscy pijący to problem „władzy”. Dla niego alkoholik nie jest osobą, którą należy wyleczyć, ale elementem, który zakłóca porządek społeczny, zatem należy go odizolować od zdrowego społeczeństwa. Filmowy tekst w scenie rozmowy Kuby z „najlepszym saksofonistą” (Tadeusz Fijewski) znacząco odwraca spojrzenie na „porządnych” obywateli:



Fot. Czas picia. Scena w restauracji pokazuje degradację etosu dialogu.

Kuba: – Władek, co porządni ludzie robią o piątej, czyli siedemnastej?
 Władek /bełkocze/: – Wracają do domu, pracują, czytają, bawią się z dziećmi.

Kuba: – Głupstwo mordo złota! /chwytą za krawat mężczyznę, z którym rozmawia i podnosi go do góry, jego głos brzmi jak groźba/ Pytam... pytam... pytam (!) Co porządni ludzie robią o piątej wieczorem?!

Władek: – Porządni ludzie o godzinie piątej wieczorem piją czystą wódę. Z czerwoną kartką w barze „Pod orłem”.

Czas jest nie tylko kategorią metafizyczną, ale także ideologiczną. Echa kulturowego, społecznego, jak i religijnego nakazu organizacji czasu trwa w ludzkiej mentalności choćby w przysłowiach: „Próżniak, który traci czas, nie liczy i nie mierzy go, jest podobny zwierzęciu, nie zasługuje, by uważać go za człowieka”¹⁹. Od czasów renesansowej, a w gruncie rzeczy kupieckiej epoki, czas to pieniądz, czas to wartość społeczna! Obywatel ma obowiązek liczenia się z czasem. Czas w ramach państwa socjalistycznego, w którym żyje Kuba, nie jest i nie może być ukierunkowany na przeszłość.



Fot. Kuba nie pasuje do wizerunku socrealistycznego przodownika pracy. Kadr z plakatem w tle staje się ironicznym komentarzem.

W oficjalnej ideologii rządzi idea postępu. Czas przyszłości, na którą nie można biernie czekać, ale należy ją wypracować, to nie tylko ideologiczne oblicze socjalizmu, ale cecha europejskiej cywilizacji: dążenie do lepszego jutra. Państwo i jego ideologia zawsze w jakiś sposób podporządkowuje sobie zracjonalizowany czas. Im bardziej totalitarne państwo, tym bardziej czas obywateli podlega kontroli.

Miasto ze snu

Jest także nieoficjalny czas, którym żyje miasto Hasa. Czas absolutnie nie odpowiadający zracjonalizowanej, realistycznej koncepcji, którą promuje ideologia socjalistycznego państwa. Irracjonalny. Oniryczny. Maria Kornatowska tak opisuje to rozdzielenie: „Od *Pętli* poczynając, Has tworzy wizje miasta *nieciekawego, dziwnie nieładnego, szarego*, miasta-pułapki, w którym dopełniają się historie jego bohaterów, na ulicach czai się niebezpieczeństwo, czyha nie-

19 Jacques Le Goff, *Od czasu średniowiecznego do czasu nowożytnego*, w: *Czas w kulturze*, pod red. Andrzeja Zajączkowskiego, Warszawa 1988, s. 372.

spodziewana śmierć. Miasta-labiryntu, gubiących się w odległej perspektywie, prowadzących do nikąd ulic, zagadkowych szyldów-znaków, zadymionych kafejek i knajp, gdzie bohaterowie odgrywają role napisane im przez los, a uliczni grajkowie bywają wysłannikami przeznaczenia. Miasto Hasa jest miastem realnym i poetyckim. Metaforą świata i Krakowem z *Szyfrów*. Miastem Baudelaire'a i Błoka²⁰.

Kuba odchodzi z miejsca wypadku, gdzie przypadkowo zginął jego kolega, z którym chwilę wcześniej rozmawiał. Ciekawscy biegną oglądać poszkodowanych. On obojętny, jak ktoś pogrążony w letargu, bierze z miejsca wypadku parasol, niczym pamiątkę po zmarłym. Nadjeżdżają na syrenie karetki. Zdają się jechać prosto na niego, a on samotnie idzie w przeciwnym kierunku niż nadciągający tłum gapiów.



Fot. Kuba bierze parasol z miejsca wypadku. Realny przedmiot staje się przedmiotem-pamiątką, naznaczonym miejscem, czasem i relacjami między ludźmi.



Fot. Czas realny płynnie zamienia się w oniryczny.

Słyszymy z offu monolog: *Siedem godzin. Muszę jeszcze wytrzymać siedem godzin. To tylko kilka chwil. Potem pójdziemy tam i nie będę już musiał bać się czasu. Nie będzie mi już wolno pić. Nawet jeśli obudzę się w środku nocy, nawet jeśli nie będę mógł zasnąć, jeśli mi się będzie śniło, że błędzę pustymi ulicami... Wtedy tak łatwo się napić, ale ja już nie będę pić.*

Świat staje się niczym nocny koszmar, chociaż noc jeszcze nie nadeszła. Widzimy jego małą postać w płaszczu z parasolem na tle ogromnych, ciężkich, zniszczonych kamienic. I nagle plac pełen krzyżujących się linii: metalowych szyn zakręcających w różnych kierunkach i elektrycznych napowietrznych trakcji, które z góry wpisują się w płaszczyznę ulicy. Jezdnia odrealniona

20 Maria Kornatowska, *Księga iluzji, księga snów. O twórczości Wojciecha Hasa*, w: *Kino polskie w trzynastu sekwencjach*, pod red. Eweliny Nurczyńskiej-Fidelskiej, Kraków 2005, s. 52.



Fot. Fotograficzna rzeczywistość świata zostaje „zapętlona” z wymiarem symbolicznym.

blikami światła odbijającego się z kałużach. Zerwanie ciągłości przestrzennej jest kontrapunktem dla monologu wewnętrznego, który bez przerwy, bez żadnego cięcia snuje się w myślach Kuby, wyrażając jednostajny strumień jego świadomości. Obserwujemy męską sylwetkę z tyłu, z boku, jakby.



Fot. Harmonista-ślepiec, który potrafi tłumaczyć sny.

Has wzmocnił dystans, z jakim bohater odnosi się do samego siebie, jakby ten wewnętrzny szepc, który słyszymy tak blisko, należał do innej osoby, niż mężczyzna, który idzie przez tę miejską przestrzeń. Rozdwojenie Kuby zostało tutaj wyeksponowane także grą cienia, który mu towarzyszy, chociaż wydaje się nierealny, nieprawdopodobny w ten pochmurny, deszczowy dzień.

Ludzie przypadkowo spotkani w knajpie „Pod orłem” także wydają się być w dziwny sposób tajemniczy... Mężczyzna, który gra na harmonii wygląda jak ślepiec, a jednocześnie wróżbita, który przepowiada przyszłość.

Kawiarnie i knajpy. U Hasa to ludzki teatr pustych gestów przyjaźni, patetycznych monologów, kiczowatych piosenek, ale także pijanych wizjonerów, przepowiedni i zabawy w kuszenie losu: – *Jeśli powie pani osiem, popelnię samobójstwo* – mówi Kuba do barmanki. Ona odpowiada z uśmiechem: – *Osiem*.

W filmie oniryczne wątki pojawiają się także bezpośrednio w wypowiedziach gości restauracji „Pod orłem”:

Kuba: – A śniło mi się jeszcze wiele rzeczy. Kraj, dziwny, trudny, ciężki kraj. Kraj, w którym tyle trzeba pracować. Tyle

trzeba mieć nadziei, serca. To mój najgorszy sen. Okropny sen. /po chwili/ – Ale to sen, co? W życiu to chyba jest niemożliwe. Mimo wszystko życie nie jest tak okrutne, co?

Muzyk: – Nie trzeba mieć złych snów.

Kuba: – Co zrobić, żeby się dało zapomnieć?

Muzyk: – Niech się pan napije wódki. Przejdzie. Wszystko przechodzi. Nie ma gorszego snu jak życie. I też przechodzi.

Władek chwilę później doda: – W tym miejscu wisiał kiedyś plakat: Śpij spokojnie – ORMO czuwa.

Przedziwny to dialog na wpół oniryczny, a na wpół polityczny. Aspekt obowiązującej właśnie ideologii, historyczny kontekst także został kreatywnie wprowadzony w relację między czasem ekranowym a czasem opowiadany. Co więcej, można odnieść wrażenie, że reżyser wprowadza intertekstualne odniesienia do *Popiołu i diamentu* Andrzeja Wajdy.

Trudno nie zauważyć, że reżyser *Pętli* ukazuje głębokie pęknięcie między oficjalną, promowaną „ideologiczną formą” rzeczywistości, która z definicji powinna być obiektywna, realistyczna (czyli tu socrealistyczna) a tą oniryczną wizją, w której zdaje się egzystować Kuba. Pęknięcie to charakteryzuje postawę bohatera. Filmowy obraz, ukazując ludzkie „bycie-w-świecie”, swobodnie przechodzi między czasem urzędowym, zunifikowanym czasem ludzkiego automatu, a czasem subiektywności, dla której realizm nie wyznacza żadnych granic, może swobodnie przenikać sfery snów, wyobrażeń, fantazmatów i urojeń. W rezultacie kamera Mieczysława Jahody prezentuje zewnętrzny labirynt pełen rozstajnych dróg ni to jawy, ni to snu. Dróg, które donikąd nie prowadzą. Spotkań, które nie mogą być autentyczną relacją. Kto weń wkroczy – nieprędko się wydośtanie, trzyma go w mocy wrażenie, że pozbywając się złudzeń dociera głębiej, nie poddaje się iluzji nadziei, pogrąża się w iluzji rzeczywistości. Kuba już wie,



Fot. Miasto fotografowane w poetyce kina *noir*.

że wszystko jest czarne, wszystko jest nieautentyczne, być może dlatego, że odkrywa, że sam jest czarny i nieautentyczny.

U Güntera Grassa melancholia i utopia to awers i rewers tej samej monety. A więc, jeśli bohater nie chce poddać się utopii z jej totalitarnymi uzurpacjami, nieuchronnie popada w proces, wspomnianego wcześniej – „złuszczenia się życia”. A może przeciwieństwa dla melancholii należy raczej upatrywać w arkadii?²¹ (Has nawiązuje do niej często choćby w sentymentalnych piosenkach, które rozbrzmiewają w knajpach i kawiarniach). Utopia, czy to socjalistyczna, czy jakakolwiek inna, jest wizją społeczną, „zestawienie jej z melancholią tworzy parę niewspółmierną i ukrywa w sobie rodzaj politycznego szantażu. Pani Radosna i Pani Żałobna nie biorą odpowiedzialności za cały świat, należą bowiem do mitologii kameralnych, prywatnych”²². Odpowiedzialność za siebie i swój wewnętrzny świat jest wystarczająco wielkim wyzwaniem dla ludzkiej egzystencji.

Tożsamość i czas

Sięgnijmy ponownie do podziału Ingardena. Pierwsza postawa wobec czasu – identyfikowana z kantowską koncepcją – ma swoje daleko idące implikacje wobec ludzkiego podmiotu. Zakłada ona, że „w stałym biegu i nieustannej nowości czasu czuję się wciąż tym samym człowiekiem i żyję w pierwotnym poczuciu, że i w przyszłości **pozostanę** sobą”²³. Ujęcie czasu zaproponowane w tym filmie nie ukazuje stałego biegu i nieustannej nowości czasu. Ciekawe, iż „w stałym biegu”, o którym pisze Ingarden zawarty jest już pośpiech, tak charakterystyczny dla człowieka cywilizacji zachodu, jakby przebijało w zacytowanej sentencji fizykalne rozumienie czasu: stały, to znaczy jednostajny ruch wskazówek zegara. Mechaniczny czas zegarków pozostaje jednym z nurtów temporalności, ale czas w filmie Hasa nie jest stały: posiada swoje rytmy. Raz zamiera, ślimaczy się, raz gwałtownie przyspiesza. Czasami jest „gęsty”, czasami „dziurawy”, pełen luk i elips. Oczywiście można wskazać, że owe przerwy w płynności czasu wynikają z wymogów opowiadania, gdzie niezbędne są skróty czasowe, ale reżyser wykracza poza reguły klasycznej narracji, nie zawsze stara się zachować wrażenie *continuum*, czasami zrywa związki czasowe, celowo eksponując lukę w czasie, tak jak w scenie, gdy Kuba wychodzi na ulicę. Cięcie montażowe zostało wprowadzone w chwili głośnego śmiechu męż-

21 Anna Nasiłowska, *Nostalgia, wzniosłość, przemijanie*, dz. cyt., s. 19.

22 Tamże.

23 Roman Ingarden, *Człowiek i czas*, dz. cyt., s. 42.

czynny, który stoi na drabinie pod zegarem. Nie znamy i nie poznamy przyczyny tego wybuchu nieopanowanej wesołości, mamy jednak poczucie, że jakieś „przed” zostało wycięte, „zagubione” i jako takie pozostanie niedostępne dla naszej percepcji.

Has pokazuje zatem nie stałe, ale zmienne pulsowanie czasu, które zbiega się z życiem psychicznym bohatera. Agata Bielik-Robson ironicznie puentuje koncepcję czasu jako formy zmysłowości podmiotu: „Czas wydaje się naturalnym żywiołem subiektywności; powinna ona czuć się w nim tak samo dobrze, jak kantowski gołąb w powietrzu, który nie dostrzega oporu przyjaznego elementu”²⁴.

W *Pętli* czas jest niewątpliwie żywiołem subiektywności, ale nie jest to z pewnością żywioł przyjazny, oswojony dla ludzkiej jaźni. W żadnym razie nie możemy powiedzieć, że Kuba panuje nad czasem. Wręcz odwrotnie. Czas mu się przeciwstawia, nie jest podporządkowany jego woli. Równie problematyczna jest kwestia nieustannej nowości. A co z powtarzalnością czasu? Co z tym bolesnym pytaniem, które Kuba nosi w sobie: a jeśli znów będzie tak samo? A jeśli kolejny dzień przyniesie powtórzenie nieudanej walki znałogiem? To po co próbować? To po co walczyć?

Dalsza część cytowanego wcześniej wywodu Ingardena, zwraca uwagę na kolejny aspekt. Ingarden podkreśla: „czuję się wciąż **tym samym** człowiekiem i żyję w pierwotnym poczuciu, że i w przyszłości **pozostanę** sobą”²⁵. Oczywiście można powiedzieć, że Kuba pozostaje jednym indywiduum na poziomie biologii, ale gdy skupimy uwagę na jego psychice założenie niezmiennej tożsamości to, że „pozostanie sobą” wydaje się być, nie tyle upragnionym celem, co przekleństwem w jego sytuacji. Egzystencja Kuby problematyzuje kwestię tożsamości tak rozumianej. Próba przezwyciężenia tożsamości pijaka, siebie obecnego – to sedno dramatu, który pokazuje adaptacja prozy Hłaski. Wystarczy przypomnieć scenę na komisariacie:

Milicjant: – Imię?

Kuba: – Pijak.

Milicjant: – Nazwisko?

Kuba: – Pijak.

Milicjant: – Zawód, też pijak?

Kuba: – Też.

Refleksja, która tu się nasuwa dotyczy kwestii „pozostawania sobą”, zarówno w sensie ludzkiej pojedynczej tożsamości, jak i w jej powiązaniu i z perspek-

24 Agata Bielik-Robson, *Słowo i trauma: czas, narracja, tożsamość*, dz. cyt., s. 23.

25 Roman Ingarden, *Człowiek i czas*, dz. cyt., s. 42.

tywą ojca/ojców (tych, którzy byli przede mną), jak i innych (tych, którzy są równocześnie ze mną). O ile imię wiążemy ze znakiem indywidualnej tożsamości nazwisko „Pijak” jest jakby „imieniem odziedziczonym”²⁶. Perspektywę Innych Has i Hłasko wprowadzają mistrzowsko w gorzkim monologu Kuby:

– *To nieprawda. Nazywałem się Kowalski, ale to było dawno i niczego nie dowodzi. W tym kraju tysiące Kowalskich, czasem nazywają się Kwiatkowsy, czasem Piotrowscy, czasem jeszcze inaczej, ale to nieważne...*

Na analityczną uwagę zasługuje także scena w restauracji „Pod orłem”, gdy bohater spotyka Władka – dawniej najlepszego saksofonistę w tym mieście, dziś pijaczka, którego nie stać na kupienie wódki. Wizualna metafora zastosowana przez Hasa pokazuje jakby pijak „wyszedł z ciała” Kuby, ujawnia jego wewnętrzną, jeszcze nie dla wszystkich oczywistą (także dla niego samego) tożsamość, wyłazi z niego zdegenerowane ja-alkoholika, ja-nałogowca, podobne do innych alkoholików.

Po kolejnych wspólnie wypitych pięćdziesiątkach i setkach, po „brudziu”, starszy mężczyzna opowiada o swoich przeżyciach, które w świadomości Kuby stają się niejako jego przyszłymi, nadchodzącymi doświadczeniami:



Fot. Fotograficzne zabiegi ukazują wyobrażoną przyszłość jako postać stojącą za plecami bohatera.

Władek: – Kto pije, będzie pił. To zabawa bez mety. Teraz antabusy, witaminy, pogaduszki z lekarzami, którzy potrafią tylko leczyć nosaciznę u koni. Potem domy bez klamek. Biały pokój, z którego nie wolno ci wyjść. Cztery ściany i ty. I twoje wspomnienia. Twoje kace. Możesz płakać, bić gło-

26 Dopowiedzeniem pozostanie tu także rozmowa w kawiarni, gdy kobieta – dawna miłość Kuby zwierza się, dlaczego zerwała z nim znajomość. Nie związała z nim swojej przyszłości, bo nie chciała żyć jak jej matka z ojcem alkoholikiem.

wą, przeklinać, modlić się, ale klamki nie dostaniesz. Ciągłe ten biały pokój. Wspomnienia, wspomnienia, wspomnienia dzień i noc. Dzień i noc. W nocy przychodzą do ciebie rozmaici ludzie, ale kiedy wyciągasz do nich rękę natrafiasz na pustkę. I znów jesteś sam. Kiedy przychodzą do ciebie lekarze, błagasz ich, żeby cię wypuścili...

Kuba: – Przestań. Przestań!

Władek: – Całujesz ich po rękach, ale możesz ich tak długo błagać. Krzyczeć dzień i noc. Noc i dzień. Możesz przysięgać na kolanach, że jesteś już inny, że masz silny charakter. Zbadają ci puls i odejdą.

Kuba: – Przecież wychodzą stamtąd ludzie.

Władek: – Tak, ale tylko po to, żeby tam z powrotem wrócić. (...) Byłem tam i będę tam, znów będą białe pokoje bez klamek, aż w końcu nadejdzie dzień, w którym niczego nie będę potrzebował i czuł, będę kupą głupiego, gnijącego mięsa...

„Teraz” użyte w dialogu, wyraża nie tylko „wcześniej” i „później” zniszczonego alkoholem starego, człowieka, ale także wydaje się być czarną wizją przyszłości dla Kuby. Szczególnie, że w monolog wpisane są wciąż powracające „ty”: *Cztery ściany i ty. I twoje wspomnienia. Twoje kace*. Żaden z bohaterów nie panuje nad czasem. Ożywione pamięcią traumatyczne doświadczenia ciążyą nad terażniejszością nie tylko tego, do kogo należały, ale także słuchacza tych opowieści. To co się raz dokonało (nie tylko w rzeczywistości, ale także w wyobraźni), zdaje się mieć nieustanną moc prześladowania ludzkiej świadomości; dokonuje się to poza intencją podmiotu, nie pod dyktando jego chęci rozporządzania czasem.

Może zatem wrażliwość reżysera, który pragnie „dosięgnąć czasu”, kieruje raczej jego spojrzenie na drugi sposób rozumienia tego żywiołu, które w istocie traktuje czas w sposób radykalnie odmienny. Opiera się na uświadomieniu niszczycielskiej dla istnienia roli czasu. Pojawia się tu dramatyczne poczucie kruchości wszelkiego bytu, wszystko co dziś jest jutro już może nie być. Trudno nie zauważyć, że takie doświadczenie czasu wynika także z pokoleniowego doświadczenia wojny, którego reprezentantem pozostaje Jakub Kowalski w *Pętli*. Nie każda epoka chwytą w bezpośrednim doświadczeniu przypadkowość i niszczalność wszelkiego bytu. Hasa odkrywa istotę dramatu ludzkiego Ja zawieszonoego w przerażającej niepewności jutra. Reżyser nie znajdzie jednak dla swojego bohatera żadnego oparcia, żadnej podpory. *Pętla* jak żaden następny film Hasa sprowadza istotę czasu do terażniejszości. Ale ograniczenie

bycia do ludzkiego „teraz” jedynie wyjaskrawia dramat naszego „upadku w czas”, bowiem jednocześnie nie pozwala trwać temu, co terażniejsze, gdyż wciąż nową terażniejszością wypiera je z bycia w przeszłość, w niebyt. Jak pojąć ludzką tożsamość, jeśli miałyby być wciąż na nowo powstającym ja terażniejszym? Jak zrozumieć to coraz to nowe „teraz”, o którym już Bergson mówił, że nawet nie „jest”, bo wciąż się staje, a stawszy się wciąż przestaje istnieć? Zatem czasowość objawia się u Hasa jako niezmywalny ślad śmiertelności, nie tylko w ujęciu, które wiążemy z pojęciem trwogi w koncepcji Heideggera, perspektywą nieubłaganego kresu ludzkiego życia. To sam trud życia w czasie, ujawnia skończoność i przemijalność podmiotu. Podobny aspekt poetycko wyraża Maurice Scève:

*Zawsze o każdej porze, nieprzerwanie
muszę życie me kończyć i zaczynać
W tej śmierci niepotrzebnie żywej²⁷.*

W przypadku Kuby nie chodzi tylko i wyłącznie o niepewność chwili, o *śmierć niepotrzebnie żywą*, która towarzyszy każdemu „teraz”, jak moglibyśmy interpretować przytoczoną strofę poety, ale o dramat budowania swojego nowego, terażniejszego Ja. Czemu nowa tożsamość nie przychodzi tak łatwo i w sposób tak oczywisty jak zakłada ta koncepcja? Skoro w tym ujęciu czasu wciąż zaczynamy siebie wraz z każdą kolejną chwilą, czemu Kuba nie może przejść do innego, nowego „teraz”, a ciągle tkwi w zapętleniu powracającej terażniejszości siebie jako pijaka? Mamy odpowiedź: jego nowe, trzeźwe Ja umiera zanim nastanie. Czy w istocie Has nie pokazuje tutaj uwarunkowań często pomijanych w świadomościowych koncepcjach ja, czy nie jest tu wyeksponowany rozłam między cielesnością a świadomością, pęknięcie między racjonalną sferą osobowości, a nieświadomym, które zdaje się bojkotować działania Kuby, ciągnąc go w otchłań autodestrukcji?

Has na przykładzie egzystencji swojego protagonisty ukazuje sproblematyzowanie kwestii tożsamości. Mam wrażenie, iż ujęcie kategorii czasu w *Pętli* daleko wykracza poza perspektywę dwóch przeciwstawnych koncepcji czasowości ugruntowanych na tradycji transcendentalizmu i realizmu, wychodząc naprzeciw rozważaniom współczesnych filozofów, dla których krytyka pojęcia obecności i tożsamości stała się przyczyną rewizji dotychczasowych rozwiązań w ramach metafizyki bytu i ludzkiego podmiotu. Bez względu jednak na odniesienia do

27 Maurice Scève, *Délie, objet de plus haute vertu* (1543), wyd. Parturier, s. 184; cyt. za Georges Poulet, *Metamorfozy czasu*, dz. cyt., s. 34.

współczesnej myśli, która wciąż poszukuje formuł, które pozwolą ująć i zrozumieć ludzki sposób istnienia, Has już w pierwszym pełnometrażowym filmie zaskakuje oryginalnością zaproponowanego przez siebie oglądu temporalnego bycia człowieka.

Osobowość Kuby przybiera postać zawisłą od zawartości jego każdorazowego „teraz” i odpowiednio do niego dostosowaną, nieustannie rozpada się na odmienne chwile, ale jednocześnie przemiany własnego Ja nie może wpleść w zmienność czasu, nie umie okiełznać fali czasowości, która go unosi niczym potężny nieodgadniony żywioł. Czas w filmie Hasa jawi się jako nieusuwalny problem dla *psyche*, która nawet jeśli hipotetycznie chce żyć w „teraz”, które będzie innym „teraz”, to spełnienia w czasie i tak nie znajdzie. Wydaje się, że w każdym wariantcie ludzkiej egzystencji: wobec pragnienia ciągłości czy pragnienia zerwania z ciągłością czas zawsze stawia opór. Zarówno w filozofii egzystencji, jak i w psychoanalizie, czas staje się nieusuwalnym atrybutem Bycia i Realnego. Czy nie mamy tu do czynienia z traumą, czy nie tak należałoby określić te nagłe wtargnięcia wymiaru czasowości w świadomość ludzkiego podmiotu?

Nigdy już nie będę musiał bać się czasu

Psyche nocna. Gaston Bachelard w *Wyobraźni poetyckiej* pisze:

„W życiu nocy są głębie, w których pogrążamy się jak w grobie, w których chcielibyśmy skończyć z życiem. W tych głębiach ocieramy się jak najosobiściej o niebyt, o nasz niebyt. Czyż są w ogóle inne niebyty, niż nicność naszego własnego bytu? Wszelkie niwelujące działania nocy zdążają ku nicności naszego bytu. U kresu sny absolutne pogrążają nas we wszechświecie Niczego”²⁸.

Bohater *Pętli* po przebudzeniu w środku nocy, ze świadomością własnego upadku, tego, że po raz kolejny zawiódł siebie i innych, kreuje swój sen ostateczny. *Wiedziałem, że przyjdiesz. Zawsze przychodzisz wtedy, kiedy chciałbym nie myśleć o tobie* – mówi Kuba, przypominając słowa skierowane wcześniej do Krystyny. Myślenie. Ta podstawa *cogito*. Bohater na głos wypowiada swoje myśli. Dopiero po chwili przekonamy się, że wypowiada je w pustkę. I znów wraca pytanie, kim jest ta chimera, do której zwraca się wypowiadając swoje słowa? Kobięca twarz z naszyjnikiem z pereł²⁹. Czy to symboliczna idealna kobieta, czy wyobrażona kochanka? Ona patrzy na niego z zawsze tak samo czułym spojrzeniem nierucho-

28 Gaston Bachelard, *Wyobrażenia poetycka. Wybór pism*, przeł. Henryk Chudak, Anna Tatarkiewicz, Warszawa 1975, s. 384.

29 Perła to także afrodyzjak. Kobięcy obraz przypomina archetypiczną Wenus Botticellego, która narodziła się z muszli, zatem jako perła lub z perły, ale pra-piękno zostaje sprofanowane, użyte jako reklama. Obraz w tej dwubiegunowości semantycznej posiada wydźwięk ironiczny.



Fot. Czas w nocy jest ciężki i duszny. Płynie woda po szybach i ścianach. Mieszkanie zamienia się w akwarium, które więzi Kubę.

mych oczu, kamera prezentuje jej wizerunek przez szybę, po której spływają krople deszczu. Może to Pani Żalobna?

Rzeczywistość nie jest pewna. Nie są pewni inni. Niektórzy przychodzą



Fot. Kobięca twarz za oknem w nocy wydaje się utęsknionym gościem.

do Kuby wtedy, gdy o nich myśli, jak Krystyna. Ona przychodzi zawsze wtedy, gdy Kuba nie chce o niej myśleć. Możliwe, że świat jest snem, możliwe, że rzeczywistość jest urojeniem, sennym koszmarem, który przyśnił, ale on myśli, wciąż myśli. Has odwraca porządek Kartezjańskich medytacji. Kuba mógłby powiedzieć: *Myślę. Słyszę, że myślę. Wiem, że myślę, ale nie wiem, czy istnieje. Moje istnienie nie ma dostatecznej przyczyny. Istnienie jest w stosunku do*

mnie zewnętrzne, jestem aż do głębi bytem niekoniecznym. Moje istnienie jest tak samo pewne czy niepewne jak istnienie jej – kobiety narysowanej na ścianie, mojej damy, mojego urojenia. Ona-fantazmat wydaje się być symbolem oparcia, którego bohater rozpaczliwie potrzebuje, a którego nie ma. Jest znakiem głodu transcendencji, której brak w tym świecie. Nieprzypadkowo ta twarz przypomina madonnę, bizantyjską ikonę z ogromnymi oczami, a cała rozmowa modlitwę. Modlitwę ateisty. Kuba mówi jej prawdę o sobie:

z– Ty wiesz, że moje życie stanie się powoli piekłem. Nalogiem wiecznego oczekiwania. Zatruwającym każdą chwilę mojej samotności.

W błysku samoświadomości widzi z zadziwiającą jasnością swoją teraźniejszość. Życie odarte ze złudnych nadziei. Tam, gdzie Kartezjusz odkrywał, że zdolność myślenia i życie zostało udzielone nam przez Stwórcę, gdzie



Fot. Dwie wyobrażone kochanki.
Bohater wita wódkę: *O, jesteś, ty kurwo.*

pojawiało się radosne oszołomienie wydedukowanym faktem własnego istnienia, u Kuby, niczym u bohatera *Mdłości* Jeana-Paula Sartre'a, nie ma poczucia daru, raczej pełne udręki i mozołu „bycie-w-sobie” oderwanie od bytu. Tym boleśniej i straszniej oderwane, że byt wciąż upomina się o niego, żeby go wchłoniąć, pozbawić myślenia. *Nie wiesz czym jest wódka* - kontynuuje swój monolog. *Nie wiesz. Nie wiesz. Nie znasz tego okropnego uczucia. Tego strachu, który mi dławi mózg, kiedy myślę, że jeszcze nie wszystko stracone, że mogę jeszcze wrócić, zacząć na nowo, choć wiem, że lecę na leb na szyję.*

Melancholia, depresja, która często towarzyszy chorobie alkoholowej to także dotkliwy brak złudzeń, który dosięga osobę, gdy ta zaczyna trzeźwieć i widzi swoją sytuację. Ten oddech nicości i bezsilności prześladowuje Jakuba: – *Zaszedłem w puste miejsce. Jestem słaby. Cholernie słaby. Nigdy już nie będę mógł walczyć ze światem, miazdżyć przeszkód. Pracować, kochać, żyć. Żyć, czystym życiem człowieka. Muszę odejść stąd.*

Cogito u Sartre'a pochylając się nad własnym „teraz” również odkrywa strach połączony z odrazą do siebie. Poczucie bezsensu życia i myślenia, wywołuje mdłości, bowiem dopóki podmiot myśli wciąż pogrąża się w bólu i absurdzie. Kuba to podmiot oderwany od swojej dawnej przeszłości, bez możliwości odnalezienia utraconego czasu, pozbawiony tego, co kiedyś stanowiło jego istotę, ale podmiot, który nie umie odciąć się od swojego wczoraj, które domaga się powtórzenia w dzisiaj. *Chce odejść od wspomnień. Od głupców, którzy zatracili poczucie czasu i zajmują się wyłącznie regulowaniem zegarków.*

Zrozumienie sensu czasu może nastąpić tylko poprzez ontologię człowieka, „bytu-dla-siebie”, który „uczasawia” czas, a w filozofii Sartre'a odbywa się to poprzez negację przeszłości, zdolność do smookreślenia – tylko tą drogą definiowane jest człowieczeństwo. W tym filmie Has przyjmuje punkt widzenia charakterystyczny dla Sartre'a: akt świadomości jest gorzkim doświadczeniem

samotności i absurdu własnego bycia. Samotności nie do uniesienia. Jakub do ostatniej chwili chce odsunąć tę pustkę wokół siebie i w sobie rozmawiając z nieistniejącą postacią: – *Nigdy już nie będę musiał bać się pytań, ani słów. Nigdy już nie będę musiał bać się czasu. Pójdę tam i w jednej chwili cały świat przestanie istnieć. Tak się musi stać.*

Czy nie pojawia się tu pragnienie, tak charakterystyczne dla egzystencjalizmu i rozważań o wolności, aby pochwycić w teraźniejszości konkretną rzeczywistość aktu tworzącego czas, aktu ludzkiego, nie zaś bezwolnego oczekiwania na czas? Chociaż egzystencja Kuby nie jest wolna: nie wybierał miejsca, ani czasu historycznego, jego działania determinuje ciało uzależnione od alkoholu, ma „przywilej” wolności. Przywilej, o którym można mówić z gorzką ironią, gdyż jest największym ciężarem ludzkiej egzystencji. Has uświadamia całą gorycz i absurdalność tak rozumianej wolności, która niejako rodzi się ze zniewolenia. Nie może ten rodzaj wolności zostać sprowadzony do kategorii wolnej woli, wiemy przecież, że Kuba jest słaby, jego wola kończy się, gdy organizm domaga się kolejnej dawki używki. Wolność koncepcji Sartre’a wynika z konieczności intencjonalnego określenia własnej istoty, wynika z rozpaczliwej potrzeby autodeterminacji, która nie może zatrzymać się na chceniu, ale musi być dokonana, potwierdzona czynem.

Przedmiotowy świat zdaje się wciągać go w siebie. Przykuwa uwagę pośpiech Kuby, czy raczej rodzaj paniki, wzmaganej alarmem dzwonka do drzwi. Has mistrzowsko ukazuje determinację swojego bohatera, widzimy już nie „ważenie”

decyzji, mówienie o niej, przekonywanie samego siebie, ale jej „teraz”, jej rozpaczliwe „już”. To jest ten moment, kiedy mamy przeczucie, że niewidzialne na ekranie staje się uchwyceniem prawdy, jest uchwyceniem Realnego. Zobaczymy gwałtownie naprężony sznur, zaciśnięty węzeł i dźwięk rozrywanej zasłony przez rękę szukającą jeszcze ratunku. W kadrze pojawi się na moment wizerunek zza okna: nieruchoma kobieca twarz z reklamy.



Fot. Kamera pokazuje przygotowania Kuby w długim i ciemnym tunelu rzeczy.

Z obrazami Hasa, z rejestrami wrażliwości zawartymi w filmowym uniwersum, zadziwiająco zgodnie współbrzmia słowa Anny Kamieńskiej:

*I nic już z tego się nie powtórzy
pamiętaj nic odrywaj się jak ptak
i niech ziemia jak gałąź za tobą się chwieje*

*nic nie stanie w blasku powtórzonych źrenic
żadna godzina jak wół nie uklęknie
i tam gdzie idziesz nie ma już słabości*³⁰.

Analiza filmu *Pożegnania* (1958)

Melancholijny czas

Wojciech Jerzy Has był mistrzem kreowania wizualnej nostalgii i melancholii. Film *Pożegnania* rozpoczyna obrazami okna, po którym spływają krople deszczu. W *Rozstaniu* reżyser ponownie skorzysta z tego motywu: zalana strugami wody szyba samochodu wizualnie otwiera prezentację świata przedstawionego. Melancholia wyrasta z niezgody na świat, który otacza człowieka, jest zamknięciem w labiryncie wewnętrznych luster, z nieosiągalnym pragnieniem rozbicia szklanej kuli, która wciąż więzi i zamienia człowiekowi świat w iluzję.

Z jednej strony uczucie to przepełnia pragnienie autentyczności, jest bowiem opisywane z perspektywy voyeura, który patrzy na niedostępny dla siebie świat przez szklaną taflę. Z drugiej strony Has posługuje się zalaną deszczem szybą jak nachalnym, oklepanym rekwizytem, który zdaje się być wstępem do melodramatycznej, konwencjonalnej historii.

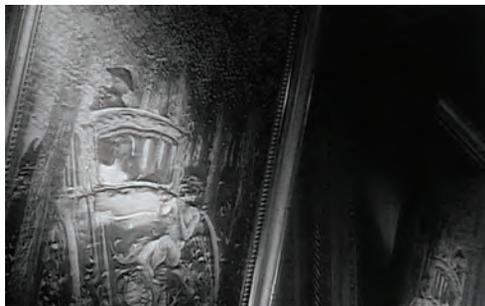
Poprzez strużki spływających po szybie kropeł widać romantyczne spotkanie jakiejś kobiety i jakiegoś mężczyzny. Brukowana kocimi łabami uliczka, kwitnąca róża wspinająca się po murze, nadjeżdżająca dorożka z białym koniem i para całująca się pod wielkim parasolem. Czy to nie obrazek rodem z poezji Gałczyńskiego, wzięty w ramy okna, jak w nawias, jak w cudzysłów? Łatwo pomylić melancholię Hasa z naiwnym sentymentalizmem, opacznie ją odczytać. Od uczuć romantyków dzieli ją jednak ta rama właśnie, ten znak cudzysłowu; przekonanie, że melancholia choć powstała jako bunt przeciw pozom, pozorom i złudnym iluzjom sama łatwo staje się sentymentalną kliszą. Już w tym pierwszym ujęciu Has ujawnia ludzką potrzebę mitu, bajkowego świata pełnego marzeń i obietnic, które wciąż kuszą spełnieniem.



Fot. Szyba ze strugami deszczu – jeden z ulubionych motywów wizualnych Hasa.

30 Anna Kamińska, *Pytanie*, w: *Dwie ciemności i wiersze ostatnie*, Poznań 1989, s. 16.

To nie banalna powtarzalność. Ciągłe powroty różnych motywów zastanawiają ujawniają bowiem jak bardzo jesteśmy zdeterminowani przez wszechobecne klisze, jak bardzo nasze najgłębsze, najbardziej osobiste pragnienia przyklejają się do tych wizualnych motywów, których często nieświadomie poszukujemy i wciąż na nowo je powielamy.



Fot. Dorożka – wędrujący lejtmotywy w *Pożegnaniach*.

Spojrzenie bohatera *Pożegnań* – Pawła (Tadeusz Janczar) zatrzymuje się na tym widoku za oknem. Mężczyzna wydaje się wyłączony z wymiaru zwyczajnej, codziennej egzystencji. W ten sposób rozpoczyna się poszerzanie „pierwotnego horyzontu terażniejszości”. Bycie potoczne, które Martin Heidegger określa jako *powszedniość*, powoduje, iż samo *bycie* spoczywa w za-

pomnieniu. Dla autora *Bycia i czasu* doświadczenie czasowości rodzi się, gdy człowiek wyodrębnia się, dostrzega niepewność własnego „teraz”, zauważa, że sama terażniejszość jest niewystarczająca do realizacji siebie. Ten uchwycony przez kamerę moment oddzielenia od świata jest wykroczeniem poza proste, naiwne, niezidentyfikowane „teraz” w potoku życia ku następnej chwili. Wzrok Pawła skierowany w stronę okna jest spojrzeniem w stronę czasu, który przed nim, a który jawi się jako pytania: co dalej? co będzie? co przede mną?

W takim momencie pewnego rodzaju niepokój (ale także rodzaj marzenia) zaczyna ogarniać także jutro: ludzi, których możemy spotkać, inne przestrzenie, inne rzeczy, pośród których możemy się znaleźć. Poprzez ten rodzaj pytań podmiot ujawnia pragnienie kształtowania siebie i swojego losu, pojawia się potrzeba zrozumienia i projektowania siebie. Heidegger mocno podkreśla, że w tym temporalnym zawieszeniu, w ekstatycznym wyjściu w stronę własnej przyszłości ludzki świat się rozszerza, a podmiot staje wobec niemal mistycznego wezwania do swej odrębności, do bycia autentycznego, swoistego.

„Jestestwo w swoim głównym modusie bycia – relacjonuje poglądy Heideggera Hanna Buczyńska-Garewicz – jest możliwością a nie rzeczywistością. Jako możliwość jest stale skierowane poza siebie i przed siebie, jest ekstatyczne, wykraczające ku światu i zatroskane o swoje bycie. Troska obejmuje to, czym będę, a nie czym jestem, lub przynajmniej to, czym jestem ze względu na moją dalszą możliwość bycia”³¹.

31 Hanna Buczyńska-Garewicz, *Metafizyczne rozważania o czasie*, Kraków 2003, s. 37. Ten

W tym podglądaniu cudzego spotkania Paweł wychodzi poza siebie, moglibyśmy powiedzieć, transcenduje w stronę świata, wskazuje na własne pragnienia, na możliwość bycia i wydobywa niejako z samego siebie projekt, „przyklejając się” do widoku za oknem. I czy nie jest to jednocześnie „nastrojanie” na ten byt za szybą? Teraz człowiek i jego projekt musi zostać tylko rzucony w świat, między inne byty. Zwróćmy uwagę, że okno jest tu jednocześnie sceną i zaproszeniem, a wyjście w stronę świata wydaje się konieczną działalnością człowieka jako *bytującego w świecie*. Oczywiście tę sekwencję wprowadzającą możemy w filmie Hasa potraktować jedynie jako metaforyczne nawiązanie do rozważań Heideggera³². Kategoria zatroskania, którą stosuje filozof, to pojęcie ontologiczne (egzystencjał), choć w oczywisty sposób wywodzi się z przednaukowego znaczenia³³. Ale autor *Bycia i czasu* podkreśla: „Termin ten został wybrany nie dlatego, że jestestwo jest rzekomo zrazu i w znacznym stopniu ekonomiczne i *praktyczne*, lecz dlatego, że bycie samego jestestwa ma zostać uwidocznione jako troska”³⁴.

W filmowym obrazie Has także kontrastuje te dwa aspekty: „niefrasobliwą” postawę syna, który rzuca studia, zaprzepaszczając swoją karierę (*ontyczną beztroskę* młodego człowieka) i jego zamyślenie nad sobą, swoją przyszłością, swoimi pragnieniami, jego wyłączenie z powszedniości i poszukiwanie autentycznego siebie (właściwa *ontologiczna troska*). Na tym tle Has prezentuje ojca, który przerywając Pawłowi błogą kontemplację obrazu zza szyby, pyta: – *Czy zapłaciłeś za czesne?*

punkt myśli Heideggera, który skłania go do ujęcia jestestwa jako bytu oczekującego i projektującego, jest bliski późniejszym rozstrzygnięciom Sartre’a: *Człowiek jest tym, czym jeszcze nie jest*. Stąd też bierze się brak w człowieku, który powoduje, że jest on jednocześnie „bytem i nicością”.

32 Ten aspekt swoistego zatrzymania nad własnym projektem, który dla autora *Bycia i czasu* jest poszerzaniem horyzontu teraźniejszości w terminologii Gillesa Deleuze’a, będzie wiązany z budowaniem w kinie czystej optycznej sytuacji, która z porządku działania (kina obrazu-ruchu) przenosi podmiot w sferę mentalną, związaną z zatrzymaniem akcji motorycznej (kino obrazu-czasu).

33 Martin Heidegger pisze: „Tym odmianom bycia-w [wytwarzanie, obsługiwanie, zajmowanie się czymś, stosowanie, realizowanie, zapytywanie, rozważanie, omawianie itp.] przysługuje bycie w sposób [...] zatroskania. [...] Wyrażenie to może znaczyć „troskanie się o coś” w sensie „dostarczania sobie czegoś”. Używamy także tego wyrażenia w charakterystycznym zwrocie *troskam się*, że przedsięwzięcie się nie uda. „Troskać się” znaczy tu tyle, co „obawiać się”. Tenże, *Bycie i czas*, dz. cyt., s. 72.

34 „Ten znów termin – wskazuje Heidegger – trzeba ujmować jako ontologiczne pojęcie strukturalne (...). Nie ma on nic wspólnego z „mozołem”, „przygnębieniem” czy „troską życiową”, które ontycznie dadzą się odnaleźć w każdym jestestwie. Są one możliwe ontycznie – tak jak „beztroska” i „wesołość” – tylko dlatego, że jestestwo pojęte *ontologicznie* jest troską. Tenże, *Bycie i czas*, dz. cyt., s. 73.

Fontanna ludzkiego czasu – pragnienie pragnienia

„Zwykliśmy mówić w prosty i niewyszukany sposób o działaniu i o doświadczeniach »w myślach«, »w snach«, »w wyobraźni« i »w rzeczywistości«” – rozpoczyna swoją pracę *Ja i inni* Ronald David Laing. Niektórzy psychoanalitycy sugerują, że możemy także mówić o doświadczeniach w „nieświadomej fantazji”. Czy jednak nieświadoma fantazja jest jakimś rodzajem, bądź typem doświadczenia? Jeśli tak jest, musi mieć jakieś cechy charakterystyczne, jeśli zaś nie, czym innym może być, jak nie czystym wytworem wyobraźni?”³⁵.

Kino Hasa pokazuje, że te, tak z pozoru różnorodne i wykluczające się, perspektywy bardzo często nie są i nie mogą być całkowicie oddzielone. Stawia także w centrum rozważania dotyczące głębin ludzkiej psychiki, uważnie przygląda się temu co można określić jako sfery przejścia: między myślami a rzeczywistością, między snem a wyobraźnią między świadomością a nieświadomością. Pytanie o nieświadomą fantazję, szczególnie w jej uwikłaniu w intersubiektywną grę interpelacji, powinno się pojawić w odniesieniu do takich filmów Hasa, jak właśnie *Pożegnania*, ale także *Złoto*, *Rozstanie* czy *Lalka*.

W *Pożegnaniach* swoistym preludium do sportretowania życia psychicznego bohatera jest spotkanie z dziewczętami przy fontannie. Scena wydaje się być idealnie zawieszona między dziedziną realności i nierealności, między tym, co wewnętrzne i zewnętrzne, tym co fikcyjne, a jednocześnie dostępne fizycznie bohaterowi. Cała sytuacja zdaje się być napędzana aktywnością umysłu Pawła, który po identyfikacji z romantyczną sceną oglądaną przez okno dokonuje swoistej projekcji własnych marzeń na obraz rzeczywistości. W opracowaniu reżyserskim Wojciecha Hasa i operatorskim Mieczysława Jahody (z którym Has kontynuuje współpracę po realizacji *Pętli* w 1957 roku) to przypadkowe spotkanie uzyskuje rys fantazmatu. Oto sceneria parku: tłem wydarzeń jest ogromna fontanna (symbolicznie kojarzona ze źródłem, radością, życiem, ale także pragnieniem); bohater przysiadł na ławce, donikąd się nie spieszy, takie sugerowane zawieszenie działalności pragmatycznej sprzyja rozmarzeniu, pozwala tym pełniej zanurzyć się osobie w świecie własnej wyobraźni. Sfotografowany świat bije w oczy dziwną jasnością, jest rozświetlony, pełen słońca i ciepła, wydaje się być przyjazny, nie ma śladu po deszczu, który obserwował Paweł przez okno. Tak jakby nagle odeszła „deszczowa wiosna”, gdy ludzie chodzą ubrani w płaszcze, a świat w oka mgnieniu rozkwitł „słonecznym latem”, a przecież bohater dopiero co wyszedł z domu. Jednocześnie odległy plan pozbawiony jest kontrastu, głębi ostrości, w oddali mającą cienie drzew,

35 Ronald David Laing, *„Ja” i inni*, przeł. Bogdan Mizia, Poznań 1999, s. 15.

na niebie widoczne są mgły czy może chmury, które zamazują i odrealniają daleki plan tej sceny.

Zwraca uwagę także nienaturalna pustka wokół trzech postaci; w miejskim parku nie ma żadnych przechodniów, dziewczęta nadchodzą z różnych stron, jakby się nie znały, w kadrze dominuje zwiewność ich rozkloszowanych, jasnych sukienek; na ramionach mają przezroczyste, tiulowe szale. Te elementy ubioru podkreślają dziewczęcy urok: delikatność i wdzięk. Ich strój sugeruje lekkość, powabność, ulotność, która może być kojarzona ze sferą fikcji, bajkowym światem wróżek, księżniczek, dziewczynek z zapalnikami. *Czy ma Pan zapal-*



Fot. Orniryczna scena przy fontannie.

ki? – pyta dziewczyna zaczepiając Pawła. Po czym pochylając się nad podaną zapalniczką, rezygnuje z ugrzecznionej konwencji i mówi przechodząc nagle na ty: – *Chodźmy gdzieś potańczyć, zobaczysz jak nam będzie dobrze razem...*

Zgrzytem na tym tle są dwuznaczne słowa dziewczyny: ton jej głosu i zachowanie niejako wyłamuje się z projekcji Pawła. Mamy wrażenie, że wyobrażona konwencja właśnie pęka, zasugerowana subiektywna wizja rozwiewa się niczym idealistyczne marzenie. Do wypowiedzi nieznanym kobiecie, tego brzmienia sugerującego erotyczną propozycję, nie pasuje ten niewinny strój, na miejscu byłby ubiór bardziej wyzywający, który potwierdzałby jej dwuznaczne słowa, „nie zwodził”, „nie mylił” obserwatora.

Paweł: – Tańczyć? Ja nie umiem tańczyć, a w ogóle wątpię, żeby nam mogło być dobrze razem – odpowiada bohater. Dobranoc Pani.

Dziewczęta: – Dobranoc kochanie.

Has potrafił nasycić tę scenę szczególnym nastrojem, uchwycić stan zawieszenia, poza możliwością jednoznacznego rozstrzygnięcia czy to, co widzieliśmy zostało odegrane w wyobraźni czy w rzeczywistości, czy punktem wyjścia były marzenia, czy realne zdarzenie³⁶. Możemy uznać, że ostentacyjne zachowanie dziewczyn, które chcą go poderwać albo wręcz oferują usługi erotyczne, jest

36 W powieści Dygata nie znajdziemy tej sceny w takim kształcie. Zamiast spotkania z dziewczynami pojawia się jedynie wzmianka, iż ktoś poprosił bohatera o ogień, dzięki czemu ocknął się z zamyślenia. Zob. Stanisław Dygat, *Pożegnania*, Warszawa 1969, s. 17.

wtargnięciem realności, wymiaru rzeczywistego w świat fantazji Pawła. Ogromną rolę odgrywa tu ledwie dostrzegalne manipulowanie czasem, młody mężczyzna opuścił dom w porze popołudniowej herbatki, pożegnanie z dziewczętami zdaje się sugerować, że mamy już wieczór, zbliża się pora snu i uprzywilejowana pora marzeń sennych, w których ujawniają się te nieuświadomione pragnienia. Zasugerowana w dialogu elipsa czasowa, owo *Dobranoc kochanie* sprawia jednak wrażenie oderwania od czasowego *continuum* bohatera. Ten trudno uchwytny brak dosłowności sceny, która mimo prób osadzenia w jakimś „tu i teraz” (z pozoru te dane są zaznaczone w tekście), „ulatuje” z porządku realności, zamieniając się w Wyobrażone. Charakter wizualnego opracowania sekwencji w parku (skądinąd nawiązującej do niezwykle banalnej i codziennej sytuacji) powoduje, że zdaje się być ona zawieszona ponad nurtem czasowym egzystencji, w jakimś wiecznym „teraz”, które „brzmi” w podświadomości, nawet jeśli jest dalekim echem wydarzenia, które kiedyś faktycznie się rozegrało z całą fizyczną (a właściwie cielesną) konkretnością.

Symboliczne gry i interpelacje

Inny status wydaje się mieć scena, w której Paweł poznaje Lidkę. Marzenie, wyobrażenia zdaje się schodzić na plan dalszy wobec niemal realistycznej prezentacji zdarzeń, która w istocie kieruje nas w stronę wymiaru symbolicznego. Do nocnego lokalu napływają goście, Paweł przechodzi przez jeszcze pusty parkiet przeznaczony dla tańczących, zajmuje miejsce przy barze, gdzie zostaje zagadnięty przez dziewczynę.

Lidka: – Niech mi Pan rzuci zapalki.

Podobnie, wobec poprzedniej sceny, zainicjowana rozmowa toczy się jednak inaczej.

Paweł: – Służę. Czy napije się Pani ze mną?

Lidka: – Nie. (Po chwili). Napiję się.

Paweł: – Co Pani pozwoli?

Lidka: – Cokolwiek.

Paweł: – Koniak?

Lidka: – Dobrze.

Paweł: – Pozwoli Pani, że się przedstawię... (zamawia koniak)

Lidka: – Nie i koniaku też nie chcę.

Lidka: – Napiję się czystej wódki i sama zapłacę. (Gdy mimo tego barman nalewa jej do kieliszka koniak, tonem upomnienia mówi do niego: Panie Józiu!)

Paweł: – Pani jest zabawna.

Lidka: – Nudzi mnie Pan.

Paweł: – Dlaczego?

Lidka: – Dlatego.

Paweł: – Ale dlaczego?

Lidka: – Bo zadaje Pan wciąż pytania. Chce pan to postawię Panu wódkę?

Paweł: – Chcę.

Lidka: – Zgadza się Pan, żeby fordanserka stawiała Panu wódkę?

Paweł: – A teraz Pani zadaje pytania.

Ten banalny w swej istocie dialog wydaje się jednak niemal wzorcowym potwierdzeniem Lacanowskiej tezy, że to język (wielki Inny) narzuca świadomości swe normy. A sytuacja rozgrywana między tą parą koresponduje z fundamentalną sytuacją ludzkiego bytu jako bytu-języka. Zakotwiczenie w porządku symbolicznym (ideologicznym) odbywa się poprzez porządek językowy i kulturowy (porządek prawa), oba te porządki wspierają się i wzajemnie określają.

Slavoj Žižek w pracy *Wzniosły obiekt ideologii* tak komentuje ten aspekt: „Podmiot jest zawsze przytwierdzony, przypięty do znaczącego, które przedstawia go innemu znaczącemu”³⁷.

W wyniku tego *przytwierdzenia* każdemu zostaje nadany społeczny mandat, każdy zyskuje określone miejsce w intersubiektywnej sieci relacji symbolicznych: ona posiada mandat fordanserki, on – mężczyzny, który podrywa fordanserkę. Ich rozmowa może być rozpatrywana jako rozpoznanie i utwierdzenie się w przyjętych rolach, ale przecież nie tylko ten wymiar społecznej komunikacji rozgrywa się na naszych oczach. Do analizy tej scenki przydatne będzie Lacanowskie rozróżnienie na podmiot wypowiedzi i podmiot aktu wypowiedzenia³⁸.



Fot. Scena na dansingu w Café Clubie. Lidka (Maria Wachowiak) i Paweł (Tadeusz Janczar).

37 Slavoj Žižek, *Wzniosły obiekt ideologii*, przeł. Joanna Bator, Paweł Dybel, Wrocław 2001, s. 140.

38 Hermann Lang interpretując wczesną fazę koncepcji Lacana, oddziela za psychoanalitykiem to, o czym jest mowa od samej mowy, według przyjętego modelu wypowiedź reprezentuje sferę świadomości, natomiast akt wypowiadania sferę nieświadomości (por. tenże, *Język i nieświadomość. Podstawy teorii psychoanalitycznej Jacques'a Lacana*, przeł. Paweł Piszczatowski, Gdańsk, 2005, s. 304.) W ujęciu Žižka rozdział ten nie jest tak kategorycznie przeprowadzony, bowiem podmiot ma możliwość dystansowania się wobec panującej ideologii właśnie poprzez wykorzystywanie tego

Moim zdaniem Žižek niezwykle trafnie wskazuje, że różnice między tymi poziomami, swoiste przejścia, są wykorzystywane przez podmiot (pozostaje otwarte pytanie, w jakiej mierze są świadomie używane) po to, aby próbować wyzwolić się wobec panującego społeczno-symbolicznego systemu i sfery obowiązującej ideologii. Takie zdania Lidki: – *Napiję się czystej wódki i sama zapłacę* albo *Chce pan to postawię Panu wódkę?* w pewien sposób rozbijają dyskurs, przebijają się przez poziom tego, co może być oficjalnie mówione w sieci znaczących, w którą oboje są uwikłani. W rezultacie dziewczyna zmusza go do zadania sobie pytania (które pojawia się niejako niewypowiedziane ponad ich konwersacją): „Ale o co chodzi? Po co mi to mówisz?”, w ten sposób inicjuje nie tylko grę z nim, ale swoistą grę ze społeczną, patriarchalną organizacją, systemem, w ramach którego jako podmiot się wypowiada.

Jej postawa może być z powodzeniem ujęta poprzez koncepcję Žižka, który w ten sposób ujmuje postawę podmiotu: „Oczekuję wprawdzie od ciebie właśnie tego, ale w rzeczywistości oczekuję od ciebie odrzucenia mojego wymogu”³⁹, ponieważ tak naprawdę nie o to mi chodzi, co system społeczno-symboliczny nam podsuwa... Ona chciałaby, aby spoza społecznych ról, poza nią jako dziewczyną do towarzystwa, zobaczył ją „samą-dla-siebie”. Podmiot nie wie dlaczego zajmuje właśnie to miejsce w sieci symbolicznej. Niezgoda dziewczyny przyjmuje postać niewypowiedzianych wprost pytań: Dlaczego jestem, mam być tym za kogo się mnie uważa? Dlaczego Inny „interpeluje” mnie jako fordanserkę, dlaczego definiuje mnie poprzez tę pozycję? (Lidka nie chce, żeby on przedstawił się: *Pikusijski czy Fikusijski...*, bo to jedynie pusta nazwa, nic nie znacząca etykieta). *Dobrze, że Pan dziś przyszedł* – powie nowopoznanemu mężczyźnie – *Właśnie takie coś jak pan jest mi dziś potrzebne, takie ni to ni owo*. Dlatego, kiedy Paweł przyjmie jako „ton” rozmowy konwencję rozszczepiania języka, wskazywania rozżewu między poziomami wypowiedzi, budowania dystansu wobec sfery symbolicznego podporządkowania odpowie jej już inaczej na jakże podobne pytanie:

Lidka: – Kim Pan właściwie jest?

Paweł: – Ba... sam chciałbym to wiedzieć.

Lidka: – Niech Pan powie, co pan właściwie robi w życiu?

Paweł: – Szukam pozytywnych wartości.

Lidka: – Co to właściwie znaczy?

Paweł: – Nic nie znaczy, tak sobie powiedziałem.

rozżewu w języku, który nie jest traktowany jako niedoskonałość, ale ogromna zaleta, w kształtowaniu obrazu świata, który próbuje się wymknąć panującej ideologii, próbuje, ponieważ jest to niekończąca się gra między podmiotem a resztą świata.

39 Slavoj Žižek, *Wzniosły obiekt ideologii*, dz. cyt., s. 140.

Zakończenie tego dialogu zdaje się potwierdzać Lacanowski model, w którym *podmiot mówi, ale nie wie co mówi*, gdyż podmiot jest sobie całkowicie niedostępny *nie jest nigdy u siebie panem*.

Lacan/Žižek, podkreśla, że ta artykulacja niezdolności podmiotu do dokonania symbolicznej identyfikacji, do zaakceptowania w pełni i bez oporów symbolicznego mandatu jest niezwykle istotną (i dodajmy: cenną) cechą relacji podmiot–Symboliczne. Ujawnia tu w gruncie rzeczy dwa podstawowe wnioski. Po pierwsze, nakładany mandat ma charakter preformatywny. Nie może zostać uwiarygodniony, poprzez odniesienie do „rzeczywistych” cech, własności, czy zdolności podmiotu, ma zatem charakter arbitralny, może być rozpatrywany jako przypadkowy, gdy się dzieje albo zmienny historycznie *post factum*. Po drugie, pytanie historyczne (wskazywane przez badacza jako faktyczne źródło koncepcji psychoanalitycznej): *Dlaczego jestem tym za kogo się mnie uważa?* ma szczególne, (choć w żadnym razie nie patologiczne) znaczenie: „otwiera przestrzeń tego, co w podmiocie jest więcej niż podmiotem, otwiera przestrzeń obiektu w podmiocie, która opiera się interpelacji, a więc podporządkowaniu podmiotu, jego włączeniu w sieć symboliczną”⁴⁰. Właśnie te dwa kluczowe aspekty interesują zarówno Stanisława Dygata w tekście literackim (scenariusz został napisany na podstawie jego powieści *Pożegnania*), jak i Hasa w analizowanym filmie (dialogi do filmu zostały napisane wspólnie).

W *Pożegnaniach* zostanie obnażona przypadkowość, całkowita arbitralność społeczno-symbolicznych miejsc w systemie (do czego jeszcze powrócę), z ogromną ironią zostanie przedstawione odwrócenie społecznych ról: Paweł w przyszłości zostanie kelnerem, a Lidka hrabiną (choć mamy świadomość, że miejsca te także zostały udzielone im tymczasowo i niewątpliwie zmienią się po zakończeniu wojny⁴¹). To, co ze względu na psychologię postaci uderza szczególną głębią filmowego opracowania to ukazanie złożoności, wielowymiarowości postawy podmiotu wobec ideologicznego, społecznego porządku⁴². Lidka wyraża swoją chęć wyrwania się spod dyktatu wymiaru Symbolicznego bezpośrednio (– *Zastanawiam się, jak się z tego wszystkiego wydostać/ Lidka:*

40 Tamże.

41 Oczywiście ta cecha symbolicznego systemu mogła zostać dostrzeżona z taką porażającą mocą, gdy system ze względu na wojnę, a później zmianę obowiązującej ideologii, stracił swoją stabilność, ale Slavoj Žižek podkreśla, iż ta maskowana arbitralność symbolicznego mandatu jest cechą konstytutywną dla każdej ideologii.

42 W filmowym świecie Hasa wzmacnia efekt przypadkowości zajmowanych pozycji społecznych. W powieści Dygata sposób wypowiedzania się bohaterów jest w większej mierze determinowany zajmowanym miejscem w społeczeństwie. Język, jakiego używa Lidka demaskuje jej pochodzenie, co szczególnie zaakcentowane jest w drugiej części opowieści, gdy bohaterowie już się rozstali. Dygat ujawnia także rosnący dystans swojego bohatera do dziewczyny, którą pracowała w nocnym lokalu jako fordanserka.

– *Z czego?* / – *Z wszystkiego*), ale i pośrednio, w sposób zawołowany, poprzez kwestionowanie swoich własnych słów:

Paweł: – Czy napije się Pani ze mną?

Lidka: – Nie. (Po chwili). Napiję się.

albo

Lidka: – Panie Józiu. Dwie wódki.

Paweł: – To te, które mi Pani stawia?

Lidka: – Ani mi się śni. Rozmyśliłam się.

Ten rodzaj gry można potraktować jako odmowę wobec wymogu bycia konsekwentnym, zatem zdefiniowanym, określonym podmiotem. Podjęta gra staje się zatem próbą zanegowania porządku Symbolicznego, by tak rzec u jego podstaw. Nie chodzi tu bowiem o niezgodę wobec przyjęcia jakiejś roli, ale niezgodę na przypisanie do jakiejkolwiek roli. Drugą strategią jest wskazywanie, że właściwe pytania, czy oczekiwania mówiącego nie pokrywają się ze znaczeniem jego wypowiedzi: – *Czy może pan zostać ze mną całą noc, żebym nie musiała obsługiwać tych głupców?* – pyta mężczyznę i dodaje: – *Tylko niech pan się we mnie nie zakocha, z takimi jak pan to wszystko możliwe.* I znów można wskazać na celowe podkreślenie rozziwu między sposobem, w jaki są formułowane wypowiedzi dziewczyny (*enunciation*), a tym, co w nich wypowiedziane (*enunciated*), co prowadzi do ujawnienia pęknięcia w podmiocie, wydobycia różnicy, która zostaje ujęta, przez Lacana/Žižka jako różnica między żądaniem (*demand*) a pragnieniem (*desir*)⁴³ osoby.



Fot. Tylko niech pan się we mnie nie zakocha – ostrzega Pawła fordanserka.

I w tym ostatnim, przytoczonym zdaniu z ich dialogu chyba najpełniej tę cechę widać. Żądanie Lidki, aby Paweł się w niej nie zakochał stoi w sprzeczności wobec ukrytego, niewyrażonego wprost pragnienia jego miłości. Paweł Dybel podkreśla, iż z tej perspektywy w wypowiedzi: „zawsze zawiera się [...] coś więcej niż to, co ona bezpośrednio głosi, co też na swój sposób przeczy, temu, co w niej bezpośrednio wypowiedziane”⁴⁴ i dodaje: »tego rodzaju rozziw

43 Paweł Dybel, *Urwane ścieżki. Przybyszewski – Freud – Lacan*, Kraków 2000, s. 298.

44 Tamże, s. 299.

nie jest, zdaniem Lacana/Žižka, przejawem jakiejś słabości czy niedoskonałości języka (porządku Symbolicznego), ale jest właśnie wpisany w samą jego strukturę. W dodatku to właśnie istnienie tego rozziwów wymownie świadczy o tym, że żadna ideologia, doktryna, teoria nie jest w stanie już z założenia podporządkować sobie ludzki podmiot do końca, wpisać go bez reszty w „zapikowaną” przez jej „Znaczące Mistrza” całość wypowiedzianych w niej znaczeń⁴⁵.

Podmiot ma zatem przynajmniej potencjalną możliwość dystansowania się wobec panującej ideologii i przypisanej mu roli, może bronić się przed całkowitym wpisaniem w wyznaczone miejsce w strukturze, może odmawiać realizacji działań, które się z tym miejscem wiążą. Perspektywa czasowa, którą oferuje Symboliczne nie tylko definiuje terażniejszość bohaterów, ich zachowanie, wzajemnie rozgrywane „teraz”, ale także ich zakładaną przyszłość. Ujęcie symboliczne zdaje się posiadać przewagę, oferując podmiotowi gotowy scenariusz, który obejmuje czas przyszły, daje gotowy projekt (tak odmienny wobec ujęcia Heideggera, bowiem nie jest to projekt indywidualny, swoisty, ale zbiorowy, strukturalny), nie wymaga wysiłku, ani podejmowania żadnego ryzyka, bo wszystko jest tu już zdecydowane, ustawione, trzeba tylko odegrać swoją rolę. Oczywiście można powiedzieć, że naturalną tendencją jest zajmowanie wyznaczonych pozycji, ale cena, jaką ma do zapłacenia podmiot czasami okazuje się zbyt duża. Tak jest w przypadku Lidki, która swoje *wyobrażone ego* (wybrane dla siebie *idealne ego*) widzi inaczej, niż to przypisane jej przez patriarchalny system. Stąd opór dziewczyny, jej niezgoda na rolę fordanserki, która jest w gruncie rzeczy zawołaną rolę prostytutki. Warto podkreślić, iż dziewczyna rezygnuje ze swojego imienia nadanego na chrzcie (Genowefa) i przyjmuje imię Lidia (Lidka), jak mówi, wzorując się na bohaterce filmu *Quo Vadis*⁴⁶, podobnie jak ona chciała być „piękna i szlachetna”.

Siłą osobowości kobiecej protagonistki jest jej samoświadomość. Lidka wie, jaka przyszłość ją czeka w tej pracy, jakie mechanizmy są dla niej „naszykowane” przez sieć znaczących, w której się aktualnie znajduje. Ta sieć prezentowana jest przez Hasa zarówno bezpośrednio w dialogu (dziewczyna wprost mówi, że *będzie taka jak one* – wskazując na swoje koleżanki z nocnego lokalu), jak i poprzez formalne, kompozycyjne zorganizowanie wypowiedzi i powiązania przewijających się wątków. Podczas tańca Lidka stwierdza, że Paweł mówi, jak poeta: *bez sensu, ale ładnie*.

45 Tamże.

46 Domyślamy, się, że film, który przywołuje dziewczyna jest ekranizacją powieści Henryka Sienkiewicza. Zastanawia jednak, czemu przekrecone zostaje imię bohaterki, która w powieści nazywa się przecież Ligia. Ironia?

Lidka: – Zaraz mi Pan powie, że jestem inna niż wszystkie, i że chce Pan ze mną uciec w wiejskie zacisze. Lepiej niech pan idzie.

Paweł: – Nie pójde do domu, bo w domu czuję się mniej więcej tak, jak Pani tu, a o ucieczce w wiejskie zacisze możemy jeszcze porozmawiać.

Znów mogliśmy sięgnąć do Lacanowskiego rozróżnienia między wyrażonym wprost żądaniem i ukrytym pragnieniem. Ironia w wypowiedzi ma spowodować odwrotne odczytanie słów dziewczyny, która niejako zastrzega, że nie wierzy w takie, powielane frazesy, ale mężczyzna intuicyjnie czuje, że cała wypowiedź podszyta jest pragnieniem, aby tak było: aby ona była dla niego wyjątkowa i aby uciekł razem z nią z tego miejsca, ocalił przed tym, co czeka ją w tym lokalu.

I rzeczywiście poezja i wiejskie zacisze stanie się lejtmotywem rozmów prowadzonych przy barze. Has bardzo często stosuje chwyt wizualnego dopowiadania możliwej przyszłości swoich bohaterów. W tej scenie, ukazuje domniemaną wersję przyszłości Lidki, która „wyłania się” zza pleców bohaterki (w *Pętli* podobny zabieg został użyty także w scenie przy barze w restauracji „Pod orłem”, gdy zza postaci Kuby wychodzi nagle zniszczony przez alkohol człowiek).

Kadr jest precyzyjnie zaplanowany: postaci obu młodych kobiet są uchwycone w podobnej pozie. Lidka słyszy rozmowę mężczyzny i jej koleżanki – for-danserki: – *Pani jest naprawdę inna niż wszystkie kobiety*⁴⁷.



Fot. Scena przy barze. Za plecami bohaterki jej możliwa przyszłość – uwodzenie starszych, bogatych mężczyzn.

Obraz postaci Lidki ubranej w wizytową suknię z nagim ramieniem jest powtórzony przez zarys sylwetki dziewczyny, która siedzi za jej plecami. Ta sama profesja, dziewczęca uroda, niemal identyczny układ obu postaci: dziewczyna podobnie jak Lidka opiera się łokciem o bar. Plastyczne zorganizowanie sceny powoduje, że słowa podstarzałego, łysiącego mężczyzny odbieramy, jako potencjalnie skierowane do każdej z nich: – *Pani jest naprawdę inna niż wszystkie kobiety, wśród których się obracam, ja*

47 W powieści Dygata podobne słowa skieruje do Lidki ojciec Pawła, gdy już młodzi rozstaną się, a on wyśle syna do Paryża.

dopiero przy Pani odpoczywam, pani Basiu, bo widzi Pani, w gruncie rzeczy to ja jestem taki prosty, swój chłopak i najchętniej uciekłbym do jakiegoś uroczego zakątka, bo naturę kocham nade wszystko, głowę skłoniłbym na Pani kolanach (gładzi dziewczynę po odsłoniętym spod sukni kolanie) i czytałbym poezję, ach, jak ja kocham poezję.

Lidka skomentuje jego słowa: – *Wszystko psiakrew kocha, ona tymczasem udaje obojętność i kombinuje, jak go strzelić na forszę. A on rozczula się nad sobą i kombinuje, jak i gdzie się z nią przespać. To wielkie świństwo taki lokal z fordanserkami* (wybucha złością dziewczyna). *Zimno mi się zrobiło.*

Mamy wrażenie, że to cynizm komentowanej przed chwilą sytuacji powoduje ten „chłód”, o którym mówi kobieta.

Paweł: – Chodźmy stąd.

Lidka: – Gdzie?

Paweł: – W jakieś zacisze, do jakiegoś wiejskiego zakątka...

Należy jednak pamiętać, że ideologia jest wpisana w byt społeczny, jest z nim zrośnięta (przerośnięta z wymiarem Symbolicznym niczym kłaczce), nie stanowi żadnej maski, która jest nałożona na rzeczywistość „samą w sobie”, i którą można zerwać, aby dłużej nie ulegać żadnym złudnym, zafalszowanym obrazom świata, sama jest bowiem maską. Odwołując się do słów Lidki, nie można wydostać się z *wszystkiego*, tym bardziej, że dziewczyna pragnie *wszystkiego*.

Czas upływający w Café Clubie podlega swoistej kondensacji. Wydarzenia ograniczają się do rozmów przy barze i wspólnego tańca. *De facto* para tańczy podczas zaledwie jednej piosenki, która niejako „zagarnia” czas spędzony w tym lokalu. Piosenka *Pożegnania* jest zaśpiewana w całości, nie stanowi muzycznego tła dla rozmowy tańczących bohaterów, ale zdaje się być drugą linią narracyjną, która dochodzi do głosu na przemian z wypowiedziami bohaterów.

W rezultacie okazuje się, że jeden taniec, odbywający się podczas jednej piosenki, reprezentuje całą noc, jakby

również temporalnym opracowaniem tej sceny reżyser chciał podkreślić, że tu każdy moment jest celebrowany, nie może zostać pominięty, jesteśmy w świecie ich „przyjemności”, gdzie podjęta między nimi gra-flirt jest smakowana w każ-



Fot. Piosenka *Pamiętasz była jesień* jest zapowiedzią i komentarzem do zdarzeń.

dym detalu, a jednocześnie już jest skończona, minęła zaskakująco szybko, jak wszystko, co miłe i przyjemne (boy z obsługi lokalu jest zaskoczony, gdy Paweł oznajmia, że już wychodzi, żałuje jakby za niego, że ominie go najlepszy numer wieczoru – erotyczny taniec). W efekcie, mimo niespiesznego tempa narracji, Has uzyskał irracjonalne poczucie, że czas minął „jak z bicia strzelił”. Mamy wrażenie, że Paweł dopiero co wszedł do lokalu, zabawa dopiero się rozpoczęła, dopiero co się spotkali, a tu już świt i bańki z mlekiem stoją na ulicy i młodzi wychodzą razem z klubu. Has ujął w rozwiązaniu narracyjnym tej sceny dwa przeciwstawne podejścia do upływu czasu: noc, która szybko przeminęła, jest jednocześnie nocą, podczas której wspólnie spędzony czas był „smakowany” jak szczególna przyjemność.

Czas „płynący z natury”

W *Pożegnaniach* obrazy natury (ściślej: obrazy symbolicznie opracowanej natury!), chociaż pokazane zostały skrótowo, zaledwie w jednej scenie, wydają się być bardzo ważnym kontrapunktem dla wcześniejszej przestrzeni, w której bohaterowie się poznali. Aby przybliżyć atmosferę sceny odwołam się do powieści Dygata:

„Siadłem leniwy i głębokością snu, obłapiającego mnie jeszcze i niechętnie wypuszczającego z objęć, zbratany z naturą. Lidka siedziała opodal nad strumykiem ze spódnicą zakasaną do połowy ud i nogami w wodzie. Rozgrzebywała patykiem jakieś wodne sprawy, pochylona nisko, opadającymi włosami muskała powierzchnię wody, na jej twarzy malowało się drapieżne zainteresowanie, jakby dopiero w tej chwili odkryła istnienie natury. Pachniało koniczyną. Widok Lidki z gołymi nogami w wodzie przyprawił mnie na moment o dreszcz fizycznej czułości. Ale zaraz otrząsnąłem się z sunących w tym kierunku myśli, jak strąca się we śnie wampira, który wczepił się w plecy. Gdyby ucieczka z Lidką zakończyła się w tym rejonie, do którego pchnęła mnie przez moment fizyczna czułość, wróciłbym do domu tego jeszcze wieczoru, upokorzony, pełen winy, przekonania o bezcelowości istnienia i ostatecznie zbankrutowany. Miara Freuda, którą przykładał do mnie ojciec, stałaby się wtedy uzasadniona...”⁴⁸.

W filmie Hasa myśli Pawła nie są nam dostępne poprzez monolog wewnętrzny, artysta innymi, wizualnymi środkami, stara się oddać ów „dreszcz fizycznej czułości”.

Z jednej strony gra aktorska Marii Wachowiak oparta jest na naturalności (dziewczyna brodzi w wodzie, więc ma wysoko podwiniętą spódnicę, jest gorąco,

48 Stanisław Dygat, *Pożegnania*, dz. cyt., s. 32-33.

więc zdejmuję bluzkę), jednak z drugiej strony, trzeba podkreślić, iż operatorskie opracowanie kadrów wciąż nie pozwala zapomnieć widzowi o jej cielesności, przybliżając niejako punkt widzenia zauroczzonego nią młodego mężczyzny. Gdy siedzą obok siebie na trawie rozmawiając, na pierwszym planie skadrowane jest obnażone udo kobiety. Zatem mamy tutaj wizualne sposoby sugerowania i ciągłego przypominania o męskim pożądaniu, chociaż bohater stara się ukryć swoje zainteresowanie ciałem dziewczyny.



Fot. Bohaterowie na „łonie natury”.

Niewątpliwie wyobrażony stan naturalny jest nieosiągalnym mitem dla bohaterów Hasa, marzeniem nie do zrealizowania, chociaż tu, w scenie rozgrywanej się na łące, wydaje się być tak bliski. W tym kontekście nie powinno dziwić, iż Lacan poddał krytyce pojęcie tzw. „doświadczenia bezpośredniego”, a więc pewnego „naturalnego”, doświadczenia, przeżywanego jakoby poza sferą Wyobrażonego i Symbolicznego, które miałyby się rzekomo odbywać poza granicami ich mediacji. Łatwo przejść nad tym stwierdzeniem do porządku dziennego, dyskurs zogniskowany wokół teorii kultury przyzwyczaiał nas w pewien sposób do tej tezy, ale słusznie Slavoj Žižek akcentuje ten aspekt odnosząc go do sfery indywidualnej. Potocznie bowiem wymiar konstytutywny ludzkiej podmiotowości jest związany z fenomenalnym (samo)doświadczeniem. Jestem podmiotem, gdy mogę do siebie powiedzieć: „Bez względu na nieznanne mechanizmy władające moimi czynami, postrzeżeniami i myślami, nikt nie może mi odebrać tego jak teraz widzę i czuję”⁴⁹. Natomiast Lacanowska teza o braku dostępu do własnego, bezpośredniego doświadczenia oznacza, że jako podmiot „jestem pozbawiony [czy pozbawiona] nawet mojego najbardziej intymnego, *subiektywnego* doświadczenia tego, w jaki sposób, *rzeczy naprawdę mi się wydają*”⁵⁰ [uzupeł. M.J.].

Zatem wyobrażenia oraz marzenia ogniskowane wokół „natury”, „naturalności”, „wiejskiego zacisza”, oczywiście odgrywają ogromną rolę, ale w tej perspektywie są jedynie utopijnym marzeniem odnoszącym się do utraconego, bezpośredniego kontaktu nie tylko ze światem, ale także ze sobą samym, z własną psychiką, która okazuje się być niedostępna, ukryta w głębinach nieświadomości! W świecie przedstawionym *Pożegnań* ten aspekt jest szczególnie interesujący

49 Slavoj Žižek, *Przekleństwo fantazji*, przeł. Adam Chmielewski, Wrocław 2001, s. 259.

50 Tamże.

opracowany, by tak rzec „wygrany”, w całości struktury. Należałoby bowiem potraktować marzenie na jawie, jakim przesycono tę część filmu, jako działalność quasi-oniryczną, w którego jądrze znajduje się, co prawda ludzka świadomość, ale ściśle spleciona z nieświadomością, która wykorzystuje zwolnienie podmiotu z pragmatyzmu, racjonalizmu, a więc także z obowiązku kontroli, czy przynajmniej poprzez osłabienie mechanizmów wewnętrznej restrykcyj, próbuje uwolnić się, pragnie dojść do głosu, nie jest jedynie stłumieniem, ale okazuje się być silniej związana z aktem wypowiedzenia...

Bachelard w *Wyobraźni poetyckiej* wskazuje, iż marzący na jawie jest obecny przy swoim marzeniu, a obrazy wykreowane przez marzyciela mogą budzić Ja z odętwienia⁵¹. Wobec sceny otwierającej film pogląd ten wydaje się być w pełni potwierdzany przez analizowane dzieło. W ujęciu zaproponowanym przez Hasa pojawia się szczególna intensywność tego doznawanego zmysłowo otoczenia, jakby stan pobudzenia otwierał podmiot na kontakt zmysłowy ze światem: poprzez wzrok, słuch, bodźce dotykowe. Wszystkie elementy odsyłają do radosnego oszołomienia Bytem (gra aktorska w zachowaniach i działaniach postaci, ich dialog, ale także opracowanie wizualne i audialne całej sceny nad strumykiem). Tym zharmonizowaniem świata przedstawionego, przy jednoczesnym skupieniu się na detalach, Has uzyskuje swoiste rozrzedzenie czasu, które współgra z psychologicznymi aspektami odczuwania błęgiego stanu odpoczynku na łące. Użykuje lekkość, a jednocześnie intensywność przeżywanych właśnie przez bohatera chwil. O ile w fantazmatach Kuby (bohatera *Pętli*) Has ujawniał i poddawał drobiazgowej analizie melancholię i świat żałobny, tu fantazmat budowany jest wokół utopii, iluzji naturalności i świata radosnego. Bachelard opisywał ten stan: „Niespodzianie w centrum (...) *wyobrażającej sobie* jaźni jawi się obraz, który nas przykuwa, więzi, nasycza bytem. *Cogito* zostaje zawojowane przez przedmiot przynależny do świata, przez przedmiot, który sam przez się reprezentuje świat. Szczegół (...) to ostrze, które przebija marzyciela, pobudzając go do medytacji konkretnej. Byt marzyciela to zarazem byt obrazu oraz byt zgody na obraz budzący zdumienie. Obraz stanowi ilustrację naszego zdumienia. Rejestry wrażliwości odpowiadają sobie, uzupełniając się nawzajem. W marzeniu dotyczącym zwykłego przedmiotu doznajemy wartościowości naszej marzącej jaźni”⁵².

Warto przyjrzeć się, jaki obraz budzi największe zdumienie w tej scenie:

Lidka: – Hej! Jak się spało?

Paweł: – Znakomicie.

Lidka: – Tu znajdują się takie ciekawe rzeczy. O! Niech pan popatrzy... Glista.

51 Gaston Bachelard, *Wyobraźnia poetycka*, dz. cyt., s. 392.

52 Tamże, s. 193.

Jaka śmieszna! Czego ona chce? Czego może chcieć?

Odnosząc się do poglądów autora *Wyobraźni poetyckiej* mogłabym stwierdzić, że dżdżownica złowiona przez dziewczynę i określona przez nią potocznym mianem glisty także wymaga włączenia w ciąg znaczących. Ciekawe, iż zdaniem Bachelarda nie każdy przedmiot budzi marzenie poetyckie⁵³, a w *imaginarium* Hasa wcale nie obowiązuje taka zasada. Oczywistym jest, że w świecie arkadyjskiej błogości i rodzącego się uczucia mogą znaleźć się i łąka, i wianki, które później bohaterowie zabiorą ze sobą do willi Quo Vadis. I chociaż elementy te zdają się nieco wyłamywać z reguł temporalnych charakterystycznych dla ukazywania pory późnego lata: sierpnia 1939 roku, to niewątpliwie pasują do emocjonalnego kontekstu całej sceny. Ale czemu w tym wyobrazeniowym ogrodzie pojawia się „glista”?

Dziewczyna reprezentuje nie tylko dziecięcą ciekawość świata, wiemy, że pojawia się tu struktura aż nazbyt znana – archetypiczna. Glista staje się znaczącym, które reprezentuje to co się wije, jest obłe, zimne i nieprzyjemne w dotyku, coś co najwyżej można przynieść do pokazania na patyku; to, co jest kojarzone z ziemią, mułem, błotem rzeki, z brudem, oznacza zepsucie, zło, grzech, zwierzę pełzające, ale także wślizgujące się.

Has podsunął ten obraz za literackim pierwowzorem, ale słowo wydaje się być w tym przypadku ubogie wobec mocy obrazu, który ukazuje przez chwilę te niesamowite ruchy oplatania, ruchy węzowate i zafascynowanie dziewczyny, gdy ogląda swą zdobycz. Psychoanalityczne tropy i nawiązania falliczne wydają się nazbyt redukcjonistyczne, ale chyba coś jest na rzeczy. Bohater odrzuca z niesmakiem, jakąś gwałtowną odrazą, patyk z wijącym się robakiem i mówi:

Paweł: – *Niech Pani wyrzuci tego obrzydliwego robaka. A poza tym niech Pani opuści spódnicę.*

Lidka: – A co to Panu przeszkadza? Gorąco mi!

Paweł: – Tak jest nieprzyzwoicie...

Lidka: – Nieprzyzwoite jest to, co się komu widzi. Żebym sobie czegoś nie pomyślała.



Fot. Lidka przynosi na patyku glistę.

53 Gaston Bachelard, *Wyobraźnia poetycka*, dz. cyt., s. 394.

Dla wyobraźni każda istota wijąca się jest *spowinowacona* z wężem.

Scenę w *Café Clubie* kończył taniec erotyczny, gdzie roznegliżowana strip-tizerka wiała się na scenie, naśladując ruchy gada, tak silnie kojarzonego ze sferą seksualną, na szyi miała szal, którym także poruszała w sposób przypominający egzotyczny taniec, gdzie wąż byłby idealnym fetyszem. Dlaczego?

Chyba jednak nie tylko dlatego, że wąż kojarzony jest z chrześcijańską symboliką. Czy kuszenie w erotycznym występie kobiety-węża ma przypominać o grzeszności występów związanych ze sferą seksualną? Bachelard ma rację; sądzę, że chodzi tu o archetyp starszy, który dopiero później w swoisty sposób wykorzystwała religia chrześcijańska i wplotła w potępienie erotyki⁵⁴. W części *Ziemia, spoczynek, marzenia* Bachelard zastanawia się nad wyobraźnią dynamiczną pobudzoną przez obraz węża i pisze: „Gady chcą dotykać. Jak opowiada Lawrence w *Kangaroo*, *pociąga je bezpośredni kontakt*. Zwijają się, aby wchodzić w kontakt z samym sobą. Oplatają się dookoła czegoś, by dotykać całym ciałem”⁵⁵. Zatem istotą przywołanego występu, byłoby napięcie między pobudzonym pragnieniem dotyku, a zakazem przekroczenia granicy sceny, która nie pozwala na bezpośredni kontakt. Czy to nie metaforyczne ujęcie także tego doznania „fizycznej czułości”, o której pisał Dygat relacjonując emocje swojego bohatera?



Fot. Taniec kobiety-węża rozpoczyna erotyczny występ, gdy Paweł opuszcza z Lidką nocny lokal.

54 Slavoj Žižek przypomina koncepcję erotyzmu w ujęciu św. Augustyna (w dziele *De Nuptiis et Concupiscentia*), komentując ją w duchu myśli Lacanowskiej: „Jego rozumowanie jest szczególnie interesujące, ponieważ już na samym początku różni się od tego, w czym zwykle się upatrywać podstawowe założenia chrześcijańskiego pojęcia seksualności. Seksualność nie ma związku z grzechem, który spowodował Upadek człowieka, przeciwnie jest *karą*, za inny grzech, *skruczą* z nim związaną. Pierwotny grzech tkwi w ludzkiej arogancji i dumie; został popełniony wówczas, gdy Adam zjadł owoc z Drzewa Wiadomości Złego i Dobrego, pragnąc podnieść siebie na boskie wyżyny i samemu stać się mistrzem wielkiej kreacji. W efekcie Bóg ukarał człowieka-Adama, zaszczipiając mu pewien popęd, popęd seksualny. Popęd ten wyróżnia się na tle innych popędów (głód, pragnienie itd.), jest z nimi nieporównywalny. Jest bowiem popędem, który zasadniczo wykracza poza swoją funkcję organiczną (reprodukcja gatunku ludzkiego) i którego, właśnie z powodu jego niefunkcjonalności, nie można opanować, okiełznać. Innymi słowy, gdyby Adam i Ewa pozostali w raju, współżyliby ze sobą, ale akt seksualny byłby przez nich spełniany w taki sam sposób, w jaki spełniali tam wszystkie akty instrumentalne (oranie, sianie...). Ten nacechowany nadmiarem, niefunkcjonalny, konstytutywnie perwersyjny charakter ludzkiej seksualności stanowi karę Boga zesłaną na człowieka za jego dumę i pragnienie władzy.” Tegoż, *Wzniosły obiekt ideologii*, dz. cyt., s. 259.

55 Gaston Bachelard, *Wyobraźnia poetycka*, dz. cyt., s. 350.

Co więcej, ten wywołujący pierwotny wstręt organizm zostaje zestawiony z pytaniami, które bardziej pasują do człowieka niż do robaka: – *Czego ona chce? Proszę pana, niech mi pan powie. Taka glista... wie pan. Czy taka glista czegoś chce? Czy ona wie, czego chce?*

W schemacie fabularnym motyw zostaje przywoływany wielokrotnie: dziewczyna uparcie będzie powracała do swojego zafascynowania tym „obrzydliwym” stworzeniem; przed zaśnięciem znów zapyta Pawła o to, jakie mogą być pragnienia glisty. Mężczyzna odwróci pytanie: – *A ty wiesz, czego chcesz?* (Freud, który dogmatycznie niemal każdy ludzki sen sprowadzał do kompleksu Edypa, z rozbrajającą szczerością wyznawał: – *Nie wiem, o czym śnią zwierzęta*). Paweł, gdy następnego ranka obudzi się, wyzna, że śnił, że jest glistą, którą Lidka wyprowadza na spacer. Dziewczyna będzie chciała kupić psa od gospodyni, bo przecież „nie może glisty hodować, ani wyprowadzać na spacer, a chce mieć coś własnego”. I gdy później Paweł zostawi ją na peronie w Podkowie Leśnej i odjedzie z ojcem do Warszawy, to pies nazwany przez dziewczynę *Robak* będzie jej towarzyszył, aż do kolejnego spotkania z Pawłem już pod koniec wojny w 1944 roku.

Czy dla reżysera filmowego opowiadania natrętnie przywoływany robak nie jest także znakiem niszczyielskiego działania czasu? To dzięki wprowadzeniu tego motywu w tym samym momencie oglądamy cielesność naziemną „wiosenną”, radosną, erotyczną, pełną siły witalnej użyczanej i potwierdzanej przez świat przyrody wokół pary bohaterów, ale mamy także odniesienie do cielesności podziemnej: rozkładu, zepsucia, gnicia, „robaczywienia”, niezauważalnego staczania się wszelkiej materii i żywej, i martwej w stronę ciemności i niebytu. Paweł z gwałtownością i odrazą wyrывa dziewczynie patyk i pełzającego po nim robaka. Na uwagę zasługuje spostrzeżenie, które stanowi szczególnie rys wyobraźni artystycznej i stylu myślenia charakterystycznego dla tego reżysera. Nawet w tej idylli, którą obrazuje w filmie Has: szczęście przy całym swoim radosnym wymiarze, ma w sobie już zarodek czegoś niszczyielskiego, jakiegoś pierwotnego zła, czegoś ciemnego, jakiegoś robaka, który je niezauważenie toczy. W uniwersum Hasa nawet raj nie jest idealny: musi być w nim jakaś „glista”.

Pojawiają się kolejne kulturowe klisze wokół idei Raju: Ewa, Adam, i nawet znak węża pod postacią „glisty”, brakuje tylko rajskiego jabłka... Ono pojawi się dopiero w zakończeniu. Te światy skojarzeń są umiejętnie podsycane przez twórców, prowadzą od kontekstów oczywistych i banalnych, po niuanse powiązań, które budują wielopoziomowe znaczenia. Wszystko razem maluje także emocjonalne tło związku Lidki i Pawła, w którym opis ich młodości i wzajemnego zauroczenia ma także rys, by tak rzec, infantylny, co możemy odczytać jako „radosną paplaninę” dwojga bardzo młodych, zauroczonych sobą bohaterów tego filmu:

Lidka: – Wie Pan, nie wrócę do Warszawy i wyleją mnie z lokalu.
Paweł: – Wie Pani, ja też nie wrócę do Warszawy i wyleją mnie z domu.
Lidka: – Dobrze. A co będzie wieczorem?
Paweł: – Do wieczora jeszcze daleko.
Lidka: – Do wieczora jeszcze daleko.
Paweł: – Panno Lidko, a gdzie pani mieszka?
Lidka: – Na ulicy Pif-Paf. Pod adresem *nietraf*. Dawniej mieszkałam na Pradze, a teraz mieszkam na trawie z glistami, motylami, panem...
Lidka: – To nie zabawne, co mówię? Zły Pan?
Paweł: – Tak. Jeść mi się chce. Pojedziemy do Leśnej Podkowy.
Lidka: – Pojedziemy do Leśnej Podkowy.
Paweł: – Ech, zjadłbym dobry obiad. Chłodnik, kurczęta i lody. Aha, i jeszcze sałatę.
Lidka: – Ja też bym zjadła dobry obiad. Chłodnik, kurczęta i lody. Aha, i jeszcze sałatę.
Paweł: – Zdaje się, że po drugiej powinna być kolejka.
Lidka: – Zdaje się, że po drugiej powinna być kolejka.
Paweł: – Niech się pani nie przedrzeźnia.
Lidka: – Niech się pani nie przedrzeźnia. (po chwili) Głupi baran!
Paweł: – Głupia koza!⁵⁶

Ale powtórzenie, które zostaje nam podsunięte jako cecha charakterystyczna ich dialogu, a później brzmi także echem w rozmowie tej pary z kelnerem w karczmie, nie jest jedynie motywem dziecięcej zabawy. Uzyskuje zupełnie inny status, gdy staje się zasadą powtórzenia tego najważniejszego obrazu w strukturze filmu – powrotów bohatera do willi Quo Vadis i przeżyć, które z nią związał.

56 W powieściowej wersji Paweł nie mówi: „głupia koza”, ale „głupia gęś”. Has natomiast jest niezwykle wyczulony na elementy powracające w fabule, które przeplatają wizualne metafory ze słownymi i stają się powtórzeniami, echemi kwestii już poruszanych. Stanisław Dygat, *Pożegnania*, dz. cyt., s. 37.

Willa Quo Vadis – zaczarowany czas

Zachowanie młodych bohaterów można opisać poprzez kategorię marzenia na jawie, które w szczególny sposób zagęszcza byt wokół marzącego. Centrum tego intersubiektywnego fantazmatu stanowi willa, do której przybywają młodzi, jednak swoistą uwerturą jest tutaj scena w knajpie w Leśnej Podkowie i kończąca ją scena ślubu.

Gdy bohaterowie przybywają do restauracji, kelner zachowuje się dziwnie; wydaje się być tak wpatrzony w Lidkę, że nie może od niej oczu odebrać, „gada głupoty”, jakby był zauroczony dziewczyną. Mamy tu do czynienia z wprowadzeniem pewnych elementów stylizowanych na marzenie sennie. Postać kelnera można odczytać jako psychoanalityczną figurę przeniesienia – mężczyzna uosabia to, czego Paweł stara się nie okazywać, grając wobec Lidki obojętność. W scenie powraca motyw piosenki *Pamiętasz była jesień*, którą Paweł zaczyna grać na pianinie, w tym miejscu ta melodia pełni zarówno funkcję nawiązania do czasu przeszłego – wspólnego tańca w nocnym lokalu w Warszawie, jak i do czasu przyszłego, zdaje się być zapowiedzią dalszych wydarzeń: wynajętego pokoju w pensjonacie, wspólnej nocy...

Surrealistyczne dialogi między Pawłem i kelnerem dodają lekkości całej scenie, przekomarzanie o to, czy jest obiad, czy kiełbasa, czy było zamawiane piwo, czy nie, czy piwo ma być jasne, czy ciemne przywodzą także na myśl jakieś szczególne figle pamięci, jakby kelner nie był w stanie zapamiętać drobiazków, co jest o tyle dziwne, że jego zapominanie dotyczy przecież tego, co właśnie było. Dla psychoanalizy takie pomyłki, przejęzyczenia nie są przypadkowe, są pewną strategią psychiki.

Zachowanie kelnera irytuje Pawła, zostawia rysę w błogiej iluzji, którą, jak się okazuje, nie sposób objąć całego bytu, bo jakaś nieważna, marginalna odrobina burzy uładzony, wypracowany przez marzącą świadomość obraz świata, konstruowany w zgodzie z freudowską zasadą przyjemności.

Gdy kelner zwraca się do Lidki, przedstawiając jej do wyboru dania na obiad, z pytaniem: – *Co Pani woli?* Has pozostawia to miejsce i ich rozmowę zestawiając za pomocą montażu to pytanie z obrazem, który pojawia się jako wizualna odpowiedź – sugestia wobec marzeń dziewczyny. Słyszymy marsz



Fot. Paweł w restauracji w Leśnej Podkowie siada do pianina i gra melodię piosenki *Pamiętasz była jesień*.

weselny i w zbliżeniu widzimy twarze pary nowożeńców. Jesteśmy u bram kaplicy, gdzie jak pisał Dygat: „Ksiądz odprawiał nad nimi zaklęcia, które najdziwniejszy z grzechów miały odmienić w świętość Sakramentu”⁵⁷. Has pokazuje młodą parę, gdy wybiega radosna z kościoła do weselnych gości, w oddali stoi dorożka z białym koniem (budując tym samym aluzję do obrazu całującej się pary, którą Paweł widział ze swojego okna w ujęciu otwierającym film).

Wreszcie Lidka jako dama pik i Paweł – walet kier trafiają do willi Quo Vadis. Has, pokazując gospodynię z talią kart, przywołuje motyw przeznaczenia, zapisanego losu, ściśle związanego z tym miejscem. Willa staje się azylem wyobrazonego świata, wspólnego fantazmatu, gdzie przyjęcie postaw żony i męża zdaje się być niewinną zabawą (przecież właśnie wracają ze ślubu), w którą bohaterowie pozornie nie wkładają zbyt wiele emocji i zaangażowania. Gospodyni (grana przez Irenę Netto) powie, prowadząc ich na górę: – *To jest pokój wymarzony. Wymarzony pokój dla młodego małżeństwa...* Niezwykle ciekawie została przedstawiona w filmie relacja między identyfikacją wyobrażeniową a symboliczną bohaterów⁵⁸. Žižek podkreśla odmienny charakter tych dwóch typów podmiotowej identyfikacji, definiuje je poprzez różnicę między obrazem (*image*) i spojrzeniem (*gaze*). Identyfikacja z własnym obrazem jest „identyfikacją z wyobrażeniem, w którym jawimy się sobie samym w pozytywnym świetle (*likeable*), z wyobrażeniem, przedstawiającym nas *takimi, jakimi chcielibyśmy sami być*”⁵⁹. To, innymi słowy, nasze ego idealne, które na poziomie wyobrażeniowym funkcjonuje jako niezwykle potrzebna, a z punktu widzenia ideologii funkcjonalna, iluzja jaźni jako instancji autonomicznej. Paweł konstruuje swój wewnętrzny *image* mężczyzny bezinteresownego, któremu nie chodzi o to, aby zaspokoić swoje pożądanie atrakcyjnej dziewczyny. Choć reżyser świetnie wygrywa te z pozoru niewinne elementy kobiecego kuszenia. W ujęciu, gdy dziewczyna zaczyna rozbierać się do snu, widzimy Pawła odwróconego do niej tyłem, ale jego zachowanie (sposób mówienia, rozmarzona „nieobecność”) powoduje, że dziewczyna domyślając się, że jej zachowanie nie jest mu obojętne, mówi: – *Niech pan zaczeka chwilę na korytarzu... Jeszcze by pan diabła zobaczył...* Wiemy jednak, że fizyczne pragnienie nie zostanie tej nocy zaspokojone, nawet jeśli Paweł już „zobaczył diabła”.

57 Stanisław Dygat, *Pożegnania*, dz. cyt., s. 42.

58 Slavoj Žižek odwołując się do relacji między obrazem (*image*) a spojrzeniem (*gaze*) wyjaśnia relację między identyfikacją wyobrażeniową a symboliczną w psychoanalitycznym ujęciu. Identyfikacja wyobrażeniowa dotyczy *ego* idealnego (*Idealich*) natomiast symboliczna – ideału *ego*. I nawiązując do koncepcji Jacques’a-Alaina Millera pierwszą określa jako identyfikację „ukonstytuowaną”, a drugą jako „konstytutywną”. Tegoż, *Wzniosły obiekt ideologii*, dz. cyt., s. 131.

59 Tamże.

Natomiast identyfikacja symboliczna dotyczy zakładanego spojrzenia z zewnątrz (*gaze*) na podmiot, to innymi słowy *ideal ego*, zaplanowany w ramach struktury społecznej/symbolicznej dla podmiotu, to rola, jaką ma do odegrania, jaka jest mu podsuwana przez ojcowski scenariusz. Paweł zachowuje się jak młody człowiek, który chce odrzucić identyfikację symboliczną, najpierw buntuje się przeciw roli młodego mężczyzny, który zgodnie z radami ojca powinien troszczyć się o swoją karierę, później odrzuca rolę mężczyzny, który zabiera fordanserkę w „wiejskie zacisze”, żeby ją wykorzystać.

Paweł: – Pani od dawna jest fordanserką?

Lidka: – A co to pana obchodzi?

Paweł: – Nie odpowiada się tak niegrzecznie mężczyźnie, z którym spędza się noc.

Lidka: – Od trzech tygodni.

Paweł: – To niedługo.

Lidka: – Starczy.

Dziewczyna swoją identyfikację wyobrażoną (porządnej, niezepsutej dziewczyny) spleta z symboliczną, chce żeby identyfikacje symboliczną wykorzystać dla nich. Gra wspólnie z nim rolę męża i żony. Nieświadome interpelacje przerażają się we wzajemne droczenie, „dąsy” młodej pary w sypialni.

Oboje zachowują się jakby byli młodym małżeństwem: słowne utarczki, kłótnie pół żartem, pół serio. Wszystko w ich wzajemnej relacji przypomina „zabawę” w wyobrażony, wspólny dom. Has umiejętnie wplata tu nawiązania do codziennego, zwyczajnego życia we dwoje, za którym rozpaczliwie tęskni dziewczyna (gdy, jak przystało na dobrą żonę, przyszywa mu urwany guzik do marynarki). Jednocześnie tym drobiazgiem – „guzikiem” reżyser przypomina nam scenę dansingu i wypowiedziane wtedy słowa Lidki o jej koleżankach z nocnego lokalu (*To są straszne dziwki, udają wielkie damy, ale kradną, gdzie się da i każda sprzedaje się za kawałek guzika, ja niedługo będę taka sama...*).



Fot. Między świadomymi i nie-świadomymi fantazjami o wspólnej przyszłości

Kiedy Paweł ją zapyta: – *A czy chciałaby pani zupełnie zmienić swoje życie?* Lidka odpowiada po prostu: – *Ba!*

Oczywiście słowa dziewczyny nie są w tym kontekście zaskoczeniem, niemal od samego początku Has rysuje, podążając za prozą Dygata, schemat rodem z melodramatu. Ona pragnie księcia, który porwie ją – biedną dziewczynę do innego, lepszego świata. Dziewczyna wierzy w ten korzystny dla siebie scenariusz, i wierzy w lepszy świat wyższych sfer, Paweł jest innego zdania.

Paweł: – A ja nie wierzę...

Lidka: – Żebym chciała?

Paweł: – Ja nie wierzę, żeby można się odmienić. Wtedy trzeba by w ogóle zmienić wszystko.

Lidka: – Nie rozumiem.

Paweł: – Ja też nie.

Lidka: – To znaczy, że mam wrócić do tej budy i zostać dziwką, tak?

Paweł: – Ale nie! Nie! Nie! Broń panie Boże!

Lidka: – No więc co? Mam czekać, aż pan zmieni świat i pozwoli mi chodzić po ziemskim raju w charakterze anioła?

Dialog tej pary zapowiada dalsze wydarzenia. Jeszcze przed tą rozmową Paweł, nie bez pewnej satysfakcji, zadzwonił do rodzinnego domu i powiadomił, gdzie i z kim jest. Wszystko po to, aby zrobić wrażenie na ojcu. Młody mężczyzna zachowuje się jak „niegrzeczny chłopiec”, który uciekł z fordanserką i chce pokazać swojemu tatusiowi, jaki skandal wisi w powietrzu. Jasno widać, z jakiego miejsca Paweł chce być obserwowany. Identyfikacja symboliczna jest tu ściśle związana ze spojrzeniem ojca (to niewątpliwie aluzja freudowska zawarta już w samym tekście powieści). Cała sytuacja zastała sprowokowana, to jemu Paweł stara się ukazać w pozytywnym świetle, jako godny ojcowskiej miłości⁶⁰.

W rezultacie Paweł podporządkuje się zakazom i prawu Ojca. W filmie widzimy, jak starszy pan, niczym podstarzały *lovelas* z Café Clubu, adoruje dziewczynę, niemal jawnie rywalizując ze swoim synem. W strukturze symbolicznej to on ma władzę, pieniądze i możliwości. Na pożegnanie przekazuje dziewczynie wizytówkę, sugerując wspólne spotkanie i swoją pomoc materialną. Gra z kompleksem Edypa przebiega tu bardzo interesująco, choć nie tak ortodoksyjnie, jak zapewne chciałby Freud. Paweł działając z jak najlepszych pobudek, zamierzając

60 Zachowaniem typowym dla dzieci jest próba przekonania się, jak zareagują rodzice, gdy ono nagle zniknie. Ten aspekt ukazany jest w filmie z pewną ironią. Paweł, zostaje przedstawiony jako podmiot niedojrzały, który jedynie pozuje na dorosłość. Z drugiej strony, gdy dzwoni do domu, dowiaduje się od gosposi, że wszyscy strasznie się o niego martwią i szukają go po całym mieście, my widzimy jednak, że to nieprawda, ojciec jest bowiem w domu i teatralnym gestem przykłada sobie kompres do głowy (jak się domyślamy, migrena niechybnie spowodowana została nieodpowiedzialnym zachowaniem syna). Obraz sugeruje zatem teatralizację tych gestów ojcowskiej troski.

ocalić „niewinność” dziewczyny, oddaje ją pod opiekę ojcu. Ma nadzieję, że ten znajdzie jej pracę, co w istniejącej strukturze społecznej pozwoli Lidce być samodzielną i „porządną”. W istocie popycha ją w ręce mężczyzny, który „opiekę nad dziewczyną” wiąże także z wykorzystaniem jej „wdzięczności”. W filmie pojawiają się jedynie dwuznaczne aluzje, co do zachowania papy względem młodej fordanserki. Natomiast w powieści Dygata ten wątek został wyraziście rozwinięty: list napisany przez Lidkę do Pawła demaskuje nie tylko niemoralny „porządek” wyższych sfer, ale także zachowanie jego rodzica. Słowa ojca, cytowane przez dziewczynę w liście do Pawła, zostaną użyte w filmie w scenie dansingu jako wypowiedź innego, starszego mężczyzny zalecającego się do fordanserki⁶¹.

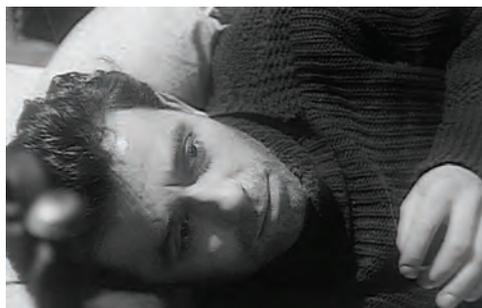
Paweł odjedzie porannym pociągiem razem z ojcem, pozostawiając Lidkę w Podkowie Leśnej. Odtąd jednak będzie towarzyszył mu wykreowany wspólnie z dziewczyną fantazmat.

Powroty i powtórzenia

Cięcie montażowe. Widzimy zbliżenie nieogolonej, zmęczonej twarzy Pawła, który zdaje się być całkowicie pochłonięty swoimi myślami. To już inne miejsce i inny czas.



Fot. Na ulicy niemieccy żołnierze organizują „łapankę”. Ludzie w popłochu wsiadają do nadjeżdżającego tramwaju.



Fot. Kadram rozpoczynający sceny w czasie wojny.

Z letargu wyrywa mężczyznę strzelanina za oknem. Na zapuszczonym poddaszu, przez brudną szybę mężczyzna obserwuje Niemców, gdy ci organizują „łapankę” cywilnej ludności. Najczęściej ludzie trafiali po nich do obozów koncentracyjnych (dowiemy się później, że Paweł dopiero co wydostał się z takiego

61 Por. Stanisław Dygat, *Pożegnania*, Warszawa 1969, s. 75-76.

obozu, być może dostał się do niego w podobny sposób). Ale w wizualnej układance, którą przygotował dla nas reżyser, nie może umknąć uwadze, że tramwaj widziany przez brudną szybę okna podobny jest do obrazu pociągu, którym zakończyło się spotkanie Lidki i Pawła.

Uderza kontrast nastroju w obu częściach filmu. Czy w całej twórczości Hasa odnajdziemy obraz bardziej pogodny, optymistyczny, przesycony stanem odprężenia, niż spotkanie tej pary na łące czy w willi Quo Vadis? Elipsa czasowa, którą zastosował autor *Pożegnań* między czasem willi Quo Vadis a czasem zapuszczonego strychu, na którym Paweł zamieszkał już w czasie okupacji niemieckiej jest szczególna. Nie chodzi tylko o skrót fabularny i samą zmianę miejsca i czasu! Nie jest to cięcie montażowe, które ma charakter koniunkcji, czyli prostego łączenia kolejnych odcinków temporalnych. Gdy Gilles Deleuze w *Cinéma* charakteryzował nowoczesną narrację filmową, jako jeden z najistotniejszych elementów obrazu-myśli, podawał zestawienie filmowych obrazów, które kreuje *odstęp*. Owa szczególna „szczelina między obrazami” jest wskazaniem na to, co znalazło się między sklejonymi montażowo scenami, a jest niedostępne w samym obrazie. Filozof wskazywał, iż jest to metoda montażowa charakterystyczna dla filmowej twórczości Godarda⁶². Ich relacja nie opiera się na asocjacji, ale na zróżnicowaniu elementów, które obok siebie sąsiadują. W opisanym powyżej zestawieniu dwóch sekwencji narracyjnych, Has także akcentuje to, co *pomiędzy*. Znaczenie tego aspektu jest ogromne, nie tylko ze względu na pobudzenie myślenia odbiorcy i wyzwalanie go z automatyzmu w odbiorze, a to, przypomnę, zdaniem autora *Kina* najistotniejsza funkcja tego zabiegu formalnego. Sądzę jednak, że film Hasa wskazuje także na inne odczytanie tej szczególnej narracyjnej „luki”. W kontekście psychoanalitycznym owo *pomiędzy* można bowiem uznać za wypartą traumę: to czas wojny, a nade wszystko czas pobytu w Oświęcimiu. Montażowo wykreowany *odstęp* jest przypomnieniem Realnego, które nie mogło uzyskać żadnej mediacji, nie mogło znaleźć odpowiedniego znaku dla wyrażenia grozy przeżyć z hitlerowskiego obozu zagłady. Co więcej, relacja zbudowana między tymi dwoma obrazami: światem willi Quo Vadis a obecnym światem bohatera, pozostaje dalece niejednoznaczna i otwarta na wielość odczytań. Możemy twarz leżącego na łóżku, zamyślnego bohatera potraktować jako znak, tego, iż oddawał się właśnie marzeniom-wspomnieniom, śnił z otwartymi oczami⁶³. Teza taka jest wspierana późniejszymi zwierzeniami bohatera. Gdy podczas

62 Gilles Deleuze, *Kino*, dz. cyt., s. 400.

63 Jak pisze Marek Zaleski w *Formach pamięci*, jednym z aspektów zespołu urazowego ogromnego wstrząsu psychicznego jest swoisty paraliż pamięci dotyczących „tamtych” wydarzeń, traumatyczne, graniczne doświadczenia są stale obecne, choć na co dzień przesłania je zapomnienie, albo tak, jak w tym przypadku, marzenie-wspomnienie czasu spędzonego z Lidką. Autor przytacza w tym

rozmowy z Mirkiem (Gustaw Holoubek) pada pytanie, jak czuje się człowiek, kiedy po latach tego piekła wraca do wolności, Paweł stwierdza, że po powrocie z obozu koncentracyjnego nie był w stanie działać, nie potrafił normalnie żyć, ale przez kolejne, mijające dni, tygodnie, miesiące pozostawał w stanie letargu. Zamiast zmysłowo-motorycznego ruchu i akcji podmiotu w świecie, jego aktywność została sprowadzona do czystych sytuacji optycznych: podmiot zanurzał się w świat swoich wyobrażeń i fantazji uciekając od rzeczywistości, był „nieobecnym żyjącym pośród nieobecności”. Paweł mówi: – *Człowiek na szczęście posiada dar zapominania, bez którego nie mógłby w ogóle żyć. Pamiętam tylko... może to dziwne, ale nie umiałem już cieszyć się wolnością proporcjonalnie do tego, jak jej pragnąłem.*

Poprzez zastosowane cięcia montażowe Has uzyskał podwójny status czasowy dla wcześniejszej części filmu, dotyczącej pobytu w Podkowie Leśnej i wykreowanego tam interpersonalnego fantazmatu. Oglądając do tego momentu prezentowane wydarzenia byliśmy przekonani o ich czasie teraźniejszym. Wszystkie elementy udziwnione, niezwykle: ocierające się o surrealizm rozmowy, choćby te z gospodynią-właścicielką willi o kocie-psy można traktować jako wskazania narratora zewnątrztekstowego, jego czasami żartobliwy komentarz dotyczący na wpół dziecięcego jeszcze charakteru relacji, która nawiązała się między młodymi ludźmi. Razem z gwałtownym cięciem w narracji i przedstawioną po nim sytuacją wojny, pojawiła się całkowicie inna sugestia. Być może w pierwszej części filmu narracja nie ma charakteru obiektywnego, ale subiektywny: narratorem jest Paweł i należałoby raczej przyjąć, że mieliśmy do czynienia z przypomnieniem jego doświadczeń, a wszystkie uniezwyklenia są efektem działania jego pamięci! Najciekawsze jest to, że obie interpretacje są zasadne, ale nie mogą być przyjęte jednocześnie: albo decydujemy się na czas teraźniejszy, albo na czas przeszły... Natomiast ten szczególny relatywizm, który Has włącza w tkanę obrazów, jest genialnym rozwiązaniem i wykracza poza tradycyjne podejście do kategorii czasu.

Nie jest to jedyna kwestia, którą chciałam w tym miejscu podkreślić. Czy są to marzenia na jawie dokonywane w perspektywie ich faktycznego „dziania się”, czy też w momencie ich powtórzenia (lub powtarzania: wielokrotnego puszczenia sobie w głowie filmu z tymi wydarzeniami-fantazjami na temat wspólnego bycia) nasycają one w pewien sposób marzyciela obrazami. Bachelard pisał: „Tak więc na tym mniej-bycie, jakim jest stan odprężenia sprzyjający marzeniu, występuje

kontekście spostrzeżenia Lawrence’a L. Langer, który porównuje zachowanie ofiar Holocaustu do szczególnej odmiany bezsenności, w której osoba śpi z otwartymi oczami. Tegoż, *Formy pamięci*, Gdańsk 2004, s.154.

pewien zarys, któremu poeta potrafi nadać status nadbytu”⁶⁴. Mniej-byt jest tutaj odcięciem się od pragmatyzmu, zracjonalizowanych działań na rzecz, jak to określa Gilles Deleuze *czystej sytuacji optyczno-dźwiękowej*. W tej odmiennej perspektywie przywołanej przez Hasa oczywiście widać, że nie tylko o stan odprężenia chodzi, gdy człowiek czuje się radośnie i bezpiecznie w bycie, ale także stan eskapizmu, gdy osoba jest sparaliżowana strachem, a świat zamienia się w chaos pełen okrucieństwa i śmierci. O ile hermeneuta skupiony na wyobraźni marzącej pisze: „Niespodzianie w centrum (...) *wyobrażającej sobie* jaźni jawi się obraz, który nas przykuwa, więzi, nasycy bytem”, to przyjęta perspektywa psychoanalityczna nakazywałaby zmodyfikowanie tej formuły: *wyobrażającej sobie jaźni* Pawła jawi się obraz, który, go przykuwa, więzi, domaga się powtórzenia, ale dlatego, że nasycy *ego* brakiem (a zatem także pragnieniem), przez to być może go ocala.

Jeszcze filozoficzny trop zasługuje na uwagę, przywykliśmy uznawać, że obrazy-wspomnienia powinny różnić się wobec obrazów-postrzeżeń, że we wspomnieniach jest *mniej*, niż w postrzeżeniach, że są one jedynie bladym echem wrażeń, uczuć, myśli podmiotu. Natomiast w rozwiązaniu zaproponowanym przez Hasa odmienna jest perspektywa podmiotu i narracji, która przeorganizuje znaczące. Tu nie ma podziału na oryginał i kopię, bowiem oryginał staje się kopią a kopia oryginałem. Dzięki temu powstaje obraz-czas, innymi słowy obieg, tak cennych dla Deleuze’a obrazów *nie-do-odróżnienia*, chociaż to właśnie różnica jest w nich niezwykle istotna, konstytutywna dla interpretacji. To, co dzieje się między jednym a drugim otworzeniem oczu (Paweł leżący na łące, Paweł leżący na łóżku) zawiera cały dramat ludzkiego „upadku w czas”. Sposób filmowego ujęcia tych „albo postrzeżeń albo wspomnień” wydaje się idealnie wpisywać w filozoficzny wymiar propozycji Deleuze’a. Nie mamy tu do czynienia z różnicą wpisaną między podobieństwa (różnica między postrzeżeniem a wspomnieniem), ale z różnicą, dzięki której „dane jest dane jako dane”, z obrazami, które nie są „na obraz i podobieństwo”. Bo nie sposób określić żadnego prymatu i pierwszeństwa: ani bytu obiektywnego, ani subiektywnego, ani spostrzeżeń, ani wyobrażeń, ani przypomnień. Filmowe obrazy stają się powtórzeniem jako takim, uchwyconym w swoim działaniu, ale bez możliwości wskazania swojego punktu wyjścia, pierwowzoru. Przypomina się opisana przez Stanisława Cichowicza „lekcja Deleuze’a”, zgodnie z którą „Filozofia, a nawet wszelka refleksja, wręcz myśl jako taka, zaczyna się zawsze od różnicy przez powtórzenie”⁶⁵. Co więcej, źródła tak rozumianej

64 Gaston Bachelard, *Wyobrażenia poetycka*, dz. cyt., s. 392.

65 Stanisław Cichowicz, *Życie i sens: lekcja Deleuze’a*, w: „Teksty”, 1976, nr 3, s. 185.

myśli nie płyną z intelektu i świadomości, ale czerpią swą żywotną siłę z niezaspokojonych pragnień i nieświadomości podmiotu.

Nurty czasowości w przestrzeni domu, pałacu i willi

Gdy zastanawiamy się nad konstrukcją narracyjną powtórzeń zastosowanych w filmie i ich interpretacją pojawia się jeszcze inny aspekt, *stricte* psychoanalityczny. Michał P. Markowski odnosząc się do pracy Rolanda Barthes'a *Fragmenty dyskursu miłosnego*, stwierdza, iż istotą Imaginarium (czyli sfery Wyobrażonego) jest jego *koalescencja*, czyli kleistość. Z jednej strony moc przytrzymywania obrazu, z którego nic nie może „wyciec”, z drugiej zaś moc „przyklejania się podmiotu do obrazu”⁶⁶. I tak jest w przypadku Pawła, który „przyklejony” do swojego wyobrażonego obrazu, powraca do Podkowy Leśnej. Świadome motywacje tej postaci wiążą się z potrzebami finansowymi, pragnie odwiedzić majątną ciotkę licząc na wsparcie materialne, ale jest też motywacja nieujawniona, podsuwana przez kompozycję filmowej narracji. Gdy bohater wraca do willi Quo Vadis, mówi właścicielce, że tu pragnie zaczekać na swoją żonę, gdyż w tym miejscu umówili się na spotkanie, jeśli rozłączyłaby ich wojna (kamera powtarza ruchy i plany, filmując bohatera tak, jak czyniła to wtedy, gdy przybyli w to miejsce razem z Lidką).

Pensjonat Quo Vadis jest przestrzenią, do której bohaterowie przyjechali bez walizek, bez rzeczy, niczym chrześcijańscy „ubodzy bracia i siostry”, jak żartuje Paweł w rozmowie z właścicielką willi. Has z przymrużeniem oka wygrywa tutaj odmienność postaw gospodyni i „młodej pary”. Staruszka chce na wszystkim zrobić interes (pragnie im sprzedać kota jako psa, zepsuty gramofon, wreszcie zegar jako prezent ślubny dla małżonki), wydaje się być przy tym skąpa do granic przyzwoitości (ta sama pościel przez lata wojny zostanie niezmieniona w ich pokoju). Portretowana w zdjęciach Mieczysława Jahody willa przedstawiona została jako świat intymny, na wskroś prywatny. Wydaje się Arkadią, odciętą od świata i ludzi: zastonięte żaluzjami okna, ściany przystrojone ni to secesyjnymi wzorami roślinnymi, ni to barokowymi



Fot. Lidka w wianku z polnych kwiatów wygląda niczym bajkowa rusalka.

66 Michał P. Markowski, *Z powrotem do Lacana*, „Literatura na Świecie” 2003, nr 3-4, s. 380.

motywami pełnymi pulchnych amorków, kupidynów czy aniołów. Wizualne tło wciąż przypomina, że jesteśmy w wymyślonym, fantastycznym świecie, który w istocie nawiązuje do rajskiego mitu.



Fot. We wzniesionych kieliszkach bohaterowie piją mleko zamiast szampana.

Bachelard twierdził, iż „przez sam fakt marzenia odkrywa się, że byt jest dobrem”⁶⁷. W filmowym świecie Hasa nie do końca tak jest. Z jednej strony wילהa podczas pobytu z Lidką zyskuje jakąś szczególną aurę szczęśliwości, nasycona zostaje radością oczekiwania, ale Hasa ciągle przypomina, że to fantazmat, odkrywa przed nami, że byt jest zgrzytem, oporem, który nie daje się zaanektować w świat ludzkiej wyobraźni, byt „wyłązi” błędem, pomyłką, przejęzyczeniem – ponawianymi „wpadkami” komunika-

cyjnymi z kelnerem w knajpie, zepsutym rowerem w scenie ślubu, zacięciem się płyty odtwarzającej muzykę na starym gramofonie. Hasa przełamuje w ten sposób pewne konwencjonalne klisze. Gdyby młodzi pili w kieliszkach szampana, ten element dramaturgii byłby „przezroczysty”, niemal niedostrzegalny, ale mleko zamiast musującego wina w kielichach przyciąga naszą uwagę, podkreśla ich „szczeniący wiek” i zabawę w dorosłość.

Romantyczne sceny pełne sentymentalnej nostalgii przełamywane są tymi drobiazgami, które w proponowanym przeze mnie odczytaniu nie byłyby traktowane jako elementy naddatku fantazji, która ucieka od reguł zdroworozsądkowych, nie byłyby dążeniem do surrealizmu, który odkształca realistyczny obraz świata, ale wręcz odwrotnie! Mleko w kieliszkach, zacinająca się płyta, „kot, który ma być psem” są paradoksalnym potwierdzeniem realności, która stawia opór skłonnej do idealizacji wyobraźni. W swoich filmach Hasa chce, aby sama materia była swoistą przeszkodą, konkretną fizycznością, o której nie można i nie należy całkowicie zapominać, ponieważ w innym wypadku zostalibyśmy zamknięci jedynie w kręgu naszych wyobrażeń. Hasa w ten sposób przypomina o Realnym, które poddane mediacji Wyobrażonego i Symbolicznego porządku puka w fantazmatyczną szybę, mimo wszystko domaga się zauważenia i psuje wrażenie idealnego świata, które podmiot potrafi wykreować w swojej wyobraźni⁶⁸.

67 Gaston Bachelard, *Wyobrażenia poetycka*, dz. cyt., s. 392.

68 Kwestię tę widzi inaczej Jan Słodowski, który w *Rupieciarni marzeń* pisze: „Poetyka wspo-

Można odnieść wrażenie, że Pani Radosna, która zajrzała na tę chwilę do świata przedstawionego, ujawnia, że szczęście ma charakter na wskroś osobisty, i nie jest ona przez Hasa identyfikowana z perspektywą zbiorowości, wspólnoty, narodu. A jednocześnie Has jest uwrażliwiony na to, że nawet w tym miejscu wyobraźnia, chciałoby się powiedzieć, „potyka się” o symbole narodowe, które w moim rozumieniu działają tu poprzez pozorne zaprzeczenie ich ważności. Jakby nie można było się



Fot. Intymny świat bohaterów w willi Quo vadis nie może uwolnić się od „narodowych” pamiątek. W rogu kadru portret Kościuszki.

od nich całkiem wyzwolić, jakby stanowiły jakieś tło, które nie jest tu wcale potrzebne, jakoś mile widziane, ale chcąc nie chcąc żyjemy w symbolicznym uniwersum, które takie elementy zawiera: obraz Kościuszki czy choćby nawiązanie do sienkiewiczowskiego *Quo vadis* w nazwie willi. Te emblematy zdają się nie mieć żadnego wpływu na bohaterów, pojawiają się jako znaki, klisze narodowe, które pochodzą z jakiejś rupieciarni skojarzeń, a nie idei pojawiających się na oficjalnych sztandarach.

Wystarczy zmiana oświetlenia, szerszy kąt widzenia kamery, aby zmienić efekt wizualny. Dostrzegamy nadmiar rzeczy, ich bylejakość i przypadkowy dobór. Wyjątkowa aura miejsca znika – pojawia się zakurzony i zagracony pokój. Stąd Has prezentuje przedmioty w tym świecie jako zniszczone, zardzewiałe, popsute jakby niechciane, niepotrzebne, nie na miejscu, a jednak uparcie przyczepione do tego prywatnego świata⁶⁹. Ponowne przybycie do willi wzmacnia

mnień przynoszących kolejne pożegnania jest sugerowana stylem narracji, który ulega znamiennej ewolucji: od groteskowej, podszytej surrealizmem rzeczywistości wspomnień sierpnia 1939 r., poprzez ironicznie traktowaną rzeczywistość okupacji, po paradokumentalny zapis ostatnich sekwencji wyzwolenia, czyli jakiś przypadkowo zarejestrowany antyheroiczny moment zakończenia wojny”. Autor tej interpretacji elementy wylamujące się z reguł prawdopodobieństwa realistycznej konwencji traktuje zatem jako styl nawiązujący do surrealizmu i jednoznacznie wiąże go z poetyką wspomnień. Moim zdaniem to zbyt daleko idące uproszczenie, sprawa jest o wiele bardziej złożona, jeśli spojrzymy na nią z perspektywy psychoanalitycznej. Por. Jan Słodowski, *Rupieciarnia marzeń*, Warszawa 1994, s. 34-35.

69 Ale czy nie jest też tak, że ten zakurzony portret, który spogląda ze ściany na bohaterów, czy rozwalająca się brama z napisem przypominającym dzieło Sienkiewicza (z jego ideą odchodzenia jednego świata, który jest zastępowany innym, świata antycznego opartego na elitach, który jest wypierany przez świat nowy – świat chrześcijańskiej równości, wyzbytej idei posiadania) nawet jeśli nieakceptowane, nawet jeśli nieprzywoływane z zamiarem dosłownego odczytania, pokazują, że każdy świat wyobrażony, nawet ten najbardziej prywatny nie pochodzi znikąd, nie wyrasta z próżni, ale ma swoje miejsce urodzenia, swoje pochodzenie? Ta symboliczna przynależność przypomina o sobie, „wychodzi” na jaw, nawet na przekór woli, bez intencji patriotycznych, po prostu prawem



Fot. Wyobrażony świat willi Quo vadis podlega stopniowej destrukcji.



Fot. Posiadłość hrabiny Róży.



Fot. Feliks (Saturnin Żórawski) uderzeniem w gong zaprasza gości na kolację.

różnicę. Widzimy, jak ten wymarzony pokój dla młodego małżeństwa, rozpada się na naszych oczach, jak powracająca fantazja pęka, kruszy się...

Odmiennej charakter ma pałac hrabiny Róży, który niczym arka staje się schronieniem dla dawnych elit, ale także tradycji narodowych (ciotka przypomni Pawłowi o powstańczych tradycjach rodziny i będzie zawiedziona, że bratanek nie brał udziału w Powstaniu Warszawskim).

Stan posiadania okazuje się w istocie jednym z najważniejszych fundamentów symbolicznych i społecznych, a także historycznych relacji. Wizualny opis posiadłości eksponuje materialność: widzimy ciężką, solidną bryłę budynku (willa Quo Vadis nie była prezentowana z zewnątrz, jakby także w ten sposób twórca chciał wskazać na jej wyobrażeniowy charakter). Widzimy wciąż obecny tu przepych i elegancję dawnych, arystokratycznych salonów. W wystroju reprezentacyjnych wnętrz dominują kunsztowne bibeloty, dzieła sztuki, bukiety świeżych kwiatów, na ścianach wiszą portrety przodków, w salonie stoi fortepian, zabytkowy zegar z kurantami. Tu wciąż żyje się czasem dawnej świetności, obowiązuje odpowiedni strój, konwenanse, grzecznościowe formy. Słusznie Wojciech Świdziński w swoim artykule poświęconym *Pożegnaniom* podkreśla: „Etykieta została zachowana w niemal absurdalnej formie. Apogeum osiąga, gdy hieratyczny lokaj, Feliks,

pleniącego się znaczącego, uaktywnia się w ludzkiej wyobraźni.

uderza w gong, oznajmiając porę posiłku na piętnaście minut przed okupacyjną godziną policyjną⁷⁰.

Has bardzo mocno akcentuje także finansową podstawę tego świata. Tu wciąż pojawiają się obrazy banknotów przekazywanych z rąk do rąk. Ciotka Walerka traktuje Pawła jak małego chłopca, którego wynagradza monetą, martwiąc się, żeby jej nie stracił albo przypadkowo nie zgubił. Paweł wymienia walutę u lokaja, który, jak widzimy, robi świetne interesy korzystając z chaosu, który przyniosła wojna. W społecznym obiegu pieniądze wędrują, z rąk do rąk, wciąż zmieniając swoich właścicieli. Cały świat sztywnych form zaczyna jednak pękać, rozpadać się, gdy przybywają kolejni uchodźcy ze zniszczonej powstaniem Warszawy.

Autor cytowanego artykułu zwraca uwagę, że: „choć Has z wielką finezją odtwarza dwór hrabiny Róży, w jego filmie pełni on mniej istotną rolę, niż w powieściowym pierwowzorze. U Dygata jest on potraktowanym ironicznie skupiskiem wszystkiego, co niegdyś miało wartość, ale w nowej rzeczywistości jest już tylko śmieszną, bądź żalną pozą. Opis ziemiańskiego środowiska, napływającego tu ze wszystkich stron, nieodparcie przypomina fragmenty *Ferdydurke* Gombrowicza, dotyczące mieszkańców dworu w Bolimowie. Ujęcie Dygata można by poczytywać za wręcz marksistowskie, gdyby nie fakt, że odchodzącemu, bezużytecznemu już ziemianstwu autor niczego nie przeciwstawia. Opisuje je tylko z uszczypliwą, bądź gorzką ironią, oczyma swojego bohatera, który także nie widzi dla siebie miejsca w nowej sytuacji, ale przynajmniej ma tego świadomość. Has natomiast rozpościera nad malowniczym pałacykiem hrabiny Róży atmosferę nostalgii i zadumy. Jego ironia nie jest gryząca, a raczej życzliwa⁷¹.

Wypada dodać, iż ten opis jest także przesycony odniesieniami do historiozofii, wciąż towarzyszy nam świadomość, podsycana przez reżysera, iż wszelkie wartości, zarówno społeczne, patriotyczne, jak i estetyczne, niejako na naszych oczach, ulegają rozpadowi, pomimo, że zawsze swojemu adresatowi w dyskursie ideologicznym prezentują się jako trwałe i niezmiennie. *Może nie będzie tego, co zwykliśmy nazywać Polską* – powie Paweł w zamyśleniu. Te słowa brzmią dramatycznie nie tylko w kontekście 1944 roku, ale także 1958, kiedy powstawał film Hasa i szczęśliwie nastał czas odwilży po stalinowskim terrorze i taka wypowiedź bohatera mogła pojawić się na ekranie polskiego kina.

70 Wojciech Świdziński, *Pożegnania. Z czym się żegna Wojciech Jerzy Has*, „Kwartalnik Filmowy” 57-58/2007, s. 69.

71 Tamże.

Urok pożegnań

W ziemiańskiej posiadłości, podczas odwiedzin ciotki Walerki, Paweł przypadkowo spotyka po latach Lidkę. Kobieta wyszła za mąż za hrabiego Mirka, który, jak dowiaduje się później bohater, *porwał ją z knajpy niczym błędny rycerz...* Psychoanaliza spod znaku Lacana/Žižka szczególnie mocno podkreśla, że ideologia zawsze funkcjonuje jako wpisana już w byt społeczny, samo pojęcie ideologii podlega tu radykalizacji (szczególnie w interpretacji zaproponowanej przez słoweńskiego socjologa). Ideologia okazuje się bowiem w tej koncepcji po prostu sposobem widzenia świata i relacji w nim zachodzących. Dybel syntetycznie ujmując rozważania Žižka zawarte w pracy *Wzniosły obiekt ideologii* pisze także: „Wszelkiego typu ideologie, jakie się pojawiły w ludzkiej kulturze, mają zatem swe najgłębsze korzenie i oparcie w samym człowieku, w jego pragnieniu. Owo pragnienie jednak [...] nie ma charakteru czysto „subiektywnego”, ale jest ze swej strony „pragnieniem Innego”; pragnieniem tego, czego Inny pragnie oraz pragnieniem, aby Inny zapragnął mnie właśnie”⁷². Podążając tym tropem możemy stwierdzić, że u podstaw symbolicznego widzenia tkwi fantazja na temat Innego „bez skazy”, ale także Innego wyjątkowego. Zauważmy, że oboje chcą być wyjątkowi i pragną znaleźć potwierdzenie swojej wyjątkowości w spojrzeniu Innych. Lidka chce podkreślić swoją odmienność poprzez posługiwanie się językiem, który uwypukla lukę między porządkiem wypowiedzianego a aktem wypowiedzenia. Paweł kreuje się na outsidera, który neguje społeczny porządek. Oboje marzą też, aby odnaleźć Innego, który byłby wyjątkowy, a nade wszystko każde z nich pragnie, *aby Inny zapragnął mnie właśnie*. Próbując wymknąć się *sieci znaczących* organizują wokół siebie odpowiednio sieć znaczących, wpisując się w poziom symboliczny. Stąd wypada stwierdzić, że ideologia pochodzi „z wnętrza” ludzkiego podmiotu.

Nic dziwnego, że w tej sytuacji, spotykając się po latach, oboje odnoszą się do siebie z rezerwą. W relacjach międzyosobowych przypisujemy motywy, plany, intencje i doświadczenia jedni drugim przez cały czas. Postawa Pawła pełna jest chłodu, jakby małżeństwo Lidki z hrabią było potwierdzeniem jej interesowności. Mężczyzna zachowuje się, jakby podejrzewał, że w jej życiu po prostu zaplanowany scenariusz został zrealizowany, znalazła księcia, tylko że innego niż on. Mężczyzna mógłby jej powiedzieć: „Nie chodziło ci o mnie, o moją wyjątkowość, tylko o moją pozycję, o miejsce w społecznym systemie”. Ona także mogłaby bardzo podobnie wyrazić swoje odczucia: „Nie chodziło ci o mnie, nie byłam dla ciebie kimś wyjątkowym, bo nie związałeś się ze mną pomimo mojej

72 Paweł Dybel, *Urwane ścieżki. Przybyszewski-Freud-Lacan*, dz. cyt., s. 291.

pozycji. Bałeś się, że stracisz swoje uprzywilejowane miejsce w strukturze społecznej”. W rezultacie obydwójce szamoczą się w tym domniemanym schemacie emocji. W istocie nie da się wskazać linii demarkacyjnej między pożądaniem jego jako tylko i wyłącznie jego, a jego i tej roli mu przypisanej – pozycji bogatego mężczyzny, który mógłby zapewnić jej inną przyszłość. A historia drwi z tych dylematów, on pozbawiony środków finansowych zostaje kelnerem, ona także niezbyt długo będzie cieszyła się rolą hrabiny. Odwrócone role niczego nieułatwią.



Fot. Paweł idzie na wódkę do dworcowego baru. Rozmawia z szwagierką hrabiny Róży (Hanna Skarżanka) o uczuciach Lidki i bawi się bezwiednie szmacianą lalką.

Maryna, szwagierka hrabiny Róży oznajmia wprost:

– Lidka się w panu kocha.

Paweł: – A co to Panią obchodzi?

Maryna: – Jeśli masz zamiar tak ze mną rozmawiać gówniarzu, to możesz zaraz iść do domu.

Paweł: – Niech Pani przestanie. Ten temat mnie nie interesuje...

Maryna: – A Lidka... Lubię ją i żal mi jej. Życie wykołowało ją i zrobiło z niej coś w rodzaju konika cyrkowego...

W gruncie rzeczy rola *konika cyrkowego* przypadła nie tylko Lidce, ale także innym. Każdy mógł zająć miejsce jej męża, bo tu ideał-pozycja podporządkowuje sobie *ego*, to miejsce mogło być obsadzone przez bogatego Pawła albo przez bogatego Mirka, obiekt wydaje się być przypadkowy...



Fot. Po zakończonej rozmowie kamera pokazuje stół z niedopitą wódką i „porzuconą” szmacianą lalką na pierwszym planie.

A czy Pani Róża wie, że Lidka była fordanserką? – pyta Paweł.

Maryna: – (Śmieje się) W grobie by się przewróciła.

Paweł: – Jak to w grobie? Żyje przecież.

Maryna: – No tak, żyje, ale przebywa w grobie. Trzeba to było podać w formie złagodzonej: aktorka.

Has buduje własną metaforę odsyłającą do figury „cyrkowego konika”, którego „wykołowało życie”. Jednocześnie zapowiada dalsze losy „lalki”. Jednak spojrzenie z tej perspektywy symbolicznej, nie zwiera tej resztki realności, która nie daje się zamknąć w miejscu, tej niepowtarzalnej odrobiny, różnicy między nim a Mirkiem, różnicy, dzięki której on jest dany jako on, dzięki której ona mogłaby powiedzieć tylko ty, coś czego nie da się udowodnić, co starsza kobieta określa jako *jest w was coś... nawet nie wiem czy, umiałabym to nazwać. Coś, co was łączy...*

Jeśli jest tak, jak twierdzi Lacan, że podmiot symboliczny jest odgrodzonym od siebie pustym podmiotem, pozbawionym wsparcia w pozytywnym porządku Bycia, to w takim razie „fantazja wyraża owo właśnie niemożliwe Bycie podmiotu utracone wskutek wkroczenia podmiotu w porządek symboliczny...”⁷³.

Paweł podejmując pracę kelnera w restauracji założonej przez dawnego lokaja pani Róży. Pełne oczekiwania napięcie między parą głównych bohaterów w końcu wybuchnie agresją i zazdrością. Podczas oczekiwania na kolejnych gości lokalu Paweł zostaje zagadnięty przez dziewczynę, która pracuje z nim jako barmanka:

Mika: – Czy często się pan kochał w życiu?

Paweł: – A co to znaczy kochać?

Mika: – Kiedy się czuje pociąg fizyczny to nie jest miłość. Miłość to pożądanie czyjejś duszy.

Paweł: – Miłość, panno Miko, jest pożądaniem fizycznym. Miłość wtedy jest czysta, kiedy pożądanie czyichś kształtów kojarzy się z zapachem kończyny, rozgrzanej ziemi. A te rzeczy z duszą przychodzą dużo później, albo wcale nie przychodzą.

Lidka (wchodzi do lokalu): – Aha, to tutaj para sobie grucha. Uwważaj pindulo, bo pan misjonarz taką z ciebie kurwę zrobi jak ze mnie zrobił!

Mika: – Uspokój się Lidka, co ty mówisz?

Lidka: – Milcz wydro, bo ci kudły powyrywam.

W powieściowej narracji po tej historycznej scenie dziewczyna przychodzi do willi Quo Vadis, aby przeprosić Pawła. U Dygata ich spotkanie zostaje sprowadzone do wymiany zdań, w której Paweł zapytany przez kobietę, czy ona wtedy mu się podobała odpowiada: „Podoba mi się pani od początku do dziś dnia niezmiennie”⁷⁴.

73 Slavoj Žižek, *Przekleństwo fantazji*, przeł. Adam Chmielewski, Wrocław 2001, s. 256.

74 Stanisław Dygat, *Pożegnania*, dz. cyt. s. 17.

Has natomiast świetnie wyczuwa, że konwencjonalna rozmowa o pożądaniu nie jest w istocie jego potwierdzeniem. Zbliżenie, które następuje między Lidką a Pawłem, dzieje się w sferze niewidzialnego, w *odstępie* między kolejnymi ujęciami. Erotyzm, jeśli miał być potraktowany przez widza jako coś więcej niż przedstawienie czy konwencja (osadzona w porządku społecznym i estetycznym figura seksualnego zbliżenia) nie mógł zostać pokazany. Sądzę, że za tą decyzją estetyczną stała nie tyle obyczajowa cenzura, ale właśnie próba wskazania, że ludzkie pożądanie należy do sfery transgresji, tajemnicy, wreszcie Realnego. Nie może ono zostać pokazane na ekranie bez zapośredniczenia, a „odegrane” w porządku symbolicznym zgodnie z obowiązującymi konwencjami, traci swój szczególny, uprzywilejowany charakter. Strategia zastosowana przez Hasa pozostawia bohaterów jego filmu poza czasem przedstawionych na ekranie wydarzeń, w *odstępie* zarezerwowanym dla wydarzeń szczególnych dla psychiki, traumatycznych, takich, których język nie potrafi opowiedzieć, bez zbanalizowania ich, odebrania im aury niesamowitości.

Gdy powracamy do ich pokoju, Lidka leży na łóżku w jedwabnej koszulce, przykryta własnym futrem. Kamera w zbliżeniu obserwuje zasmuconą, pełną melancholii twarz pięknej kobiety. Paweł staje koło okna. Fizyczne zbliżenie nie okaże się wcale usunięciem „błędu” z młodości, jak podano by nam to zdarzenie ujęte w strukturę melodramatu: z happy endem i podnoszącą na duchu pointą, która wyraża jakże pocieszającą myśl, że *nigdy nie jest za późno*. W fabułach Hasa – na odwrót – zawsze jest już *za późno*. »Struktura czasu, którą się tu zajmujemy – pisze Žižek – jest tego rodzaju, że jest zapośredniczona przez subiektywność: subiektywna „pomyłka”, „wada”, „błąd”. Błędne rozpoznanie pojawia się paradoksalnie *przed* prawdą, w relacji do których prawdę określamy jako „błąd”, ponieważ sama „prawda” staje się prawdziwa jedynie w wyniku pomyłki albo, aby posłużyć się pojęciem Heglowskim, jedynie dzięki zapośredniczeniu przez błąd. Taka jest logika „chytrości” nieświadomości – dodaje filozof – sposobu, w jaki nieświadomość nas oszukuje: nieświadomość nie jest rodzajem transcendentnego, nieosiągalnego bytu, którego nie jesteśmy w stanie poznać. Jest ona raczej – jeśli pójść za sugestią zawartą w Lacanowskim przekładzie „nieświadomości” (*Unbewußte*) będącym grą słów – *une bévue*, przeoczeniem. Przeoczymy sposób, w jaki działanie jest już częścią stanu rzeczy, na



Fot. Erotyczne zbliżenie pary bohaterów nie jest zapowiedzią *happy endu*.

który patrzymy, a więc sposób, w jaki błąd jest już częścią Prawdy»⁷⁵. Te słowa są zaskakująco trafne wobec koncepcji temporalnej *Pożegnań*. Struktura ta ma charakter paradoksalny, dla bohaterów zawsze jest „zbyt wcześnie” albo „zbyt późno”. Spełnienie wzajemnego pożądanego zostaje pochwycone przez narrację Hasa jako logika błędu, który w istocie stanowi wewnętrzny warunek prawdy psychologicznej struktury jego bohaterów.

W scenie otwierającej bohater widział przez szybę swoje marzenie, w ostatniej scenie jego fantazja rozpada się. Paweł pyta: – *Co dalej?* – nieświadomie powtarzając kwestię wcześniej wypowiedzaną przez Lidkę. Zadaje to pytanie, jakby mając jeszcze nadzieję, że fizyczna bliskość będzie początkiem ich realnego związku, ale spełnione pragnienie jest pożegnaniem. Kobieta nie zostanie z nim, tak jak wtedy on nie został z nią. Jest złudnie przekonana, że Mirek bez niej nie wyjedzie za granicę. Sądzi, że mąż jej nie opuści, bo jak mówi: *on mnie*



Fot. Paweł po raz kolejny staje przy oknie.

kocha. Paweł spoglądając przez szybę widzi nadchodzące wojsko. I znów organizacja czasu zaproponowana przez Hasa zadziwia. Nie wiemy, jaki przedział czasu nastąpił, czy spotkanie z Lidką działo się w czasie teraźniejszym, czy też jest efektem wspomnienia, jakie nawiedziło mężczyznę, gdy patrzył przez okno⁷⁶. Czy może wszystkie wydarzenia prezentowane do tego momentu były retrospekcjami, sięgającymi w różne rejony czasu?

Znów nie sposób jednoznacznie rozstrzygnąć, jaki jest status temporalny wcześniejszych scen. Pożegnania są Hasowskim określeniem ludzkiej teraźniejszości, są jej synonimem – to najbardziej ogólna intuicja, jaka nasuwa się po obejrzeniu filmu. Teraźniejszość dociera do nas w momencie rozstawania się z nią, w chwili, gdy czujemy, że właśnie zostawiamy za sobą jakiś etap, jakieś wydarzenie, jakieś spotkanie. Reżysera fascynuje zarówno sam moment przejścia, jak i przenikania między tym, co „teraz” i tym, co „było”. W tym spojrzeniu przez okno niepostrzeżenie rozpada się zarówno ideologiczna „rzeczywistość” społeczna i polityczna, jak i „rzeczywistość” wspierana przez iluzję osobistą:

75 Slavoj Žižek *Wzniosły obiekt...*, dz. cyt., s. 77.

76 Świdziński w swojej interpretacji *Pożegnań* sugeruje, iż dopiero w tym momencie Has rozpoczyna opowiadanie zdarzeń w trybie teraźniejszym, natomiast wszystko, co się działo przed tym spojrzeniem w okno uznaje za przeszłość bliższą lub dalszą, wspomnianą przez filmowego bohatera. Por. tenże, *Pożegnania*, dz. cyt. s. 66.

interpersonalny fantazmat, wspólnie wykreowany przez Lidkę i Pawła, fantazja o mężczyźnie i kobiecie, którzy stanowią dwie połówki jednego jabłka. W zakończeniu, na tle kolejnej zawieruchy historycznej, która nadchodzi w stronę Polski wraz z wyzwolenczą armią radziecką, Paweł stoi obojętny opierając się o słup ogłoszeniowy z plakatem do filmu *Zakochane serce* i pali papierosa. Lidka pokazana w zbliżeniu, podnosi do ust jabłko. Gryzie je machinalnie, wydaje się, że z trudem przełyka każdy kęs. Pada śnieg.



Fot. Bohaterowie opuszczają swój wymarzony wspólny pokój. Każde z nich pozostanie samotne.

Rajski obraz spełnionej miłości pęka niczym mydlana bańka. Każde z nich zostaje samo ze swoim cierpieniem. Jabłko już nie jest symbolem erotycznego kuszenia, ale owocem z Drzewa Wiadomości. U Hasa, podobnie jak w koncepcji Lacanowskiej, podmiot żyje w wymiarze fantazmatycznym, poza nim zostaje zredukowany do „jestem” tylko o tyle, o ile doznaje bólu. W każdym bowiem z nas jest głęboko schowane jakieś fantazmatyczne jądro, jakiś unerwiony kłęb jestestwa wystawiony na upokorzenie, gdy nasza fantazja rozpada się.

Analiza filmu *Rozstanie* (1960)

Punktem wyjścia proponowanej przeze mnie analizy jest *Ballada o wieczornym gościu* śpiewana przez Sławę Przybylską do słów Ludwika Kerna. W ścieżce audialnej utwór otwiera filmową opowieść. Tekst piosenki wykorzystany został jako symboliczny kontekst – niematerialny przedmiot, który inicjuje ruch w stronę wymiaru realnego i wyobrażonego:

*Więc wejdź, skoro przyszedłeś już
Cóż Ci powiedzieć mam po tylu dniach?
To nic, że nie przyniosłeś róż
Zaraz herbatę dam
Nie można przecież rozmawiać w drzwiach.*

*Rondo kapelusza całą Ci zasłania twarz
Czemu się nie ruszasz? Czemu tak się prosić dasz?
Ręce Ci się trzęsą, żebyś się uśmiechnął choć
Stać tak nie ma sensu, no chodź!*

*Czy wiesz, że dymi piec?
Że nasz kot zbił lustro któregoś dnia
Że Twój pies całymi dniami czekał tutaj pod drzwiami
Tak samo smutny, jak ja...*

*Tak to na mnie spadło
Że aż jakoś dziwnie mi
Zgaś to duże światło
I na łańcuch zamknij drzwi
I siądź w starym fotelu swym
Pewnie gdzieś leży tam, gazeta twa...
Pal, pal, mnie nie przeszkadza dym
Zaraz herbaty Ci dam
A Ty tymczasem pogłaszcz psa.*

Między czasem symbolicznym a realnym

Od pierwszych filmowych ujęć trudności sprawia dosłowne odczytanie relacji między filmem a tekstem piosenki. Sunące drogą auta przez czarny krajobraz nocy mogą być skojarzone z czasem powrotu, ale ustalenie postaci centralnej dla tekstu proponowane jest widzom jako rodzaj gry: początkowo sądzimy, że to jeden z mężczyzn prezentowanych w czołówce będzie protagonistą filmu. Kamera prezentuje raz kierowcę ciężarówki, raz autostopowicza. Z racji wieku, a więc i przeżytych doświadczeń możemy zakładać, że to starszy mężczyzna ma za sobą rozstanie, o którym śpiewa Przybylska. Jednak kamera, wbrew tym przypuszczeniom, koncentruje uwagę na młodzieńcu. Zestawienie muzycznego tła ze sposobem portretowania jego osoby zdaje się sugerować, że to on wraca do



Fot. Zalane strugami deszczu szyby auta sugerują świat fantazmatu, podobnie jak słowa piosenki.

dziewczyny bądź kobiety, którą kiedyś opuścił. Mężczyzna pozostaje pochłonięty własnymi myślami, co więcej fotografowany jest zgodnie z sugestiami, które pojawiają się w wierszu Kerna: ma twarz schowaną w cieniu, „*niczym za rondem kapelusza*”.

Krople deszczu spływające po szybie auta wyglądają niczym łzy, które rysują bruzdy na jego policzkach. Gdy piosenka kończy się słowami: *A Ty tymczasem pogłasz psa*, kamera prezentuje zbliżenie twarzy bohatera, który tymczasem mówi do kierowcy: *Dobrze się składa, jeszcze pięć minut stoi* i za chwilę zobaczymy, jak wsiada do oczekującego na peronie pociągu.

W pociągu młody mężczyzna przypadkowo spotka starszą od niego, elegancką kobietę. Tekst filmowy sugeruje rodzaj przeznaczenia, jakby mężczyzna był prowadzony do kobiety przez los lub narratora, od którego wszystko zależy. Magdalena – jak się okaże główna bohaterka filmu – wraca po latach do rodzinnego miasteczka na pogrzeb dziadka. Tekst ballady sugeruje, że być może powraca także do mężczyzny, który jej oczekuje. A może to ujawnienie niespełnionych marzeń czy tęsknot bohaterki?



Fot. Spotkanie w pociągu. Magdalena (Lidia Wysocka) i Olek (Władysław Kowalski).

Jednak to nie mężczyzna otwiera drzwi, ale stara kobieta, nie ktoś bliski i kochający, tylko gospodyni, zajmująca się domem dziadka. Z udawaną życzliwością wita kobietę. Łańcuch broniący dostępu do domu staje się znakiem różnicy wobec słów: *I na łańcuch zamknij drzwi*, gdy bohaterowie liryczni wiersza, chcą pozostać razem w domu i odgradzić się od reszty świata. Teraźniejszość Magdaleny boleśnie odbiega od tej modelowej historii opowiedzianej w *Balladzie o wieczornym gościu*. Liryczny utwór zdaje się wyrażać nieosiągalne pragnienie, które pozostaje pewną niedoścignioną iluzją, fantazmatem.

Co więcej, w komedii sentymentalnej nie tylko Magdalena, także inni protagoniści zdają się nieustannie marzyć o sytuacji, gdy kochająca osoba będzie na nich czekać i nawet po latach otworzy im drzwi wciąż taka sama – tak samo kochająca. Zachowania bohaterów zdają się krążyć wokół tego symbolicznego modelu. Mecenat Renert żegnając Magdaleny na peronie obiecuje swój przyjazd do stolicy, przypisując jej tym samym intencjonalnie rolę „czekającej na niego kobiety”. Podobnie postępuje Olek. Magdalena co prawda nie czeka na niego w domu, ale widzimy jej rozpaczliwe oglądanie się za siebie podczas wyjazdu z Miłoszyc, jej oczekiwanie na dworcu, gdy przed odjazdem swojego pociągu

do Warszawy wciąż wypatruje Aleksandra. Olek zresztą swoim zachowaniem podsuwa taką możliwość, gdy pyta Magdalenę o to, ile kosztuje zaproszenie na dancing w Warszawie – hipotetycznie rozważa możliwość własnego przyjazdu do stolicy, tym samym wpisując w tę sytuację jej oczekiwanie na siebie. Jednak żaden wątek, żadna zasugerowana interpretacja nie realizuje schematu narracyjnego, który pojawia się w wierszu, chociaż wszystkie krążą wokół podsuniętego kontekstu.

Ta piosenka ujawnia lukę tekstu, permanentny brak sytuacji zaprezentowanej modelowo w utworze, który wprowadza w tekst filmowy Hasa. Jednocześnie buduje swoistą tęsknotę za sytuacją, która potencjalnie mogłaby zostać zrealizowana według podsuniętego idyllicznego rozwiązania. Dzięki takim strategiom brak, puste miejsce w tekście zostaje wskazane. Wydobyte na jaw. Podobnie jak różnica, która je demonstruje. Tęsknoty do sytuacji symbolicznej, dającej poczucie bezpieczeństwa, opartej na potrzebie istnienia, jakiegoś mitycznego miejsca, do którego możemy zawsze powrócić po latach i zawsze znajdzie się tam ktoś, kto będzie na nas czekał i wciąż tak samo kochał. Innymi słowy to Lacanowskie symboliczne – Znaczące, które najbardziej jest określane i definiowane przez brak Znaczonego, jego niemożliwość odnalezienia w tym kształcie, bo ten symboliczny, idealny kształt jest zarazem nieosiągalnym, ale i nieusuwalnym poszukiwaniem miejsca i osoby, które wypełniłyby ten schemat.

Stąd pochodzi także jedna z najistotniejszych motywacji dla działań bohaterki – poszukiwanie satysfakcji w wyobrażonym świecie. W sferze fantazmatycznej chce odnaleźć odpowiedź na symboliczny model, którego realność nie wypełnia.

Między czasem symbolicznym a wyobrażonym

Postawa Magdaleny konweniuje z ideą powrotu do czasu przeszłego nakreśloną w lirycznej sytuacji, którą przedstawia wiersz. Powracający ma nadzieję, że nic się nie stało, że nic się nie zmieniło, pragnie, aby świat, od którego mylnie lub na skutek niesprzyjających okoliczności się odwrócił, istniał nadal w niezmienionym kształcie. W piosence tak właśnie jest. Wszyscy czekają na powrót mężczyzny, ludzie, zwierzęta, nawet przedmioty. Z chwilą powrotu człowieka, wszystko, co z nim związane, odnawia się, budzi z tymczasowego uśpienia.

Koncepcja temporalna zawarta w wierszu opiera się na przypomnieniu -powtórzeniu działań i gestów, które mają funkcję intencjonalnego powrotu do tego, co było dawniej, mają zakwestionować upływ czasu. Podobną ideę intencjonalnego cofnięcia się w czasie zastosował autor *Rozstania* w konstrukcji postaci Magdaleny. Bohaterka „wejście” do miasteczka swojej młodości



Fot. Bohaterowie na stacji kolejowej przechodzą pod drabiną niczym przez bramę czasu.

rozpoczyna z młodym mężczyzną. Bohaterowie przechodzą pod drabiną, co nie zapowiada optymistycznego zakończenia: w wierzeniach przynosi pecha. Spacer z młodym mężczyzną uruchamia powrót do przeszłości. W tym rozpoczętym właśnie skomplikowanym ruchu temporalnym Has spina dwa aspekty: powtarzalność i przypadkowość. Ruch od symbolicznego do wyobrazonego będzie zderzał i mieszał ze sobą wszystkie przypadkowości życia: te dawne i te dostrzeżone w terażniejszości. Spotkanie z Aleksandrem, który wsiada tylko dzięki temu, że na przejeździe kolejowym udaje mu się wskoczyć do stojącego pociągu; minutę później już byłoby to niemożliwe. Przypadki pozostawione sobie samym jak spotkanie z aktorem: Zbyszkciem Cybulskim i determinizm przypadku jak spotkanie z Olkiem, zamienione w grę uwodzenia i nieunikniony romans, który będzie jego skutkiem.

Wspólna przechadzka z nowo poznanym mężczyzną to celebrowana przejściowość, która uruchamia intencjonalny powrót do przeszłości. Zanurzenie w czas miniony zawsze dotyczy wyobrazonego doświadczenia, które mogło (ale nie musiało) mieć pierwotnie osadzenie w rzeczywistości albo w fantazji. Wchodząc na teren Miłoszyc – miasteczka swojej młodości bohaterka chce cofnąć czas, terażniejszość ma się stać tym, co było albo mogło być. Wymiar realny zostaje zawieszony. Z offu słyszymy słowa-myśli Magdaleny: *Więc znowu jestem tutaj. Oddycham powietrzem tego miasta. Czuję jego smak i zapach odmienny niż gdziekolwiek indziej na świecie. Jak gdybym oglądała książkę z lat dziecinnych, w której znam na pamięć każdy następny obrazek, ale to nie umniejsza jej uroku. Przeciwnie – daje poczucie bezpieczeństwa, gwarancji, że wszystko jest w porządku, że nic niewiadomego stać się nie może.*

Filmowy sposób prezentacji tego przejścia subtelnie odrealnia bohaterów. Kobięca postać idzie po stronie cienia. Nie widzimy w całości ich sylwetek, nie widzimy twarzy. Indywidualne cechy nie są bowiem istotne. Ujęcie prezentuje zbliżenie na nogi: kobiece w pończochach i czółenkach na wysokich obcasach,

męskie w obcisłych spodniach i tradycyjnych butach. Spacerują obok siebie, indywidualność postaci zostaje sprowadzona do obrazów-znaków określających ich płęć i wpisujących ten spacer w męsko-damską relację.



Fot. Spacer w przeszłość – w czas własnej młodości.

Ciekawe, że to ujęcie prezentuje idącą parę z tyłu. Kamera pokazuje obrazy, których nie można odnieść do faktycznej percepcji z punktu widzenia kobiety, nie można ich utożsamić z jej realnym spojrzeniem. Można natomiast zinterpretować je z punktu „widzenia” jej psychiki, jakby bohaterka wyobrażała sobie, jak wyglądają, gdy idą razem po miejskim chodniku. Dzięki temu zostaje zaburzone bezpośrednie postrzeganie czynności, która jest aktualnie wykonywana. Czynność staje się znakiem, zatem także powtórzeniem nawiązującym do sytuacji wcześniej doświadczanych, obserwowanych, przeżywanych. Nie jest ujmowana z perspektywy pragmatyki życiowej, działania, które w koncepcji Bergsona oddalało podmiot od możliwości kontemplacji. Bergsonizm łączy bowiem działanie z koniecznością przypisania podmiotu do jakiegoś określonego tu i teraz. W filmie Hasa ten aspekt zdaje się być przekroczony. Mimo, że nie mamy zanegowania ludzkiej motoryczności i eksponowany jest jej silny związek z przestrzenią, wymiar aktualności i terażniejszości zostaje zawieszony. Bohaterka mocą swojej wyobraźni, własnych emocji i pragnień traktuje to przejście jak przywołanie spacerów z przeszłości, jako właśnie możliwość kontemplacji minionego czasu. Nie do końca byłoby słuszne w tym kontekście założenie bergsonizmu, oparte na tezie, że nasz sposób myślenia został „odlany w modelu działalności”⁷⁷ i jest mu całkowicie podporządkowany. W przypadku Magdaleny i jej spaceru jest raczej tak, jak widzi tę kwestię Gilles Deleuze: myślenie niekoniecznie jest bezwzględnie podporządkowane pragmatyce życiowej. Zarówno surrealizm, jak i psychoanaliza wskazują, że pierwotnym, stłumionym aspektem myślenia jest myśleć,

77 Henri Bergson, *Ewolucja twórcza*, przeł. Florian Znaniecki, Warszawa 1956, s. 164.

żeby śnić i roić to, czego nie ma, czego brakuje nieskrępowanemu pragnieniu⁷⁸. Bohaterka nie koncentruje się na aktualnej czynności, ale traktuje ją jako punkt wyjścia dla swobodnego przepływu myśli.

O ile Bergsona interesowało eksplorowanie odległych kręgów pamięci, kiedy świadomość zagłębiała się w coraz odleglejsze rejony, Deleuze'a fascynuje największy krąg, który ustanawia aktualny obraz z jednoczesnym „bezpośrednim, symetrycznym, czy nawet symultanicznym podwojeniem”⁷⁹. To sytuacja, którą w filmie obrazuje opisywane wcześniej ujęcie męskich i kobiecych nóg, gdy bohaterowie spacerują obok siebie, wtedy aktualny obraz i jego wirtualne odbicie stają się nie do oddzielenia. Gdy Deleuze pisze: „Percepcja i wspomnienie, realność i wyobraźnia, fizyczność i duchowość, czy raczej ich obrazy, ciągle przywołują jeden drugiego, przebiegają od jednego do drugiego, odnoszą się wzajemnie wokół punktu niezauważalnej różnicy”⁸⁰ – zdaje się dokładnie ujmować sytuację psychiczną Magdaleny, podczas jej przechadzki z młodym adoratorem. To co widzimy na ekranie ukazuje koegzystujące terażniejsze i przeszłe obrazy wzajemnie się w sobie odbijające, gdzie aktualne i realne przegłąda się w minionym i wyobrażonym tak, że jednocześnie się warunkują i podtrzymują. W koncepcji Deleuze'a bezpośrednie ujęcie obrazu-czasu to obraz-kryształ jednoczesne spięcie terażniejszości i przeszłości w serii obrazów, które się równocześnie oświetlają, w których nie można odróżnić, co jest pierwsze, a co wtórne, co jest kopią, a co oryginałem, bowiem aktualne kreuje wirtualne obrazy, a wirtualne obrazy kreują aktualne.

Działanie może być bowiem celowym odgrywaniem przeszłości. Przybycie do Miłoszyc staje się próbą życia poza rzeczywistym czasem poprzez życie w jego minionej części, dzięki powtarzaniu czynności osadzonych w przeszłym czasie. W takiej sytuacji terażniejszość nie jest urzeczywistniana. Smakowana dla swej ulotnej chwili, dla niespodziewanego, które wraz z nią może nadejść. Chodzi o odzyskanie poczucia bezpieczeństwa, które daje czas już zamknięty, czas dokonany, w którym nic niewiadomego stać się nie może – jak ujmuje to Magdalena w swoich myślach. A jednocześnie tylko ingerencja w przeszłą chwilę może zmienić chwilę obecną.

Paradoks czasu w uniwersum Hasa często wyrażany jest przez napięcie między pragnieniem odmiany swojego losu i niemożnością dokonania takiej zmiany (podobny aspekt czasu był eksponowany w *Pętli*). Hasowski obraz-czas w *Rozstaniu* składa się z pyłu przelotnych drobin trwania. Chwile obecne zdają się

78 Por. Małgorzata Jakubowska, *Teoria kina Gillesa Deleuze'a. Filozoficzna diagnoza kultury wizualnej XX wieku*, Kraków 2003, s. 64.

79 Tamże, s. 65.

80 Tamże.

już nie posiadać własnej rzeczywistości. W tej konstrukcji temporalnej unika się otwartości na przyszłość z jej możliwościami dokonywania nowych wyborów. Teraźniejszość jest zawłaszczana przez przeszłość, determinowana przez dawne wydarzenia i wybory. W ten sposób to, co teraźniejsze staje się, jak to określa bohaterka, *oglądaniem książki z dawnych lat, w której zna się na pamięć każdy następny obrazek*.

Dom-muzeum

Dla kobiety pasaż w przeszłość staje się wyobrażonym przejściem do własnej młodości, ale do fikcyjnego cofnięcia wskazówek zegara psychika potrzebuje pewnych fantomów, pozorów, które umożliwią podtrzymywanie mirażu. Niezbędne są uniki, tak aby uniemożliwić konfrontację z realnym czasem i teraźniejszością. Szczególne znaczenie posiada w tym kontekście dom. W strukturze filmowego tekstu zdaje się być elementem centralnym dającym zakorzenienie w Realnym z jednoczesnym przejściem w sferę wyobrażoną. Rzecz z porządku realności zawsze nosi w filmach Hasa znamiona upływu czasu: osypywanie się tynku, pojawiające się pęknięcia na ścianach.



Fot. Dom – czasowy węzeł tego, co symboliczne, wyobrażone i realne.

Dom jest przestrzenią mityczną, ściśle związaną z mitycznym czasem. Można odnieść wrażenie, iż częściej żalobnicy wspominają dom niż jego właściciela. Był miejscem szczególnym w ich wspomnieniach, z żalem się z nim żegnają. Gospodyni nie idzie na pogrzeb starszego pana, aby strzec domu – w gruncie rzeczy to dom ma dla niej faktyczną wartość, przede wszystkim materialną, chociaż w porządku realności to rozsypujący się budynek, który lata świetności ma już za sobą. W zagraconych przestrzeniach przedmioty żyją własnym życiem, nieustanne przemiany czasu zostawiają na nich ślady, osadzają się kurzem i pajęczynami. Przedmioty w fabułach Hasa mają niesłychanie ludzki

wymiar, bo ich los, przeznaczenie i byt nierozzerwalnie związane są z człowiekiem. Jak pisze Merleau-Ponty: „Rzecz, czy szerzej rzeczywistość, w doświadczeniu percepcyjnym jest wyposażona w *predykaty antropologiczne*”⁸¹. Nie tylko otaczają człowieka, ale z nim współtworzą świat; zdają się stale obserwować działania ludzi. Są jednak nie tylko świadkami, ale i uczestnikami historii osobistych. Nasycają się atmosferą miejsca i przeżyciami domowników, chłoną ich radości i dramaty. Poza sferą zainteresowań artysty pozostają przedmioty spełniające przypisaną im użytkową funkcję. To istotna różnica wobec propozycji Heideggera, dla którego uprzestrzennianie świata odbywa się przede wszystkim poprzez używanie rzeczy zgodnie z ich przeznaczeniem i przypisywanie im miejsc adekwatnych do ich pragmatycznych funkcji. Stąd ważny jest aktualny, bezpośredni kontakt z rzeczą, bliskość związana z byciem w dyspozycji podmiotu, byciem gotowym do chwytania, do fizycznego współdziałania podczas czynności. Natomiast w *Rozstaniu* Hasa fascynują przedmioty, które tracą swoją rolę użytkową, a teraz stają się jedynie znakiem dawnej, utraconej więzi, znakiem dawnych przeżyć.

Przedmioty budują swoistą dekorację przeszłości. Niejako czekają na ponowne spotkanie. Jednocześnie u kresu eksploracji fizycznej są najpełniej nasyczone człowieczeństwem.

Magda przeglądając się w lusterku najpierw przeciera dłonią kurz na jego tafli. Jej pokój, meble i sprzęty w nim zgromadzone czekały na nią, chciałyby się powiedzieć *wierne niczym pies*. Ludzie nie dają tej pewności, a przedmioty, jeśli im tylko pozwolić, wydają się trwać na posterunku.

Bohaterka przegląda dawne ubrania, przebiera się w nieco starodawną suknię nocną. Leżąca na podłodze skóra z głową tygrysa wydaje się obserwować jej kroki, gdy ubrana w buty na wysokich



Fot. Magda wita się z pokojem, gdzie spędziła dzieciństwo i młodość. Has podkreśla związek rzeczy i ludzi. Kobieta przybiera tę samą pozę, co dziewczyna na portrecie.



Fot. Kurz to zmaterializowany czas, który osadza się na powierzchni lustra.

81 Jacek Migasiński, *Merleau-Ponty*, Warszawa 1995, s. 37.



Fot. W domu dziadka przedmioty trwają na posterunku. Manekiny w historycznych strojach stoją pod ścianą niczym w muzeum.

obcasach nieustannie przechadza się tam i z powrotem, sama przypominająca tygrysa zamkniętego w klatce przeszłości, z której ani nie potrafi, ani nie chce się uwolnić. W *Rozstaniu* rzeczy nie ukonkretniają egzystencji, bo eksponowane są jako sentymentalne znaki, które odsyłają do Wyobrazonego. Nie osadzają w rzeczywistości, ale alienują podmiot, pozwalając mu na przenoszenie się w czasie, działanie nie stoi tu w opozycji do kontemplacji, wręcz odwrotnie czynności traktowane są niczym powtarzany

rytuał kontemplowany przez osobę – widza i jednocześnie aktora tej sceny. Słusznie Olek określa pokój Magdaleny jako muzeum, w istocie zawarte w nim sprzęty pełnią funkcję eksponatów przeszłości.

Przedmioty gromadzone latami, wydziedziczone z pragmatycznych funkcji staną się kiedyś rzeczami-gratami, związanymi na chybił-trafił z jakimś przypadkowym miejscem. Tak jest z metalową zbroją rycerską, która stoi w korytarzu i co najwyżej może być przypadkowym wieszakiem, traci swoją dawną dostojną funkcję – przystrojona w łowicki pasiak staje się symbolem wymieszania różnych tradycji i stylów albo po prostu znakiem kiczu. O ironio, w finale filmu zbroję będzie chciał zabrać hrabia z PGR-u. Te rzeczy przypominają, że kiedyś był kosmos, w którym miały swoje miejsce, swoich właścicieli i swój sens wspólnie z nimi kreowany, a teraz są jedynie pozostałościami rozpadającego się świata, który odchodzi. Sprzedane za bezcen meble dziadka są znakiem zagłady tej przestrzeni, którą współtworzyły. Potwierdzają ostateczne odejście bohaterki z tego miejsca, które w sposób nieunikniony zamienia się w chaos. Dom w tym filmie nieuchronnie popada w ruinę, skazany jest na zagładę. Zabierze ze sobą czas miniony, ale dopóki trwa może być sceną dla życia w wyobrażonej przeszłości.

Podtrzymywanie tej swoistej gry z samym sobą nie można oprzeć jedynie na przedmiotach związanych z przeszłością. Potrzebne są osoby, które razem z nią odegrają jej dawną terażniejszość. Cała strategia wymaga swoistej wirtuozerii i umiejętności aktorskich, tak aby odgrywaną sytuację samemu można było uznać za rzeczywistą. Z tej perspektywy niezwykle ważny jest zawód aktorki, jaki wykonuje Magdalena. Ucieczka w przeszłość przyjmuje postać postępującej spirali pozorów w relacji z nowopoznanym mężczyzną. Zauważmy, że bohaterka w szczególny sposób traktuje chłopaka, nie pyta go o imię na początku ich

znajomości, właśnie dlatego, że jej Ja unika pełnego wymiaru drugiej osoby, nie pragnie indywidualności, niepowtarzalności drugiego człowieka, której znakiem jest posiadanie własnego imienia. Bezimienny adorator staje się ucieleśnioną fantazją. Laing o analogicznej sytuacji pisze: „Osoba udaje, że akceptuje drugiego *takim jaki jest*, ale choć zasadniczo sądzi, że tak postępuje, w rzeczywistości traktuje go jak ucieleśniony fantom – jak gdyby był inną osobą, a także jakby był jej prywatną własnością”⁸².

Chłopak jest traktowany przedmiotowo; ma uwiarygodnić w życiu wewnętrznym bohaterki możliwość powrotu do uśpionego, dawnego czasu, który czeka na nią w Miłoszycach. Taka psychologiczna gra przyjmowanych ról i uników może następować, gdy druga osoba, w tym przypadku ten młody mężczyzna, w pewien sposób akceptuje i podtrzymuje grę (świadomie bądź nieświadomie). Rodzajem takiej gry jest flirt i uwodzenie starszej kobiety, wydaje się, że chłopak traktuje to jak wyzwanie dla swojej męskości i dorosłości, zatem on także odnosi się do niej w pewien sposób przedmiotowo, chce ją zdobyć, żeby sobie coś udowodnić. Znamienne jest, że po spędzonej wspólnie nocy z rozbrajającą i dziecinną szczerością żałuje, że nikt mu nie uwierzy, że przeżył taką miłosną przygodę (nawet nie z aktorką z Warszawy!), ale *w domu takim, jak ten*.

Konstrukcja tego typu postaci, które odgrywają role we własnym teatrze wyobraźni, osiąga szczególny kunszt w scenie miłosnej, gdy bohaterowie zaczynają z premedytacją, posługując się tekstem literackim odgrywać role kochanków.

Co pan tu robi? – pyta zaskoczona obecnością Olka w swoim pokojusypialni. On odpowiada: – *Gram*, grając najpierw pasaża Brahmsa, a później melodię ballady. Has przypomina ten motyw, niejako wskazując, iż znajdujemy się w samym centrum fantazmatu. Ta w istocie dwuznaczna wypowiedź inicjuje aktorskie popisy: – *Nad mur wleciałem na skrzydłach miłości. Dla niej kamienne przegrody są niczym*. Mężczyzna cytuje fragment *Romea i Julii*.



Fot. Młody adorator recytuje kwestie Romea.

Zaś kobieta nie bez ironii komentuje: – *O! Coś nowego... z Romea mam teraz zaszczyt*. Ale nawet te ironiczne słowa, które mogłyby stać się początkiem demistyfikacji i obnażyć banalność sytuacji i dialogów, zostają zamienione w dalszą grę. Chłopak podchwytuje: – *Oczywiście, tak ona powiedziała*,

82 Ronald David Laing, „Ja” i inni, dz. cyt., s. 54.

ale mówiła to tak pięknie, prawie płacząc: *O Romeo, Romeo... To był taki angielski film kolorowy...*

Ironia wydobywa pęknięcie między działaniem-kreacją a drwiącym-krytycznym spojrzeniem na siebie jako aktora. Nawet jeśli pozornie bierze w nawias aktorską kreację, to nie umniejsza jej znaczenia, nie zrywa masek, wręcz odwrotnie buduje wielopoziomową grę: bohaterka udaje, że tylko udaje... Z rozbijającą szczerością chłopak mówi: – *Znam jeszcze kilka takich kawalków...*

Z pozorów niewinna zabawa w romantyczny spektakl to w istocie następny stopień mistyfikacji. Czterdziestoletnia kobieta pragnie być Julią, młodego nieznajomego z chęcią obsadza w roli Romea. Ale właśnie w tej ucieczce od realności czas odgrywa niebagatelną rolę, uzyskując wymiar wirtualny, rozbijając „twarde” poczucie rzeczywistości. Laing wskazuje, że: „Dokonywane w tym nieuchwytnym zamęcie rozmazanie tego, co jest z tym, czego nie ma nie powoduje umocnienia ani jednego, ani drugiego, ale rozrzedzenie obu i pociąga za sobą pewien stopień depersonalizacji i odrzeczywistnienia”⁸³.

Dramat postaci dodatkowo podkreśla fakt, że kobieta zdaje sobie częściowo sprawę z pęknięcia własnego Ja, które objawia się chęcią cofnięcia w czasie, ale posiada bardzo istotne, o wiele głębsze motywacje. *Tu wszystko było autentyczne, działo się naprawdę.* Nieobecna przeszłość jawi się jako autentyczna i prawdziwa, a terażniejszość odbierana jest jako „falszywe” Ja – upozowane i sztuczne. Tego typu osobowość charakteryzuje się utratą jedności, osoba zachowuje poczucie utraty, zagubienia „wewnętrznego”, „prawdziwego ja”, które jako takie nie może być urzeczywistnione, podczas gdy zewnętrzne, „rzeczywiste” czy „aktualne ja” jest postrzegane jako nieprawdziwe, staje się odgrywaniem narzuconych ról albo przyjęciem pewnej maski, która w gruncie rzeczy ciąży bohaterce. Portret psychiczny Magdaleny w filmie Hasa jest subtelnie cieniowany. Lustrzanym tłem dla tej pary jest hrabia i młodzianka siostrzenica gospodyni: podstarzały lowelas podrywa dziewczynę recytując wiersze. Męsko-damska przebieranka, pozy, gesty, które służą tańcom godowym są od pokoleń takie same, wciąż się powtarzają. Has zdaje się wskazywać, iż życie w fantazmatycznej terażniejszości to strategia przetrwania. Gorzka jest natomiast świadomość rozdartego fantazmatu, gdy iluzja pęka jak bańka mydlana. Hrabia dwukrotnie recytuje fragment wiersza Wieniawy-Długoszowskiego: – *nie uwiedzie mnie jesień czarem zwiędłych kras, jak pod szminką i pudrem starsza już kokota, na którą młodym chłopcem nabrałem się raz.* Wszystko się powtarza. Czy on był kiedyś młodzieńcem uwiedzionym przez dojrzałą kobietę? Słowa te niespecjalnie pasują do sytuacji flirtu z młodzianką dziewczyną. W fantazmatyczną

83 Tamże, s. 54.

rzeczywistość takie słowa wdzierają się z cynicznym okrucieństwem. Kto jest tu okrutny? Has wobec swojej bohaterki? Czy sam czas, który żywi się powtórzeniami i drwi z ludzi? Cytowane przez hrabiego słowa są *de facto* lustrem dla sytuacji miłosnych wszystkich par: starszej Magdy i młodego Aleksandra, dojrzałego mężczyzny, jakim jest hrabia i podlotka – siostrzenicy gospodyni, mecenasa Renerta i Magdaleny, gdy ta była dziewczyną, a on jej starszym kuzynem-adoratorem.

Gra aktorska Wysockiej oddaje melancholijne oblicze Magdaleny – jej twarz wydaje się często gipsową maską, jakby jej oblicze utracił autentyczność i witalność. Kobieta zmienia teatralne maski: przybiera parę wyniosłych, powtarzanych min albo wystudiowanych uśmiechów, pełnych eleganckiej, ale zdystansowanej kurtuazji. Jej ciało wydaje się być usztywnione w przyjmowaniu kilku dystygowanych póz, zachowywaniu według konwencji, jaka przystoi w danym momencie. Szczególnie na dworcu jej sposób poruszania się zostaje przeciwstawiony nadaktywności i spontaniczności Aleksandra. Jego niewymuszona swoboda ruchów, naturalność zdają się być magnesem dla kobiety, która utraciła poczucie własnej autentyczności, męczy się w sieci przypisywanych ról i konwencji, nie potrafi już dotrzeć do siebie i swoich emocji. Potrzebuje wyobrazeniowego substytutu dla tego, co utraciła.

Film Hasa niezwykle precyzyjnie ukazuje jej dramat rozpisany poprzez strukturę czasową i niejako w niej zakorzeniony, wskazuje także na jego źródła. Strategia powrotu do przeszłości ma być powrotem do autentycznego Ja, ma być odnalezieniem siebie, swojego miejsca. Problem polega na tym, że Ja teraźniejsze bohaterki może jedynie odgrywać dawne Ja autentyczne, a odgrywana autentyczność przestaje być autentyczna. Desperacka ucieczka przed światem pozorów wywołuje nakręcającą się spiralę pozorów. W filmowym świecie tego reżysera Realne, nie jest na wyciągnięcie ręki, ale ukrywa się za kurtyną konwencji. Jest pretekstem dla konwencji a jednocześnie mitem, że może zostać odkryte w swej autentyczności. Realność nie jest zbudowana „wbrew pozorom”, ale z pełną premedytacją jest ukazana właśnie jako utkana z póz i pozorów. Zbudowane na pozorach wyobrażone może zostać oswojone, bo zostało wykreowane jako dostosowane do własnych pragnień jednostki. Zbudowane na pozorach realne wymyka się władzy podmiotu, stanowi źródło rozczarowań. Obie sfery wzajemnie się do siebie odsyłają: niewystarczające realne szuka substytutu w Wyobrażonym, ono zaś szuka punktu zaczepienia w realności, który umożliwiłby kreację Wyobrażonego.

Portret psychologiczny Magdaleny zawiera cechy podzielonego Ja, które od świata realnego oddziela niewidzialna kurtyna, w rezultacie kobieta rozbudza w sobie prywatne złudzenie relacji z Aleksandrem. Mimo świadomości, że ro-

mans był tylko odgrywany, że był zabawą w romans, że słowa *kocham Panią* były użyte pół żartem, pół serio, zaczyna wyobrażać sobie, że jej złudzenia są rzeczywistością. Czeką na niego na dworcu jakby dwa przypadkowe spotkania i spędzona razem noc z odgrywaniem ról zakochanej pary, mogła być ukonstytuowaniem „prawdziwej”, rzeczywistej relacji między nimi. Cierpi i płacze, gdy młody adorator nie pojawia się na peronie. Swoje emocje i łzy bohaterka umieszcza w sytuacji wyobrażonej utraty kogoś bliskiego. W ten sposób dramatyzuje swoje życie. Co z tego, że relacja zbudowana została na odgrywaniu ról i fałszywych pozach, skoro cierpienie jest prawdziwe?



Fot. Obrazy pociągu rozpoczynały kreację fantazji, teraz pociąg odjeżdża z powrotem, w stronę bolesnej rzeczywistości.



Fot. Obrazy dziewcząt przypominają, że młodość jest ulotna.

Także we wcześniejszej scenie Has niezwykle trafnie portretuje moment tragicznego snu, do którego dochodzi między sferą Realną i Wyobrażoną. Błysk okrutnej samoświadomości, gdy do psychiki bohaterki dociera fakt, że nie może się utożsamiać nawet w teatrze swojej wyobraźni z młodzieńką siostrzenicą gospodyni. Gdy Magda opuszcza już dom, dziewczyna otoczona roześmianymi koleżankami i ubrana w zwiewną sukienkę wybiera się właśnie na festyn. Opowiada o chłopaku, który jej się podobą – ma na imię Olek.

Jak ten czas leci – mówi gospodyni do Magdaleny. *Pamiętam jak kiedyś pani szła na zabawę.* Słowa Wiktorii działają niczym wstrząs. Jak za dotknięciem czarodziejskiej różdżki zmienia się wyraz twarzy Magdaleny.



Fot. Magdalena widzi w dziewczynie dawną siebie.

Operator portretuje smutną twarz kobiety, której młodość odeszła. Wydaje się, że można interpretować tę scenę jako rodzaj bolesnego samorozpoznania, gdy bohaterka widzi, że udawała sama przed sobą niemożliwe. Życie w przeszłości skazane jest na klęskę. Fałszywa wieczność utożsamiana z miasteczkiem młodości zostaje odarta ze złudzeń i nadziei w niej pokładanych. Próba życia poza czasem terazniejszszym w fantazji ukierunkowanej na przeszłość okazuje się daremna, a klęska bohaterki nieunikniona. W *Rozstaniu* prąd wyobrażonego unosi chwile terazniejszości, nie pozostawia im nigdy czasu, by mogły stać się sobą, by nabrały pełnego znaczenia, by po prostu były obecne. Mogą jedynie przypominać, sugerować. W filmie Hasa terazniejszość przybiera pozory czasu przeszłego, czas terazniejszy nie istnieje sam dla siebie skoro staje się jedynie odgrywaniem przeszłości, która na naszych oczach powtarza się. W budowaniu fikcji czasu terazniejszego współdziałają sugestie pożądania i pamięci. To wieloraka mieszanina sentymentalnych obrazów, które zawsze okazują się nieaktualne, ale w ich wnętrzu niczym w oku tajfunu, wszystko krąży wokół symbolicznej idei zawartej w *Balladzie o wieczornym gościu*. Marzenie o domu, o spotkaniu, które zakwestionuje upływ czasu, będzie poświadczeniem trwania miłości jest sercem fantazmatu. Ta idea, nie będąc współczesną w życiu Magdaleny, dotyka granicy aktualności jej pragnienia. Przeszłość i terazniejszość wzajemnie się odzwierciedlają ukazując przenikanie aktualności i wirtualności. Scena otwierająca film w tym kontekście nabiera zupełnie innego znaczenia. „Chłopiec z deszczu”, który jedzie autem na spotkanie z Magdaleną jest jej marzeniem. Ballada staje się symbolem nieosiągalnego. Marzenia, które wyraża nie może zostać spełnione, jest nieziszczalne, ale też niezniszczalne poprzez stałe podsycanie ludzkim pragnieniem.

ROZDZIAŁ II

PRÓBY II: W STRONĘ KRYSZTAŁU

Analiza filmu *Jak być kochaną* (1962)

Krystaliczny opis – spojrzenie w głąb siebie

Jak być kochaną jest filmowym poematem o pamięci. Struktura psychiki portretowanej kobiety układa się w dwie warstwy czasowe, które kompozycyjnie wzajemnie się przenikają i nakładają. W kontekście opisu, a także samego aktu opowiadania historii, dominująca jest warstwa związana z aktualnym punktem czasowości, w którym znajduje się bohaterka, z tego miejsca postać ogląda się za siebie. Jednak w planie opowiadanej historii najistotniejsza jest przeszłość i wyobraźnia, która pozwala do niej powracać. *Jak być kochaną* jest apoteozą pamięci. Teraźniejszość w filmie Hasa kurczy się do roli pretekstu, wciąż odkrywanych lub narzucających się znaków pamięci.

Opis krystaliczny¹ rozpoczyna się, gdy kobieta konstytuuje we własnej pamięci i wyobraźni przedmiot swojej analizy – dawne wydarzenia, ich scenery, a nade wszystko siebie biorącą w nich udział. Filmowe obrazy odsyłają do sytuacji czysto optycznych i dźwiękowych, są całkowicie oderwane od swego przedłużenia motorycznego, nie tylko dlatego, iż dotyczą tego, co już minęło. Także teraźniejszość wyraźnie podporządkowana jest tej zasadzie. W filmowej realizacji odnajdujemy ruch aberracyjny, za pomocą



Fotos z filmu *Jak być kochaną*, reż. Wojciech J. Has, 1962, ©SF KADR, SF ZEBRA, SF TOR, Filмотeka Narodowa, Foto: Janusz Zachwajewski

¹ Opis krystaliczny (obok narracji krystalicznej i historii krystalicznej) jest w koncepcji Deleuze'a najbardziej wyrafinowaną i złożoną formą kina obrazu-czasu. Rozbudowaną charakterystykę opisu krystalicznego znajdzie czytelnik w teoretycznej części tej pracy.

którego Deleuze opisuje narrację krystalicznego obrazu, bohaterka pozornie przemierza duże odległości, ale w istocie pozostaje w tym samym miejscu, jednocześnie nie chce i nie może podjąć działania. Przede wszystkim zostaje uwięziona we własnych wspomnieniach, ale podczas podróży samolotem jest także dosłownie unieruchomiona w fotelu, zapięta w pasy. Aberracja to rozziw między zatrzymaniem postaci a ruchem samolotu. Z tej perspektywy wyraźnie widać wykorzystany paradoks: ruch ku przyszłości, staje się w istocie ruchem wstecz, w wojenną i powojenną przeszłość bohaterki. Unoszenie się w powietrzu, pozwala przyrzeć się temu, co dokonało się na ziemi, ale jednocześnie reżyser uświadamia nam, iż tak naprawdę bohaterka nie potrafi opuścić ziemi, nabrać dystansu do miejsc i ludzi, jest niczym motyl przyszpilona do jednego punktu, do ulicznego bruku, z którym zderzyło się ciało Wiktora.



Fot. Bohaterka *Jak być kochaną* (Barbara Kravtówna) patrzy za siebie, inicjując retrospekcję.

Zgodnie z formułą Deleuze’a Felicja to postać z kina obrazu-czasu, a nie kina obrazu-ruchu, bowiem nie akcja zewnętrzna, ale jedynie akcja wewnętrzna, mentalna, odgrywana na scenie własnej świadomości ma istotne znaczenie. „To kino tego, kto patrzy”², co więcej jej spojrzenie nie jest skierowane na świat zewnętrzny, ale w głąb siebie.

W *Jak być kochaną* kobieta spogląda prosto w obiektyw kamery, niczym w lustro, w którym chce odnaleźć swoje odbicie. Jednocześnie patrzy za siebie –

w stronę osób i zdarzeń, które odeszły. I jeszcze jeden istotny aspekt: kieruje spojrzenie bezpośrednio do nas – to widz staje się wyobrażonym interlokutorem bohaterki. Te trzy możliwe odczytania jej spojrzenia są eksponowane już w pierwszym ujęciu i odegrają istotną rolę w interpretacyjnych ścieżkach.

Za plecami bohaterów, których portretuje Has, znajduje się inny wymiar czasu, tu spojrzenie wstecz w oczywisty sposób uruchamia retrospekcję, ale reżyser wypracował w swoich wcześniejszych filmach także inne znaczenia dla tej wizualnej metafory. Z tyłu, bezpośrednio za bohaterem często znajduje się to, czego filmowa postać najbardziej się obawia. Walczący z alkoholizmem Kuba – bohater *Pętli* – spotyka się ze swoją przyszłością, gdy „niegdyś najlepszy saksofonista w mieście”, wylaniając się zza jego pleców, opowiada o własnym delirium i męczarniach podczas odwyku w szpitalu psychiatrycznym. W *Pożegnaniach* za ple-

2 Gilles Deleuze, *Kino. 1. Obraz-ruch 2. Obraz-czas*, dz. cyt., s. 352.

camy Lidki operator Mieczysław Jahoda fotografuje jej koleżankę – fordanserkę, która umawia się na dansingu z dużo starszym, bogatym mężczyzną; cel tego spotkania jest aż nazbyt oczywisty. Lidka nie chce takiej przyszłości, obawia się, że jej młodzieńcze marzenia o „księciu z dobrego domu”, tak właśnie się zakończą. W *Rozstaniu* Magdalena, która boi się nadchodzącej starości, widzi w lustrze za swoją postacią pomarszczoną twarz starej gospodyni.

A czego boi się Felicja? Czy to spojrzenie za siebie jest tylko znakiem sięgania do wspomnień, czy jest także spojrzeniem na to, co ją czeka, a co napawa ją lękiem?

Has także w inny sposób podważa model klasycznego kina – kwestionuje wiarę w celowość ludzkiego działania. Co prawda, bohaterowie mają wrażenie, że potrafią zmienić osobistą sytuację, w której się znaleźli, ale jest ono złudne. „Bohaterski czyn” Wiktora – policzek wymierzony kolaborantowi ma odmienić wojenny marazm. Aktor pragnie znów znaleźć się w centrum publicznej uwagi. To nic, że działanie, które jest w gruncie rzeczy gestem na pokaz, za którym nie kryją się autentyczne uczucia patriotyzmu czy choćby nienawiści. Nawet jeśli Wiktor jest komediantem, który podejmuje pseudowalkę z wrogiem, to przecież jakieś czynności podejmuje. Tyle, że spełniają się one aż z nadmiarem. Wkrótce pod demonstracyjnej scenie w kawiarni Peters zostaje rozstrzelany. Oskarżenia o zabójstwo padają na Rawicza. Niemcy rozsyłają za nim list gończy. Teraz może zostać uznany za bohatera, który naraża swoje życie. Z pozoru właśnie taki efekt chciał uzyskać.

A mimo to jego starania okazują się ślepym zaułkiem. Rozwój wydarzeń nie potoczy się według jego intencji. Wręcz przeciwnie. Mieszkanie Felicji stanie się więzieniem, pogłębi jego marazm i frustrację. Maska bohatera spadnie, odsłaniając tchórza. W kawiarnianych rozmowach, po chwili sensacji, przestanie istnieć. Nie będą chcieli o nim rozmawiać: *Bo o kim? O pogrzebanym?* – wykrzyczy w rozpacz. Po wojnie



Fot. „List gończy” zmusza Wiktora do ucieczki – stanie się znakiem jego strachu, upokorzenia i tchórzostwa.



Fot. Zakochana Ofelia (Felicja – Barbara Krafftówna) i Hamlet (Wiktor – Zbigniew Cybulski).

zostanie uznany za zdrajcę: *Nawet w tym, to się nie oplacało. Wiesz, co mówią o Petersie? Że został zastrzelony przez Niemców, bo był francuskim agentem* – wykrzyczy do Felicji.

Kobieta, gdy ją widzimy na próbie w roli Ofelii, jeszcze nie potrzebuje widowni, społecznego uznania dla własnych działań, jeszcze nie rozsmakowała się w aktorstwie i uwodzicielskiej sile aplauzu. Istotne znaczenie posiada przede wszystkim jej „wyobrażone ja”, to jak sama siebie postrzega, bo chce jednocześnie, aby tak widział ją Wiktor. Pragnie znaleźć się w centrum uwagi mężczyzny, w którym jest zakochana.

Gdy nadarza się okazja, aby pomóc aktorowi, przewozi go w bezpieczne miejsce, ale ten czyn nie jest przecież pusty. To w jego oczach chce się przeżyć, jej akt odwagi, opieka i ochrona zapewniana mężczyźnie ma prowadzić do wdzięczności i miłości. Jednak spełnienie marzeń okazuje się pozorne: wspólne mieszkanie i życie z Wiktorem nie zamieni się w miłosny związek, przerodzi się w podszyte wzajemnym rozczarowaniem i nienawiścią neurotyczne uzależnienie. Gdy Felicja mówi: *Mężczyzna potrzebuje kobiety, aby jego kłęski miały twarz i oczy*, nie wygłasza jedynie prawdy o nim. Można również o niej powiedzieć: Kobieta potrzebuje mężczyzny, aby jej kłęski miały twarz i oczy. Bez względu na to, na ile bohaterowie próbują „wyreżyserować” swoje życie, nie osiągną zamierzonego celu. Felicja w ostatniej scenie retrospekcji wykrzyczy do Wiktora, ale także do siebie: *Przecież masz to, co chciałeś*.

Kino obrazu-ruchu i podporządkowany mu sposób opisywania świata służy ukazaniu sprawczej mocy działającego bohatera. „Od renesansu – jak wskazuje Georges Poulet – rozumienie czasowości ludzkiego bytu otwiera podmiot na działanie, które umożliwia kształtowanie własnego losu, kreuje pole możliwego i dokonanego działania”³. Przez ten interwał między potencjalnością a aktem pojawia się element wybiegania w przyszłość – element planowania. W metafizyczny paradygmat czasu chronologicznego wpisano optymizm, wiarę w racjonalną strukturę świata. Działanie ma wtedy sens, gdy zakładamy, że prowadzi do oczekiwanych skutków. Relacje kształtowane są na sposób przyczynowo-skutkowy. I nawet jeśli postać ponosi klęskę, co przecież się zdarza, nawet jeśli jej działanie nie odniosło oczekiwanego sukcesu, opisany świat podsuwa inne możliwe rozwiązania, niedostrzeżone i niewykorzystane szanse. Gdyby bohater był mądrzejszy, gdyby wiedział i postąpił „tak i tak”, zrealizowałby swój plan. Opisywana w filmie klasycznym struktura pozostaje logiczna, a jedynie na skutek niedostatecznej wiedzy lub własnego błędu postać rozmija się z upragnionym

3 Georges Poulet, *Metamorfozy czasu. Szkice krytyczne*, wybór Jan Błoński i Michał Głowiński, Warszawa 1977, s. 35.

celem. To swoisty „wypadek” w racjonalnej, uporządkowanej strukturze, za który odpowiedzialność ponosi przede wszystkim bohater, gdyż nie wszystko przewi-
dział. Na tym tle Hasa ukazuje kryzys kina obrazu-ruchu. Bohaterowie najczęściej są pasywni. Ich działanie pozostaje próbą dostosowania się do czasu i sytuacji, ale ta ostatnia nie zmienia się nie według ludzkich działań i pragnień. Czas zdaje się drwić z bohaterów. W filmie Hasa jedynie czas okazuje się aktywną mocą. Nie dlatego, iż z perspektywy czasu dokonanego wydarzenia ukazują swoje oblicze, a podjęte działania okazują się błędne, ale dlatego, że nie ma żadnego dobrego rozwiązania, odpowiedniego działania, takiego, które zagwarantowało-
by spełnienie ludzkich pragnień. Czas demaskuje całkowitą niemoc bohaterów. Wiktor już na początku ich znajomości mówi: *ostatni raz zdecydowałem, wtedy, gdy bawiłem się z moimi kolegami w parku w złodziei i policjantów..., później już tylko grałem, bili brawo, kłaniałem się...*

W tym kontekście słowa Wiktora okazują się niezwykle trafnym opisem jego postaci. Co interesujące – i bardzo charakterystyczne dla Hasowskich protagonistów – ich słowa zdają się po czasie ujawniać swoje drugie dno, znaczenia, które wcześniej były ukryte. Trochę tak, jakby język postaci, ich wypowiedzi wyprzedzały zdarzenia, o których oni nie mają jeszcze pojęcia, a które czas już im szykuje. W filmach Hasa istnieje tajemny związek między wypowiedzianymi słowami a przyszłością, związek, którego bohaterowie nie są w stanie dostrzec, a który z całą oczywistością ujawnia się dopiero „po czasie”. Najczęściej okazuje się, że efekty działań są całkowicie przypadkowe a wysiłki bohaterów w pogoni za marzeniem nie mają najmniejszego sensu. Dlatego Felicja powie: *Lepiej udawać, że życie jest logiczne...*

Porządek krystaliczny nie koncentruje się na aktualności, chociaż bohaterka rozpoczyna swoją podróż z tego punktu. Dzięki wspomnieniom protagonistka ucieka przed teraźniejszością. To, co aktualne zostaje odcięte nie tylko od swoich powiązań motorycznych, ale także od realności. Krystaliczny opis służy zobrazowaniu stanu psychicznego bohaterki oderwanej od własnej obecności w świecie na rzecz wirtualnych wymiarów. Pojawiają się kluczowe pytania dla interpretacji Hasowskiego poematu o pamięci. Czy jej podróż powinniśmy interpretować jako uwolnienie od traumatycznej przeszłości? Czy faktycznie ostatni raz wraca do tamtych wydarzeń, by w końcu od nich uciec i ostatecznie pożegnać przeszłość?

Krystaliczna narracja – monolog o teraźniejszej przeszłości

Felicja pełni rolę obserwatorki i równocześnie narratorki wobec tego co się zdarzyło, uwikłana w sytuację niemocy, może jedynie zmienić własne nastawienie, interpretację zdarzeń i roli, jaką w nich odegrała. Elżbieta Ostrowska

w swojej analizie poświęconej *Jak być kochaną*⁴ traktuje monolog wewnętrzny Felicji jako dowód na to, iż dokonuje się w bohaterce przejście od Freudowskiej melancholii do żałoby, co oznacza uwolnienie od narcystycznego związku z utraconym obiektem/osobą. Nawiązując do koncepcji Mieke Bal uznaje, iż stopień komunikowalności wyznań Felicji powoduje, iż istnieje „możliwość opowiedzenia” Innemu o tym, co traumatycznego ją spotkało. Sama potencjalność jest zaś wystarczająca, aby przejść od traumatycznej nie(pamięci) – kompulsywnego powtarzania wypieranych zdarzeń – do pamięci narracyjnej pogodzonej i akceptującej przeszłość. Monolog, zgodnie z założeniami tego wywodu, okazuje się niezwykle istotną formą prowadzonej narracji. Ta z rodowodu literacka mowa pozornie niezależna jest przez Ostrowską interpretowana jako wyraz wewnętrznej przemiany, a w każdym razie istotny krok w jej kierunku: bohater literacki układając w zdania własną historię opracowuje ją, nadaje jej sens, zatem zmierza w kierunku „przepracowania” traumy. Jednak moim zdaniem nie znaczy to jeszcze, iż jest gotowy, aby podjąć dialog. W literaturze XX w. zabieg ten naśladuje stadium mowy wewnętrznej poprzedzającej wypowiedź, dlatego między innymi operuje nieuporządkowaną składnią, anakolutami, rwanym tokiem myśli oddawanym przez równoważniki zdań, zaburzenia jasności i klarowności wywodu. W monologu Felicji mowa wydaje się już uporządkowana, czy jednak świadczy to o gotowości do dialogu, czy raczej o wielokrotnym powtarzaniu już niemal wyuczonych kwestii? Należy pamiętać, iż czym innym jest mówienie sobie „prawdy” o zdarzeniach, a czym innym spowiedź czy wyznanie w relacji z drugim człowiekiem. W istocie różnica okazuje się diametralna – wielokrotnie podnoszona przez filozofów dialogu. Dla Emanuela Levinasa czy Martina Bubera odbicie w oczach Innego posiada na płaszczyźnie egzystencjalnej absolutnie odmienny walor, nieporównywalny z narcystycznym spojrzeniem w lustro. Twarz Innego zmienia jakościowo całą sytuację. Zwierzenie traci swój walor, gdy zostało skierowane jedynie do wirtualnego odbiorcy. Dopiero dialog, zakładający współobecność z Innym, może pełnić rolę *katharsis*. Pozbycie się traumatycznej (nie)pamięci wynika bowiem z reakcji Innego, autentycznego współodczuwania, zrozumienia, wybaczenia. Melancholia jest natomiast „naszym ja zwróconym twarzą do siebie samego”, jest „zapaścią w milczeniu”⁵. I taką sytuację obserwujemy w filmie Hasa.

Szok odbiera mowę. Gdy widzimy Felicję nad ciałem Wiktora, kobieta nie może wydobyć z siebie słowa, nie może krzyczeć, nie może płakać (re-

4 Elżbieta Ostrowska, *Jak być kochaną – (nie)pamięć wojny*, w: *Filmowe ogrody Wojciecha Jerzego Hasa*, pod red. Małgorzaty Jakubowskiej, Kamili Żyto, Anny M. Zarychty, Łódź 2011.

5 Przywołane w cudzysłowach określenia podmiotu melancholijnego stosuję za Markiem Bińczykiem. Por. Marek Bińczyk, *Melancholia. O tych, co nigdy nie odnajdą straty*, Warszawa 2000, s. 62.

żyser ten aspekt oddaje w czystych obrazach optycznych i w towarzyszących im dźwiękach).

Fotografie kobiety, która w wyniku traumy straciła głos, zestawione zostają z krzykiem kogoś innego. Dźwięk jednocześnie może mieć motywację i źródło w świecie diegetycznym, ale także stanowi rodzaj odautorskiego komentarza wobec stanu emocjonalnego bohaterki. Dopiero później przychodzi następny etap: najpierw o **tym** wydarzeniu próbuje opowiedzieć sobie, ale to „wewnętrzne mówienie” oznaczać może obsesyjne powielanie własnych spostrzeżeń i argumentów, ciągłe powroty do obrazów wybijających z rytmu normalnego życia. Przecież w sensie metaforycznym Felicja nie odzyskuje już własnego głosu. Melancholia w swych alegorycznych przedstawieniach często posiada zakneblowane usta. Ten wizerunek i podążające za nim skojarzenie tym bardziej wydaje się *a propos*, gdy przypomnimy sobie scenę gwałtu: pierwszy napastnik zakrywa ręką usta kobiety, a drugi gestem nakazuje milczenie.

Po całym zdarzeniu Felicja siada na brzegu wanny niezdolna do wydobywania z siebie głosu, z oddali słyszymy natomiast kobiecy płacz, i znów reżyser zastosował ten sam chwyt, widzimy w scenie obraz i dźwięk jako rozłączne, choć dopowiadające się w świecie przedstawionym, elementy. To jednocześnie dźwięk, dla którego można wskazać diegetyczną motywację (reżyser zdaje się sugerować, iż nie tylko Felicja doświadczyła bólu i upokorzenia, być może to samo spotkało jakąś inną dziewczynę czy kobietę) oraz pozadiegetyczny komentarz do emocji



Fot. Felicji widok leżącego ciała Wiktora odbiera mowę. Za nią okna z dwoma krzyżami – wizualne znaki śmierci (realnej i wewnętrznej).



Fot. Gwałticiel zakrywa usta Felicji.



Fot. Niemiecki żołnierz każe kobiecie milczeć.

bohaterki, których nie jest w stanie sama wyrazić. Opisane użycie dźwięku ma charakter wirtualny (Deleuze dostrzega w takich strategiach ujawnianie czystego obrazu dźwiękowego i optycznego, których realistyczne li tylko odczytanie zostaje poszerzone o inne wymiary).

Felicja podkreśla w swoim monologu, jak ważne jest to, że posiada *homogeniczny głos*. Aktorka za pomocą swojego wokalnego kunsztu w radiowym słuchowisku może budować osadzoną w „autentycznym życiu” kreację stopioną z odkrywanymi prawdami o zbiorowym podmiocie. Ten głos, *który budzi zaufanie*, czasami demaskuje społeczną hipokryzję (co widzimy w scenie nagrania, gdy Felicja zmienia scenariusz), ale jednocześnie pozostaje audialną pozą adresowaną do milionów wirtualnych słuchaczy. Nie jest przecież własną, indywidualną wypowiedzią. Bohaterka chowa się za głosem Felicji. To mówienie do masowej publiczności i „mówienie do siebie” oznacza brak realnego interlokutora, oznacza milczenie. I jest w moim przekonaniu najpełniej charakteryzowane przez pryzmat podmiotu melancholijnego, który nieustannie wraca do tamtych wydarzeń, krąży wokół nich, obsesyjnie dyskutuje o nich, ale z samym sobą. I chociaż na poziomie świadomości chce ostatecznie przemyśleć i zamknąć przeszłość, nieświadomość nieustannie bojkotuje te zamierzenia. Jej wypowiedzi ujawniają: „nieadekwatność prawdy o nas z tym jej obrazem, jaki przedstawiamy”⁶. W gruncie rzeczy postawa, jaką przyjmuje nie, uwalnia od cierpienia, raczej ujawnia „masochistyczną skłonność, zamykając ją w zatrutym obiegu autorefleksji”⁷. To wciąż stan melancholii. O ile monolog jest już tworzeniem narracyjnych struktur i z pozycji narratologa ta potencjalna gotowość i komunikatywność jest fundamentalna (bez niej niewątpliwie zwierzenie nie mogłoby nastąpić), to jednak z pozycji filozofa dialogu monolog zawsze pozostaje samotnością, pozbawioną współobecności i współodczuwania Innego.

W odniesieniu do filmowego medium pojawia się kilka innych wątpliwości, które warto rozważyć. Istotna jest sama różnica między tworzywem literackim a filmowym. Monolog literacki, jeśli jest zapisanym świadectwem, staje się upamiętnieniem, które przeciwstawia się traumatycznej nie(pamięci). Opisanie najboleśniejszych doświadczeń może mieć charakter listu odwleczonego w czasie, nie zakłada co prawda współobecności, ale zakłada (choćby na poziomie nieświadomym) przyszłe, możliwe współodczuwanie. Felicja zapowiada: *jeśli napiszę pamiętnik, zatytułuję go „Od Ofelii do Felicji, czyli jak być kochaną”*. Jednak pamiętnika przecież nie zacznie pisać.

6 Marek Bieńczyk, *Melancholia. O tych, co nigdy nie odnajdą straty*, dz. cyt., s. 70

7 Tamże, s. 70.

W literackim ujęciu wydarzenia, które zostaną opisane czy opowiedziane, mają także jeszcze inny istotny walor. Słowo jako prymarne narzędzie ludzkiej komunikacji, wymiany myśli jest zawsze umiejscowieniem we wspólnocie, podczas gdy trauma wyrывa podmiot ze zbiorowości, izoluje go emocjonalnie. Powiązane w zdania słowa poprzez swój gramatyczny porządek i inteligibilny charakter są zawsze uporządkowaniem i racjonalizacją szoku, ekscesu, przypadku, absurdu, a nade wszystko cierpienia. Jak wskazuje Lacan, są nazwaniem nienazywalnego – Realnego, zatem czegoś, co właściwie nie mieści się w porządku rozumowym. Stąd pojęcia są właśnie zamianą traumy na wydarzenie, które mimo wszystko zostaje włączone w jakiś porządek, nawet jeśli jest to porządek li tylko narracyjny. Zatem na tle literackiego monologu przytaczana przez Elżbietę Ostrowską argumentacja Bal posiada swoje uzasadnienie.

Jednak adaptacja tego poglądu na grunt kina budzi kilku istotnych zastrzeżeń. Kinematograficzne medium to przede wszystkim obrazy. Deleuze podkreśla, iż chociaż słuszna jest teza, że filmowa narracja jest obrazem, ale należy pamiętać także o tym, iż **filmowe obrazy nie są tylko i wyłącznie narracją**. Autor *Kina* pisze: „Narracja jest ugruntowana w samym obrazie, lecz nie jest dana”⁸. Obrazy zawsze zawierają coś więcej, co pozostaje nienazwane, nawet niekoniecznie musi być dostrzegane, przez tego, kto żywi się obrazami-wspomnieniami. Obraz, a przynajmniej jego pewna część, wymyka się bowiem świadomości i w tym sensie obrazy przeszłości, w które zanurza się Felicja, niekoniecznie są zrjonalizowaną historią, nad którą panuje bohaterka, w istocie są przecież „wizjami” z przeszłości.

W perspektywie rozważań o specyfice filmowego medium równie ważny jest aspekt samego **czasu opowiadanego**. W narracjach literackich dominującą perspektywą jest czas przeszły, dla zwiększenia napięcia dramaturgicznego proza sięga do czasu teraźniejszego, ale generalnie opowiadać o wydarzeniach można, gdy one już nastąpiły, z perspektywy dystansu, kiedy **wiemy, co chcemy opowiedzieć**. Ten temporalny dystans jest czymś, co podskórnie oddziałuje na czytelnika. I nawet jeśli współcześnie narratolodzy (Hardy, MacIntyre) samo myślenie i działanie traktują jako rodzaj narracji odpowiedzialnej za budowanie tożsamości jednostki, to jednak perspektywa aktu opowiadania, w klasycznej narracji, zakłada czasowy rozdział między wydarzeniami a opowieścią, a także, co istotne, rozdział intelektualny, który oznacza opracowanie wydarzeń, to jest sprowadzenie złożonego, wielowymiarowego doświadczenia świata do jego „wymiaru” rozumowego.

Inaczej jest z filmem, wydaje się, że zawsze opowiada w trybie teraźniej-

8 Gilles Deleuze, *Kino*, dz. cyt., s. 254.

szym. W istocie kino ma możliwość prezentowania dawnej terażniejszości niemal eliminując poczucie czasowego dystansu. Po narracyjnych bądź stylistycznych chwytach wskazujących na retrospekcję ekran „automatycznie” uruchamia czas terażniejszy. Has potrafi mistrzowsko wykorzystać tę cechę filmowego medium – preferencję dla terażniejszości, ale szczególnie rozumianej. Potrafi odnaleźć terażniejszość w przeszłości⁹. Wydobywa tę niesamowitą właściwość kina, która ukazuje bergsonowskie działanie pamięci: to, co działo się w planie aktualnym, wciąż pozostaje obecne w planie wirtualnym, *de facto* nigdy nie przemija. Obrazy nie są w pełni opracowanym doświadczeniem, nie zostały jeszcze całkowicie „przykrojone” do miar i klasyfikacji Rozumu. Aby opowiadać obrazami, tak jak to czyni Felicja, **nie trzeba wiedzieć, trzeba widzieć**. Bohaterka widzi to, co się wydarzyło i przeżywa ponownie swoje doświadczenia. Żyje w obrazach przeszłości, tak intensywnie, jakby działy się teraz.

Monolog Felicji w *Jak być kochaną* budowany jest w obrazach-wspomnieniach. Narratorka-bohaterka wskakuje we własnej wyobraźni w różnorodne rejony temporalne, ale każda retrospekcja jest nieuchronnie skokiem w dawną terażniejszość. Nie tylko ona żyje minionymi wydarzeniami, ale także widz, który uwikłany zostaje w aktualność obrazową tego, co dzieje się na ekranie, chociaż przecież wie, że ogląda wydarzenia z czasów wojny. Dystans temporalny nie powoduje blaknięcia wspomnień Felicji, wręcz przeciwnie – kinematograficzne medium ożywia je, przywraca im ich dawną, emocjonalną moc. Kino wspomnieniom „nadaje ciało”. Bohaterka może uchwycić je wszystkimi zmysłami, zanurzyć się w nich, tak, że zachowują całą swoją świeżość i nieprzemijalność. Namietność, strach, poniżenie, poświęcenie, to wszystko znów powraca z siłą i intensywnością „pierwowzoru”. Nie istnieje platoński podział na kopię-wspomnienie i oryginał-wydarzenie. Wydarzenie jest kreowane we wspomnieniach.

Jednak najwięcej zastrzeżeń w analizie, którą proponuje Ostrowska budzi teza dotycząca samej organizacji przeszłości. Otóż trudno zgodzić się, że od-

9 Uwaga ta nie dotyczy tylko *Jak być kochaną*. We *Wspólnym pokoju* pojawia się stosunkowo prosta konstrukcja fabularna – rama kompozycyjna sugeruje retrospekcję lub komentarz, nie wiemy tylko, do kogo należy ta wypowiedź: do narratora pozadiegetycznego, czy też jedna z postaci odtwarza wydarzenia z własnej pamięci. Głos recytujący wiersz Gałczyńskiego należy do Gustawa Holoubka, który w fabule kreuje postać Dziadzi, czy zatem z perspektywy tego bohatera prezentowane są wydarzenia? Jednak pomimo, że poetycki wstęp sugeruje dystans czasowy, szybko zapominamy o ramie narracyjnej, która przeformułowuje przecież całą strukturę czasową tego filmu i oglądamy losy bohaterów, jak gdyby właśnie rozgrywały się na naszych oczach. W analogiczny sposób Has w *Rękopisie znalezionym w Saragossie* wykorzystuje ramy opowieści narratora-bohatera zawarte w opowieści innego narratora-bohatera a włączonej w opowieści narratora zewnątrztekstowego itd. Każda rama zbudowana z aktu opowiadania historii, już w chwili, gdy ta historia jest opowiadana, w filmowych obrazach traci wymiar czasu przeszłego. W kinie przeszłość wydarzeń podczas wizualnej prezentacji zamienia się w ich terażniejszość.

stępstwa od chronologicznej prezentacji zdarzeń w części wspomnieniowej są mało istotne. Trudno przyjąć, iż „prawie” linearny układ minionych zdarzeń i klasyczna narracja świadczy, że bohaterka „poukładała” sobie własne wspomnienia i zapanowała nad bolesną, traumatyczną przeszłością. Dawne zdarzenia, jak wskazywałam wcześniej, nie do końca spełniają wymogi klasycznej narracji, choćby w tym, iż działania postaci nie są włączone w układ przyczynowo-skutkowy oparty o racjonalną, spójną wizję rzeczywistości. Wymowa przeszłości prezentowana jest z perspektywy zamknięcia fabuły, a nie jej propagacji. Początkowy obraz okna odsyła do tragicznego finału. Otwarte okno z powiewającą firanką staje się znakiem szoku, wizualnym odpowiednikiem krzyku. Czysty obraz optyczny staje się tożsamy, jednocześnie uzupełniający i wymienny z wirtualnym obrazem dźwiękowym.



Fot. Ikoniczny znak otwartego okna – traumatyczny obraz, który każe powracać do przeszłości.

Konstrukcja narracji przeszłości opiera się na przeskokach w różne pokłady czasu i widz, bez większych trudności może przegrupować obrazy i uporządkować wydarzenia w sposób chronologiczny, w tym sensie jest to układ linearny. Jednak początkowy i zamykający obraz okna, to, co najbardziej traumatyczne, powraca wpisując historię kobiety w krąg powtórzeń. Linia zakrzywia się w koło. Nie jest to jedynie odstępstwo od progresywnej budowy, ale kompozycja, której znaczenie okazuje się fundamentalne, sugeruje bowiem nieustanne powroty do **tamtego** czasu. Deleuze stosuje dla określenia analogicznej struktury termin rondo, charakteryzując za jego pomocą kino obrazu-czasu.

To nie jedyny moment, kiedy Has eksponuje panowanie pamięci nad Felicją (a nie odwrotnie). Układ temporalny opowiadanej historii łamie reguły chronologiczne w sposób niemal niezauważalny. Reżyser dwukrotnie powraca do sceny w dorożce, gdy Felicja zapewnia spanikowanego Wiktora, że *włos mu z głowy nie spadnie*, natomiast omija wydarzenie kluczowe dla traumatycznej pamięci – samobójczą śmierć mężczyzny¹⁰. To przesunięcie w strukturze jest niezwykle znaczące, tym bardziej, iż ta długa retrospekcja, niemal pozbawiona dystansujących komentarzy, kończy się w sposób zaskakujący. Felicję budzi stewardesa,

10 Po scenie, w której Felicja otrzymuje propozycję udziału w słuchowisku radiowym, następuje cięcie montażowe, które przenosi miejsce akcji do studia, gdzie już trwa nagranie, a Felicja otrzymuje zaproszenie do Paryża, co jednoznacznie sugeruje, iż jest to retrospekcja bezpośrednio poprzedzająca podróż.

komunikując koniec podróży. Wspomnienie zostało zatem niepostrzeżenie zamienione w odsuwaną poza przyjęty porządek, niechcianą wizję, w senny koszmar, który wdziera się w obrazy-myśli Felicji. Ostatnie kadry tej retrospekcji ukazują twarz kobiety pochylonej nad ciałem mężczyzny: jest samym bólem, rozpaczą, obnażonym cierpieniem, którego nie można już ukryć za żadną maską. I właśnie ten portret odkryty w samej głębi pamięci zostaje kontrastowany z twarzą-maską stewardesy, z jej płaskim, uprzejmym uśmiechem, gdy wyrывa Felicję z traumatycznych obrazów.



Fot. Zestawione obok siebie dwie twarze. Obraz odsłoniętego cierpienia i upozowanej grzeczności.

Ponad wspomnieniami unosi się bowiem także inny kolisty układ powiązany z terażniejszością: Felicja patrzy w małe lusterko i poprawia makijaż, powraca do swojej aktorskiej roli „od Ofelii do Felicji”, od takiego samego spojrzenia zaczynał się film. Te niuansy budowy narracyjnego porządku zdarzeń, z pozoru drobne zmiany w strukturze chronologicznej w moim przekonaniu podważają tezę o pokonaniu melancholii przez bohaterkę *Jak być kochaną*.



Fot. Zdjęcie ze sceny otwierającej oraz z zakończenia. W jednym i drugim obrazie wyeksponowane zostały usta: umalowane jako znak kreowanej roli i schowane w cieniu jako znak milczenia.

Narrator pozadiegetyczny także wprowadza zabiegi, które zdają się potwierdzać powyższą tezę. Okno i krzyk przypominają zastępy obraz-flesz, ale kolejne ujęcie zostaje skontrastowane z tym statycznym obrazem. Widzimy pas startowy lotniska; coraz szybszy ruch kamery skierowanej na betonowe płyty nawiązuje do startu samolotu, linia na łączeniu płyt rytmizuje obraz, mamy wrażenie, że wszystko filmowane jest w jednym ujęciu, ale po zatrzymaniu kamera podnosi spojrzenie na stewardesę i pasażerkę – Felicję. Kierunek tego ruchu budzi rodzaj dezorientacji, tak jakby odrealniał całą sytuację, poruszamy się w głąb kadru, a gdy obiekt nieruchomieje i zostaje podniesiony, za plecami nie mamy pasa startowego tylko budynek lotniska. Podczas czołówki słyszymy solo fortepianowe Lesława Lutomierskiego, ten motyw muzyczny powróci w zakończeniu filmu. Podczas ostatniej sceny w mieszkaniu Felicji nucić będzie tę samą melodię Wiktor. W filmie odniesienia do narracji zamkniętej w koło są wielopoziomowe, dotyczą także wypowiedzi Wiktora, w których *znów powraca to samo*, zarówno w rzeczywistości, jak i we śnie.

Zwróćmy uwagę, iż filmowe obrazy przywołują przedmioty-znaki, które nieuchronnie wznawiają pracę Mnemosyne. Na zasadzie podświadomego, zestawienia lub skojarzenia niemal automatycznie wrzucają Felicję w określony rewir czasu¹¹. Tak dzieje się z podawanym przez stewardesę kieliszkiem alkoholu, który odsyła myśli do kawiarni w okupowanej Warszawie, gdzie Felicja jako kelnerka obsługiwała Rawicza¹². Podobnie jest z rękawiczką, która pełni rolę temporalnego pomostu do chwili, gdy kobieta jechała z mężczyzną dorożką do swojego mieszkania, aby zapewnić mu *bezpieczne miejsce*. Niektóre motywy wizualne są przez Hasa przywoływane wielokrotnie. Z jednej strony budują rytm filmowego opowiadania, z drugiej zaś można odnieść wrażenie, iż przez swoją powtarzalność stają się wręcz obsesyjne, nabierają dodatkowych znaczeń¹³.

Natręctwo noszonych rękawiczek można odczytać jako symptom, rzecz, którą nieustannie ma przy sobie Felicja, właśnie dlatego, że jej podświadomość

11 Stąd wydaje mi się nieuzasadniony pogląd Iwony Grodź, iż: „Sprawy przeszłe wylaniają się zgodnie z biegiem skojarzeń narzuconych przez chwilę bieżącą”. Tejsze, *Zasztyrowane w obrazie*, dz. cyt., s. 113.

12 Gdyby było tak, jak sugeruje Ostrowska, że to Felicja panuje nad wspomnieniami, nie byłyby potrzebne impulsy z zewnątrz. W filmie przedmioty przywołujące skojarzenia rzucają bohaterkę w przeszłość. Te „wrzucenia” w rewiry pamięci sugerują, iż bohaterka nie przechodzi od jednej sytuacji do drugiej panując nad przeszłością, odwrotnie – to przeszłość nią rządzi, gdy dopomina się przywołania poprzez przedmioty znajdujące się w jej otoczeniu.

13 Czy rękawiczki nie są tu także znakiem intertekstualnym? Skrót myślowym, który odsyła do sceny balkonowej z *Romea i Julii* Szekspira? Zakochany mężczyzna chciałby być rękawiczką, która otula dłoń ukochanej. Wiktor natomiast odsuwa swoje dłonie lub chowa w rękawicach, aby uniknąć bezpośredniego dotyku.



Fot. Rękawiczki – wizualny leitmotyw i znak pamięci.

chce pamiętać, kobieta za pomocą pomostu uczynionego ze „znaczącej rzeczy” wciąż zapada się w swoją traumatyczną przeszłość, powracając do dręczących ją wizji, ale także marzeń z przeszłości.

Gorzka prawda, którą wyznaje bohaterka „do lustra” ma także jeszcze jeden istotny kontekst – alkohol, który przywodzi na myśl metaforyczne, „nałogowe” powracanie do przeszłości. Gdy w scenach przy barze i w samolocie bohaterka raczy się kolejnymi lampkami koniaku, reżyser zdaje się sugerować, iż w istocie kobieta ma problem z nadmiernym, zbyt częstym sięganiem po wysokoprocentowe trunki. Komentarzem wydaje się także postawa stewardesy, która początkowo zachowuje się wobec Felicji z sympatią, ale wraz z kolejnym przyniesionym koniakiem wyraźnie traci do niej szacunek, wyrażając to znaczącymi spojrzeniami zdziwienia wobec ilości wypitego przez pasażerkę alkoholu. Podczas międzylądowania, widząc, że kobieta lekko się chwieje, brutalnie bierze ją pod rękę i zabiera na pokład samolotu. Można się domyślić, że „zaszufladkowała” ją jako alkoholiczkę.

Deleuze zwraca uwagę, dygresyjnie odnosząc się do prozy Jacka Londona, iż sytuacja alkoholika nie jest wbrew pozorom pograżaniem się w radosnym upojeniu. Dramat pijącego polega na tym, iż stan optymistycznego ożywienia i przyjemnych doznań jest zaledwie wierzchołkiem góry lodowej, a dopiero

pod spodem ukrywa się cały ciężar. Ostatecznie alkoholik nie ma żadnych złudzeń na swój temat i żadnej nadziei, pamięta „aż nazbyt” i nie ma ucieczki z tego stanu. „Zamiast skłaniać do marzenia, «alkohol nie pozwala marzycielowi marzyć», działa jak «czysty rozum», który przekonuje, że życie to maskarada”¹⁴. Nad Felicją, podobnie jak nad bohaterem *Pętli*, unosi się zmora przeszłości. Trudno nie nabrać podejrzenia, iż w istocie kobieta wypija kolejne lampki koniaku, aby zapomnieć¹⁵, chociaż jej wypowiedzi mają przekonać – ją samą czy nas, wirtualnych powierników, że już poradziła sobie z traumatyczną pamięcią. Co więcej, paradoksalnie, każdy kieliszek alkoholu posiada swój niechciany cień – nie pozwala zapomnieć. W sposób automatyczny przywołuje sytuacje, gdy Wiktor pił (a działa się tak w większości wspomnień, które zjawiają się w jej myślach: scena w kawiarni, sceny w pokoju, scena w knajpie już po zakończeniu wojny). Felicja nie przepracowuje „na trzeźwo”, zatem w pełni świadomie, swojej straty, ona potrzebuje alkoholu, aby przeżyć nie tylko realną podróż samolotem, ale także swoją wyprawę w przeszłość, gdzie próbuje ustawić obrazy w odpowiedniej kolejności. Co więcej, alkohol pozostaje ściśle związany nie tylko ze wspomnieniami o Wiktorze. Przypomina inne traumatyczne wydarzenie – niemiecki żołnierz kazał jej wypić szklanekę wódki, zanim ją zgwałcił.

Niezwykle ważnym aspektem monologu Felicji, i wielokrotnie wskazywanym, jest ironia. Najczęściej autoironiczne komentarze kobiety, intelektualne analizy docierające do ukrytych głębi motywacji i wzajemnych postaw oraz jej sarkastyczny ton odczytywane są jako dystans bohaterki do wspomnianych wydarzeń i potwierdzenie jej odcięcia się od emocjonalnego zaangażowania w przeszłość. Jednak czym innym są ironiczne uwagi wobec własnych słabostek, wad, przyzwyczajzeń, a czym innym ironia skierowana wobec najważniejszej, najbardziej wstrząsającej i najbardziej bolesnej części własnego życia. Ironiczna postawa wobec własnej straty, porażki, cierpienia ma aspekt masochistyczny, niejako dzieli bohaterkę wewnątrz: na kogoś kto wciąż cierpi po stracie Wiktora i kogoś, kto z premedytacją, znając swoje najczulsze punkty pastwi się nad tą „cierpiącą częścią osobowości”. Autoironia nie jest tożsama

14 Gilles Deleuze, *Kino*, dz. cyt., s. 161.

15 Artystyczne interpretacje tego tematu, przekonują, że Has tak właśnie postrzegał alkoholizm bohatera *Pętli*. Ostatni monolog Kuby – mimo zamroczenia wódką, nie przypomina pijackiego bełkotu, zdaje się być całkowicie świadomą oceną swojej sytuacji, sytuacji beznadziejnej, bez wyjścia. To właśnie monolog (czy raczej pozorowany dialog z kobiecym portretem na ścianie kamienicy) prowadzi mężczyznę do wniosku, iż jedynym słusznym rozwiązaniem jest samobójstwo. Alkohol dla wielu bohaterów z jego filmowych światów jest lekarstwem na zbyt bolesną pamięć. W *Pętli* spotkanie z przeszłością jest bezpośrednią przyczyną wejścia Kuby do *Restauracji pod orłem*, żeby jeszcze raz napić się i zapomnieć o utraconych szansach i złudzeniach.

z autorefleksją. Ironista chowa się za swoimi zdystansowanymi komentarzami, ale są one jednocześnie i maską zasłaniającą ból, i zadawaniem sobie bólu. Felicja drwi ze swojej naiwnej miłości i fascynacji wspaniałym, odważnym mężczyzną i znakomitym aktorem – Wiktorem Rawiczem. Bohaterka wyśmiewa swoją miłość, chce ją zdeprecjonować. Sarkastycznie obnaża także swoją późniejszą nadzieję, że Wiktor mimo wszystko, kiedyś do niej powróci i ją pokocha. Już nie ten wspaniały mężczyzna z aureolą sławy, ale ten skarłały, z twarzą tchórza, kabotyńca i kiepskiego aktora, potrzebującego za wszelką cenę aplauzu. Ironia, zgodnie z definicją romantyków niemieckich, to refleksja jako odbicie, „zamykająca ją w zatrutym obiegu autorefleksji”¹⁶. Czy nie taka jest właśnie postawa Felicji? Siłą swojej inteligencji tworzy ironicznego sobowtóra, za którym będzie mogła ukryć się razem z własnym cierpieniem, zawiedzionymi uczuciami, swoją stratą i klęską.

Freud wskazuje na skłonności autodestrukcyjne melancholika, pomniejszanie i poniżanie siebie samego, wyśmiewanie swoich planów, nadziei. Bińczyk w monograficznym eseju pisze: „Tym, co melancholik bezpardonowo atakuje poniżając siebie samego, odbierając swemu własnemu istnieniu formę i wszelką wartość [...] jest w istocie uwewnętrzniony obraz obiektu straty, obiektu pożądanego i zarazem, zważywszy niemożność jego zdobycia lub odzyskania, zniechęconego. Nie mamy do czynienia ze wspomnieniami świadomymi i nostalgicznymi, ale wspomnieniami tłumionymi, ożywionymi resentymentem, doznana krzywdą, rozczarowaniem, poczuciem, iż on nie był wdzięczny, nie docenił jej poświęcenia. Nie docenił także oddania za niego własnego ciała. Felicja pomimo racjonalnych deklaracji, iż wiedziała, że tak będzie, żyje bolesnymi afektami: obwinia i jego, i siebie. Zdaniem Bińczyka ironiczny obraz oznacza: „niezdolność życia do przylegania do jego własnego znaczenia, nieadekwatność prawdy o nas z tym jej obrazem, jaki przedstawiamy”¹⁷.

Do pogodzenia z przeszłością nie prowadzi autoironia, ale postawa akceptującej afirmacji. Ten rodzaj pogodzenia już nie szuka wytłumaczenia dla tragicznych wydarzeń. *De facto* nie jest ważne, do jakiej racjonalizacji podmiot dochodzi, nie jest istotna żadna obiektywna prawda o zdarzeniach i motywacjach. To właśnie ta zupełnie dowolna racjonalizacja, jaką znajdzie i przyjmie podmiot jest podstawą rozwiązania węzła traumy: cierpienia, poczucia winy lub niezawinionej krzywdy. Bohaterka z pozoru pragnie znaleźć takie wyjaśnienie, zrozumieć swoje działania, ale jednocześnie nie wierzy, że jest to możliwe. Nie wierzy, że takie racjonalne uzasadnienie odnajdzie. Pozostaje

16 Marek Bińczyk, *Melancholia*, dz. cyt., s. 70.

17 Tamże, 71.

udawać, iż w tym wszystkim jest jakiś sens. Stąd obsesyjne powracanie do tamtych wydarzeń.

Hasowski obraz zdaje się wysyłać odwrotny komunikat niż zracjonalizowane deklaracje Felicji. Na ekranie widzimy, iż bohaterka wciąż o tym myśli. Podmiot melancholijny „im bardziej „myśli” – tak jak „myśli” [...] tym jest go mniej (tak właśnie, myślę, więc mnie nie ma), tym bardziej pogłębia się jego smutek”¹⁸. Te słowa celnie charakteryzują postać Felicji. Aktualność odgrywa rolę pretekstu dla pokładów wirtualności, w których zanurza się bohaterka. Jej nie interesuje terażniejszość. Bieg życia nie może się toczyć w sposób „naturalny”: nie posuwa się ono naprzód, bo przytrzymuje je w miejscu refleksja. Dla Felicji istnieć to być własną przeszłością i wspomnieniami kosztem niedocenianej terażniejszości. Jeśli bohaterka nie może ogarnąć siebie w chwili bieżącej, to nie może także autentycznie przyjąć chwili nadchodzącej, która odcięta od terażniejszości wydaje się pusta i nierealna. Jedynie przeszłość posiada znamię realności, z całą głębią psychicznych doznań i pragnień.

Wszystko to, co odnajdujemy w wypowiedziach Felicji reżyser potwierdza wizualną koncepcją zdjęć, eksponując w partiach retrospekcyjnych głębię ostrości, wizualne bogactwo kadru, jego nasycenie rzeczami-znakami. Sama fotografia staje się zaproszeniem do uważnej kontemplacji, która przekłada się przecież na wymiary temporalne. Przeszłość bohaterki jest pełna emocji i zaangażowania, co Barbara Krafftówna oddaje grą aktorską. Natomiast obecne życie zdaje się być sterylne, jakby bezosobowe, protagonistka zaś introwertycznie zamknięta w sobie. Płaskie zdjęcia, często z jednolitym tłem wykorzystane zostały w scenach, które rozgrywają się w samolocie. Operator – Stefan Matyjaszkiewicz podobnie fotografuje studio nagrań, dodatkowo odizolowane od autentycznego życia dźwiękoszczelną szybą. Z tej perspektywy wyraźnie widać, iż to co dotyczy terażniejszości okazuje się właściwie nieistotne, w te wydarzenia bohaterka nie angażuje się emocjonalnie. Mówi starannie dobierając słowa, jednostajnym głosem komentuje swoje życie. W charakterystyczny dla melancholika sposób znikają wszystkie zewnętrzne punkty odniesienia: rodzina, przyjaciele, własny dom. Felicja deklaruje, iż rodzina nie jest ważna, nie wierzy w przyjaciela-kolegi-aktora, który nie miał w sobie dość siły, aby podczas koleżeńkiego sądu jej bronić. Nie jest nigdzie zakorzeniona... Żyje w hotelu, raz w tygodniu odgrywa rodzinne scenki z niby-mężem, do Paryża leci na zaproszenie niby-córki. Bieńczyk wskazuje, iż: „Freudowskie rozpoznanie podmiotu melancholijnego wskazuje na »ja« niezintegrowane, które nie wchodzi w żadne zewnętrzne relacje, podmiot nieobecny tu i teraz, pochłonięty przez wspomnienia

18 Tamże, s. 21.

i własne myśli, pogrążony w smutku maskowanym ironią”. I dodaje: „melancholia od zawsze dokonywała podważenia metafizyki obecności”¹⁹.

Krystaliczna historia – kim jest ta postać, którą widzę w lustrze?

Deleuze określa historię filmową poprzez rozwój i wyodrębnienie dwóch rodzajów obrazów, wynikających z przyjmowania odmiennych punktów widzenia. Filmowa historia oparta jest na relacji obrazów subiektywnych jako spojrzeń z perspektywy postaci i obiektywnych jako prezentowanie tego, co widzi kamera. W historii opartej na modelu prawdopodobieństwa i tożsamości układ ujęć powinien być klarowny: „Otóż kamera musi widzieć samą postać: jedna i ta sama postać albo widzi, albo jest widziana. Ale zarazem to ta sama kamera ukazuje widzianą postać oraz przekazuje to, co postać widzi. Historię możemy zatem rozpatrywać jako rozwój dwóch rodzajów obrazów, obiektywnego i subiektywnego, jako ich skomplikowaną relację mogącą nawet przyjąć formę antagonizmu, który rozwiązanie powinien jednak znaleźć w tożsamości typu Ja=Ja; tożsamości postaci widzianej i widzącej, ale równie dobrze tożsamości filmowiec – kamera, która widzi postać i to, co postać widzi”²⁰.

Tożsamość budowana w oparciu o podstawowe środki filmowe może być poddawana próbom, możliwe są tutaj wszelkie stylistyczne chwyt, które reprezentują nieprawdę, pod warunkiem, iż ostatecznie powrócimy do racjonalnego porządku. W krystalicznej historii, tak jak ją definiuje Gilles Deleuze, dokonuje się istotna przemiana rozbijająca tę zakładaną spójność. Filozof pisze: „rozdzielenie między obiektywnym a subiektywnym jest zanegowane w odmiennym trybie opowiadania, który odkrywali Welles, Pasolini, Antonioni, Bertolucci i Godard, a którego prekursorem był Lang. W różny sposób, za pomocą różnych środków filmowych pokazywali oni, iż obrazy obiektywne i subiektywne tracą swoją odrębność, ale także identyfikację na rzecz nowego obiegu, w którym w całości się zastępują albo podlegają kontaminacji, albo dekomponują się i rekonstruują”²¹.

Has często posługuje się tym „odmiennym trybem opowiadania”, na co wskazuje rodzaj filmowego opisu i konstrukcje narracyjne, jakie buduje w swoich fabularnych filmach. Jako przykład weźmy scenę gwałtu. Kobieta w retrospekcji opisuje nie tylko to, co sama widzi, ale także siebie jako działającą postać. Ponieważ mamy prezentowane jej wspomnienia, zatem subiektywny punkt widzenia usprawiedliwia taką strategię. Porządek zostaje zakwestionowany, gdy

19 Tamże, s. 21.

20 Gilles Deleuze, *Kino*, dz. cyt., s. 371.

21 Tamże, s. 372.

w opowieści pojawia się punkt widzenia, jej całkowicie niedostępny, a mimo to znajdujący się w jej wspomnieniach. Niemiecki żołnierz, gdy ją zgwałcił wychodzi z pokoju i wpuszcza na swoje miejsce kolejnego napastnika. Dalszy rozwój wypadków – następny gwałt jest pokazywany z perspektywy Felicji, ale wyłamuje się z tego czytelnego układu ujęcie, kiedy prezentuje żołnierza, ten podgląda ich przez szybkę w drzwiach.



Fot. Obrazy napastnika, który podgląda gwałt wyłamują się z klarownego układu subiektywne-objektywne.

Jednak nie tylko takie elementy inscenizacji wprowadzają odchylenia wobec przyjętego porządku. Hasa czyni z tego zasadę „mowy pozornie zależnej”. Deleuze określa to jako odmianę szczególnej poetyckości²². Utożsamienie obu punktów widzenia rozbija tradycyjnie rozumianą tożsamość podmiotu: Ja = nie-Ja, bowiem Ja „patrzę jako ktoś inny”. Przyczyną rozbicia podmiotowości jest świadomość nieustannego odgrywania ról. Maski i aktorstwo prezentują ten problem jak w soczewce. Bohaterowie Hasa oglądają siebie z boku, obserwują swoje zmagania z życiem i dostrzegają, iż nie sposób rozstrzygnąć, gdzie jest życie, a gdzie przyjęta rola. Trwogę budzi strach, iż jest się jedynie aktorem i poza maską nie ma już nic. Podobnie jest z manekinem, który staje się jedynie zewnętrzną powłoką. Bieńczyk wskazuje, iż melancholijne „ja” jest zawsze antykartezjańskie²³, gdyż podmiot pozostaje wydrążony, zdaje się być pusty w środku niczym kukła. Hasa uwrażliwiony na ten aspekt pokazuje wnętrze



Fot. W pokoju Felicji widzimy lalki: mężczyzny i kobiety.

22 Por. tamże. Deleuze odwołuje się tutaj do koncepcji „kina poezji” Piera Paolo Pasoliniego.

23 Tamże, s. 21.

powojennego pokoju Felicji umieszczając na pierwszym planie lalki, marionetki leżące na stole, a na ścianach plakaty o kukielkowych przedstawieniach.

Podczas ostatniego spotkania z Wiktorem, ostatniej z nim rozmowy Felicja na chwilę zostawia go samego w pokoju, wychodzi do łazienki, ale nie przestaje mówić do mężczyzny: *Z trocin... wysypały się z kanapy. Gotowałam im obiad. Obydwe były z celuloidu (...), wiesz... o takich płaskich namalowanych oczach. Karmiłam je łyżeczką, ubierałam, opowiadałam im fantastyczne brednie, ze starej narzuty uszyłam im peleryny.* Te słowa nie tylko dotyczą lalek, którymi prawdopodobnie kiedyś bawiła się jako dziewczynka. Są także metaforycznym opisem pragnień, kulturowo kreowanych podczas takich „zabaw w dom”, gdzie dziewczynki opiekują się własnymi wyobrażanymi dziećmi. Ta od niechcienia wypowiedziana, z pozoru błaha historyjka-wspomnienie drastycznie kontrastuje z komentarzem „późniejszej” Felicji. W prologu kobieta mówi z cierpką ironią: *Miłość, rodzina to są sprawy do zastąpienia... tylko nie należy się zastanawiać nad wymową swojego życia* (jakże to inna **wymowa** wobec tej „radiowej”, gdy Pani Konopkowa powtarza z czułością w zakończeniu każdego odcinka: *Mój złoty, jedz, dla Ciebie jest ten kawałek przy kości...*). I dla miłości, i dla rodziny Felicja znajduje zastępstwo – radio. W kolejnych, wypowiedzianych słowach o lalkach, którymi się bawiła pada zdanie: *Kochali mnie. Nikt już mnie później tak nie kochał. Gdyby nie oni... umarłabym ze strachu...* Czy słowa te nie dotyczą, tych, którzy teraz ją kochają – są jej wirtualną publicznością? Czas manipuluje słowami. Kiedyś oznaczały dawno minioną przeszłość. Zostały wypowiedziane w przeszłości, która okazuje się wciąż teraźniejsza dla Felicji, teraz powracają jako słowa opisujące przeszłość.

Radiosłuchacze nie mają swoich realnych, indywidualnych twarzy, podobnie jak lalki mogą tylko słuchać, nie mogą mówić. W przestrzeni teatralnej, choć publiczność nie ma prawa głosu, zakłada się współobecność, wzajemną komunikację, interakcję w jednym miejscu i w jednym czasie. Dla środków masowego przekazu charakterystyczny jest dystans, zarówno czas, jak i przestrzeń jest rozdzielona, nie tworzy ontologicznej płaszczyzny porozumienia. Ale gdyby nie ta milionowa publiczność Felicja „umarłaby ze strachu”. Nie tylko głębię psychologiczną powinniśmy dostrzegać w tym sformułowaniu. Has w wypowiedzi kobiety potrafi zbudować w znamienny dla siebie i absolutnie mistrzowski sposób paradoks czasu. Wspomnienie we wspomnieniu otwiera się na przyszłość. Zdanie, które mówi bohaterka o przeszłości z dzieciństwa, pokazywane jako fragment przeszłości wojennej, ale przy użyciu czasu ekranowego – teraźniejszego. To samo zdanie jest jednocześnie nieświadomą wypowiedzią o przyszłości bohaterki, czyli aktualnej teraźniejszości, do której powraca po retrospekcji. Przeszłość przeszłości, przeszłość teraźniej-

sza, przeszłość, która staje się przyszłością. Po prostu kryształ czasu w jego wewnętrznym zróżnicowaniu.

W filmie Hasa opowiadana jest Deleuzjańska „pseudohistoria”, w tym sensie, iż bohaterka nieustannie przegląda się we własnych odbiciach, żyje zanurzona we własnych fantazmatach i rozdwojeniach, zamknięta „w refleksji *ad infinitum* – pisze Bińczyk – w ciągłym powtórzeniu aktu odbicia, przed którym nie rysuje się żadne przekroczenie, lecz tylko powtórzony początek – rozpoczynanie od nowa chwili poprzedniej”²⁴. Postrzega siebie jako osobę obserwującą i obserwowaną. Reżyser od samego początku, konsekwentnie buduje wizerunek pierwszoplanowej postaci z pęknięciami, szczelinami, które podważają jej spójną, racjonalną osobowość. Kobieta – jej odbicie w lustrze, ona – jej role Ofelii i Felicji, a także odgrywanie czarownicy w baśniach dla dzieci to wszystko aktorskie kreacje, zmienne i tymczasowe. Lacanowskie rozumienie funkcji lustra, zakłada fazę oglądu własnego i całościowego wizerunku, co pozwala oddzielić się ludzkiemu Ja z otaczającego świata, zacząć budować swoją tożsamość. Ten symboliczny gest już na początku rozwoju kształtuje osobę, świadomy siebie podmiot. W *Jak być kochaną* zwierciadlane odbicia są pokazywane z perspektywy małego, kieszonkowego lusterka, którego używa protagonistka. To wizerunek fragmentaryczny, który nie spaja, ale ujawnia, iż w regresji narcystycznej dotknięta zostaje i zakłócona „subiektywna organizacja ego”²⁵. W zwierciadlanym odbiciu prezentowane są tylko usta, symbol kobiecości, teatralnego makijażu, a także głosu, który w przypadku Felicji pełni przecież różnorodne funkcje. Dlatego w jej wypowiedziach tak często pojawiają się sprzeczności, wewnętrzne napięcia, które korygują, bądź całkowicie zmieniają pierwszą interpretację. Język, jak zwraca uwagę Lacan, jest nieświadomością. Ważne są nie tylko wypowiedzane słowa, ich bezpośrednie znaczenie, ale także dlaczego i w jakich okolicznościach są wypowiedziane. Niewątpliwie bohaterka chciałaby zostawić *swoje podeptane miejsce* i nie przyglądać mu się wciąż od nowa, ale czy udaje jej się dokonać takiej zmiany? Słyszymy deklarację, iż *dotąd nie patrzyła za siebie*, jakby chciała przekonać nas/siebie, że wcześniej nie wracała myślami do przeszłości. Jak to możliwe? Nie tylko z psychologicznego punktu widzenia to stwierdzenie wydaje się nieprawdziwe. Kobięca postać w swoim monologu sugeruje, iż **teraz** zobaczy wspomniane doświadczenia inaczej, ale nie ma w strukturze filmu, żadnych wskazówek, jak oceniała je wcześniej, czy a jeśli tak, to co się zmieniło w jej psychicznej postawie i kiedy to nastąpiło. Być może „nałogowe” powracanie do tamtych zdarzeń za każdym razem wiąże

24 Marek Bińczyk, *Melancholia*, dz. cyt., s. 68.

25 Tamże.

się z deklaracją „ostatni raz do tego sięgam”, „teraz będę miała już to za sobą”. Oczywiście, jeśli odwołamy się jedynie do słów kobiety, która chce *ogłądać swoje podeptane miejsca z pewnej odległości* i stwierdza, że robi to po raz pierwszy, możemy uwierzyć jej „na słowo”. Jednak jeśli język jest nieświadomością, wciąż powinniśmy pytać dlaczego, to mówi i raczej powtarza za Deleuze’em słowa Nietzschego: „Nawet człowiek prawdomówny w końcu rozumie, że nigdy nie przestał kłamać”²⁶. Bohaterka nie jest konsekwentna w swoich wypowiedziach. W scenie radiowego nagrania, jeszcze zanim wybierze się w swoją podróż w pamięci, wprowadza zmiany w dialogach, które dobitnie świadczą, iż analizę siebie i swej relacji z Wiktozem (który w jej wyobrazeniach był przecież „nieślubnym mężem”) już wcześniej przeprowadzała: *Kto się szanuje, kiedy kocha?* – pyta retorycznie. Te słowa mówi przecież od siebie, o sobie, o własnych doświadczeniach. Wypowiedzi Felicji często posiadają wewnętrzne napięcia, które wskazują, że „mówi, nie tylko to, co mówi” albo jej słowa rozmiągają się z czynami. Wobec kolegi, który przywiózł Wiktora taksówką pod jej dom, wygłasza zdania, które mają jego, ale także ją samą przekonać, że już nie chce wracać do dawnego związku. Unosi się dumą i nie godzi się na spotkanie z Wiktozem. Ale przecież już następna scena rozbija ten wizerunek. Felicja odnajduje mężczyznę w knajpie i prosi pijanego Rawicza, aby znów mogła zaopiekować się nim, poniża się, ponieważ wciąż pragnie, aby wrócił do jej domu. Nie do sanatorium, w którym wyleczą go z alkoholizmu. Ona podświadomie pragnie jego słabości, uzależnienia od jej pomocy. Z jednej strony deklaruje: *Będziesz miał wszystko. Wszystko oprócz alkoholu*. Ale po przyjeździe do własnego mieszkania, pierwsze co robi, to nalewa sobie i jemu wódki, jak osoba „współuzależniona”.

Oczywiście w *Jak być kochaną* najistotniejszym odbiciem wobec rzeczywistości życia jest aktorstwo. Ten wątek w teorii kina Gillesa Deleuze’a jest szczególnie mocno podkreślany. Filozof wskazuje na jego wymiar ontologiczny w temporalnej koncepcji, którą przyjmuje za Bergsonem. W filozofii trwania lustrzane odbicie, pojawia się wraz z każdą chwilą terażniejszą, która już w momencie swoich narodzin posiada sobowtóra – wspomnienie. Aktorstwo w kontekście filozofii czasu okazuje się niezwykle istotnym wątkiem, nie tyle stanem wyjątkowym czy opisem pewnej profesji, ale symbolem temporalnej kondycji człowieka. Zanurzeni w czasie wszyscy jesteśmy aktorami.

Deleuze pisze: „Obraz-kryształ może mieć wiele różnych elementów, ale jego nieredukowalność polega na niepodzielnej jedności aktualnego obrazu i jego obrazu wirtualnego. Czym jednak jest ten obraz w połączeniu z obrazem aktualnym? Czym jest ich wzajemny obraz? Bergson stale ponawiał to pytanie

26 Gilles Deleuze, *Kino*, dz. cyt., s. 358.

i szukał odpowiedzi w otchłani czasu. To, co aktualne zawsze jest terażniejsze. Ale to właśnie się zmienia lub przemija. Zawsze można powiedzieć, że staje się przeszłością, gdy już nie jest, gdy nowa terażniejszość ją zastępuje. To jednak nic nie oznacza. Wyraźnie musi ona przeminać, żeby nadeszła nowa przyszłość, musi przeminać dokładnie wtedy, gdy jest jeszcze terażniejsza. Obraz ma swoje- go sobowtóra musi być terażniejszy, a zarazem przeszły. Przeszłość nie następuje po terażniejszości, której już nie ma, lecz współistnieje z terażniejszością, która była. Terażniejszość jest obrazem aktualnym, a współczesna jej przeszłość jest obrazem wirtualnym, obrazem zwierciadlanym. Według Bergsona *paramnezja* (złudzenie *déjà vu, déjà vécu*) jedynie unaocznia tę oczywistość: istnieje wspomnienie terażniejszości współczesne z samą terażniejszością, tak ściśle połączone jak rola z aktorem²⁷.

Tak kształtuje się ontologiczna wykładnia aktorstwa, ale Has oczywiście sięga do problemu z innej, psychologicznej perspektywy. Aktorstwo to nieustanne kreowanie własnego wizerunku, zarówno w perspektywie społecznej-symbolicznej, jak i wyobrażonej- Prywatnej, gdzie najistotniejsze znaczenie ma spojrzenie tej jednej osoby, na której ocenie nam zależy. Dla Rawicza najważniejsze jest jak zostanie odebrany przez innych, świat postrzega w relacji ja – moja publiczność. Kreacja jest skierowana zarówno wobec otoczenia, jak i wobec siebie. Twarz staje się maską. Charakterystyczna jest już nonszalancka poza aktora w czasie alarmu przeciwnotniczego. Podczas gdy jego koledzy uciekają do schronu, on z całkowitym spokojem piłuje swoje paznokcie, nic sobie nie robiąc z zagrożenia²⁸.



Fot. Bohaterowie-aktorzy. Felicja w roli Ofelii i Wiktor w roli Hamleta.

27 Gilles Deleuze, *Kino*, dz. cyt., s. 299.

28 Ta scena – gdy bohater panicznie boi się, że zostanie odnaleziony i schwytyany przez Niemców – staje się punktem odniesienia, swoistym lustrem, w którym będą się przeglądać wszystkie sytuacje w domu Felicji.

W tym sensie jego czyn spoliczkowania Petersa także jest jedynie pozą, która ma wyglądać jak akt odwagi, w istocie jest tylko teatralnym przedstawieniem dla kawiarnianej publiczności. W prezentowanym powyżej zdjęciu Rawicz został pokazany niejako w podwójnej roli: w kostiumie Hamleta i w postawie, która manifestuje jego obojętność podczas nalotów. Tu jeszcze jest odważny i ze spokojem wykonuje manicure, podczas gdy inni uciekają do schronów.

Wiktor kreuje obraz własnej odwagi, cnoty patriotyzmu. Jednak aktor może się stać kozłem ofiarnym takiej postawy. Z jednej strony sam dla siebie przestaje być wiarygodny, gdy dalszy rozwój wypadków demaskuje jego tchórzostwo. Tym



Fot. To samo obwieszczenie – odwrócone i zniszczone – Wiktor chce zamienić na znak swojego bohaterstwa i potwierdzenie dla zmyślonej wersji wydarzeń.

bardziej jest to frustrujące, że kobieta jest świadkiem jego strachu, że to ona go ochrania, a nie on ją. Pojawia się rozdziew między wykreowaną maską a własną twarzą. Odsłania się fikcyjność noszonej przez niego maski. Po drugie w fabule mamy zobrazowane tragiczne w skutkach odwrócenie odczytania „roli” bohatera przez otoczenie. Rawicz ostatecznie traci chlubną nieśmiertelność bohatera. Dla społeczeństwa, które kultuwyje tradycję „romantycznego” heroizmu, *prawdziwi bohaterowie są w grobie.*

Felicja nic sobie nie robi z opinii środowiska na swój temat. Inaczej jest w przypadku Wiktora: *Wszyscy mężczyźni i wszystkie kobiety napęlniają go rozpaczą, że nie siedzą w rzędach i nie biją mu brawa.* Wiktor staje się zwykłym oszustem, aby zdobyć uznanie publiczności. Męczyzna musi – jak określa to Deleuze – zacząć „afirmować fikcję jako moc, a nie jako model... musi zacząć konfabulować, żeby odnaleźć i potwierdzić swoją realną obecność wśród innych”²⁹. Wiktor jest mitomanem – rozpaczliwie próbuje wytworzyć chociaż w garstce pijanych słuchaczy podziw dla własnej osoby. Zastłaniając się ciężącą nad jego moralnością maską kłamstwa prowadzi siebie do samodestrukcji. Nawet w swoim samobójczym geście aktor zdaje się całkowicie uzależniony od publiczności (jakby chciał powiedzieć do tych symbolicznych innych, którzy go oceniają: mówiliście, że wyskoczyłem z okna na bruk, uśmierciliście mnie w ten sposób podczas okupacji, to proszę, macie, co chcieliście, specjalnie dla was odbiorę sobie życie dokładnie zgodnie z waszym życzeniem). Ewidentnie odsłania Has niedojrzałość w po-

29 Gilles Deleuze, *Kino*, dz. cyt., s. 375.

stawie Rawicza, charakterystyczne dla Narcyza uzależnianie własnej wartości od opinii otoczenia.

Aktorstwo jest także lustrem, w którym nieustannie przegląda się bohaterka *Jak być kochaną*. Pytaniem ziejącym z samej głębi melancholijnej zapaści w siebie jest pytanie o własny status, pytanie o to, kiedy jest sobą. Kundera pisze: „Twarz; twarz, która kryje skarb, okrucuch złota, ten skryty diament, jakim jest »ja« nieskończenie kruche, drżące w ciele; twarz, w którą wbijam wzrok, by odnaleźć w niej rację przeżywania tego »pozbawionego sensu wypadku« »jakim jest życie«”³⁰. Kobieta-aktorka, gdy ją poznajemy jako młodą jeszcze dziewczynę, w relacji ze znanym aktorem jest onieśmielona, swoje uznanie umie wyrazić jedynie za pomocą aktorskiej kreacji, odgrywając przed nim fragmenty z Szekspirowskiego dramatu. Jednak przecież sama fascynacja jest prawdziwa, jedynie jej ekspresja zostaje ubrana w cytaty z *Hamleta*. Zatem sytuacja jest tutaj odwrotna. Rola służy wyrażeniu autentycznego ja rozedrganego w swoich pragnieniach, pulsującego rodzącym się fantazmatem, aby zdobyć uznanie tego konkretnego człowieka. Aktorska maska wyraża prawdziwą twarz. Z czasem jednak kobieta nosi twarze-maski, które ściśle do siebie przylegają. Za maską, za makijażem, wystudiowanymi minami i pozami, nie ma nic więcej. W melancholii istotne jest poczucie depersonalizacji, kobieta rezygnuje z własnej tożsamości, całkowicie odnajduje się w rolach najpierw Ofelii, później Felicji, ale dlatego, że one wyrażają ją pełniej, niż ona sama. W filmie nie ma własnego imienia i wydaje się całkowicie godzić z tym faktem. Na scenie wyobraźni odgrywa własną tragedię, w której obsadza siebie w roli *tragicznej komiczki* i *komicznej tragiczki* jednocześnie. Tyle, że powtarzanie swoich kwestii wcale nie prowadzi do zrozumienia, jak obiecywał jej to Rawicz podczas próby do *Hamleta*. Możemy tylko udawać, że życie jest logiczne i posiada swoje racjonalne wyjaśnienie, ukryty sens. Felicja chce usunąć się za dekoracje. Pragnie schować się za tłem, które *de facto* wydaje się nierealnym cieniem autentycznego życia. Lepiej być „prawie szczęśliwą” w tym „niby życiu”, które wykreowała dla siebie, niż dostrzegać swoje nieszczęście, własną pustkę w realnym świecie. Zaczyna powielać aktorskie umiłowanie publiczności, tak przecież charakterystyczne dla Rawicza. Ważne jest tylko to, że milion słuchaczy ją kocha, uczucie konkretnego człowieka i uczucia do konkretnej osoby, przestają mieć znaczenie. W scenie udzielanego wywiadu do magazynu „Głos” posługuje się cytatami ze swej roli, jest wzruszona, deklaruje miłość do swojej publiczności, tak jakby faktycznie w tej kreacji widziała sens swojego życia.

30 Marek Bieńczyk, *Melancholia*, dz. cyt., s. 26.



Fot. Fantazmatyczny, „audialny” obraz rodziny państwa Konopków.

Radiowe małżeństwo państwa Konopków funkcjonuje jako erzac niezrealizowanej małżeńskiej relacji z Wiktorem. Tym mocniej te podrabiane emocje są widoczne, gdy uświadomimy sobie, iż w tym radiowym słuchowisku także jej kolega współkreuje ten fantazmat. *Wyobraź sobie niemłode małżeństwo prowadzi rozmowy przy obiedzie. O czym? O wszystkim. O życiu. Mężem będę ja* (słyszymy kpiący śmiech Felicji). Ich relacja staje się lustrzanym odbiciem jej relacji z Wiktorem. Kobieta nieświadomie

bierze odwet, wciela się w rolę Wiktora. Odgrywa się za to, że mężczyzna, którego kochała nigdy nie traktował na serio związku z nią.

Gdy bohaterka w charakterystyczny dla melancholika sposób rezygnuje z zewnętrznych punktów odniesienia, negacji zostanie poddana nie tylko twarz, ale także ciało. Głos Felicji jest bezcielesny. Jej ciało należy do aktorki: nawet kiedy pracuje jako kelnerka, to w gruncie rzeczy pozostaje aktorką. Zresztą, w jednej i drugiej profesji kobiecość jest eksponowana, staje się kulturową rolą kobiety: bohaterka ma odsłonięty dekolt, rozpuszczone długie włosy. Natomiast w partiach terażniejszych cielesność Felicji jest szczelnie ukrywana, ubiór staje się tym, co odgradza od świata: zapięte pod szyję guziki bluzki, kapelusz osłaniający włosy, rękawiczki. Szczególnie ten ostatni element garderoby został wyeksponowany w zdjęciach Stefana Matyjaszkiewicza. Zupełnie tak, jakby kobieta nie chciała mieć cielesnego kontaktu z jakimkolwiek przedmiotem, jakby potrzebowała osłony przed dotknięciem rzeczywistości. Melancholijne ja bohaterki przyjmuje „pośredni stan istnienia: między ja a światem, w przestrzeni niezidentyfikowanej, na kruchej granicy między obecnością i dezercją, nie przynależnością do niczego”³¹.

Aktorstwo ma swój kontrast w ciele nieupozowanym, takim ciele, które jest postawione w sytuacji bezpośredniej, gdy nie może się już schować, za jakąś rolą, gdy jest bezbronne. To twarz oprawcy jest Realna. Po seksualnym akcie mężczyzna zachęca, aby inni żołnierze poszli w jego ślady, po czym cynicznie proponuje odgrywanie ról romansującej pary, gdy on wróci do niej *już z czekoladkami, inaczej...* Felicja potrzebuje „lepszyc papierów” – *ausweisu*, który może przyczepić do drzwi, nie tylko dlatego, że chce chronić Wiktora

31 Marek Bieńczyk, *Melancholia*, dz. cyt., s. 33.

przed możliwym odkryciem przez niemieckich funkcjonariuszy, chce chronić także siebie, „schować” swoje ciało przed zapowiedzianym powrotem Niemca.

Cielesność pojawia się nie tylko w scenie gwałtu. Gdy Felicja opisuje swoje życie z Wiktorem, powie: *W nocy moje ciało zderzało się z betonem*. Aluzje do cielesności, erotycznego życia pojawiają się w filmie bodaj dwukrotnie. W ostatniej scenie przekonuje Wiktora, żeby do niej wrócił. Ich dialog jest znaczący w perspektywie relacji aktorstwo a cielesność.

Felicja: – Zajmę się Tobą. Może po miesiącu okaże się, że już mi na tobie nie zależy... ale musimy spróbować. Będziemy razem, będziesz grał... Możesz grać wszystkie swoje role. To nieprawda, że wojna Cię zniszczyła.

Wiktor: – Czy nie myślisz, że już jest za późno?

Felicja: – Ty idioto! Myślisz, że będziesz musiał ze mną spać!?

Równie zaskakujący jest wybuch kobiety, gdy zaprzyjaźniony kolega-aktor, zdobywa się na wyznanie, że chciałby, aby byli razem, że jest mu potrzebna. Felicja w odpowiedzi wykrzykuje: – *Oczywiście, jeśli ktoś komuś może być potrzebny to tylko kobieta mężczyźnie w łóżku. Dopiero potem można się zastanawiać, co do innych szczegółów!*

Gdy ten sam kolega proponuje wspólną pracę w radio mówi do niej: – *Raz w tygodniu, na starość zasiadalibyśmy przy stole jako małżeństwo. Oczywiście bez żadnych obowiązków*. To ostatnie zdanie brzmi, jak odpowiedź wobec poprzednich zarzutów kobiety skierowanych pod jego adresem. Mężczyzna proponuje całkowicie ascetyczny, bezcielesny związek, odgrywany w świecie wyobrażonym.



Fot. Nagie dłonie bohaterów spotykają się dopiero w momencie śmierci.

Doświadczenia kobiety wydają się prowadzić ją do przekonania, że lepiej nie mieć własnego ciała, wystarczy umiejętnie posługiwać się aktorskim głosem

i nie zastanawiać się nad *wymową swojego życia*. W narracji prawdziwościowej, co podkreśla Deleuze, łącząc ten model z kinem obrazu-ruchu, postać w końcu zrzuca maskę, demaskuje pozę, odkrywa się: „taki jestem naprawdę” lub inni odkrywają jej oszustwo. W narracji falsyfikującej, charakterystycznej dla filmów spod znaku obrazu-czasu to kreacja aktorska mówi o postaci najwięcej. Własna osobowość zaciera się na rzecz masek.

Podobny aspekt ujawnia posługiwanie się cytatem. Bińczyk pisze: „Cytat jest przejawem życia pomiędzy, jak jeden z podstawowych stanów melancholijnych, trwanie w szczelinie między ja – mój głos, moje słowa a nieja – cudzy głos”³². Ale w strategii cytatu kryje się zarazem bezsilna odmowa wobec zastanego języka. Zamiast autentycznego dialogu możliwa jest jedynie komunika ludzi zgromadzonych wokół radiodbiorników. „Ja melancholijne nie umie autentycznie utwierdzać się w języku, jeśli mówi do innych posługuje się konwencjonalną formą języka, jeśli mówi do siebie, walczy z językiem, próbuje poprzez zderzenia, mowę „pod prąd” uchwycić coś dzięki przetasowaniom”³³. Felicja w wypowiedziach o sobie wciąż ujawnia sprzeczności: *jest siostrą samotnych i żoną owdowiałych*. Nie można być „siostrą samotnych” ani „żoną owdowiałych”. Ktoś taki nie istnieje.

Znamienny na tym tle jest cytat kończący jej podróż w czasie. Nie szuka własnych słów, znów wciela się w rolę, jest i będzie aktorką do końca, nie tylko na scenie realnej, ale także na scenie swojej świadomości. Recytuje fragment wiersza, niejako opisując literacko swoją historię:

*W tym świecie nasza krew jest przestrzenią jedyną.
Czerwone ptaki ciągle biorą postać inną i przy sercu,
co rządzi nimi, krążą z trudem,
Oddalić się od niego nie mogą, bo giną.
Bo w nas jest pustych równin okrucieństwo zimne,
Gdzie się kona z pragnienia u fałszywych źródeł.*

Ten fragment nie stanowi komentarza do żaloby bohaterki. Felicja nie umie pożegnać Wiktora, chociaż być może uświadamia sobie, że Wiktor był „fałszywym źródłem” dla jej miłości, ale nie będzie szukać innego źródła. Nawet jeśli miałyby się okazać, iż nie da się przy nim zaspokoić pragnienia, to właśnie to poszukiwanie jest istotą życia, niezgodą na „pustych równin okrucieństwo zimne...”. Felicja wie, że „w tym świecie nasza krew jest przestrzenią jedyną”, ale

32 Marek Bińczyk, *Melancholia*, dz. cyt., s. 36.

33 Tamże, s. 22.

rezygnuje z bycia sobą, z własnej cielesności, przyjmuje, że jest tylko aktorką, kostiumem, lalką pustą w środku. Tylko, że ta pustka boli. „Melancholia to najdziwniejszy kwiat miłości własnej – pisze Bieńczyk – rozkwita ona wśród trucizn, z których czerpie swe soki i wigor swych słabości; żywiąc się tym, co ją zżera, pod swym melodyjnym imieniem kryje Użalenie się nad sobą i Dumę klęski”³⁴.

Deleuze podkreśla, iż pamięć to swoisty związek Erosa i Mnemosyne, wskazuje na erotyczny kontekst leżący u samych źródeł pamięci. Erotyczny w tym sensie, iż pamięć odsyła do czasu pożądania – zbudowanego na pragnieniach i braku. Pamiętamy, aby powtarzać w nieskończoność nienasyconie, które autentycznie żyje wirtualnymi wymiarami czasu, bo tam przechowywane są najgłębsze fantazmaty. Pozbywanie się złudzeń, do którego ma doprowadzić dokonywana przez Felicję wiwisekcja, przypomina okrutną operację przeprowadzaną na żywym organizmie. Pod skalpelem autoironicznej analizy jej fantazja rozpada się odsłaniając unerwiony kłęb jestestwa wystawiony na upokorzenie. Jedynym znieczuleniem, po jakie sięga Felicja są kolejne kieliszki z koniakiem. Samobójcza śmierć mężczyzny ostatecznie niszczy ten cel. Zostawia ją z poczuciem braku, którego w istocie nikt nie ma szansy zappełnić, bowiem Felicja pozostanie odizolowana i zamknięta w swoim świecie, nikogo nie dopuści do kręgu własnych, autentycznych myśli, o nikim innym nie będzie marzyć. Przekleństwo fantazji polega na tym, że bez niej nie można żyć. Samotna podróż w czasie zakończy się tylko po to, by znów rozpocząć się obrazem szeroko otwartego okna i rozpaczliwym krzykiem.

Analiza filmu *Szyfry* (1966)

Opis krystaliczny – jak odzyskać przeszłość?

W *Szyfrach* terażniejszość służy odkrywaniu przeszłości. Dostrzegamy analogię z *Jak być kochaną*, tam podobne zadanie reżyser postawił przed opisem filmowym. Dla *opisu organicznego* charakterystyczny jest postulat „obrazu w terażniejszości”³⁵ oraz pierwszeństwo aktualności w jej powiązaniu z realnością, zatem z obiektywnym, „przezroczystym” punktem widzenia. W obu filmach Has odchodzi od tej reguły na rzecz *opisu krystalicznego*, chociaż na innych zasadach i za pomocą innych środków filmowych. Zarówno w *Jak być kochaną*, jak i w *Szyfrach*, terażniejszość jest pretekstem, aby rozpocząć podróż w różne rejony przeszłości, nie aktualność, ale pamięć i jej wirtualne wymiary uzyskują pierwszeństwo. Tadeusz jest polskim emigrantem, byłym żołnierzem

34 Tamże, s. 68.

35 Por. Gilles Deleuze, *Kino*, dz. cyt., s. 266.



Fot. Tadeusz (Jan Kreczmar) przyjeżdża do Krakowa. Spotkanie na dworcu ze starszym synem Maćkiem (Zbigniew Cybulski).

kampanii zachodniej, który po wojnie pozostał w Anglii. Po dwudziestu latach przyjeżdża do Krakowa, aby dotrzeć do wydarzeń, które doprowadziły do aresztowania i zaginięcia w ostatnim roku wojny jego syna – siedemnastoletniego wówczas chłopca.

Zatem przedmiotem filmowego opisu nie jest rzeczywistość otaczająca bohaterów, której można przypisać status realności, ale czas przeszły i nieżyjący, młodszy syn – Jędrrek. Głównym bohaterem w perspektywie

dominującej warstwy czasowej, do której chcemy dotrzeć wraz z protagonistą filmu nie jest „działający” w świecie Tadeusz, ale nieobecny Jędrrek. Nie dość powiedzieć, iż reguła opisu kina obrazu-ruchu zostaje w ten sposób złamana. Jeśli najważniejszą strategią w *opisie nieorganicznym* jest zerwanie związków zmysłowo-motorycznych, to umieszczenie w centrum uwagi nieżyjącego chłopca jest z punktu widzenia teoretycznego modelem rozwiązaniem idealnym dla opisu tego rodzaju. Wydaje się, iż w ramach konceptualnych założeń Deleuze’a nie można pójść dalej, aby wypełnić ten postulat stawiany wobec krystalicznego kina. Bohater nie tylko chwilowo nie działa, ale jest zmarłym, który w sferze realnej nie może działać, przynajmniej w sposób bezpośredni. Trzeba zaakcentować ten szczególnie udział Jędrka w świecie pozostałych bohaterów, zarówno w planie wirtualnym – odwołującym się do ich pamięci, jak i aktualnym – gdy reżyser ujawnia, jak duży wpływ odgrywa w ich obecnym życiu. Jędrrek staje się „wyobrażonym” obserwatorem, tego, co się dzieje, także w pewien sposób sprawcą. Wpisanie figury zmarłego syna w strukturę opisu jako domniemanego „obserwatora” nie wynika z koncepcji życia pozagrobowego w tradycyjnym, religijnym rozumieniu. Jego „nieistnienie” wpływa na rzeczywistość nie tylko jako strata dla bliskich, ale także oddziaływanie w sferze fantazmatycznej. Jędrrek „działa”, wpływając na decyzje innych w planie wirtualnym, tak jakby chciał pomóc swojej rodzinie ponownie się odnaleźć. To napięcie między zmarłym a żyjącymi ma swoje niezwykle precyzyjne zakotwiczenie w konstrukcji całej narracji, w której świat realistyczny został spleciony w jeden węzeł ze światem fantazmatycznym.

Deleuze w swoich rozważaniach *stricte* filozoficznych, nawiązując do epistemologii uwolnionej od metafizyki obecności, poszukuje w opisie krystalicznym strategii, w których relacja między podmiotem poznania a przedmiotem odbiega

od tradycyjnych rozwiązań. Filozof-nomada nie akceptuje teorii poznania wpisanej w jeden z dwóch modeli: albo podmiot jest aktywny i on kreuje zarówno warunki poznania, jak i jego przedmiot, albo jest bierny i odtwarza, kopiuje swoimi zmysłami poznawany przedmiot. Deleuze stara się pokazać, iż relacja epistemologiczna polega na wzajemnym wymazywaniu-wpisywaniu, w którym *de facto* nie można oddzielić, co jest podmiotem a co przedmiotem, w tradycyjnym rozumieniu. I nie chodzi przecież o pojęciową ekwilibrystykę, poszukuje w kinie przykładów takich filmowych strategii, które ten fenomen potrafią uchwycić i opisać. Zarówno w *Jak być kochaną*, jak i w *Szyfrach*, przedmiot opisu staje się równocześnie jego podmiotem. Fenomen monologu wewnętrznego Felicji sprowadza się do autoanalizy. W *Szyfrach* pojawia się inne rozwiązanie. Jędrzek jest zarówno przedmiotem *krystalicznego opisu*, jak i podmiotem, posiada bowiem, szczególną moc sprawczą, która poświadcza jego podmiotowość nie tylko w planie interpretacyjnym jako osoby-podmiotu, ale także strukturalnym, w ramach konstrukcji fabularnego schematu. Wbrew pozorom, nieobecna postać taką moc może posiadać i Jędrzek w filmie Hasa jest tego znakomitym przykładem.

Felicja miała dostęp do pokładów własnej pamięci, natomiast męski protagonista *Szyfrów* zdany jest na pamięć innych. Has sięga do odkryć nowoczesnego kina i realizuje strategię, która przypomina nieco narracyjną konstrukcję *Obywatela Kane* w reżyserii Orsona Wellesa (notabene jeden z ulubionych filmów Deleuze'a, któremu w *Kinie* poświęca wiele analitycznej uwagi³⁶). Dramaturgicznie opis teraźniejszości jest serią spotkań Tadeusza z różnymi osobami, które znały Jędrka i które mogły być w jakiś sposób powiązane ze sprawą jego tajemniczego zniknięcia. Tyle, że w realizacji Hasa opis ten nie ogranicza się do subiektywnych relacji osób, które znały chłopaka i chęci odkrycia tajemnicy związanej z jego śmiercią. Nie chodzi tylko o pokazanie odmiennych punktów widzenia na jego osobowość czy różną interpretację zdarzeń i postaw ludzkich, ale taki ich splot, który ukazuje wojnę, mówiąc słowami Maćka *taką, jaka się dzieje*... Przeszłości nie można opisać w tradycyjny sposób, bo nie ma w tym filmie jednej prawdy o wydarzeniach, którą



Fot. Inni „nieobecni” w teraźniejszości. Żona (Irena Eichlerówna) i starszy syn (Zbyszek Cybulski). Wspierając się wzajemnie pogrążają się w fantazmacie. Maciek okłamuje matkę, że ma wiadomości od Jędrka.

36 Gilles Deleuze, *Kino*, dz. cyt., s. 335 i nast.

w opisie można odsłonić. Warto zwrócić uwagę, iż w każdej warstwie fabularnej dominuje opis krystaliczny zrywający powiązanie między tu i teraz. Naprzeciwko nieobecnego chłopca (a właściwie trzydziestosiedmioletniego mężczyzny, tyle lat miałby Jędrak, gdyby żył) filmowani są inni, którzy są „nieobecni” we własnej aktualności. Członkowie jego rodziny chociaż przeżyli wojnę nie są zakorzenieni w teraźniejszości. Matka szczelnie zamknęła się w swoim psychicznym świecie, niczym w szklanej kuli. Depresja izoluje ją od jakiegokolwiek rzeczywistości. Ucieka w fantazje, że widziała syna i że on na pewno kiedyś powróci...

Także dla Maćka czas zatrzymał się w czasie wojny. Mówi o sobie, że żyje jak wtedy: *poniżej swojej wartości*. Nie dba o siebie, nie żyje swoim życiem, a gdy uwalnia się od rodzinnych obowiązków, ucieka w alkoholowe odcięcie od świata, wciąż bierze *nieprawdziwe życie za prawdziwe*. Tadeusz pozornie najpewniej chodzi po ziemi, ale z tego przekonania wybijają nas jego wizje, które zdają się kierować jego decyzjami, w o wiele większym stopniu, niż racjonalne argumenty. I co być może najważniejsze w perspektywie poszukiwań czasu przeszłego, podczas wojny nie było go w domu, jak mówi jeden z bohaterów ciąży na nim *kompleks nieobecności, nieuczestnictwa*.

W *Szyfrach* aktualne wydarzenia są zatem sprowadzone do śledztwa i poszukiwań, które można określić jako wędrówkę nie tyle w realnym świecie, bo on nie ma tutaj żadnego pierwszeństwa, nie jest *de facto* opisywany dla siebie samego, ale jako opis podróży w głąb świata mentalnego, ludzkiego rozumu, którym stara się uporządkować i pojąć świat. Intelktualne poszukiwanie prawdy, chęć jej odkrycia wyznacza kierunki działań, jakie obiera postać, przemieszczając się po Krakowie i okolicach. Poszczególne tropy przypominają ścieżki. Czasami ślepe odnogi, jak wizyta w klasztorze zakończona spotkaniem z obłąkanym zakonnikiem. Czasami ludzkie drogi krzyżują się ze sobą w zadziwiający sposób. Has akcentuje, iż przestrzenne cechy wędrówki powiązane są z aspektami temporalnymi. Bohater wędrując między opowieściami odkrywa kłamstwa i manipulacje, nie przybliży się jednak do odkrycia faktycznej roli poszczególnych osób w tym dramacie.

Związki zmysłowo-motoryczne, w jakich ukazany jest Tadeusz nie wyznaczają żadnego pola bezpośredniego opisu, podstawową formą „działania” jest rozmowa, co w klasycznym kinie oznacza przecież zatrzymanie ruchu filmowej postaci, a akcja w swym sensie motorycznym zostaje zawieszona. Tutaj akcja zewnętrzna ustępuje miejsca akcji wewnętrznej, co więcej akcji rozbudowanej o wizję bohatera. Tadeusz dochodzi do różnych wersji wydarzeń na podstawie uzyskiwanych informacji, buduje wciąż inny wizerunek syna wierząc, że odkrywa jakiś element prawdy o nim, o tym kim był, jaki był. Ale w momencie, gdy krystalizuje się jakiś obraz syna i w rozmowie z innymi Tadeusz zaczyna już wy-

rażać swój pogląd, pojawiają się nowe tropy. Przy czym kolejne wersje wydarzeń, a co za tym idzie także ich interpretacje, zgodnie z wymogami krystalicznego kina, znoszą się wzajemnie, przeczą sobie i się podważają. W *Obywatelu Kane* Orsona Welleśa, chociaż prowadzący śledztwo dziennikarz nie odkryje, co oznacza tajemnicze słowo *różyczka*, ale wiedzę taką uzyskają widzowie, dzięki czemu potwierdzona zostaje racjonalna struktura świata. W *Szyfrach* Tadeusz nie dowie się, jaki naprawdę był Jędrzek, co kierowało jego postępowaniem i dlaczego zginął, ale widzowie także nie uzyskają tej wiedzy. Świat pozostanie zaszyfrowany. Uzyskane informacje, pełne luk i sprzeczności, nie złożą się na portret Jędrka, ale w tych kłamstwach, manipulacjach, zapominaniu o zdarzeniach i osobach, czy też upartym milczeniu na temat czasu okupacji odsłania się coś istotnego: absurd wojny, nie racjonalna, ale obłąkana rzeczywistość.

Reżyser motyw wędrówki wykorzystuje nie tylko jako „dochodzenie” do prawdy czy jej poszukiwanie, ale również jako lustrzane odbicie wobec innego, duchowego wymiaru. Film bowiem jest równoległe opisem świata fantazmatycznego, wizją pamięci głębokiej, pamięci-świata, jak to określa Deleuze. Oczywiście możliwy jest także opis tej warstwy w terminologii psychoanalitycznej. W wizjach ujawnia się nieświadomość bohatera, ale taka nieświadomości, która wyposażona jest we wspólnotowe archetypy, obrazy-klisze, ruiny tradycji religijnej, ale także literackie obrazy, metafory, symbole sięgające do fundamentów tego, co możemy określić jako narodowe mity, rozpadające się, wypierane, ale powracające i w obrazach, i w słowach. To świat duchowych korzeni, które wrastają w polskość, tradycję, w historię. A także brama dla wszelkich uniwersalnych wizji, w których obok wymiaru materialnej konkretności i dominacji rozumu jest wymiar duchowy, który nie daje się poznawać za pomocą „szkiełka i oka”. Zarówno w świecie realnym, jak i w świecie tajemniczej wizji, Tadeusz błądzi. W odkrywaniu przeszłości pomagają Tadeuszowi synowie. Maciek jest przewodnikiem w świecie realnym i poszukuje z ojcem wspomnień, które pomogą rozwikłać tajemnicę. Sam niewiele wie, kłamie i manipuluje, początkowo chce oszczędzić ojcu gorzkiej prawdy – jest bowiem przekonany, że Jędrka zabrali „nasi” – nie został zatrzymany przez SS, ale przez Polaków z konspiracyjnej organizacji. Natomiast Jędrzek prowadzi ojca w sferze fantazmatycznej, jest to także obszar pamięci, ale o zupełnie innym charakterze. Has prezentuje wymiar przeszłości, która najbliższa jest bergsonowskiej kategorii czasu jako trwania. *Durée* postrzegamy wyłącznie w doświadczeniu wewnętrznym, dzięki odsunięciu praw logiki, ale nie może być ona utożsamiona z pamięcią jednostkowej psychiki.

W filmowym opisie oprócz warstwy o charakterze realistycznym i fantazmatycznym reżyser wprowadza także opis, który zdaje się być kontrastem dla obu

wymienionych płaszczyzn wizualnych. Opis o charakterze „dokumentalnym”, ograniczający się do zdjęć lub stopklatek. Po raz pierwszy fotografie pojawiają się przed wizytą w paryskim mieszkaniu ciotki. Są to zdjęcia Paryża, być może przedwojennego, ale nie jest to takie pewne. Zdjęcia wydają się pełnić rolę uogólnienia – ukazują paryskość, odwołują się do kulturowych klisz.



Fot. Fotografie Paryża pełnią rolę pocztówek – wizualny ekwiwalent czasu, który się zatrzymał.

Mogą reprezentować zarówno teraźniejszość, jak i przeszłość. Demonstrują, iż dla Paryża „czas był łaskawy”, miasto nie zmieniło się specjalnie od okresu sprzed wojny. Został zachowany dawny klimat, kulturowy koloryt i szczególnie wdzięk tego miasta. Mogą być opisem z perspektywy narratora zewnątrztekstowego, ale możliwa jest także inna interpretacja – to migawki z pamięci bohatera. Możemy je zatem potraktować jako element subiektywizacji narracji, pierwszą (i jedyną!) prezentację osobistych wspomnień – tyle, że ich ściśle indywidualny charakter jest „niepewny”, odwołanie pełni funkcję kliszy. Obiekty zostają sprowadzone do roli kulturowych znaków, ewokujących pewne emocje i konotacje. W jednym i drugim kontekście interpretacyjnym na pierwszym planie znajduje się aspekt temporalny – zawieszenie między pamięcią indywidualną a zbiorową, ale także zawieszenie między przeszłością, a czasem teraźniejszym, w którym nie odcisnęły się żadne oznaki wojny.

Dokumentalne zdjęcia pojawiają się ponownie, gdy bohater jedzie pociągiem do Krakowa i przegląda album. Mamy tutaj wyraźne umotywowanie dla pojawiających się fotografii. „Lektura tego specyficznego świadectwa tworzy »scenariusz« projektowanej wizyty”³⁷, ale także odwołuje się do wizji Tadeusza (obrazy pociągu wiozącego stłoczonych ludzi na śmierć, kolczaste druty) oraz następnych fantazmatycznych obrazów (archiwalne zdjęcie egzekucji na Ursynowie z 1940 roku). Fotografia wydaje się być skondensowanym i wzmocnionym obrazem tego, co w wizji było opowiadane, staje się inspiracją do tworzenia pamięci zbiorowej. Pojawia się nakaz pamięci – jak przesłanie albumu, który jest przeglądany przez bohatera.



Fot. Kadr z wojennej wizji bohatera obok zdjęcia z historycznego albumu.

Z jednej strony ten album reprezentuje pamięć oficjalną, która nieuchronnie zamienia się w klisze, ale z drugiej strony w przypadku Tadeusza zdjęcia odwołują się do jego subiektywnej wizji, która pojawiła się wcześniej, tak jakby fotografia potwierdzała prawdziwość fantazmatu.

37 Natasza Korczarowska-Różycka, *Byliśmy jak z oleodruku – jak ze starego, rodzinnego albumu umarła fotografia. Czy „Szyfry” Wojciecha Jerzego Hasa to „Pornografia”?* w: *Filmowe ogrody Wojciecha Jerzego Hasa*, dz. cyt., s. 96.

Innym elementem, który budzi niepokój w tej scenie, jest wewnętrzne rozchwianie uzyskane dzięki narracyjnie wyodrębnionym spojrzeniom bohatera. Z pozoru przypadkowe, wywołują zdenerwowanie, przez co tracą swój neutralny charakter. Pełnią rolę wizualnego skojarzenia elementów z różnych porządków. Zdjęcia wydają się kierować percepcją mężczyzny, odrealniając ją. Has w mistrzowski sposób stawia znak zapytania wobec statusu obrazu.

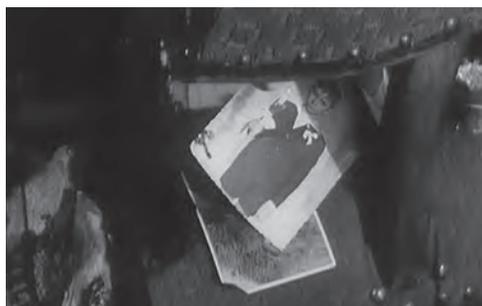


Fot. Wymiana spojrzeń między Tadeuszem a mężczyzną kopiącym dół sugeruje odwołania do innego porządku czasowego.

Widz, obserwując razem z Tadeuszem zwyczajny obrazek z codzienności, zaniepokojony pyta: Co bohater tak naprawdę widzi? Obraz mężczyzny kopiącego dół przy kolejowych torach staje się tajemnicą, szyfrem. Tadeusz zdaje się widzieć inną warstwę rzeczywistości. Dostrzega jakąś głębię, której my – widzowie, zatrzymując się na wizualnej powierzchni, nie dostrzegamy. Sugestywne zdjęcie, w którym dół przywodzi na myśl grób? Obraz-interpretacja, rekompensujący brak osobistych doświadczeń z okupowanej Polski? A może obraz-wizja, która odsłania przeszłość? Filmowy obraz staje się soczewką skupiającą emocje, działa niczym okulary, które zmieniają to, co się ukazuje bohaterowi. To prawda, iż w analizowanej sekwencji ujawnia się w pełni mistrzostwo Hasa, ale nie chodzi o to, iż reżyser potrafi narzucić widzowi identyfikację ze spojrzeniem bohatera, potrafi wywołać w nim niepokój, który ogarnia na chwilę bohatera, niepokój, którego nie sposób zrozumieć, ująć tylko i wyłącznie w porządku realistycznym i aktualnej chwili.

W obrazach fotograficznych włączonych w fabułę filmu Has nie proponuje opisu organicznego, przywoływane w filmie fotografie nie są rejestracją czy restauracją przedmiotu-świata, jako obiektu niezależnego od obserwatora. Zdjęcia są zawsze ściśle powiązane z kreowanym w wizji obrazem pamięci głębokiej. Co więcej, dokumentalna konkretność zdjęcia, jego powiązanie z dawnym punktem aktualności pojedynczych osób i określonego punktu widzenia jest

także swoistym mitem. W filmach Hasa zdjęcia są wielowarstwowe, łączą się z różnymi porządkami czasowymi. Zdjęcie może być obrazem o różnym stopniu konkretności, ludzie z imienia i nazwiska zamieniają się w ikony reprezentujące różne, uogólnione idee. W niezwykle łatwy sposób zdjęcia stają się obrazami -metaforami, obrazami-symbolami włączonymi w sferę kulturową. Z drugiej strony, samo zdjęcie także podlega kształtowaniu przez kulturowe konteksty, takie jest upozowane zdjęcie Jędrka – chłopca w garniturku od Pierwszej Komunii Św. Praktyka reżysera ujawnia, jak łatwo można włączyć fotografie w dowolny kontekst, gdzie ujawniane są już inne znaczenia, gdy obrazy fotograficzne wchodzą w interakcję z pozostałymi obrazami filmowymi. W filmie Hasa fotografie stają się pożywką dla pamięci, zarówno tej indywidualnej, jak i zbiorowej. Są rodzajem protezy dla ulotnych wspomnień. Wykorzystujemy je, posiłkujemy się nimi, aby przywoływać i kształtować obrazy przeszłości. Równie istotny jest proces odwrotny: fotografie nami sterują, emitują określone nakazy. Tak jest w przypadku albumu ze zdjęciami z Zagłady, ale także fotografii Jędrka – pamiętki, która ukazuje go jako grzecznego i niewinnego chłopca.



Fot. Obraz z wizji Tadeusza jest powieleniem komunijnego zdjęcia Jędrka. Fotografia staje się wyidealizowanym obrazem przeszłości.

Zdjęcia formują zarówno świadomość, jak i nieświadomość bohatera, stają się łącznikiem, przejściem między warstwą realną a fantazmatyczną, za każdym razem zawieszają jednak aktualność, prowadząc postać w różne rejony czasu przeszłego (zarówno wspomnień, jak i pamięci głębokiej).

Narracja krystaliczna – nie wiesz, co widzisz

W *Jak być kochaną* podstawową formą wnikania w indywidualną pamięć bohaterki są retrospekcje, natomiast w *Szyfrach* reżyser przyjął całkowicie odmienną strategię. W filmie widz nie ma dostępu do obrazów-wspomnień.

Psychikę Tadeusza (z pozoru zrównoważonego i racjonalnego mężczyzny) charakteryzuje życie poza pamięcią indywidualną, swoista anamneza, która jest jednocześnie odcięciem od emocji i pragnień. Mężczyzna nic nie wie o swoim młodszym synu, przede wszystkim dlatego, że w jego pamięci nie ma żadnych wspólnych chwil z Jędrkiem, żadnych wspomnień dotyczących tego, co działo się przed wojną, gdy jego syn był małym chłopcem (zastanawiające jest to o tyle, iż starszy syn – Maciek pamięta, że ojciec często opowiadał Jędrkowi o wojnie.) A jednocześnie Tadeusz deklaruje, iż *to dziecko jest mu najbliższe*. Przypomnijmy, iż Has po raz kolejny pokazuje osobę o tak skonstruowanej psychice – oddzieloną od własnych wspomnień. Postacią podobną pod tym względem jest Kuba – główny bohater fabularnego debiutu Hasa – *Pętli*. Tadeusz ma mgliste wyobrażenie o wojnie, jaka rozgrywała się w okupowanym Krakowie, podczas której, jak mówi Maciek, było *wesoło...* (Has w tych „szczegółach” językowych, w opisujących tamten okres wyrażeniach Maćka oddaje absurd wojny, wskazuje trudność znalezienia odpowiednich słów, którymi można opisać tamtą rzeczywistość, kiedy *nieprawdziwe życie było brane za prawdziwe*). Has nie przywołuje także żadnych wspomnień Tadeusza z okresu wojennych działań. Czy Freudowskie „aktywne zapomnienie”? Można odnieść wrażenie, iż mężczyzna usiłuje dowiedzieć się z książek, w jakiej wojnie brał udział, przywozi ze sobą album ze zdjęciami Holocaustu i książkę poświęconą wojennej tematyce, jakby chciał z innej, oddalonej perspektywy spojrzeć na ten czas wszechobecnej śmierci i ludzkiego cierpienia.

Niewiedza jest punktem wyjścia do poszukiwania prawdy i taki cel stawia sobie bohater – odnaleźć odpowiedzi na dręczące go pytanie: Jak zginął Jędrzek? Ze strzępków wiadomości prześwietlonych przez różne punkty widzenia stara się zrekonstruować faktyczny przebieg zdarzeń. Zadanie to w określony sposób organizuje narrację i *de facto* wpisuje ją w wymogi kina klasycznego. Racjonalne spojrzenie kogoś z zewnątrz ma stać się atutem na rzecz obiektywnej postawy, ta z kolei ma potwierdzać wiarygodność uzyskanej wiedzy. Ale choć punkt wyjścia do budowania struktury narracyjnej jest tradycyjny, to punkt dojścia – rezultaty tych poszukiwań – całkowicie rozbija wymogi *narracji organicznej*, prowadząc widza do struktury kryształu czasu.

Paradygmat poznawczy klasycznego kina zostaje zniszczony: ludzkie zmysły nie są wiarygodnym źródłem informacji. W uniwersum Hasa człowiek na podstawie tego, że widział coś „na własne oczy” nie jest w stanie jednoznacznie stwierdzić, co widział. Podobnie jak „fakt”, że coś słyszał nie jest żadnym dowodem oddzielającym pewne informacje od niepewnych. Matka była obecna podczas aresztowania syna, ale to nie pozwala rozstrzygnąć czy chłopak został zatrzymany przez Niemców, czy Polaków przebranych za

niemieckich żołnierzy. Kobieta po prostu nie wie, co usłyszała (czy to było *nic, nic* czy też *nicht, nicht*), a jednak właśnie z tych niedookreślonych słów czerpie nadzieję, że Jędrkowi nic się nie mogło stać). Maciek także ma problem z jednoznaczną odpowiedzią, co, a właściwie kogo widział, skoro dopiero po czasie dochodzi do wniosku, iż zupełnie przypadkowo spotkał Jędrka już po jego aresztowaniu. A może tylko mu się wydawało? *Widziałem, ale nawet wtedy nie byłem pewien* – mówi ojcu relacjonując tę sytuację. *Nie otworzył, oczu nawet kiedy zaświeciłem. Miał oczy zamknięte... [...] To była sekunda. Ja potrzebowałem chwili, żeby zrozumieć, że to był on. Wtedy nawet, wtedy nawet nie byłem pewien. Później, kiedy dowiedziałem się o wszystkim, zrozumiałem, że to był Jędrak.*

W ten sposób Has obala jeden z najważniejszych i najtrwalszych mitów racjonalnego poznania: ani własny wzrok, ani słuch nie dają gwarancji prawdy: widzenia czy słyszenia naprawdę. Tym samym reżyser wpisuje się w niezwykle ważną tendencję w rozwoju kina nowoczesnego zmierzającą do podważenia reguł zdroworozsądkowego myślenia (wystarczy przypomnieć w tym kontekście *Powiększenie* Michelangelo Antonioniego czy *Rozmowę* Francisca Forda Coppoli, filmy, które przeszły do historii kina, analizując właśnie tę perspektywę).

W klasycznym kinie monolog wewnętrzny jest najbardziej oczywistą formą subiektywizacji narracji, na tym tle można przyjąć, iż dialog – podstawowa forma wypowiedzi w *Szyfrach* (a także zakładane źródło wiedzy) służy obiektywizacji rzeczywistości. Może weryfikować i uzgadniać rzeczywistość między interlokutorami (i tak właśnie dzieje się w opisie realistycznym). Jednak preferencja dla struktur dialogicznych okazuje się w filmie Hasa zwodnicza. Dialogi w *Szyfrach* są tylko pozornie mniej subiektywne niż forma monologu wewnętrznego, nie prowadzą do żadnych bezsprzecznych ustaleń. Co ciekawe, Has łamie także najbardziej charakterystyczną dla rozmowy postawę interlokutorów, czyli spojrzenie w oczy, w twarz rozmówcy, co w klasycznym kinie rozwiązywane jest na



Fot. Has celowo unika stosowania podczas rozmowy konwencji ujęcie-przeciwujęcie.

poziomie formalnym przez konwencję ujęcie-przeciwujęcie lub plan, w którym bohaterowie są bezpośrednio zwrócenii do siebie. Nie tylko w relacji ojciec – starszy syn odejście od tego klasycznego rozwiązania jest znaczące i ukazuje zerwanie afektywnej więzi między nimi³⁸.

Unikanie spojrzenia w oczy, w tej tradycyjnej filmowej formie, która wydaje się być najbardziej „naturalna”, staje się chwytem charakterystycznym dla całej formuły narracyjnej tego filmu. Zdradza nieszczerłość osoby, z którą Tadeusz rozmawia (poszukiwanie innych rozwiązań formalnych dla prezentacji rozmowy staje się popisem kunsztu reżyserskiego Hasa). Od samego początku reżyser konsekwentnie wskazuje, iż wspomnienia, domysły i insynuacje, jakie snują zaproszeni do rozmowy bohaterowie, są nie tylko na wskroś subiektywne, ale są także często kłamliwe. Zarówno na poziomie świata diegetycznego, jak i samej narracji reżyser *Szyfrów* podsuwa widzowi sugestie, że mamy do czynienia z fałszywymi tropami.

Dysonanse narracji: irracjonalne cięcie, fałszywa ciągłość, zwierciadlane odbicie

Związek między zaburzeniami ciągłości narracji a poszukiwaniem prawdy jest jednym z najważniejszych aspektów podziału na kino obrazu-ruchu i kino obrazu-czasu. Deleuze, analizując ten aspekt narracji krystalicznej, pisze: „Nie oznacza to, że nieciągłość przeważa nad ciągłością. Przeciwnie, cięcia czy przerwy zawsze składały się w kinie na ciągłość. Jednak w tym wypadku kino pokrywa się z matematyką: czasami cięcia, tak zwane **racjonalne**, tworzy część jednego z dwóch zespołów, które rozdziela (koniec jednego lub początek drugiego). Tak jest w wypadku kina »klasycznego«. Czasami jak w kinie nowoczesnym, cięcia stają się szczeliną, **jest irracjonalne i nie tworzy części żadnego z zespołów, z których jeden ma koniec nie bardziej niż drugi początek**: takim irracjonalnym cięciem jest fałszywa ciągłość”³⁹.

38 Od sceny powitania na dworcu poczynając, gdy gesty mężczyźni uzmysławiają nam zażenowanie obu stron, poprzez scenę w aucie, gdy na tle wymiany pytań i odpowiedzi w warstwie wizualnej kamera nie portretuje twarzy rozmawiających bohaterów, a później w hotelu podczas rozmowy Maciek także wygląda przez okno lub ogląda rzeczy w walizce zamiast patrzeć w oczy Tadeusza. Podobnie w domu, Maciek staje z boku i odpowiada zamiast matki, a podczas wyjazdu za miasto rozmawia stojąc za Tadeuszem lub obok niego – Has unika wymiany spojrzeń między bohaterami. Zwraca uwagę na te realizacyjne rozwiązania. Anne Guérin-Castell. Por. tejsze, *Dwoista forma „Szyfrów” Wojciecha Jerzego Hasa – prawda do rozszyfrowania*, przeł. Teresa Rutkowska, „Kwartalnik Filmowy” 2000, nr 29-30, s. 44.

39 Tamże, s. 402.

Wydaje się jednak, iż te aspekty, które filozof określa w jednym zdaniu, utożsamiając je, mogą być w istocie różnymi formami nieciągłości. **Irracjonalne** cięcia oraz **falszywa ciągłość**, choć zbliżone w swej motywacji, w nieco odmienny sposób podważają racjonalność narracji. I trzeba przyznać, iż reżyser *Szyfrów* niezwykle różnorodnie, często wręcz finezyjnie, zaznacza odchodzenie od tradycyjnych konwencji spajania opowieści ugruntowanych w ramach kina stylu zerowego.

Najczęściej Has wprowadza jedynie drobne „pęknięcia”, nieścisłości w wypowiedziach poszczególnych interlokutorów i w ten sposób już na poziomie dialogu ujawnia „niedopasowanie” przedstawianych faktów. Właśnie na styku warstwy wizualnej i audialnej reżyser wprowadza pewien „niepokój”, zaszczerpia wątpliwości czy rozmówcy Tadeusza udostępniają mu wszystkie posiadane informacje i czy są, aby na pewno, prawdomówni. Już podczas pierwszej rozmowy z ojcem Maciek przedstawia wydarzenia w niezwykle znamiennej formie. Zachowuje się jakby recytował przygotowany wcześniej komunikat, nie mając do niego żadnego emocjonalnego stosunku: – *Jędrzek został zabrany z końcem listopada 44 roku... przez SS*. Nie tylko gra aktorska Cybulskiego jest tutaj ważna, ale także zabiegi montażowe. Zachowana jest kontynuacja wypowiedzi, podczas gdy cięcia montażowe zmieniają przestrzeń, w której znajdują się bohaterowie. Zdanie rozpoczęło się podczas jazdy autem, Maciek kontynuuje je stojąc już przy oknie w hotelowym pokoju!

Dysonans między ścieżką audialną a wizualną, owo *irracjonalne cięcie* na poziomie montażu, budzi zaskoczenie i niepokój. Mężczyzna jest jakby wyrwany z zamyślenia, a jednocześnie nie ma formalnych wskazań, iż rozmowa miała przerwę i teraz została ponownie podjęta. Zatem w warstwie dźwiękowej Has proponuje **falszywą ciągłość** – *Nie było mnie wtedy w Krakowie. Wróciłem dopiero w marcu. Szukaliśmy go...* I znów syn relacjonuje wszystko beznamietnie, niedbale, oglądając rzeczy w walizce, jakby niespecjalnie go to interesowało, o czym opowiada, jakby ta opowieść nie dotyczyła rodzinnej tragedii. Przy nieco uważniejszej analizie opisywanych faktów wciąż nie pasują do siebie jakieś elementy. Według Maćka zlikwidowali „skrzynkę” w ich mieszkaniu na wiosnę 1944 roku. Gdy Maciek ma podać datę, kaszle jakby dając sobie czas na odpowiedź (to typowe dla Hasowskiej narracji „budzenie wątpliwości” widza, bowiem w innych scenach Maciek po prostu ma kaszel). Niemniej, otwarte pozostaje pytanie: jaki sens miało aresztowanie Jędrka w listopadzie, gdy już nie mógł żądać, aby spotkania podziemnej organizacji nie odbywały się u nich w domu, skoro punkt kontaktowy już wcześniej został przeniesiony? Maciek (narrator wewnątrzdiegetyczny) konstruuje fikcyjną ciągłość. Czy chce w ten sposób ukryć przed ojcem bolesną prawdę, że to nie Niemcy, ale *Nasi* go zabrali?

Zwróćmy uwagę, iż wrażenie narracji meandrycznej, nieciągłej, rozbudowanej na podobieństwo kłacza wiąże się w tym filmie z sugerowaniem kłamstwa, bardziej z interpretacją, niż z samą strukturą formalną, która na poziomie aktu opowiadania pozornie nie wprowadza żadnych „udziwnień”... Narracja prawdziwościowa stwierdza fakt; interpretacja dana do dyspozycji odbiorcy dotyczy sensu, jaki można mu przypisać (narrator zewnątrztekstowy może w różny sposób wpływać strukturę tekstu sugerując jednoznaczność bądź wieloznaczność zdarzenia). W narracji falsyfikującej nawet przy prostej strukturze formalnej każdy „wątpliwy” element musi zostać rozpatrzony przez widza w swoich możliwych wersjach, zaś każda z nich wiąże się w interpretacji z pomnażaniem sensu. W rezultacie skomplikowany układ struktury narracyjnej, która relacjonuje prawdziwe wydarzenia może nie dać takiego efektu „skomplikowania”, jak narracja oparta na prostszej konstrukcji, ale opowiadająca o wydarzeniach, których jesteśmy niepewni, czy w ogóle miały miejsce. Koncepcja Deleuze’a, aby w ten sposób (wbrew tradycjom narratologii) podzielić rodzaje narracji posiada swoje głębokie uzasadnienie, nie jest propozycją „zewnętrzzną” wobec samych zasad opowiadania, koncepcją filozofa, który ogniskuje swoje zainteresowania na relacji między prawdą a fałszem, narzucając innej dziedzinie własne preferencje. Spojrzenie Deleuze’a w poprzek dyscyplin odsłania bardzo istotną zależność, której tradycyjna narracja nie zauważa.

Odmienny charakter ma *falszywa ciągłość* zastosowana z poziomu narratora zewnątrzdiegetycznego, gdzie zamaskowana nieciągłość jest podsuwana widzowi. Seria, w tym kontekście seria przeprowadzanych rozmów, jest ze swojej istoty stylistyczną figurą odwołującą się do nieciągłości, polega na zestawieniu, w którym elementy mogą być między sobą przestawiane, często ich kolejność nie odgrywa większego znaczenia. Zatem już na planie formalnego układu kinematograficzna ciągłość jest tutaj pozorowana, budowana za pomocą ukonstytuowania samej narracji, która relacjonuje jedne wydarzenia po drugich. Nawet jeśli chronologiczny układ jest niepewny bądź fałszywy, narracja zawsze go sugeruje, niejako mocą swej linearności. Podobny element domniemania wpisany jest w ciągłość logicznego wywodu, gdzie wszelka elipsa jest jedynie skrótem, który powinien wyodrębnić wydarzenia najważniejsze. W *Szyfrach* nie tylko kolejność odbywanych przez Tadeusza spotkań jest w gruncie rzeczy mało istotna, zatem równie dobrze mogłyby one przebiegać w innym układzie. Nie jest tak, iż któreś spotkanie jest rozstrzygające dla rozwikłania tajemniczego zniknięcia chłopca. W konstrukcji dramaturgicznej one wszystkie są jednakowo ważne, wszystkie jednocześnie tworzą kryształ przeszłości, chociaż wzajemnie się falsyfikują.

Niezwykle zastanawiający jest jednak inny zabieg. Reżyser nie ukazał być może najważniejszego spotkania! Zgodnie z tokiem narracji przyjmujemy, podążając za ową *falszową ciągłością*, iż jesteśmy informowani o wszystkich istotnych rozmowach bohatera i poznajemy jego wszystkich interlokutorów. Podczas gdy w toku narracji okazuje się, iż odbyło się przynajmniej jedno spotkanie, w którym kamera nie uczestniczyła! To podczas tego właśnie spotkania Tadeusz dowiedział się, że Marian zginął zanim jeszcze aresztowano Jędrka, dzięki tej wiedzy może zdemaskować sugestie doktora Grossa jako kłamliwe insynuacje. Widz natomiast jest zaskoczony nagłym zwrotem akcji – diametralnie zmienia się nasze nastawienie do doktora, gdy zostaje przez protagonistę oskarżony o kłamstwo. Konwencjonalne cechy narracji pozwoliły wypracować domniemanie, iż widz wie o śledztwie co najmniej tyle samo, co osoba, która je prowadzi, podczas gdy pewne, niezwykle istotne dla rozwoju fabuły, informacje zostały ukryte przed widzem⁴⁰. W serii spotkań prezentowanych na ekranie jakaś istotna rozmowa została pominięta, wie o niej postać, ale nic nie wie widz. Narracja na poziomie prezentowanej opowieści filmowej traci umocowanie w konwencjonalnie zakładanej obiektywności. Kamera okazuje się narratorem subiektywnym, który najwyraźniej z premedytacją manipuluje doborem prezentowanych zdarzeń. Dlaczego? Czy tylko uzmysławia nam – widzom naszą niewiedzę? Czy ukazuje, na innym już poziomie, jakąś zasadę? Zwróćmy uwagę, iż utożsamiamy się z bohaterem nie tylko poprzez to, że śledzimy losy postaci, towarzyszymy jej, ale także przez postawienie w miejscu, w którym układamy, podobnie jak on, dane do dyspozycji puzzle, wiedząc, że jakieś zginęły...

Co ciekawe, to ujawnione wprost oszustwo, gdy kłamca zostaje zdemaskowany przez Tadeusza nie jest sposobem na wykluczenie jakiejś wersji wydarzeń. *De facto* spotkanie w gabinecie doktora Grossa stawia więcej pytań, niż daje odpowiedzi. Intencje psychiatry są już wtedy podejrzane, gdy zza ple-



Fot. Dr Gross (Ignacy Gogolewski) podczas rozmowy z Tadeuszem.

40 Deleuze wskazuje, iż dramaturgiczna strategia wypracowana przez Hitchcocka wprowadziła sytuację, gdy widz był w pozycji uprzywilejowanej i wiedział więcej niż uczestnik wydarzeń. Taki układ przenosił ciężar narracji z obrazu-ruchu w wymiar mentalny obrazu-czasu i w tym sensie był traktowany jako rozwiązanie przejściowe między dwoma wyróżnianymi przez filozofa formami kina. I chociaż ta odmienna organizacja fabuły była już wyrazem kryzysu kina obrazu-ruchu i zapowiedzią kina nowoczesnego, nie uderzała w racjonalną strukturę opowiadania. Por. Gilles Deleuze, *Kino*, dz. cyt., s. 209-216.

ców Tadeusza wygłasza tekst: – *Nie muszę nic przed panem ukrywać. Jest pan w wieku, kiedy takie sprawy przestaje się traktować ambicjonalnie...*

Mamy wrażenie, iż doktor tą wypowiedzią chce celowo zranić mężczyznę, przypominając mu o zdradzie żony. Zatem intencje są wręcz odwrotne, wobec tych głośno wypowiedzianych. W tym kontekście zdanie wcześniejsze także uzyskuje walor niejednoznaczności: być może doktor jednak musi coś ukryć?

W tych zabiegach możemy odnaleźć niezwykle charakterystyczny chwyt stosowany w filmowych dialogach Hasa: często postać mówi coś całkowicie innego, niż myśli w danym momencie. Podobnie możemy odczytywać słowa księgarza, który po paru ogólnikowych zdaniach mówi: – *Wszystko już Panu powiedziałem...* W filmach autora *Jak być kochaną*, *Pożegnání*, *Rozstania* wypowiedź jest tyleż ujawnieniem, co skrywaniem myśli. Słowa, które padają w gabinecie czy w księgarni opatrzone zostają znakiem zapytania, mogą znaczyć coś odwrotnego wobec ich bezpośredniego sensu. Reżyser uwrażliwia nas, na kontekst Lacanowskiej interpretacji języka-nieświadomości (tak mocno podkreślany przez Žižka, o czym pisałam analizując wypowiedzi postaci w *Pożegnaniach*). Język „zdradza” autora wypowiedzi, mając go w istocie w swoim władaniu. Wypowiedź oprócz komunikatu nadawcy mówi coś, niejako wbrew świadomym intencjom mówiącego kolejne zdania bohatera. Has wskazuje, iż dialog jest interakcją, zatem rozmówca często dostosowuje swoją wypowiedź do tego, co drugi chce usłyszeć, na przykład licząc na korzyści finansowe (woźnica) lub bojąc się przeciwstawienia swojej wersji z uwagi na konflikt z silniejszą osobowością (kobieta wycofuje się ze swojego zdania wobec nieustępliwości leśniczego, który „lepiej” pamięta, kiedy chłopak był u nich przechowywany). Uważna analiza podejścia reżysera do kwestii języka filmowych bohaterów każe nieustannie zwracać uwagę nie tylko na to, co jest mówione, ale także jak, a przede wszystkim, dlaczego jest mówione. Co ciekawe, mamy w *Szyfrach* całą panoramę możliwych motywacji dla podsuwanych Tadeuszowi kłamstw i fałszywych tropów. Czasami nieprawda wynika z luk pamięci, niewiedzy postaci, czasami z jej chęci manipulowania innymi. O ile niewiedza zdaje się być niezawiniona, zatem nie stawia postaci w złym świetle, o tyle manipulowanie jest najczęściej wartościowane negatywnie. Ale u Hasa świat nie jest jednoznaczny także w aspekcie moralnej oceny zachowania bądź czynu (Deleuze nieustannie podkreśla tę zależność i w filmach Hasa jest ona faktycznie widoczna). Reżyser cieniuje wszelkie sądy, nie podsuwa widzowi rozstrzygających opinii. Dr Gross sprawia wrażenie manipulatora, który także z racji wykonywanego zawodu (jest psychiatrą – lekarzem Zofii) posiada umiejętności wpływania na ludzi. Widzimy jednak, iż zdemaskowane przez Tadeusza kłamstwo nie jest wcale równoznaczne z tym, że doktor od

początku do końca był świadomy, jaki przebieg miały wydarzenia, nie wiemy, co jest celowo podsuwaną przez niego nieprawdą, a co interpretacją, której lekarz był pewien, chociaż jest ona zbudowana na fałszywych przesłankach. Lekarz sugeruje, iż Zofia miała możliwość uwolnienia Jędrka, gdyby wydała Niemcom Mariana, gdyby zdradziła swojego dawnego kochanka i wyjawiała Niemcom, gdzie ukrywa się dowódca ich podziemnego oddziału. I jest zaskoczony, gdy okazuje się, iż Marian już wtedy od dwóch dni nie żył. W tym kontekście, znów możemy podejrzewać Hasa o semantyczne „przesunięcie” tak charakterystyczne dla jego stylu budowania wypowiedzi filmowych postaci. Gdy doktor opisuje stan Zofii, mówi: *Ten wypadek jest o tyle osobliwszy, że to co stanowi zazwyczaj motyw chorobowy stało się w pewnym stopniu rzeczywistością. (...) Wypadki postępowały wedle porządku chorobliwych skojarzeń...* Możemy interpretować te słowa także jako opis postawy samego Grossa, który zafascynowany Marianem, idąc tropem własnych „chorobliwych skojarzeń”, mógł mieć istotny udział w kreowaniu Mariana na wszechwiedzącego (sic!), heroicznego bohatera wpisanego w romantyczną mitologię (co być może wiązało się z poświęceniem Jędrka dla wyższej sprawy). W kontekście tej interpretacji charakterystyka Jędrka (z perspektywy jego skłonności do roli ofiary), jaką podsuwa Tadeuszowi, może być bardziej zrzuconiem odpowiedzialności i chęcią uwolnienia się z poczucia winy, niż obiektywnym opisem cech dawnego kolegi.

Nie zawsze jednak chodzi o **fałszywą ciągłość**, czasami odwrotnie – zerwanie ciągłości służy temu, aby bardziej wyraziście zaznaczyć różnicę. Wtedy **irracjonalne cięcie** staje się jawnym, wręcz ostentacyjnym, manifestowaniem niezgodności. Taką sytuację mamy, gdy Tadeusz podczas rozmowy z kuzynką w jej paryskim mieszkaniu ma po raz pierwszy wizję. W oczywisty sposób ten fantazmatyczny wymiar „wdziera się” w racjonalny świat. Nie przystaje także do realistycznej konwencji całej sceny, tym bardziej, że realizm jest tutaj także wspierany – archiwalnymi, dokumentalnymi (a może *quasi*-dokumentalnymi?) zdjęciami Paryża – stanowiącymi swoisty wstęp do spotkania z krewną. Na tym tle włączony w tok narracji fantazmat staje się wyrwą w porządku logicznym. Mamy wrażenie, że nie pasuje do nastroju, klimatu rozmowy; przeczy realistycznej konwencji, którą początkowo podsuwa widzowi reżyser. Pęknięcie staje się najistotniejszą osią osobowości Tadeusza: z jednej strony racjonalna postawa, a na przeciwległym biegunie halucynacyjne wizje. Dwie sfery: świadoma i nieświadoma, które są ze sobą skontrastowane jako całkowicie odmienne, a jednak okazują się współobecne w psychice bohatera. W filozofii kina Deleuze’a mamy tu przykład na **zwierciadlaną relację**, która jest istotą krystalicznej narracji: aktualne przegląda się w wertykalnym, stanowiąc dwie odrębne sfery,

ale odbijają się w sobie wzajemnie i do siebie odsyłają: „Rozszczepienie, zróżnicowanie dwóch obrazów nie dochodzi do końca, ponieważ w powstałym obiegu co rusz przenosimy się od jednego do drugiego. Jest to zawrót, oscylacja”⁴¹.

Wizje – wymiar wirtualny tego filmu, na tle obrazów aktualnych, taki właśnie charakter posiadają. One należą do Tadeusza, ale i on należy do wizji. Jest przez nie kształtowany, chociaż wydaje się, iż są one projekcją jego subiektywności. Czy są to omamy? Obrazy pozorne? Złudzenia? Has nie ukazuje wizji jako skazy na psychice bohatera, jakiegoś defektu racjonalności. Wręcz odwrotnie. Fantazmatyczne obrazy odsłaniają inny, głębszy sposób rozumienia czasu, z którym jesteśmy ściśle powiązani. Osobowość Tadeusza jest *zbierana* w wizji, odsłania swoją afektywną istotę, jądro jego pragnień, uświadomionych i nieświadomionych dążeń. Równoległe dokonują się także dwa inne procesy. Wizyjne obrazy *unoszą* bohatera, *de facto* kierują nim, prowadzą go poza jego świadomością oraz *powiększają* go, zwielokrotniają, tak, że staje się jednym z wielu, przynależy do wspólnoty i poprzez kulturowe dziedzictwo może wypowiedzieć siebie.

Krystaliczna opowieść – wizja



Fot. Postać bohatera wydobywa się z podziemi.

Szyfry są moim zdaniem jednym z najpiękniejszych obrazów-kryształów, w których, tak jak ujmuje to Deleuze „widzimy sam czas, tryskanie czasu”⁴². Nie tylko oba porządki czasu przeglądają się w sobie, ale warstwa fantazmatyczna komentuje i demaskuje tę, która jest powiązana z rzeczywistością.

Pierwsza wizja rozdziera realistyczny porządek, tak bardzo odbiega od stylistyki, którą rozpoczyna się film⁴³. Tadeusz widzi mężczyznę ubranego

41 Gilles Deleuze, *Kino*, dz. cyt., s. 310.

42 Tamże, s. 309.

43 Jako pierwsze pojawiają się zdjęcia dokumentalne Paryża (albo zdjęcia stylizowane na archiwalne fotografie), późniejsze obrazy Paryża także sugerują realizm. Pewną sugestią, iż film będzie

w żołnierski płaszcz, który wychodzi z okopów (?), z dołu (?), z podziemi (?), a symbolicznie z głębin czasu-pamięci.

Początkowo nie sposób rozpoznać fotografowanego od tyłu bohatera, później operator – Witold Sobociński – celowo rozmazuje jego wizerunek, wzmacniając w ten sposób oniryczny charakter sceny. Nieostry obraz postaci zawiera zarówno sugestię manipulacji czasem (fotografowany obiekt porusza się szybciej niż kamera rejestruje obraz), jak i istotne konotacje interpretacyjne.



Fot. Tadeusz jako widmowa postać z przeszłości.

Tadeusz zamienia się w zjawę, nie jest tylko sobą, ale staje się widmową postacią żołnierza każdej wojny (dokładnie jak w formule Deleuze'a charakteryzującej krystaliczną strukturę osobowości Ja=Inni). Biegnie wśród gałęzi przypominających powyginane kolczaste druty, aby dotrzeć do odjeżdżającego pociągu, poszukuje w nim swojego zaginionego syna.

Odnajdujemy w tych obrazach pierwowzór pociągu-widma, który pojawi się w przetworzonej, jeszcze bardziej odrealnionej formie w *Sanatorium pod Klepsydrą*. Pociąg w Hasowskiej symbolice oznacza nie tylko śmierć, ale także

zawierał także inny wymiar jest zabieg formalny wykorzystujący lustro do tego, by wprowadzić Tadeusza w świat wirtualny.



Fot. Obrazy pociągu współtworzą fantazmat.

pamięć; połączony z Schulzowską kreacją metafizyczną staje się symbolem zaświatów, innego, duchowego wymiaru rzeczywistości. W uniwersum Schulza oznacza podszevkę bytu, w której zachowana jest cała przeszłość i przyszłość: *wędrownka i tumult, plątanina i zgiełk historii*. W tym duchowym podłożu świata zawarte są wszystkie ludzkie historie – i te, które już się działy i te, które dopiero nadejdą: *ludy i pokolenia, tysiąckrotnie rozmnożone biblie i Iliady*. W koncepcji Bergsona trwanie jest filozoficznym ujęciem pamięci, ale nie subiektywnej, ale głębokiej, ponadindywidualnej, w której zakorzenione są dopiero pamięci jednostkowe. Tak, jakby wszystkie obrazy-wspomnienia nakładały się wiek po wieku na siebie i były przechowywane niczym nieświadomy rezerwuwar powiązań między ludźmi. Te pokłady pamięci-świata stają się ich wspólnym dziedzictwem, duchowym współlistnieniem, w którym czas nieustannie przepływa, pulsuje życiem zmieniając wszystko, ale i zachowując. W słowniku Schulzowskim to szczególnie *świat matek*, który jest początkiem i końcem, łonem i grobem. Czas jest rzeczywistością – Bergsonowskim *durée*. Pamięć okazuje się źródłem czasu i źródłem świata.

W terminologii Deleuze'a krystaliczna narracja zawsze zawiera rodzaj **zwierciadlanego odbicia**. W *Szyfrach* to odbicie, choć początkowo niewyraźne, rozmyte, okazuje się kluczowym aspektem konstrukcji narracyjnej filmu. Has proponuje w onirycznym, intuicyjnym widzeniu narracyjny ciąg wydarzeń – wizualnych skojarzeń (obrazy-metafory, obrazy-symbole, obrazy-klisze, obrazy-cytaty bądź nawiązania, które przerastają przez wszystkie warstwy filmu). Jednocześnie wirtualny: wyobrazeniowy i symboliczny wymiar spleta się z aktualnością, a także wiąże w nierozzerwalne kłącze przeszłość, teraźniejszość i przyszłość.

W tym względzie film Hasa zadziwiająco dobrze współbrzmi z postulatem Deleuze'a: „Każda chwila teraźniejsza odpowiada wertykalnej linii łączącej ją na głębszym poziomie z jej własną przeszłością, jak również z przeszłością innych

chwil terażniejszych, tworząc między nimi wszystkimi jedno i to samo współistnienie, jedną i tę samą współczesność, raczej wewnętrzność [*l'internel*] niż wieczność [*l'éternel*]⁴⁴. Wewnętrzność jako wewnętrzne powiązanie czasu, współistnienie chwil dawnych i obecnych, które podważa zasadność rozdzielania wirtualności i aktualności. Przypomnijmy: „kryształ zawsze żyje na granicy”⁴⁵ i także w tej sferze „między” porusza się Has. Nie chodzi tylko o to, iż wizje są komentarzem czy uzupełnieniem do wydarzeń dziejących się w planie aktualnym, one w istocie kierują bohaterem, w tej perspektywie nie tyle wizyjne obrazy należą do niego, ale raczej on do nich należy. Reżyser sugeruje, iż za poszukiwaniem racjonalnych powodów, aby się udać do Polski kryje się o wiele



Fot. Has buduje wizualny związek między fotografią z getta a obrazami Jędrka.



Fot. Fantazmat wdziera się niczym skandal w realistyczną opowieść.

44 Gilles Deleuze, *Kino*, dz. cyt., s. 317.

45 Także, s. 308.

głębsza i istotniejsza przyczyna – pojawiająca się nagle wizja. W przypominających senny koszmar obrazach ojciec widzi uwięzione za szybą pociągu, rozpaczliwie krzyczące dziecko, choć jego głosu nie może usłyszeć. To wizja ukazująca wzywającego pomocy syna zmusza mężczyznę do powrotu do Krakowa, a nie listy na które nie odpowiadał, bo, jak to określa, *czekał na odpowiedni nastrój*.

Fantazmat wdziera się niczym skandal nie tylko w realistyczną opowieść, ale także w osobowość Tadeusza: rozrywa ją uzyskując pierwszeństwo nad wszystkimi logicznymi argumentami i wywodami, w których uzasadniana jest potrzeba wyjazdu do Krakowa. Bohater przeżył stratę kogoś najbliższego, a zachowywał się do tej pory, jakby go to nie dotyczyło. Musi zatem wrócić do tej śmierci, odnaleźć ją w czasie, przeżyć ją. Has chce dostać się do „grobowca wypartych treści”. Sądzę, iż to kwestia kluczowa dla wymowy filmu. W tej onirycznej sferze, zapadają najważniejsze decyzje, dopiero później przechodzą one do świadomości pod postacią „racjonalnych” czynów, podejmowanych *de facto* pod wpływem impulsu. Pierwsza wizja zdaje się być nie tylko wprowadzeniem do następnych, ale jest także zwinętą opowieścią odwołującą się do nich wszystkich. Zawiera w sobie fantazmatyczne kłaczce pragnień Tadeusza, w migawkowych obrazach ukazuje cel jego podróży, nie tylko ten, który już przebija się do jego świadomości: pragnienie, aby odnaleźć syna, ale także, a może przede wszystkim, by pożegnać syna, a wraz z nim w wymiarze symbolicznym pożegnać również innych zmarłych – ofiary Holocaustu.



Fot. Symboliczne gesty pożegnania zmarłych.

Subiektywny punkt widzenia wiąże osobistą tragedię ze zbiorową historią Zagłady. Ekranowe wizje próbują dotrzeć do doświadczenia traumy – tego najbardziej okrutnego wymiaru obnażonej rzeczywistości. Traumatyzacja nie można opowiedzieć. Jak opowiedzieć śmierć własnego dziecka? Jak opowiedzieć jego niemy krzyk, gdy chłopiec stoi za szybą pociągu i woła ojca? Co pozostaje? Zapomnienie, któremu ulegał do tej pory Tadeusz? Rozpacz, w której pogrzyżała się matka?

Kryształ ma w sobie nieprzekraczalną granicę między życiem a śmiercią, jest ona eksponowana w scenie, gdy szyba oddziela Tadeusza od ludzi zamkniętych w pociągu. Ściśnięci, stłoczeni w wagonach mężczyźni i kobiety mają już twarze zastygłe – niczym zmarli, w nieruchomych pozach. Przypominają manekiny, a nie żywych ludzi. Tadeusz próbuje dotknąć przez szklaną tafelę ich dłoni. Wizualny znak afektywnego współodczuwania, ludzki gest pożegnania i wzajemnej bliskości. Ten fantazmatyczny wymiar pamięci odsłania rodzaj współlistnienia, pomimo granicy, dotyczy bowiem pamięci rozumianej jako duchowy wymiar rzeczywistości, dziedzictwo.

Gdy powracamy do wymiaru realistycznego kuzynka wypowiada na głos, coś, co stało się już oczywiste w czasie wizji: *powinieneś tam pojechać*. Słowa te otwierają kolejny ciąg fantazmatycznych obrazów: Jędrzek uwięziony w pociągu odjeżdża. Należy zwrócić baczną uwagę na relację między sferą audialną i wizualną. Głos Tadeusza recytuje fragment z poematu *Anhelli* Juliusza Słowackiego:

*Więc wstanie słońce i dzień przyniesie straszniejszy niż ciemność,
a ciszę okropniejszą niż stą burze na morzu, bo będziecie się lękać sami siebie.
A śnieg ten stanie się morzem, a fala jego zieloną będzie, a dom wasz ginącym
będzie okrętem*⁴⁶.

W pamięci totalnej, do której dostęp umożliwiają przywoływane wizje, czas przeszły i przyszły nakładają się na siebie i współlistniają ze sobą. Ten aspekt bezpośrednio realizuje forma temporalna wypowiedzi: czas przeszły jest określany za pomocą czasu przyszłego. Has odwołuje się jednocześnie do obu kierunków czasu: ruchu wstecz – pamięci Holocaustu, ale i ruchu naprzód ku przyszłości. Apokaliptyczny ton jest opisem minionej wojny, użyciem języka, który wskazuje na czas, kiedy wszelki porządek został zniszczony, porządek tak podstawowy i tak oczywisty, jak podział na dzień i noc. Pociągi wiozące ludzi do komór gazowych – wizualny znak Oświęcimia – zostaje wpisany w wymiar Apokalipsy. Pozostaje jednak także do rozważenia kwestia czasu przyszłego. To głos proroczy, który niejako „używa” Tadeusza, aby wypowiedzieć słowa, które są ostrzeżeniem przed powrotem czasu ludobójstwa, masowej eksterminacji, przed powrotem tego piekła, którego bramy otworzyły się w oświęcimskim obozie. Zwróćmy uwagę, iż Holocaust w tej wizji nie przestaje być metaforą absolutnego zła i zdarzenia ponad logiką i ponad Historią, zostaje poddany uniwersalizacji, raczej wpisany w historię-chaos, która realizuje filozofię wiecznego powrotu⁴⁷. Nie jest to uporządkowana Historia oparta na prawach Rozumu, którą można – posługując się modelem logicznym, przyczynowo-skutkowym – wyjaśnić.

46 Juliusz Słowacki, *Anhelli*, Kraków 2002, rozdz. XII, s. 43.

47 Por., Marek Zaleski, *Formy pamięci*, dz. cyt., s. 146-7.

Chyba, iż zgodzimy się, że Rozum niekoniecznie jest Rozumem, zgodnie z regułami tożsamości, ale dostrzeżemy, iż Rozum bywa szaleństwem.

Wydaje mi się, iż Has ma tutaj odwagę, aby w proces pamięci wpisać nawiązania do przyszłości, ale nie w jej optymistycznej wersji, w której ludzie się karmią naiwną wiarą, że po tak traumatycznym doświadczeniu jak Holocaust, ludzkość nigdy już nie dopuści do aż tak przerażających czynów. Has zdaje się nie podzielać tej naiwności. W tym kontekście jego postawa zbieżna jest raczej z poglądem, który wygłosiła Hannah Arendt: „Ponowne popełnienie określonej zbrodni jest – skoro już raz została popełniona – bardziej prawdopodobne niż początkowo możliwość jej popełnienia po raz pierwszy”⁴⁸.

Pamięć głęboka w koncepcji autora *Szyfrów* jest z pewnością pamięcią etnograficzną, zakorzenioną w kulturze. Reżyser posługuje się w wizji słowami z poematu Słowackiego, tym samym odwołuje się do romantycznej tradycji historiozoficznej⁴⁹, a właściwie jednej z jej wersji. Has, podobnie jak Schulz, poszukuje swojej duchowej genealogii (wyraźnie odmiennej, niż romantyczna tradycja wpisana w twórczość filmową Andrzeja Wajdy, której patronem pozostaje Adam Mickiewicz). Za pomocą kulturowych korzeni sięgamy do doświadczeń granicznych, tego, co łączy ludzi. Wizyjne obrazy służą – używając słów Schulza – *odnajdywaniu tego, co na dnie...* Ze szczególną mocą widać ten aspekt dziedzictwa w kolejnych scenach wizyjnych, gdy ojciec spotyka się z synem, który przyjmuje rolę przewodnika. Fantazmatyczne wyobrażenie domu pojawiające się w tej części zakorzenione jest w polskości. Chłopiec staje się posłańcem prawdy nie mającej racjonalnego charakteru. Posiada wiedzę niedostępną ojcu, pragnie poprowadzić go, aby pomóc mu odnaleźć to, czego mężczyzna poszukuje, a czego sobie nie uświadamia. Tu wiedza nie daje odpowiedzi, ale pozwala odnaleźć źródło pytań.

Has wskazuje na bardzo istotny aspekt temporalnego współistnienia, które nie tylko odnosi się do ścisłego powiązania chwil między różnymi rejonami pamięci, ale oznacza także, a może przede wszystkim, iż ludzie są powiązani w pamięci głębokiej niewidzialnymi nićmi, łączy ich język i zawarta w nim tradycja, od której nie sposób się uwolnić, co więcej takie uwolnienie byłoby śmiercią, odcięciem drzewa od korzeni i życiodajnych soków pobieranych z *podziemi*, z *matecznika*, o którym pisał Schulz. W filozofii Hasa język jest czasem. Współistnienie w tak rozumianym języku jest jednym wymiarem, drugim natomiast,

48 Hannah Arendt, *Reichmann w Jerozolimie. Rzecz o banalności zła*, przeł. A. Szostkiewicz, Kraków 1987, s. 351. Cyt. za Marek Zaleski, *Formy pamięci*, dz. cyt., s. 148.

49 Wątki możliwych powiązań pomiędzy tekstem filmowym a poematem *Anelli* Słowackiego interesująco bada w swojej pracy Marcin Maron. Por. tenże, *Dramat czasu i wyobraźni. Filmy Wojciecha J. Hasa*, Kraków 2010, s. 221-245.

wcale nie tożsamym, jest zanurzenie i komunikacja w świecie kulturowych obrazów, zarówno w wymiarze aktualnym, jak i wirtualnym. Nawet jeśli aktualne relacje między osobami w tej rodzinie zostały zniszczone, to poprzez pamięć głęboką możliwa jest między nimi komunikacja na poziomie nieświadomym. Historia indywidualna nieustannie przegląda się w historii narodowej, żaden z tych planów nie jest w tym filmie dominujący, jeden plan przemawia poprzez drugi – i znów układ ten przypomina lustrzane zależności. Słowa narodowego wieszczka wypowiedzane są jakby w Tadeuszu, bez jego woli, jedynie przy użyciu jego głosu, jakby stawał się medium opowiadającym o historii swego narodu, o mesjanistycznej wizji głoszonej przez romantyków, która odcisnęła się na sposobie myślenia Polaków o swoim narodzie i jego roli w Historii. Obok takiej interpretacji można odnaleźć także inną. Otóż w tej blokadzie uczuć i emocji, charakterystycznej dla melancholijnej osobowości Tadeusza, w tym wymiarze nieświadomym pojawia się potrzeba wypowiedzenia swojej rozpacz i swojego strachu. Nie jest to jeszcze możliwe bezpośrednio, za Tadeusza, niejako w jego imieniu mówi poeta. Fragment poematu *Anhelli* staje się paradoksalnie jedyną możliwością wyrażenia siebie, dopisania własnych przeżyć do pamięci wspólnoty i opisania bólu za pomocą słów, które we wspólnym dziedzictwie można odnaleźć. Has często sięgał do cytatu, używając go w takiej właśnie formie (tak jest na przykład w monologu wewnętrznym Felicji, gdy bohaterka opisuje swoje emocje poprzez wiersz Julesa Supervielle’a).



Fot. Tadeusz i Jędrzek patrzą razem na matkę.



Fot. Pograżona w rozpacz kobiety.

Tadeusz przez okno zagląda razem z synem do domu. Puste wnętrza. Zofia jest zamknięta w domu, niczym we własnych myślach (podobnie jak ludzka psychika pograżona w depresji). Wydaje się całkowicie nieobecna, pochłonięta przez wirtualny wymiar pamięci. Czas przeszły stał się jej więzieniem. Pograżona się w melancholijnym, nieustannym przeżywaniu czasu wojny, gdy straciła syna.

I znów to najbardziej osobiste cierpienie nie znajduje innego wyrazu, jak kulturowa klisza, rola cierpiącej matki-Polki, z której nie potrafi się wydostać.

Obraz nieruchomej twarzy-maski i zapłakanych oczu zestawiony zostaje z jej głosem:

Ciemność będzie towarzyszem i krajem moim. A oczy moje jak służebnice, które przestają pracować dla braku oliwy w lampie wieczornej. A wzrok mój – jak gołębie latające po nocy, które się tłuką o drzewa i skały piersią złęknioną.

Płomieniste koła się urodzą w młóźgu moim i staną przed oczyma jak wierne sługi, idące z latarni przed panem. I wyciągnę ręce w ciemności, aby ułować którą z plam płomienistych jak człowiek obłąkany⁵⁰.

Te dwa cytowane fragmenty zostają w tekście filmowym postawione naprzeciwko siebie: bohaterowie nie mówią „swoimi słowami”, ale słowami wspólnoty, do której należą. To język nimi mówi⁵¹ i czas nimi mówi. Ale w tym onirycznym wymiarze ich głosy się spotykają i dopełniają, są powiązane współistnieniem w pamięci głębokiej. W wymiarze aktualnym nie ma między nimi porozumienia, co zostało ukazane podczas ich rozmowy, gdy nie zostały ujawnione żadne emocje, żaden afektywny aspekt ich wzajemnej relacji. Dopiero w podświadomości bohater odnajduje dom, który *stał się ginącym okrętem...* Dzięki fantazmatycznym obrazom mężczyzna zdecyduje się pozostać z żoną i jej pomóc, chociaż w planie aktualnym decyzja ta nadejdzie dużo później i z pozoru podyktowana jest zewnętrznym impulsem: wydaje się spontaniczną odpowiedzią na prośbę żony wypowiedzianą podczas telefonicznej rozmowy.

W przemijającej i wciąż zmieniającej się terażniejszości odciska się pamięć-świat, dzięki zachowanej przeszłości właśnie w tym wymiarze pamięci-trwania ujawnia się w kryształach zarodek, który z pamięci wywodzi eksplozję życia, otwiera przyszłość i wolność. Francuski filozof pisze: „Rodzimy się w kryształach, lecz w kryształach zostaje tylko śmierć, życie się musi zeń wydostać po dokonanej próbie”⁵².

Film Hasa jest znakomitą obrazową realizacją tej zasady. Krystaliczna teoria narracji ukazuje równocześnie niezwykle istotny egzystencjalny aspekt przeżywania czasu. Tadeusz wybiera świadomie postawę akceptacji i afirmacji życia z tym, co ono przyniesie: z cierpieniem, radością, bliskością, z wszystkimi możliwymi wydarzeniami. Depresja jest umiarem woli mocy, na drugim biegunie znajduje się afirmacja, która może posłużyć przemianie w życiu jednej i drugiej osoby. Dla bohaterów otwiera się czas i pozwala płynąć

50 Juliusz Słowacki, *Anhelli*, dz. cyt., rozdz. XV, s. 55-56.

51 Ten pomysł reżysera (głos postaci), który mówi zamiast niej, bez jej woli, w kontekście teoretycznym jest świetnym zobrazowaniem Lacanowskiej tezy: „Język jest nieświadomością”.

52 Tamże, s. 312.

teraźniejszości, ruszyć z miejsca. Has nie przesądza czy będzie płynął w przyszłość czy w przeszłość.

Marcin Maron podkreśla, iż w *Szyfrach* przedstawiona została wyrazista koncepcja historiozoficzna i eschatologiczna. Sądzę, że należałoby raczej powiedzieć, iż w sposób wyrazisty reżyser wskazuje na ten problem, na wzajemne powiązanie czasu jako Historii i jednostki, ofiary indywidualnej i zbiorowej. Rozstrzygnięcia nie są jednoznaczne. Więcej w filmowym tekście Hasa pytań niż odpowiedzi. To, co jednak powinno być tutaj szczególnie wyeksponowane, to kunszt reżyserii: Has potrafi w jednym ujęciu ukazać syntezę dziejów, w jej wszystkich najważniejszych kontekstach: historii osobistej, narodowej, ale także uniwersalnej:

Postawiono więc trzy krzyże z największego, jakie było w tym kraju drzewa, i wystąpili trzej męczennicy, po jednym z każdej gromady, wszakże nie byli wybrani losem, lecz z własnej woli. Nie byli to gromad wodzowie, lecz jedni z najmniejszych.

I zawieszono na krzyżach ludzie owe obłąkane, i przybito im ręce ćwiekami; a ten co był na prawo, krzyczał: Równość!, a ten co był z lewej krzyczał: Krew! – wiszący zaś pośrodku mówił: Wiara!⁵³

Has wydaje się niezwykle Nietzscheański w tym przekonaniu o wiecznym powrocie wszystkiego. Historia tak jak fortuna toczy się kołem. To stwierdzenie dotyczy nie tylko Polski, ale także historii świata. W tym potwornym teatrze dziejów scena opisana słowami wieszczki powraca nieustannie. Wymiar eschatologiczny tych słów zestawiony jest jednak z wizualną propozycją reżysera. Na styku słowa i obrazu budowane są semantyczne napięcia. Są tacy, którzy chcą być przybici do krzyża za Równość – za mniej lub bardziej utopijną ideologię. Odnajdziemy także gotowych zginąć na krzyżu za Wiarę, czyli w przekonaniu, że naśladowanie Chrystusa jest ich misją. Ale męczeństwo dla religii czy poświęcenie dla ideologii nie jest światopoglądem, pod którym podpisuje się reżyser. Filmowo opisuje ludzkie postawy w kołowrocie dziejów, w którym kolejne pokolenia odgrywają te same spektakle, kolejni ludzie wcielają się w te same role. Zbyt wielka jest w filmowym uniwersum Hasa świadomość teatru. Ludzie są jak marionetki, podatne na manipulacje.

W dole, w kamieniołomach widzimy ludzką śmierć, zorganizowaną w makabryczne widowisko. Na wzniesieniu także widzimy śmierć – przypominającą ukrzyżowanie Chrystusa (sądzę, że właśnie ten aspekt podobieństwa należy tu wydobyć: czym innym jest ofiara Chrystusa dla człowieka wierzącego, a czym innym jest jej „odbicie”, którego interpretacja rozpięta jest między pobożnym na-

53 Juliusz Słowacki, *Anhelli*, rozdz. X, dz. cyt., s. 33.

śladowaniem a grzesznym podszywaniem się – odgrywaniem roli). Jedna i druga śmierć jest ludzką ofiarą, ale przecież inną i to właśnie tę różnicę wydobywa filmowy autor. W kamieniołomach, w tym dantejskim piekle, do którego nawiązuje Słowacki w *Anhellim* ludzie zabijani są masowo. Oni nie chcą ginąć, nie chcą być ofiarami tej wojny, a jednak zostali *wybrani losem* i takimi ofiarami, wbrew swojej woli, zostaną. To czas ich wybrał. Has wskazuje na różnicę. „Niewinność” ofiary może wynikać z wyboru albo być całkowicie przypadkowym zrządzeniem czasu, w którym przyszło nam żyć. Jedni mają szansę stanąć na piedestale i być bohaterami-męczennikami, o których dzieci będą uczyły się w szkołach, drudzy zostaną pochowani w zbiorowych mogiłach i pozostaną liczbami w wojennych statystykach.

Mam wrażenie, że Has nie ocenia, nie wartościuje, po prostu jest uważnym obserwatorem, melancholijnym filozofem, który patrzy na teatr dziejów wyostrzonym, uważnym spojrzeniem. I zdaje sobie sprawę, iż te obrazy z dziejów świata są odbiciem różnych klisz kulturowych, które w sobie nosimy, za pomocą których myślimy. Zadaniem filozofa jest rozbijać pojęciowe dogmaty. Zadaniem artysty ukazywać ich wielowymiarowe obrazy, które zmuszają do myślenia. Has jest i artystą, i filozofem.

W analizowanej scenie fundamentalną rolę odgrywa reżyseria obrazu i ruchu w układzie poziomym oraz w układzie pionowym. Zastosowana głębia obrazu pozwala wydobyć różne poziomy semantyczne i ich powiązanie z wymiarem indywidualnym i zbiorowym tej sceny. Inscenizacja Hasa realizuje tę funkcję głębi, o jakiej pisał Deleuze – ujawnia krystaliczność obrazu, pochłania realność na rzecz pomnożenia wirtualności. Filozof w *Kinie* polemizował z Bazinem, który, nawiązując do neorealizmu, funkcję głębi pola utożsamiał z eksploracją bloków rzeczywistości, przyjmując, iż widz sam organizuje swoją percepcję w obrazach tego typu. Deleuze, podobnie jak Mitry: „zaprzecza temu, wskazując, iż głębia obrazu także buduje restrykcyjną strukturę, która zmusza widza do obserwowania przekątnych bądź prześwitu”⁵⁴. Has głębię stosuje w scenie, która ma wizyjny charakter. Na drugi plan schodzą kwestie związane z przestrzenią w inscenizacji głębinowej, na pierwszy wysuwają się aspekty temporalne, które tracą swój jednowymiarowy, jednoczesny aspekt. Czas rozwarstwia się. Mamy świadomość ściągnięcia aktualnej terażniejszości – momentu, gdy bohater ma wizję. Moment ten jest przecież ważny z perspektywy jego terażniejszego życia, ale wizyjne obrazy są przede wszystkim eksploracją pamięci jako trwania. Fantazmat odwołuje się do pamięci z jej wszystkimi rejonami. Deleuze podkreśla: „w odniesieniu do śmierci jako punktu stałego wszystkie

54 Juliusz Słowacki, *Anhelli*, rozdz. X, dz. cyt. s. 333.

obszary przeszłości współistnieją⁵⁵. Sądę, iż intelektualne intuicje reżysera są zbieżne z filozoficznymi tropami Deleuze'a.

Francuski filozof zwraca uwagę na różnorodne znaczenia głębi pola widzenia. Zauważa, iż głębia daje możliwość wpisania w jedno ujęcie, w jeden kadr kilku różnorodnych wymiarów temporalnych, tak, że przeglądają się one w sobie i wzajemnie dopowiadają. Przykładów na to, iż wymiar aktualny płynnie przechodzi w wirtualny jest w kinie Hasa wiele. Reżyser zdaje się podzielać pogląd, iż każda chwila posiada swoje wirtualne odbicia w ludzkich wspomnieniach czy wyobrażeniach. Takie myślenie o czasowości zbieżne jest też z różnymi wątkami bergsonizmu i koncepcją kręgów pamięci, otaczających aktualny moment trwania. Kręgów coraz bardziej odległych od tego, co zwykliśmy wiązać ze światem realnym. Niezwykle ciekawy jest natomiast także inny aspekt. Deleuze próbuje uchwycić inny, szczególny moment, kiedy z kryształu-pamięci wyłania się życie. Życie jako afirmacja i kreacja. W teorii kina opisuje ten moment jako szczelinę, a czasami zaledwie rysę, która pozbawia kryształ absolutnej doskonałości, ale dzięki temu nie jest możliwe całkowite zamknięcie w wewnętrznych odbiciach. Szczelina stanowi rodzaj wejścia albo wyjścia z kryształu. I właśnie tak może być wykorzystana głębia pola widzenia. W teorii Deleuze'a „w głębi zawsze coś się wymyka⁵⁶, dzięki niej artysta „tworzy w obiegu dno, przez które coś może umknąć⁵⁷. Kryształ sprawia, że coś z głębi przez głębię z niego ucieka. Staje się nieuchwytnie, a jednocześnie niezwykle atrakcyjne, ku temu bowiem biegnie nasz wzrok. W analizie mechanizmów krystalicznej narracji filozof nawija do sytuacji opartej na ludzkim doświadczeniu, kiedy przedmiot (bądź postać) w głębi obrazu znajduje się na granicy między widzialnym a niewidzialnym. Oko nie może rozpoznać co lub kogo widzi. Jednocześnie zastosowana głębia ostrości sugeruje, że jest to szczególny obiekt – tajemnica. Obiekt, który umieszczony w takim kompozycyjnym układzie „domaga się”, aby wzrok go szukał błędząc w obrazie. Jednym z wyznaczników granic nowoczesności jest proces destrukcji systemu perspektywicznego, który realizuje patrzenie płaskie, zdystansowane, redukcyjne. Deleuze dostrzega wymiar temporalny filmowej głębi. Kierunek spojrzenia widza wybiega naprzód, jest „wypatrywaniem” sensu, percepcyjnym „wychodzeniem naprzeciw” z optymistyczną wiarą Rozumu, który projektuje przyszłość. Głębia ostrości w kompozycyjnym układzie, o jakim pisze filozof-nomada proponuje patrzenie „błądzące”, rozciągnięte w czasie, meandryczne. Co także warto podkreślić, Deleuze

55 Tamże, s. 335.

56 Juliusz Słowacki, *Anhelli*, rozdz. X, dz. cyt, s. 311.

57 Tamże.

zwraca uwagę na teatralny charakter głębi⁵⁸, w której wyodrębnione plany są niczym sceny symultaniczne.

W *Szyfrach* odnajduję podobny zabieg narracyjny, który zostaje zbudowany w oparciu o głębię ostrości, pozostaje, w mojej ocenie niezwykle oryginalnym pomysłem tego reżysera: nie tyle przez obrazy, ale za pomocą ich formalnej organizacji reżyser potrafi wskazać na taką właśnie rysę, która pomimo, iż jest trudna do dostrzeżenia domaga się interpretacji. Jest jak wyzwanie rzucone widzowi.

Oczywiście w budowanej przez reżysera strukturze temporalnej głębia obrazu zastosowana w scenach wizyjnych pozwala kreować „gęstość” fantazmatu. Filozofia Deleuze’a oświetla filmowy styl z zupełnie innej strony. Umożliwia wyodrębnienie nałożonych na siebie warstw czasu, które na innym poziomie są w istotny sposób połączone w kadrze, dopowiadają się kontekstami, współbrzmiają ze sobą, czy jak to określa Deleuze „rymują się ze sobą”⁵⁹. Warstwy te są nałożeniem na siebie różnych rejonów temporalnych. Odnajdziemy zatem warstwę **przeszłego wymiaru przeszłości** – odwołania do poematu Słowackiego stanowią przeszłość wobec czasów wojny, **teraźniejszości przeszłości** – wizja rozwija się z perspektywy teraźniejszej Tadeusza, choć dotyczy przeszłości i **przyszłości przeszłości** – wizja ma wymiar proroctwa, jest ostrzeżeniem przed powtarzaniem się dziejów. Warstwowość dotyczy także przeszłości indywidualnej i narodowej, ich kierunek może być zarówno odebrany jako ruch ku przeszłości, jak i przyszłości; ojciec szuka przeszłości syna, odnajduje drogę męża ku jakiejś zarysowanej przyszłości z rodziną.

Przypomnijmy zatem długą jazdę kamery, która ukazuje Jędrka-przewodnika, gdy wychodzi ze zrujnowanej świątyni i podąża razem z duchownym przez krajobraz.



Fot. Zastygli w pozach modlitwy wierni, którzy znaleźli schronienie w kościele.

58 Michaił Romm dostrzegał w filmowej głębi ostrości funkcję teatralizacji: *L'art. du cinéma Pierre'a Lherminiera, Seghers*, Paris 1960, s. 227-229, cyt. za: Gilles Deleuze, *Kino*, dz. cyt., s. 530.

59 Gilles Deleuze, *Kino*, dz. cyt., s. 310.

Punktem dojścia jest spojrzenie, które reżyser i operator precyzyjnie wypracowali dzięki ujęciu z wizualną głębią. To oni prowadzą nasz wzrok, ale prowokują jego błędzenie pomiędzy różnymi planami. Ponieważ towarzyszyliśmy w wędrówce Jędrkowi, na nim koncentrujemy swoją uwagę, pełni dla nas funkcję przewodnika. Chłopca widzimy, gdy oddala się, gdy odchodzi wraz z księdzem na wzgórze. Znaczenie tego odległego planu wzmacniane jest także przez symboliczny obraz trzech krzyży – nawiązujących do męki Chrystusa oraz głos, który „powtarza” słowa proroka – wizję przyszłości zbudowaną w polskiej świadomości dzięki Słowackiemu.



Fot. Jędrzek – przewodnik w fantazmatycznej wizji.

W kontekście czasu opowiadania, czyli perspektywy powojennej (czasowego punktu, z którego opowiada narrator zewnątrztekstowy) apokaliptyczna wizja przyszłości już się dokonała, ale także wciąż się dokonuje i będzie dokonywała. W konsekwencji Has buduje w najdalszym planie znak-symbol o ogromnym ładunku emocjonalnym, niezwykle wieloznaczny, rozszczepiający się na różnorodne odczytania. Jest to plan bogaty w konteksty temporalne i kulturowe, zatem domagający się od widza uwagi i intelektualnej analizy. W drugim planie Has ukazuje kamieniołomy, wydrążoną w ziemi dziurę, w której ludzie ustawiani są w szeregach zanim zostaną rozstrzelani. Niemieccy żołnierze już czekają z karabinami w rękach. I znów emocjonalny ładunek egzekucji wielu ludzi jest niezwykle silny i bogaty w różne poziomy odczytania: staje się metaforą wojny i masowej eksterminacji ludności, a także przez tło porównywane jest i ze śmiercią Chrystusa i z ofiarą-męczeństwem Polaków widzianą przez pryzmat poematu Słowackiego, w końcu wpisuje się w historiozofię, w której wojny powracają, z całym absurdem bezsensownej śmierci. Wobec takiej głębi ostrości w jej optycznym wymiarze czasowym, ale także znaczeniowym, pierwszy plan wydaje się oczywisty, pozbawiony semantycznej złożoności.



Fot. Śmierć syna w fantazmatycznym widzeniu?

Ręka wystająca z grobu i chłopak, który znajduje się w dole. Szpadłem wyrzuca ziemię – kopie grób. Zmęczony podnosi głowę. Kamera przez sekundę portretuje jego twarz: już nie chłopak a jeszcze nie mężczyzna. Jak mógł wyglądać Jędrak, gdy w listopadzie 1944 roku został aresztowany? Czy podobnie? Ten pierwszy plan jest niepokojący, on odciąga wzrok od tego, co się dzieje w głębi, co z punktu widzenia dramaturgii wydaje się o wiele ważniejsze. Czy właśnie tak zaplanowane spojrzenie kamery oznacza, że pierwszy plan jedynie „przeszkadza” w oglądaniu sceny egzekucji? Być może w opisie realistycznym taka interpretacja nasuwałaby się jako najbardziej prawdopodobna. Tyle że w narracji klasycznej to pierwszy plan ma znaczenie „pierwszoplanowe”. Kolejny narracyjny dysonans. Ani na chwilę nie możemy zapominać, że znajdujemy się w filmowym fantazmacie gęstym od znaczeń i kontekstów.

Has czasami wykorzystywał podczas jazdy kamery pierwszy plan jako rodzaj przeszkody, która utrudnia oglądanie czy przesłony, która na chwilę zasłania to, co się dzieje w drugim planie, a co przed chwilą znajdowało się w centrum uwagi widza. Chwył ten wskazywał na ograniczenia, jakie ma ludzkie oko – był autotematyczną refleksją nad cechami ludzkiej percepcji. Z punktu widzenia estetycznej kompozycji ruchomych obrazów rytmizował ujęcia, co przekładało się także na tempo i wrażenia związane z czasem trwania całego ujęcia. Oczywiście

ście przede wszystkim zabieg taki jest po prostu grą z widzem. Buduje napięcie. Widz czeka, aż kamera przesuwa się i ukaże to, co dramaturgicznie wydaje się istotne w scenie. Ale trzeba też pamiętać, iż szczególnie w słynnych Hasowskich długich ujęciach ten zabieg formalny był przekuwany w bardzo ważną metaforę. Tak jest na przykład w *Lalce* w ujęciu otwierającym film, gdy obserwujemy pracującego w karczmie Wokulskiego. Tuż przed obiektywem przesuwa się obraz gnijących resztek jedzenia – metafora zepsutego, opartego na prymitywnych regułach świata, z którego chce się wyrwać bohater. W *Sanatorium pod Klepsydrą* w scenie budzenia się subiektów symboliczny wymiar mają bele materiału fotografowane w bliskim planie, tak iż zasłaniają wędrowną Józefa po sklepie. Zwinięte tkaniny w Schulzowskiej poetyckiej prozie są obrazem czasu-pamięci, który czeka na półkach, aby się rozwinąć. Czasami ten pierwszy, zbyt bliski plan wchodząc nagle w bok kadru był wręcz fundamentalny dla zrozumienia sceny, pomimo tego, iż to co się działo w głębi było także ważne. Tak jest w *Sanatorium pod Klepsydrą*, w scenie na rynku zrujnowanego miasteczka, gdy kamera obserwuje niesionego w lektyce konduktora, a tuż przed nią przechodzą żołnierze w mundurach-lachmanach. Ich obraz staje się niemal nieczytelny, fragmentaryczny, rozmazany, ponieważ są zbyt blisko obiektywu i zbyt szybko wchodzą i wychodzą poza pole widzenia kamery. Jednocześnie żołnierze-widma stają się symbolem wszelkich wojen, ich tragicznych skutków, jak i proroczą zapowiedzią kolejnych. W kompozycji struktury czasu, o którym opowiada reżyser, przejście tego konduktu współtworzy odmienną warstwę temporalną. Ten stylistyczny chwyt pokazuje, iż obiektów, które mamy zbyt blisko przed swoimi oczami, nie widzimy. Często pozostajemy ślepi, na coś co jest tuż przed nami. Paradoksalnie w filmach Hasa można odnaleźć bardzo ważny przekaz w elementach, które na pierwszy rzut oka są nieistotne.

W wizji Tadeusza, w widzeniu pamięci-świata, które jest proroctwem dotyczącym zarówno przyszłości, jak i przeszłości, pojawiają się wszystkie najważniejsze odpowiedzi. Już dane. Już gotowe. Już czekają, aby przedostać się do jego świadomości. Być może zatem oparty na głębi kadr jest wizją-odповідzią na pytania, które dręczą bohatera: Dlaczego zginął jego syn i jak zginął? W fantazmacie otrzymuje zaszyfowaną odpowiedź. Na pierwsze pytanie odpowiadają dwa najodleglejsze plany, kondensując wszelkie możliwe wymiary takiej odpowiedzi. Natomiast na pierwszym planie, w tej interpretacji, którą chcę zasugerować, pojawia się wojenny obraz z życia wzięty – obraz śmierci syna.

Zaledwie przez sekundę widzimy młodego mężczyznę – już nie dziecko uwięzione w pociągu-śmierci, ani ośmioletni chłopiec z pamiątkowego zdjęcia. Być może przygotowuje mogiłę dla ludzi, którzy czekają na swoją egzekucję – takie odczytanie nasuwa się niemal automatycznie. Ale być może w planie



Fot. Kościół i religijne symbole w woalu z pajęczyn.

metaforycznym jest to grób przygotowywany dla Jędrka. Cała droga, jaką odbywa Tadeusz, jest drogą zmierzającą do pożegnania syna, do symbolicznego pogrzebu. To, co nieświadome, irracjonalne, intuicyjne, czyli wizja, tłumaczy i dopowiada wydarzenia, które działy się i dzieją w świecie realnym bohaterów. Oczywiście operator mógł zatrzymać ten obraz na dłużej lub pokazać spojrzenie wprost w obiektyw sugerując, iż Tadeusz zwraca uwagę na młodego mężczyznę i dramaturgicznie wydobyć ten element. Tutaj nie ma wymiany spojrzeń, jej brak stanowi właśnie rysę w krystalicznej narracji. Jest to jednak rysa, która posiada swoje lustrzane, zagadkowe odbicie. Tadeusz, jadąc pociągiem wymienia spojrzenia z mężczyzną, który kopie dół tuż koło torów. Ta wymiana spojrzeń zwraca na siebie uwagę, chociaż wydaje się nie mieć żadnego istotnego znaczenia, żadnego umotywowania i właśnie dlatego budzi niepokój. Na poziomie oddziaływania afektywnego na widza zmusza go do wzmożonej uważności. Być może jej celem jest sytuacja podobna, choć nie analogiczna. W tekst filmowy zostaje wpisany znak zapytania – czysty obraz optyczny dany do dyspozycji odbiorcy, który działa tak jak zamazana sylwetka na widnokręgu: widzialna i niewidzialna.

Ten obraz można także zinterpretować na tle Deleuzjańskiego konceptu kryształu, który zostaje rozbity, ujawnia moment przejścia między życiem a śmiercią, moment uchwycony w ich wzajemnej wymienności. Tutaj ten aspekt ściągnięty jest do wymiany między życiem i śmiercią w planie indywidualnym, w planie osobistym Tadeusza. Has metaforycznie przenosi ten motyw w kontekst uniwersalny, gdy portretowane w dokumentalnych zdjęciach miasto – Kraków z całą jego historyczną głębią – ożywa. Zamiast statycznych stop-klatek pojawia się ruch, który tutaj jest przecież ewidentnym znakiem uwolnienia czasu, jego skierowaniu w kierunku przyszłości.

Chłopak kopiący grób. Ustawieni z karabinami żołnierze szykujący się do zbiorowej egzekucji. Pada jeden strzał! Relacja między warstwą wizualną a audialną zorganizowana została z artystyczną i filozoficzną finezją. Cięcie monta-

zowe pokazuje dokumentalną fotografię: ułożone w rzędy ciała ofiar. Najpierw jest fantazmat i dopiero wizja zastyga w fotograficzne uwiecznienie zbiorowego mordu na Ursynowie.

Dance Macabre zbiorowej śmierci, jej odhumanizowane oblicze, gdy ludziom zostaje odebrane prawo do własnej, pojedynczej śmierci. Ten pojedynczy wystrzał staje się czystym obrazem dźwiękowym, traci wymiar realistyczny. To jakby metaforycznie ujęte prawo do tego, aby w czasie śmierci i po śmierci



Fot. Filmowe obrazy stają się „czytaniem” dokumentalnego zdjęcia.

być pojedynczą, indywidualną osobą a nie liczbą w statystykach. Odwołuje się do śmierci jednej osoby – a Tadeusz szuka przecież w całym zamęcie wojennych tropów śladu tej jednej, szczególnie ważnej dla siebie śmierci – śmierci swojego dziecka. Wszystkie konteksty nałożone na siebie w tym ujęciu tworzą palimpsest. Warstwy obrazów realnych i fantazmatycznych, klisz kulturowych i obrazów, które starają się te klisze rozbić historycznej fotografii, która po czasie zamienia się w kliszę, ale może być także wieloznacznym obrazem-symbolem. Wszystkie zostały stopione w jedno ujęcie. W jeden obraz-kryształ. Strzał powoduje, że krystaliczna scena zostaje roztrzaskana. Zdaniem Deleuze’a w takim wybuchu, w tej eksplozji jest prawda, która pochodzi z samego życia⁶⁰. W kryształach ujawnia się odmienna prawda, taka, która nie ma charakteru racjonalnego, jest błyskiem, okrucieństwem, obrazem, który nosimy w sobie, prawda tak rozumiana nie jest tożsama z faktem czy wiedzą, jest raczej impulsem ku życiu.

60 Gilles Deleuze, *Kino*, dz. cyt., s. 132.

Historia i krystaliczna pseudohistoria

Główna bohaterka *Jak być kochaną* w badaniu swojej przeszłości przyjmowała na wskroś subiektywny punkt widzenia, co manifestowane było formą monologu wewnętrznego oraz inicjującego spojrzenia w lustro. Celem narracji było ukazanie za pomocą retrospekcji czasu przeszłego jako czasu wciąż terażniejszego dla Felicji. Nieprzemijająca aktualność wirtualności – fantazmatyczne powroty do tego, co było – zamyka Felicję w kryształce czasu, niczym więźnia przyjętej na siebie roli⁶¹. Subiektywny punkt widzenia przejawiał się także w emocjonalnej postawie, wskazując na wewnętrzne pęknięcie bohaterki: jej emocje i afektywny odbiór świata ujawniają się we wspomnieniach, ściślej w zachowanej w pamięci dawnej terażniejszości, natomiast w perspektywie mijającej właśnie terażniejszości bohaterka przyjmuje postawę racjonalną, zdystansowaną wobec dawnych wydarzeń, pełną cierpkiej ironii. Postawa ta jest *de facto* jedynie maską dla jej cierpienia, zasłania nieprzepracowaną psychicznie stratę po śmierci Wiktora. Felicja nieustannie zasłania twarz makijażem i gra: rolę Ofelii lub Felicji (zgodnie z formułą Deleuze’a ja=nieja, rozbijając tożsamość osoby). Bohaterka wydaje się uwięziona w kryształce czasu (analogiczny układ Deleuze dostrzegł w *Regułach gry Renoira*)⁶².

Bohater *Szyfrów* w swoim badaniu wydarzeń z czasu wojny pragnie być jak najbardziej obiektywny, ale też jest w innej sytuacji niż Felicja – nie był obecny przy tych wydarzeniach, musi poddać je rekonstrukcji, odnaleźć zachowaną

w pamięci innych osób przeszłość. Cel narracji ma przeciwny wektor temporalny niż w *Jak być kochaną*: tam przeszłość stawała się powracającą terażniejszością, tu czas terażniejszy ma służyć odnalezieniu fragmentów przeszłości, po toaby zatrzymany czas ruszył w kierunku przyszłości.

Tadeusz przyjmuje postawę racjonalną, wciela się w rolę bezstronnego śledczego (właśnie ten aspekt roli jest na tle koncepcji Deleuze’a niezwykle istotny, ale pozwala również wskazać, iż



Fot. Spotkanie w antykwaracie. Kadr z wizerunkiem osoby, która bada pod lupą szczegóły.

61 Por. analizę *Złotej karocy* Jeana Renoira, którą przeprowadza Deleuze w swojej pracy o kinie. Tenże, *Kino*, dz. cyt., s. 311.

62 Tamże.

Jak być kochaną nie zamyka Hasowskich rozważań na ten temat). W ten sposób bohater całkowicie odcina się od emocji, zarówno wobec dawnych wydarzeń, jak i rodziny, z którą spotkał się po dwudziestu latach rozłąki⁶³. Zachowuje się wobec bliskich oficjalnie, ignoruje ich, koncentruje się bowiem na „sprawie” – poszukuje dowodów. Gdy Maciek próbuje opowiedzieć mu coś o sobie, o swoich wrażeniach, brutalnie mu przerywa: – *Opowiadaj mi tylko o tym, co może mieć dla mnie znaczenie*. Jego postawa, przynajmniej ta manifestowana na poziomie świadomości, to „szkiełko i oko” mędrca, który chce rozwikłać zagadkę (reżyser wizualnie wskazuje na ten trop w scenie, która ma miejsce w antykwariacie. Gdy Tadeusz ma przystąpić do „przesłuchania” księgarza pojawia się postać badająca pod lupą jakiś tekst lub rycinę.).

Kino obrazu-czasu ujawnia szczególną sytuację teatralną (nie chodzi tutaj o podobieństwa czy też odniesienia do teatru lub sfilmowanie spektaklu). Deleuze pisze: „Sytuacja jest całkiem inna: obraz aktualny i obraz wirtualny współistnieją i krystalizują się, wchodzą w obieg, który stale prowadzi nas od jednego do drugiego, tworzą jedną i tę samą „scenę”, w której postaci należą do rzeczywistości, a jednak występują w jakiejś roli. Krótko mówiąc to całość rzeczywistości, całe życie staje się spektaklem, zgodnie z wymogami czystej percepcji optycznej i dźwiękowej”⁶⁴.

W *Jak być kochaną* bohaterka zmieniała swoją rolę: *od Ofelii do Felicji* – sama określa swoją drogę życiową. Reżyser opowiada o jej życiu właśnie w perspektywie przekształcenia jednej roli w drugą. Jak wskazuje Deleuze „sprawdzian życia wymusza odrzucenie ról”⁶⁵ i tak właśnie stało się w przypadku tej bohaterki. Tylko, że nowa rola – odgrywanie Felicji – stała się więzieniem dla kobiety, z tej kreacji bohaterka nie chce wyjść, woli pozostać w stworzonym przez siebie teatrze, ponieważ tu czuje się bezpieczna, nic jej bezpośrednio nie może dotknąć, chowa się za dekoracją, aby życie nie mogło po raz kolejny zranić.

Dla Deleuze’a „teatr jest nierozzerwalnie związany z tym przedsięwzięciem, polegającym na eksperymentowaniu i wybieraniu ról”⁶⁶. W tym kontekście można spojrzeć także na inne postaci *Szyfrów*. Doktor Gross widzi Mariana w roli bohatera. Z dumą, a nawet pewną egzaltacją mówi: – *Jeżeli tamte czasy mają dla mnie jakąś wartość, to zawdzięczam to tylko Marianowi*. Natomiast Tadeusz

63 Ten aspekt dobitnie ukazuje scena powitania na dworcu, gdzie gesty Tadeusza i syna-Mačka rozmijają się ukazując ich wzajemną obcość. Równie istotny jest brak w sjużecie jakiegokolwiek odniesienia do powitania z żoną, chociaż w dalszym ciągu bohater nosi na palcu obrączkę – symbol ich małżeństwa.

64 Tamże.

65 Tamże.

66 Tamże, s. 312.

znał Mariana *w innym czasie, a więc i w innej postaci*. Dla niego – *Był kuzynem Zofii. Kochał się w niej od dzieciństwa. Był sympatycznym gluptasem. Kadetem. Rozweselał Zofię swoimi błazeństwami* [podkreśl. M. J.].

Wypowiedź bohatera jest niezwykle istotna w tym kontekście. Przyjmowane role nie tylko zmieniają się w czasie. Wydaje się, iż postać może zakładać różne maski, poprzez różnorodne role chce się odnaleźć i wypowiedzieć. W każdą osobowość wpisana jest pewna względność. Wojna stworzyła dla Mariana scenę, na której mógł przyjąć rolę przywódcy, narodowego bohatera. W innych okolicznościach, na innej scenie, być może w dalszym ciągu byłby błaznem, który chce przypodobać się kobiecie, wygłupami zwrócić na siebie jej uwagę, rozbawić ją. Zwróćmy uwagę, iż w *Jak być kochaną* Has portretuje analogiczną sytuację, chociaż postać odniosła zupełnie inny efekt niż ten zamierzony: Wiktor chciał na wojennej scenie odegrać rolę bohatera, tyle, że przyjęta rola przerosła go, życie rozbiło jego maskę odważnego, bezkompromisowego mężczyzny. Utracił wierzącą w jego kreację publiczność.

Na postać Jędrka także możemy spojrzeć w tej perspektywie: jest najpierw dzieckiem, a później młodym człowiekiem, który poszukuje swojej tożsamości niczym roli, którą chce odegrać. Intrygujące jest, iż te role są tak różnorodne, że wchodzą ze sobą w konflikt. Chłopak używa różnych masek i niekoniecznie to wynika z jego świadomych działań, chociaż nie można tego wykluczać (Gross mówi o Jędrku: – *Wybrał mnie jako widza do tego teatru, w którym grał*). W rezultacie jego młodość, niedojrzałość jest charakteryzowana przez te całkowicie przeciwstawne „role”, które pozostawił po sobie. Od Maćka dowiadujemy się, że Jędrk zajmował się wojną, ale także, iż nie chciał zaangażować się w działania podziemnej organizacji oporu. Od matki wiemy, że chłopiec bał się odkąd ojciec wyjechał i ten strach o życie własne i bliskich go paraliżował. Doktor mówi, iż *Jędrk był dziwny, jakiś nieobecny. Tyle, że u Jędrka miało to jakiś sens. Może religijny? Uderzony, proszę pana, nie oddawał. Raz naraził się szkolnemu siłaczowi, ten zmasakrował go.* [...] Rysunki, które przechowuje matka, świadczą natomiast o fascynacji wojną, o tłumionej agresji.

W toku śledztwa pytania są mnożone: Kim był Jędrk? Chciał zostać ofiarą wojny? Czy raczej za wszelką cenę chciał chronić swoje życie? Aresztowali go Niemcy czy Polacy przebrani w niemieckie mundury? A jeśli tak, to dlaczego? Ktoś na niego doniósł? Kto mógł mieć w tym jakiś interes? Jaki związek ma z tym doktor Gross, a jaki pozostali „przesłuchiwani” przez Tadeusza świadkowie? Jedną hipotezę zastępuje drugą, ale żadna nie uzyskuje statusu prawdy. W rezultacie Tadeusz dysponuje zbiorem różnych masek syna, różnych niepewnych, być może zmyślonych wersji, z których żadna nie jest „do końca” prawdziwa. W systemie narracji prawdziwościowej nie istnieje taka figura: nie ma prawdy częściowej,

niepełnej, względnej, w tym systemie obowiązuje układ zero-jedynkowy, gdzie sąd musi być rozstrzygnięty: albo – albo. W koncepcji Deleuze’a właśnie wszystkie wersje jednocześnie uzyskują ów szczególny, krystaliczny status. Jako możliwe, choć wykluczające się światy, koegzystują wskazując na rodzaj nieustannego rozgałęziania się czasu. Na innym już poziomie ukazują moc nieprawdy, którą nieustannie w swojej teorii kina gloryfikował francuski filozof. Z tej mocy wynika bowiem krystaliczna prawda, rozbita na różnorodne punkty widzenia i wersje, demaskująca fikcję jednej ostatecznej Prawdy.

Tadeusz, wbrew początkowym zamiarom, podczas ostatniego spotkania w prowadzonym przez niego śledztwie nie chce już osądzać dawnego życia. Nie chodzi bowiem, jak pisze Deleuze, „o osądzanie życia, w imię jakiejś wyższej instancji, która byłaby dobrem; przeciwnie chodzi o oszacowanie każdej istoty, każdego działania i namiętności, nawet każdej wartości w stosunku do życia, które za sobą pociągają”⁶⁷. Spojrzenie Deleuze’a uzmysławia, jak ważny był to problem w filmach Hasa. Artysta zwraca uwagę na postawę „ludzi prawdomównych”, tych, którzy obwołują siebie sędziami. Zarówno w tym filmie, jak i w *Jak być kochaną* Has do wszelkich sądów oceniających ludzkie życie i postawy odnosi się bardzo krytycznie. Nieważne, czy jest to sąd koleżeński (jak w przypadku Felicji, która oskarżona o współpracę z Niemcami zostanie pozbawiona prawa do wykonywania zawodu), który działa w majestacie obowiązującego prawa, czy też wyroki tak zwanej „opinii publicznej”, która najpierw gloryfikuje Wiktora, a później zrzuca z piedestału i określa jako zdrajcę i kabotyńca. Znamienne, że Tadeusz w momencie, gdy rozpoczyna śledztwo, także taką postawę *człowieka prawdomównego* reprezentuje. Jednak zmienia się ona z czasem. Gdy nie znajduje jednoznacznych odpowiedzi na swoje pytania, zdaje sobie sprawę, czym grozi osądzanie ludzi i jak bardzo ta ocena jest zależna od wielu irracjonalnych czynników, rezygnuje z dalszego dochodzenia.

Deleuze w *Kinie* także nawiązuje do tego wątku, interpretując go w duchu Nietzscheańskim. Za każdym *człowiekiem prawdomównym* chowa się *chory na życie*, taki, który ocenia, wartościuje, wydaje werdykty. Ocenia zgodnie z prawem, w które wierzy, zgodnie z prawdą, co do której jest przekonany. Stawia zatem ponad życiem wyższe wartości, w ich imieniu rości sobie prawo do osądzania. Błędnie łączy się z filozofią Nietzschego postawę *człowieka wyższego*, takiego, który siebie stawia ponad prawem. To uzurpator, który odrzuca prawa moralne, bo sam chce oceniać innych, być ponad życiem. Jeden i drugi nie oddaje szacunku samemu życiu, nawet jeśli przyświecają im słuszne i tak zwane szlachetne pobudki. Taka postawa nie ma nic wspólnego z szlachetnością Zaratustry i nowe-

67 Tamże, s. 365.

go człowieka, którego narodziny postuluje Nietzsche. Oczywiście dobre intencje nie zawsze są motywacją dla sędziów, równie często zdarza się postawa zawiści, zemsty czy niczym nieumotywowanej nienawiści. W filozofii, na którą się powołuje Deleuze, intencje nie są wcale rozstrzygające, „dobrymi chęciami jest piekło wybrukowane”.

Tadeusz podczas rozmowy z Mackiem, gdy dowiaduje się, że Jędrka mogli zabrać żołnierze z polskiego podziemia, zapyta:

Tadeusz: – Kto mógł wydać ten rozkaz?

Maciek: – Ktoś wyżej.

Tadeusz: – Gdzie oni teraz są? Ci sędziowie? Chciałbym ich zobaczyć dzisiaj, kiedy są starzy, siwi jak ja... kiedy próbują dojść, gdzie im poginęły dzieci.

Oczywiście należy zachować pewną ostrożność, gdy pojawia się Nietzscheńska teza odrzucająca osądzanie według wartości wyższych (czyhają tu potoczne, jak przekonuje Deleuze, całkowicie błędne interpretacje filozofii nadczłowieka). Deleuze pisze: „Nietzsche – przestrzegał swoich czytelników: poza dobrem i złem w najmniejszym stopniu nie oznacza **poza tym, co dobre i niedobre**. To, co niedobre jest życiem zużytym, wyrodniałym, tym okropniejszym, że potrafi się powielać. Dobro natomiast to życie eksplodujące, wznoszące się, takie, które zdolne jest do transformacji [...] w jednym życiu nie ma więcej prawdy niż w drugim; jest tylko stawanie się, a stawanie jest siłą nieprawdy (jeśli prawdę rozumiemy jako tożsamość), jest wolą mocy. Istnieje jednak to co dobre, i to, co niedobre, to znaczy to, co szlachetne i to, co niskie. Według fizyków szlachetna energia to taka, która ma zdolność do samotransformacji, natomiast energia niska nie jest do tego zdolna”⁶⁸.

Po obu stronach istnieje siła, ale ta pierwsza jest przepelniona afirmacją, druga natomiast nihilizmem. Pierwsza jest „cnotą darzącą” i polega na tworzeniu nowych możliwości w eksplodującym stawaniu się życia, druga służy ograniczeniu, jest wolą dominowania nad życiem.

Tadeusz pod koniec filmu nie wydaje wartościujących sądów, nie wskaże prawdy o tamtych wydarzeniach. Świadomie zrezygnuje w swoim śledztwie z jakichkolwiek rozstrzygnięć. Nie zgadzam się z wnioskami Nataszy Korczakowskiej, która pisze: „Wojciech Has charakteryzując Tadeusza pominął ten szczególny rys psychiki bohatera, który Andrzej Kijowski (autor pierwowzoru literackiego *Szyfrów*) objaśnił pod koniec opowiadania: »nigdy nie zastanawiał się

68 Gilles Deleuze, *Kino*, dz. cyt., s. 365.

nad własnym, ani nad cudzym postępowaniem, nie analizował uczuć ani postaw. Postępował według wzorców, których dostarczali mu inni«. Dopiero w Krakowie »zrozumiał, że jego mądrość i moralność były rodzajem rzemiosła – umiejętności zastosowania gotowych wzorów w sytuacji będącym dobrym wariantem innych, podobnych czy identycznych, które już miały miejsce«⁶⁹. Badaczka polskiego kina jednoznacznie ocenia tę postać: „Takiego stopnia samoświadomości bohaterowi filmowej adaptacji nie dane będzie osiągnąć. Prawda stanowi bowiem aberrację, która stabilnemu światu Tadeusza grozi „wypadnięciem z Formy”⁷⁰. Podczas gdy, moim zdaniem, konstrukcja bohatera w filmie Hasa jest dynamiczna, od wiary w fakty na początku podróży dochodzi do świadomości, iż faktów nie ma, są tylko interpretacje. I właśnie te aberracje, które dostrzega Tadeusz na każdym kroku powodują, iż przestaje prowadzić śledztwo, nie chce usłyszeć prawdy od Jadwigi, która zastrzega, że *wie wszystko na temat śmierci Jędrka*. Tadeusz przerywa swoje śledztwo nie dlatego, że boi się prawdy, ale dlatego, że już nie wierzy w racjonalną prawdę, wie, że żadna prawda mu syna nie zwróci. Moc taką ma jedynie pamięć-wizja i fantazmat odgrywany w terażniejszości.

69 Natasza Korczarowska-Różycka, *Byliśmy jak z oleodruku – jak ze starego, rodzinnego albumu umarła fotografia. Czy „Szyfry” Wojciecha Jerzego Hasa to „Pornografia”?*, dz. cyt., s. 107.

70 Tamże.

ROZDZIAŁ III OBRAZ-KRYSTAŁ

Na początku była księga

*Na początku była księga...*¹ Has kochał książki. Cenił dobrą literaturę. Bawił się nią. Rozkoszował. Ale także traktował ją niezwykle serio. Mówił: „literatura jest mi potrzebna. Stanowi pretekst, kanwę, na której mogę skonstruować świat moich wyobrażeń”². Przez współpracowników i uczniów jest wspomniany jako ktoś, kto chodził po korytarzach łódzkiej Szkoły Filmowej z książką w ręku i w każdej wolnej chwili czytał.

Na twórczość filmową Wojciecha-Hasa można spojrzeć z perspektywy przewijającego się w niej motywu księgi. Artysta wciąż do niego powraca, przyglądając się toposowi książki w różnych kontekstach. Jednym z nich jest także akt opowiadania i opowieść. W jego filmach wyodrębnić można kilka poziomów tej artystycznej refleksji³, nawet jeśli zachodzą one wzajemnie na siebie, czy też mają walor metaforyczny, przydatna będzie próba ich uporządkowania.

Na poziomie autotematycznym pojawia się w jego twórczości problem adaptacji, wpisane w reżyserię poszukiwanie różnic i podobieństw między nar-



Fotos z filmu *Rękopis znaleziony w Saragossie*, reż. Wojciech J. Has, 1964, © SF KADR, SF ZEBRA, SF TOR, FilMOTEKA Narodowa, Foto: Zbigniew Hartwig

1 Nawiązuję tutaj do tytułu tekstu Iwony Kolasińskiej. Por. teŹe: *Na początku była księga...* „Kwartalnik Filmowy” 1999, nr 26-27, s. 244-255.

2 *Nie lubię niespodzianek na planie*, rozmowa Marii Kornatowskiej, w: *Debiuty na ekranie*, red. Marek Hendrykowski, Konin 1998, s. 55.

3 Bogdan Banasiak wskazuje na dwie warstwy widzenia „Księgi”. Jako pierwszą wymienia aspekt ideowy czy inaczej aksjologiczny, jako drugą aspekt konstrukcyjny. Por. tenŹe: *W blasku Księgi (Has-Schulz)*, w: *Filmowe ogrody Wojciecha Jerzego Hasa*, dz. cyt., s. 320. Podział ten, chociaż znacząco zmodyfikowany, stał się punktem wyjścia do przeprowadzenia poniŹszych ustaleń.

racją filmową a literacką, ale także badanie relacji między słowem a obrazem. Na poziomie fabuły filmowej interesuje artystę książka zarówno w jej wymiarze materialnym, metaforycznym, jak i ideowym. Na poziomie konstrukcyjnym Has odciska na strukturze narracyjnej swoich filmów różne aspekty książki: jej budowę materialną, ale także układ kompozycyjny czy tryby narracji. Co więcej, wymienić można jeszcze jeden poziom – autorski, spinający niczym kłamra, całą twórczość fabularną. Przyjmuje on charakter swoistego metapoziomu zarówno wobec aspektów autotematycznych, jak i fabularno-kompozycyjnych, z drugiej strony jakby wymyka się jednoznacznej interpretacji. Bogdan Banasiak pisze o osobistej „Księżdzie” Hasa: „rozpisanej przezeń na rozdziały/filmy”⁴. Iwona Grodź, chcąc uchwycić wspólne wątki czy też motywy dla wszystkich dzieł Hasa, używa określenia „osobisty pamiętnik artysty”⁵. Na czym polega ciągłość i swoista koherencja tej twórczości, która staje się księgą zapraszającą do lektury?

Nad księgą pochyla się reżyser

Pani znowu zmieniła tekst. A potem autorzy mają pretensje... – mówi do Felicji w *Jak być kochaną* reżyserka słuchowiska radiowego. Każda adaptacja jest zadaniem problematycznym. Wojciech Jerzy Has uczynił z tej kwestii oś swojej artystycznej twórczości. Filmy Hasa są wizualno-audialną refleksją o książce, świadectwem lektury⁶. Jego adaptacje nie są filmowymi ilustracjami, nie odzwierciedlają, nie naśladują dzieła literackiego, ale je interpretują. Z perspektywy współczesnego filmoznawstwa taka postawa wydaje się oczywista. Trzeba jednak pamiętać, iż w chwili, kiedy dzieła Hasa wchodziły na ekrany kin były oceniane z perspektywy ich relacji ze słowem pisanim. W recenzjach powracał nieustannie, wręcz do znudzenia, koncept „przenoszenia” literatury na ekran. Wartościowanie filmów odbywało się na zasadzie rozstrzygnięcia, czy obraz filmowy jest zgodny, czy niezgodny z intencją autora literackiego. Można odnieść wrażenie jakby werdykt tego typu pochodził od krytyka literackiego, który „broni” literaturę przed filmem, zgodnie z wyświechtanym, acz powszechnym sądem: „książka jest zawsze lepsza od filmu”⁷. Na szczęście spojrzenie na tę relację ewoluowało zarówno w rozwijającej się teorii adaptacji⁸, jak i w świadomości

4 Tamże, s. 320.

5 Iwona Grodź, *Zaszyfrowane w obrazie*, dz. cyt., s. 204, 220.

6 Jedyńie w *Złocie* reżyser odstępuje od tej reguły, opierając film na scenariuszu oryginalnym.

7 Najbardziej charakterystyczne dla tej postawy były bodaj komentarze po realizacji *Sanatorium...: Artura Sandauera, Czy Norwid polował na niedźwiedzie?*, „Dialog” 1973, nr 10, s. 137-139, Andrzej Bonarski, *Schulz nie zjawil się w kinie*, „Kultura” 1973, nr 51/52, s. 14.

8 W tym kontekście należy wymienić przede wszystkim prace Alicji Helman dotyczące sztuki adaptacji (*Twórcza zdrada – adaptacje filmowe literatury*, Poznań 1998), Maryli Hopfinger (*Adap-*

mości kinomanów. Najpierw semiotyka, później strukturalizm ujawniały (mimo pokrewieństw wynikających z faktu opowiadania historii) odmiennosc obu dyscyplin artystycznych, wskazując na „otwartosc” przekladu intersemiotycznego⁹. Zroznicowanie funkcji narracyjnych przez Rolanda Barthes’a¹⁰, prace badawcze Seymoura Chatmana¹¹, Briana McFarlane’a pozwolily wyodrębnic elementy mozliwego „transferu”¹², ale takze wskazac na elementy nieprzekladalne z jezyka werbalnego na obraz. Row nolegle wzrastala swiadomosc walorow specyficznych tylko dla narracji filmowej¹³. Co byc moze najistotniejsze, strukturalizm podwazyl zasadnosc odwoływania sie do, jakoby zapisanej w dziele i domagajacej sie obowiazkowego odczytania, autorskiej intencji. Barthes oglosil „smierc autora”¹⁴, oddajac we wladanie czytelnikowi nie dzieło, ale tekst. Kolejnym przełomem okazal sie postmodernistyczny paradygmat, który, wprowadzajac pojecie intertekstualnosc, zakwestionowal zasadnosc badania „wiernosci” wobec oryginalu. Teoretyczne rozważania zaczely przenikac do opinii publicznej: zarówno krytykow filmowych, jak i widzow. Juz nie „odtworzenie” oryginalu literackiego, ale „tworcza zdrada”¹⁵ stala sie kontekstem dla rozmow o adaptacji.

tacje filmowe utworow literackich. *Problemy teorii i interpretacji*, Wrocław 1974) oraz Eweliny Nurczyńskiej-Fidelskiej (*Polska klasyka literacka według Andrzeja Wajdy*, Łódź 1998, a takze jako współautorki pracy *Film w szkolnej edukacji humanistycznej*, Warszawa-Łódź 1993).

9 Maryla Hopfinger, *Adaptacje filmowe utworow literackich. Problemy teorii i interpretacji*, dz. cyt., s. 88.

10 Roland Barthes wyodrębnia funkcje dystrybucyjne (ktore moga podlegac transpozycji) i integracyjne/ kardynalne i katalizy (ktore domagaja sie uzupelnienia). Por. tenze, *Wstep do analizy strukturalnej opowiadania* (1966), przeł. W. Błowska, „Pamiętnik Literacki” 1968, z. 4, s. 334-338 lub w: *Narratologia*, pod red. Michała Głowińskiego, Gdańsk 2004, s. 24-29.

11 Seymour Chatman, *Story and Discourse: Narrative Structure in Function and Film*, Ithaca, NY 1978, s. 53 i nast.

12 „Transfer jest pojeciem, ktore stosuje za Brianem McFarlanem, na okreslenie procesu, na mocy ktorego pewne elementy narracyjne poddaja sie mozliwosci narracji, podczas gdy inne wymagaja adaptacji wlasciwej”. Por. tenze, *Tło, problemy i nowe propozycje*, w: *Novel to Film an Introduction to the Adaptation*, Oxford University Press, przeł. Sławomir Sikora, „Kwartalnik Filmowy” 26-27 1999, s. 6-29.

13 Specyficzna tylko dla narracji filmowej jest jej przestrzenność. Por. teorię Noëla Burcha o dialektyce przestrzeni ekranowej i pozaekranowej. Badacz podkreśla tę szczególną wlasciwosc filmowego opowiadania jako opozycyjną wobec linearnosci powieści; w: Noël Burch, *Teoria rezyserii filmowej*, przeł. J. Mach, Warszawa 1983, s. 20. Por. takze teorię Raymonda Belloura o przemienności punktow widzenia: między planami dalekimi i bliskimi czy tez ujeciem-przeciwuciem jako filmowā relacją pomiędzy widzeniem a byciem widzianym, w: J. Berestom, *Alternation, Segmentation, Hypnosis: Interview with Raymond Bellour*, „Camera Obscura” 3-4, 1979, s. 76-78. Żaden z tych kluczowych dla praktyki filmowej aspektow narracyjnych zdaniem McFarlane’a nie ma rzeczywistej ekwiwalencji w narracji werbalnej. Por. tenze, *Tło, problemy i nowe propozycje*, dz. cyt., s. 28. Por. takze prace Elżbiety Ostrowskiej, *Przestrzeń filmowa*, dz. cyt.

14 Roland Barthes, *Śmierc autora*, przeł. Michał P. Markowski, w: *Teorie literatury XX wieku, Antologie*, pod red. Anny Burzyńskiej i Michała Pawła Markowskiego, Kraków 2006, s. 355.

15 Por. Alicja Helman, *Tworcza zdrada – adaptacje filmowe literatury*, Poznań 1998.

Istotnym źródłem zmiany świadomości było też samo kino. W polskiej kinematografii to przede wszystkim Wojciechowi Hasowi i Andrzejowi Wajdzie należy się pokłon za to, że zmienili myślenie o relacji między kinem a literaturą. Krytyka literacka przyznała artystom prawo, aby utwór literacki traktowali jako „punkt wyjścia dla własnej wizji”¹⁶. Has konsekwentnie bronił wolności twórczej filmowego autora-czytelnika nie tylko w wywiadach, ale bezpośrednio w swoich filmowych realizacjach. Uzmysławiał siłę i możliwości interpretacji dokonywanej poprzez film, jednocześnie rozprawiając się z potocznym poczuciem, iż w relacji ze słowem filmowy obraz powinien czuć się ubogim krewnym o plebejskiej proveniencji. Pokazywał, iż nie ma literackich rejonów niedostępnych dla kina. „Zapraszani” przez Hasa do współpracy byli współcześni mu Hłasko, Brandys, Kijowski, jak i autorzy minionych epok: Potocki, Hogg, Schulz. Reżyser sięgał zarówno do polskiej literatury, jak i zagranicznej, poszukując różnych płaszczyzn odczytania pierwowzoru. Mówił wprost: „nie uznaję dosłowności”¹⁷. Nie chodziło jednak o zapożyczanie czy swobodną, niezobowiązującą inspirację. Strategia Hasa-adaptatora miała w sobie coś z „krzyżowania”¹⁸ obu tworzyw artystycznych, gdzie relacja między reżyserem a pisarzem przybierała formułę „współmyślenia”: rozwijania, rozważania, dopowiadania i komentowania intelektualnego potencjału zawartego w literackim dziele. Szukał „międzysłowia”. „Dodawał nowe konteksty – pisze Marcin Maron – przykładem są wątki Szekspirowskie w *Jak być kochaną* i nawiązania do poematu *Anhelli w Szyfrach*”¹⁹. To prawda. Odniesień, cytatów czy aluzji literackich pełno jest w jego filmach. Słusznie Marcin Maron zwraca uwagę, iż literatura stanowiła dla reżysera pewną wspólną przestrzeń, rozumianą nie tylko dosłownie, jak ma to miejsce we *Wspólnym pokoju* czy w *Rękopisie znalezionym w Saragossie*, ale w sensie bardziej uniwersalnym, jako przestrzeń spotkania²⁰. Zderzał ze sobą i spletał różne teksty. Trzeba też podkreślić inny aspekt: Has brał na warsztat reżyserii prozę, o której pisano, iż jest „niefilmowa”²¹. Literatura stała się dla reżysera lustrem, w którym

16 Andrzej Werner, *Siedem opowiadań – siedem filmów*, w: Jarosław Iwaszkiewicz, *Brzezina i inne opowiadania ekranizowane*, Warszawa 1987, s. 14.

17 Wojciech Has, *Film współczesny czy optymistyczny? O kompleksach i szerokim ekranie. Romans z literaturą*. Rozmowę przeprowadził Stanisław Janicki, „Film” 1959, nr 51/52, s. 19.

18 Brian McFarlane, *Tło, problemy i nowe propozycje*, dz. cyt., s. 20.

19 Marcin Maron, *Filmowy świat Hasa – czas, obraz, tekst*, w: *Filmowe ogrody Wojciecha Jerzego Hasa*, dz. cyt., s. 336.

20 Tamże.

21 Por. Wojciech Has, *Wybieraj nieosiągalne*. Rozmowę przeprowadził T. Sobolewski, „Kino” 1989, nr 7, s. 2; Wojciech Has, *Między pamięcią a wyobraźnią*. Rozmowę przeprowadziła Maria Kornatowska, „Kino” 1998, nr 3, s. 12-14. Oceny takie dotyczyły przede wszystkim *Sanatorium pod Klepsydrą* (por. Jerzy Ficowski, *Regiony wielkiej herezji. Szkice o życiu i twórczości Brunona Schulza*, Kraków 1967, s. 185) i *Rękopisu znalezionego w Saragossie*.

przeglądały się możliwości narracji filmowej. W tym zakresie Has miał pasję eksperymentatora. Świadczą o tym najlepiej adaptacje meandrycznej narracji *Sanatorium pod Klepsydrą* dodatkowo połączone z fragmentami z innych dzieł Schulza, zmierzenie się z formą monologu wewnętrznego w *Jak być kochaną* czy realizacja szkatułkowej narracji z powieści Potockiego. Has staje tutaj w pierwszym szeregu z największymi odkrywcami narracji nowoczesnej. Niewątpliwie zasługuje na miano jednego z najwybitniejszych twórców Deleuzejańskiej narracji krystalicznej: tuż obok Godarda, Resnais, Mankiewicza, Buñuela, Saury i innych, których wylicza w swojej książce filozof. Co więcej, w przeciwieństwie do wielu filmowych eksperymentów Nowej Fali (a właściwie różnych historycznie fal awangardowych) Has pozostaje „wierny” opowieści. „Nie zatracą się” w eksperymentach i zabawach z narracją; mimo poszukiwań formalnych nie traci z oczu opowiadanej historii. *Rękopis znaleziony w Saragossie* jest tego najlepszym przykładem. Księga o księdze. Księga-opowieść opowiedziana i pokazana w filmie. Film-opowieść o księdze-opowieści.

Jest także inny aspekt opisywanej sytuacji, gdy reżyser pochyla się najpierw nad książką, a później nad scenopisem. Aspekt, by tak rzec prymarny. Słowo postawione naprzeciwko obrazu. Nie w sensie metaforycznym, ale dosłownym. Z jednej strony słowo, które powinno przeglądać się w filmowym obrazie, nie tracić, ale zyskiwać na tym spotkaniu. Z drugiej zaś, obraz, który, mierząc się ze słowem, powinien przekraczać ograniczenia języka. Medium naprzeciw medium. Tekst literacki naprzeciw tekstu filmowego.

Słowo a obraz

Aby wyjaśnić strategię reżysera dotyczącą obrazu i filmowego opowiadania, ponownie posłużę się perspektywą teoretyczną z *Kino* Gillesa Deleuze’a. Filozof uzmysławia, iż w kształtowaniu relacji słowo-obraz są obecne różne tendencje. Po pierwsze, można wyodrębnić praktykę filmową, w której obraz ma za zadanie wywoływać myśl, czyli układ zależności przebiega **od obrazu do myśli**. Przykładowo: w kinie Eisensteina dzieje się to za sprawą wstrząsu, emocjonalnego efektu zaszokowania widza obrazem. Deleuze w tym kontekście pisze: „kino to sprawa wibracji neurofizjologicznych i [...] obraz musi wywołać wstrząs, nerwową falę, która rodzi myśl”²². W kinie Hitchcocka kierunek oddziaływania jest taki sam: od ikonicznego przekazu do myślenia (wnioskowania). Narzędziem, które wykorzystuje reżyser w tej strategii, jest suspens²³. Dozowanie informacji

22 Gilles Deleuze, *Kino*, dz. cyt., s. 387.

23 Por. także kryzys obrazu-działania. Gilles Deleuze, *Kino*, dz. cyt., s. 209-217.

i budowanie napięcia dramaturgicznego powoduje, iż działanie ze sfery realnej bohaterów przechodzi na poziom mentalny. Widz podąża za tokiem myślenia, podsycane jest jego zainteresowanie, podsuwane tropy, aby próbował rozwikłać intelektualną zagadkę.

Po drugie, wyodrębnić możemy w kinie tendencję odwrotną: **od myśli do obrazu**, która najczęściej przebiega od pojęcia do jego wizualnej transpozycji, od tekstu literackiego do tekstu filmowego. Film jest w tej koncepcji przede wszystkim przełożeniem języka werbalnego na obrazy, jego rola sprowadza się do wizualnej transliteracji. Ten rodzaj relacji związany jest z adaptacją i może posiadać artystyczną interpretację. Jednak to kino-przemysł zawłaszczyło tę strategię i żeruje na niej. Kino-kultura masowa *de facto* stara się wyeliminować autentyczne myślenie, w procesie transpozycji podsuwa gotowe rozwiązania i schematy. Kino dla mas najpierw „spłaszcza” myśl (ściślej: już na poziomie scenariusza oferuje banał zamiast myśli) później dopasowuje do niej równie płaski, powierzchowny, konwencjonalny obraz. W rezultacie powstają obrazy-klisze, które powodują zanik myślenia, pozwalają na bezmyślne chłonięcie obrazków. *Cogito* przypomina zombi. Nie jest i nie myśli. Filozof wprost pisze o takim kinie: „wyrodziło się w propagandę i manipulację, rodzaj faszyzmu, który zrównał Hitlera z Hollywood, Hollywood z Hitlerem”²⁴. Innymi słowy, relacja od banału do obrazu jest audiowizualną dyktaturą bezmyślności. Kino swoją miałką produkcją wydaje „śniącego cudze sny” widza na pastwę różnych sił społecznych, wobec których jest on bezbronny. „Duchowy automat staje się człowiekiem faszystowskim”²⁵. Takie kino nie jest w stanie odkryć potencjału obrazu. Artaud pisze: „Durny świat obrazów, jakby przyklejonych do milionów siatek nigdy nie udoskonali obrazu”²⁶. Nie odsłoni obrazu, jaki można by z niego zrobić. „Poezja nie potrafi się od tego wszystkiego oderwać, jest poezją tylko warunkowo, poezją tego, co mogło być”²⁷.

Deleuze odsłania także teoretyczną perspektywę dla trzeciej strategii, takiej, która, jego zdaniem najlepiej rozwija możliwości filmowego medium: **myśl odwołuje się do obrazu a obraz do myśli w nieustannym ruchu**. Obraz pogłębia myśl a myśl pogłębia obraz, tak, że stają naprzeciw siebie w nieustannej interpretacji-kreacji. Głęboki, symboliczny obraz staje się znakiem, który zmusza do myślenia. Has w swej pasji interpretacyjnej oferuje właśnie taki rodzaj wizualizacji literatury. Stąd siła jego adaptacji, które nie ograniczają znaczeń

24 Tamże, s. 387.

25 Tamże.

26 Antonin Artaud, *Œuvres complètes*, t. III, Gallimard, Paris 1961, s. 98 i nast., cyt. za Gilles Deleuze, *Kino*, dz. cyt., s. 387.

27 Tamże.

zawartych w tekstach literackich, nie czynią ich „konkretnymi” mocą funkcji przedstawieniowej kina, odbierając to, co literatura pozostawia wyobraźni czytelnika. Odwrotnie: Hasowskie interpretacje filmowe pomnażają znaczenia dzięki możliwościom symbolicznym, które wbrew obiegowym opiniom, tkwią u źródeł obrazu w nie mniejszym zakresie, niż u źródeł pojęcia. To, że obraz fotografujący jakiś fragment świata koncentruje się na fizycznym wyglądzie wprowadza oczywiście element uszczegółowienia, ale nie oznacza to zanegowania wieloznaczności pobudzającej wyobraźnię i intelekt widza. Strategia ta działa już na poziomie obrazów-kadrów, ich fotograficznego zorganizowania, co otwiera filmową adaptację na szukanie odniesień i interakcji między słowem a obrazem, które ujawniają ich odmienną, semantyczną głębię.

Przykładowo: ślub i wesele rodziców Alfonsa van Wordena w powieści Potockiego zostają jedynie wspomniane. Noc poślubna „dzieje się” w sferze domysłu. Has decyduje się na rozbudowanie wątku i wizualizację, która odbiega od konwencjonalnych przedstawień. Klisza kulturowa dla obrazu nocy poślubnej podsuwa obraz w jasnej tonacji, w którym (najczęściej z punktu widzenia oczekującego pana młodego) jest pokazana dziewczyna w białej sukni ślubnej wchodząca do sypialni.

Kadr w *Rękopisie...* zaplanowany został wbrew naszym oczekiwaniom: utrzymany jest w ciemnej tonacji z silnym, wprowadzającym niepokój kontrastem. Reżyser wyodrębnia za pomocą scenografii i tylnego światła kobiecą postać, która jest konsekwentnie fotografowana w mocnym punkcie kadru.



Fot. Panna młoda przed poślubną nocą.

Oświetlenie kontrowe wyodrębnia czarną sylwetkę (pomimo, iż jest w białej sukni), ale oddaje walory transparentnego welonu, który podświetlony przypomina dym lub falującą chmurę bieli. Kobieta wyłania się z korytarza zamku... niczym duch czy zjawą. Zastosowaną konwencją fotograficzną Jahoda nawiązuje do kina grozy, ale reżyser kontrastuje z takim odczytaniem ścieżkę dźwiękową, a także radosne zachowanie dziewczyny, która chowając się za rogiem straszy, tylko „dla zabawy”, pana młodego. Podział kadru także wprowadza kontrast. Wykorzystane w lewej części kadru wskaźniki głębi budują intensywność wizualną, podobnie jak różnice fakturalne fotografowanych elementów: fragment metalowej, połyskującej zbroi rycerza na pierwszym planie, welon z przezroczystego materiału w głębi obrazu. Inscenizacja głębinowa po lewej stronie kontrastuje z płaską płaszczyzną

ściany po prawej. Zepchnięty do samego brzegu kadru posąg madonny staje się intrygującym kontekstem semantycznym dla oblubienicy w białej sukni.

Tak komponowany obraz, w porównaniu z przypominaną na początku kliszą wizualną, nie tylko zachwyca swoimi walorami estetycznymi, ale przykuwa uwagę zaskakując swoją odmiennością. W konsekwencji wywołuje niepokój, wchodzi w interakcję z pozostałymi elementami filmu, każe snuć domysły, wprowadza wieloznaczność. Poszczególne elementy nie dają się w pełni uzgodnić, nie podsuwają zamkniętej interpretacji. Ikoniczna prezentacja przestaje być ilustracją słowa.

Wbrew obiegowym opiniom przekaz wizualny nie musi być ograniczeniem dla wyobraźni odbiorcy. Wręcz odwrotnie. W *Rękopisie...* obraz staje się zaproszeniem do gry. Hasa stara się za pomocą warstwy wizualnej, ale także wykorzystując interakcję obrazów z innymi warstwami filmu, zaskoczyć widza. Podsuwa różne konteksty do odczytania wizualnych kodów. W konsekwencji filmowy obraz demonstruje semantyczną głębię, w którą zapadamy się podążając za reżyserem od obrazu do obrazu. Najczęściej zakładamy, iż fotografia wykorzystuje realny, materialny wymiar, optyczną powierzchnię rzeczywistości, aby dookreślić ogólny aspekt słowa. Stąd uznaje się, że adaptacja filmowa ogranicza swobodę interpretacji czytelnika dzieła literackiego: bohater powieści ma twarz i sylwetkę wybranego aktora, przestrzeń została ukonkretniona itd., ale to zaledwie jeden aspekt możliwości, które oferuje ikoniczność. Zwróćmy uwagę, że w *Rękopisie...* pomimo materialnego charakteru obrazu, traci on swoją semantyczną konkretyzację i zaczyna przesuwac się w regiony wieloznacznych, także ogólnych i uniwersalnych treści. Obrazy Hasa zamiast w krainę precyzyjnej racjonalności prowadzą w krainę baśni. Ukazują magiczną moc wizji, nie zaś fotograficzną dosłowność i banalną jednoznaczność.

Wskazany kadr to zaledwie jeden przykład kreatywnego przetwarzania słowa w obraz, za pomocą środków *stricte* fotograficznych, operatorskich i określonego *mise-en-scène*, ale oryginalnych zestawień i pomysłów na rozwijanie sensotwórczego potencjału obrazu jest oczywiście więcej. Iwona Grodź, w swojej bogato ilustrowanej monografii poświęconej filmowym obrazom Hasa, wskazuje na ikoniczne bogactwo, uzyskiwane dzięki nawiązaniom do sztuk plastycznych²⁸. Z kolei Anne Guérin-Castel analizuje Hasowskie cytaty i odwołania do innych dzieł literackich i filmowych²⁹. Intertekstualne odniesienia mnożą kolejne sensory, przywołane teksty i nowe konteksty. Tym bardziej, iż w intertekstualnym stylu filmów Hasa dostrzec można pewną, jak sądzę dość szczególną, właściwość.

28 Por. Iwona Grodź, *Zasztyfrowane w obrazie*, dz. cyt., s. 201-279.

29 Anne Guérin-Castel, *Gry z widzom w filmie „Rękopis znaleziony w Saragossie” Wojciecha Jerzego Hasa*, dz. cyt., s. 199 i nast.

Te przywołania nie zawsze są oczywiste. Ba! najczęściej pozostają zaledwie rodzajem wizualnego czy audialnego sygnału, który „coś” przywodzi na myśl. Kojarzy się. Niepokoi. Przede wszystkim zaś domaga się uwagi widza. Obraz angażuje zmysły odbiorcy. Drażni intelekt. Kinoman, gdy da się wciągnąć w tę grę, rozpoczyna poszukiwania. Gdy odnajdzie jakiś dosłowny cytat i uda mu się zlokalizować jego pochodzenie, pojawia się kolejny wątek w interpretacji. Jednak często odwołanie, które wprowadza reżyser, znacznie przekształca cytat. Wtedy rodzą się wątpliwości, czy to jeszcze cytat? Czy odnaleźliśmy kontekst, do którego artysta chciał się świadomie odwołać? A może to odwołanie nieświadome, zupełnie przypadkowe? Może to wizualna klisza? A może tylko nam się wydaje? Analityk bezradnie rozkłada ręce. Materialna konkretność obrazu, dzięki reżyserii Hasa, nie tylko nie ogranicza interpretacji słowa, ale zamienia się w wizualną maszynę do pomnażania sensów, płynących i ze słowa, i z obrazu, w ruchu ich wzajemnych, nieskończonych odniesień.

Filmowe opowieści o książkach

W wielu filmach Hasa pojawia się książka jako przedmiot-rekwizyt. Pojedynczy egzemplarz, czasem książki zgromadzone w bibliotece, antykwariacie, drukarni. Książki są czytane, wertowane, oglądane przez filmowych bohaterów. Może to być czasopismo (*Pętla, Złoto*), ilustracja w książce lub album o ofiarach Holocaustu (*Szyfry*). W *Niezwykłej podróży Baltazara Kobera* księgi są drukowane w środowisku wolnomyślicieli, ale prześladowane i niszczone przez inkwizycję. *Pamiętnik grzesznika...* pisany jest jako ocalenie przed amnezją, a staje się dowodem zbrodni Roberta. W finale księga grzesznika zostaje spalona podczas Sądu Ostatecznego.

O *Rękopisie znalezionym w Saragossie* Andrzej Kołodyński pisał: „To bez wątpienia Księga z Biblioteki Borgesa, Biblioteki, która jest Wszechświatem. Nieskończonym czy zamkniętym – kwestia w gruncie rzeczy nieistotna. Na kartach Księgi zapisane zostało wszystko, co miało się wydarzyć i wydarzyło. Ale są także czyste karty, które zapelnąć winien sam van Worden, a wraz z nim my – widzowie.”³⁰

I trudno nie zgodzić się z tą opinią. Zanim zmierzmy się z własną interpretacją tego filmu-księgi, oglądamy, jak w zamęcie walk, które toczą się w Saragossie, dwaj żołnierze wrogich armii na kartach manuskryptu odnajdują świat, w którym płynie inny czas, świat sztuki, fantazji, wyobraźni. Sztuka daje alternatywny czas i alternatywne życie – zdaje się mówić Has.

30 Andrzej Kołodyński, *Rękopis znaleziony w Saragossie*, „Film” 1984, nr 30, s. 9.

Nie tylko te ideowe i symboliczne aspekty toposu interesują reżysera, często za pomocą książki-rekwizytu buduje relacje między protagonistami. W *Rękopisie znalezionym w Saragossie* wzajemne powiązania między osobami budowane są dzięki książkom lub dzięki opowieściom. Sam rękopis staje się „pustą przegródką”³¹, owym przedmiotem x, który krąży w strukturze tekstu, uaktywniając jego poszczególne części. To księga, będąc przedmiotem-tajemnicą, od samego początku filmu dynamizuje strukturę narracji. Anne Guérin-Castel porównuje ten ruch do milczącej wymiany przypominającej przechodzenie historii od narratora do narratora³². W opowieściach różnych bohaterów ukazywane są powiązania między osobami, o których się opowiada. Co więcej, role się wymieniają. Dawni bohaterowie stają się narratorami: Alfons van Worden, Paszeko, Lopez Soarez i Busqueros. Przekazywane książki lub listy z ręki do ręki, a czasami ich kradzież bądź ukrycie uruchamia kolejne działania, sytuacje i relacje między zainteresowanymi stronami. Wymiana listów między kupcem Soarezem a bankierem Moro buduje konflikt między znamienitymi rodami i w efekcie staje na drodze wzajemnej miłości ich dzieci. Romanse czytane przez Lopeza i pisane przez niego listy nie tylko łączą go z obiektem westchnień, ale są także elementem, który uruchamia działania całej trójki: Lopeza, Inezilli i Busquerosa. Przedmioty, które zawierają w sobie opowieść: listy, romanse, ale także księgi z biblioteki kabalisty, nawet jeśli nie są odczytane, tworzą dodatkową, bo istniejącą potencjalnie warstwę kompozycji szkatułkowej³³.

Reżyser *Rękopisu znalezionego w Saragossie* wiele uwagi poświęca związkowi *Mnemosyne* i książki. Księga może stać się nie tylko pamiątką-przedmiotem, ale żywą pamięcią, ruchem myśli, a także przepływem emocji między przeszłością a teraźniejszością. Manuskrypt, który czytają żołnierze, staje się zmaterializowanym znakiem łączności między pokoleniami, śladem życia przodków, wspomnieniem poświęconym temu, kogo już nie ma. Film staje się wizualizacją lektury. Gdyby tak było, a chyba tak jest, czytający księgę czytaliby o niej samej, gdyż pojawia się ona jeszcze trzy razy. Najpierw jako pozostawiona (przez nieuwagę „spiskowców”) w bibliotece kabalisty Uzedy, potem jako dar od szejka Gomelezów, a na końcu jako księga leżąca przy śpiących parobkach, którą Alfons znajduje po ostatnim przebudzeniu. Wszystkie cztery są tą samą księgą, chociaż występują w różnych porządkach. Zastanawiające, co mówi o niej kabalista w poufnej rozmowie z Rebeką: – *Przecież gdyby to przeczytał*

31 Gilles Deleuze, *Po czym rozpoznać strukturalizm?*, przeł. St. Cichowicz, w: *Drogi współczesnej filozofii*, pod red. M. J. Siemka, Warszawa 1978, s. 286-328.

32 Anne Guérin-Castell, *Gry z widzem w filmie „Rękopis znaleziony w Saragossie” Wojciecha Jerzego Hasa*, dz. cyt., s. 200.

33 Por. tamże, s. 200.

do końca, wydarzenia, które mają nastąpić, nie miałyby żadnego sensu. Tymczasem Alfons van Worden próbuje przekonać Velasqueza by z nim poszedł obejrzeć manuskrypt, aby zapoznać się z *rozwiązaniem*. Tajemnicza księga jest zatem kluczem do świata, objawiającym sens zdarzeń, które jeszcze nie nadeszły, jest więc czymś bardzo podobnym do markownika Rudolfa. W rękach osoby nieprzygotowanej do lektury wyprowadza na manowce. Na manowce – przyznajmy to otwarcie – wyprowadza nas też Has, który nie zamierza uspokajać nas złudzeniem, że „wszystko ma swój sens”. Możliwe interpretacje są tylko tym – możliwymi interpretacjami.

***Sanatorium pod Klepsydrą* (1973) – w poszukiwaniu autentyku**

Autentyk i szpargał

Schulz pisze: *nazywam ją po prostu Księgą*. Proza poetycka autora pierwowzoru *Sanatorium pod Klepsydrą* niewątpliwie wywarła ogromny wpływ na całą twórczość Hasa: na jego filozofię czasu i świata. Koncepcja książki/księgi zaczerpnięta z uniwersum Schulza legła u podstaw ideowego i światopoglądowego wymiaru tego toposu³⁴. Miano „Księgi ksiąg” przysługuje w naszej kulturze Biblii, która zawiera wiedzę transcendentną, prawdę objawioną. Jednak poza kontekstem *stricte* religijnym (choć wcióż z chrześcijaństwem silnie związanym) księga/książka jest także niezwykle istotnym, bogatym w konteksty znaczeniowe symbolem. Zdaniem Deleuze’a, stanowi w kulturze obraz świata. Zasadniczo modelem tym jest „książka-korzeń”³⁵, wokół którego organizują się dychotomiczne lub boczne i okrężne rozgałęzienia: świat jest kosmosem obrazowanym za pomocą struktury korzenia lub drzewa, ma ona objąć całość i różnorodność Wszechświata (jedność złożoną z wielości). Jako księgę postrzegano od dawien dawna naturę i człowieka (szczególnie w kontekście ludzkiego losu, przeznaczenia)³⁶. Paracelsus widział w świecie przyrody *księgę, którą sam Bóg ogłosił, przedstawił i skomponował*. Księga Natury stała się metaforą

34 Rozdział „*Sanatorium pod Klepsydrą – w poszukiwaniu autentyku*” jest zmienioną wersją rozdziału *Księga*, w: Małgorzata Jakubowska, *Laboratorium czasu. Sanatorium pod Klepsydrą Wojciecha Jerzego Hasa*, Łódź 2010, s. 69-88.

35 Gilles Deleuze, Felix Guattari, *Kłaczce*, przeł. Bogdan Banasiak, *Colloquia Communia*, 1-3/36-38/1988, s. 221-237. Gilles Deleuze, Felix Guattari, *Rhisome*, w: tegoż, *Capitalisme et schizophrénie*. T. 2, *Mille plateaux*, Paris 1980, s. 9-37.

36 Już w czasach helleńskich narodziła się metafora życia jako księgi oraz natury (*physis*) jako wielości znaków pozostających do odczytania, trudno też w tym względzie pominąć platońskie rozważania na temat pisma, wraz z mitem o jego wynalezieniu (*Fajdros*, *Listy*).

świata boskiej proveniencji – porządku rzeczywistości, który miał być korelatem *Pisma Świętego*, jednak zasadniczą sprzecznością, *obcym wątkiem* – ja to określa Schulz – był grzech: zło i erotyzm. Oba te źródła nieczystości należało wypędzić poza obręb ludzkiego świata, który miał być na wzór i podobieństwo boskiego.

Z kolei drugi typ książki wyodrębniony przez francuskiego filozofa to „korzeń wiązkowy” – pewna modyfikacja pierwszego ujęcia, gdyż jeden z korzeni bocznych czy też drugorzędnych przejmuje rolę korzenia centralnego: świat jest *chaososem* obrazowanym modelem rozgałęzionych, konkurujących korzonków bądź wiązki. W obu tych odmianach książka oparta jest na podstawowej, centralnej jedności organizującej (jedności przedmiotowej), a model ten znajduje odzwierciedlenie w tak charakterystycznym dla wielu nauk, modelu grafu jako „drzewka” – obrazującego schemat strukturalnych relacji i wzajemnego

W tradycyjnym ujęciu księgi-autentyki wydają się działać w naszej kulturze na podobnej zasadzie, jakby wprzęgnięte zostały w pewien, z góry ustalony wzorzec, mechanizm kodujący i deszyfrujący, który determinuje ich funkcjonowanie i wpisuje w określony paradygmat kulturowy. Zatem Schulz nie tylko sięga do wielowiekowej tradycji tego toposu, ale próbuje dostać się jeszcze głębiej, złuszcza naskórek obowiązującej wykładni, rozstrzygającej w sposób kategoriyczny, czym jest i czym powinien być Autentyk. Wojciech Has z Schulzowskich rozważań podejmie w filmie tylko wybrane wątki.

Dlaczego Józef odrzuca Świętą Księgę?

W filmowym ujęciu Wojciecha Hasa nie znajdziemy odwołań do dyskusji Schulzologów, dlaczego, i czy aby na pewno ostatecznie, Biblia została odrzucona przez Józefa. Czy filmowiec traktuje ten wybór, jako po prostu dokonany? W sekwencji otwierającej film, w pociągu-widmie, na tle luszczącej się farby w wagonach, pośród porozrzucanych bagaży i całej rupieciarni spowitej w pajęczyny widzimy rękę trzymającą jad – przyrząd służący do czytania Tory – srebrną pałeczkę-wskaźnik zwieńczoną kształtem dłoni z wysuniętym palcem wskazującym. Jad jest symbolem uważnej, skrupulatnej lektury-interpretacji.

Małgorzata Burzyńska-Keller odczytuje ten sposób obrazowania jako „swoiste preludium do szyfrowanej przez reżysera refleksji na temat Holocaustu”³⁷. Pokazany przez kamerę w bliskim planie jad wzniesionym palcem wskazuje na szare, jakby kamienne niebo, które widzimy za oknem pociągu. „Zabieg jednocześnie oskarżycielski wobec Stwórcy i talmudyczna interpretacja losu: pogodze-

37 Małgorzata Burzyńska-Keller, *Sanatorium pod Klepsydrą Wojciecha Jerzego Hasa w kontekście tradycji judaistycznej*, „Kwartalnik Filmowy” 29/30 2000 r., s. 158.

nie się z wyrokami Najwyższego”³⁸. Stary Żyd trzyma na kolanach Torę, zwój Pięcioksięgu chroniony jest tzw. sukienką – tradycyjnym obleczeniem, na którym wyszyte są Mojżeszowe tablice Przymierza.

Czy Księga w filmowych obrazach, podobnie jak ludzie jadący w wagonach, oznacza zapowiedź świata skazanego na zagładę? Czy w Hasowskiej wizji Tora staje się elementem, a zarazem symbolem odchodzącej, chasydzkiej kultury?

Czy raczej reżyser pragnie pokazać postawę tych, którzy jadąc w pociągach śmierci, przyciskali do siebie Księgę, bo wierzyli w nią i w wartości, które ona głosi?

W filmie Hasa nie odnajdziemy bezpośrednich nawiązań do aspektu religijnego księgi, którą pragnie odnaleźć Józef. Oprawiony w skórę, gruby foliał reżyser „odnajduje” na strychu Jakuba, który dzieli się tą księgą z Józefem. W kontekście podróży do sanatorium oraz dokonanej/mającej nastąpić śmierci Jakuba ten dostojnie wyglądający rękopis staje się nie tyle pamiątką, co księgą pamięci o życiu przekazywaną synowi, a wraz z nim następnemu pokoleniu. W filmowej scenie, która rozgrywa się na strychu – ptaszarni ojca, obok *stricte* ornitologicznego odczytania tego albumu, równie istotny staje się aspekt księgi jako zapisanego świadectwa, jej roli związanej z kształtowaniem pamięci o konkretnej historii życia, o życiu jako pasji. Ocalić przed zapomnieniem indywidualny, niepowtarzalny świat ojca to zabrać ze sobą jego ornitologiczną pracę, dzieło jego artystycznych, nieposkromionych działań i fantazji, jego kolorową wizję życia i ptasią ideologię skrzydeł, na których można się wznieść ponad codzienną rzeczywistość.

W kluczowym momencie ojciec nie tylko uczy syna jak czytać ten wolumin, ale także jak go pisać (Józef uzyskuje nie tylko przyzwolenie, ale zachętę do samodzielnego wklejenia-wpisania na



Fot. Tora – chasydzka Księga-Autentyk.



Fot. Uszczęśliwiony Józio z ornitologicznym kompendium ojca.

38 Tamże, s. 159.

jej kartach wizerunku-naklejanki rajskiego ptaka). Co ważne, Wojciech Has interesująco wpisuje się w Schulzowską perspektywę książki jako daru, co niewątpliwie jest związane z wymiarem etycznym samego toposu. Warto zwrócić uwagę, iż reżyser buduje w filmowym tekście swoiste dopełnienie, czy raczej obrazowe dopowiedzenie-odwrócenie wobec postawy literackiego bohatera -narratora i metatekstowego wymiaru opowiadań Schulza, nie tylko *Sanatorium pod Klepsydrą*, ale także *Sklepów cynamonowych*. Autotematyczne komentarze zawarte w opowiadaniach kilkakrotnie ujawniają gest wpisany w Schulzowską narrację: **księga jest darem syna dla ojca**, wyrazem podziwu i uznania dla jego życia i osobowości. W tym kontekście księga staje się hołdem złożonym ojcu, pamiątką współuczestniczenia i współtworzenia tej najświetniejszej, **genialnej epoki ich życia**.

Powróćmy jednak do myśli przewodniej. Podczas gdy w prozę Schulza wpisany został projekt książki jako daru i hołdu złożonego wobec życia ojca, w filmowym *Sanatorium pod Klepsydrą* Wojciech Has pokazuje gest odwrotny: metaforyczne **przekazanie książki ojca synowi**. Rękopis staje się darem już na poziomie przekazania „tekstu genetycznego”, ale przede wszystkim ukazania-przekazania koncepcji życia, jaką wyraża postawa ojca: – *Chciałbym, abys i ty wziął coś ze sobą, cokolwiek, szczyptę i przyjął to w krew swoją, w życie, i ocalił i żył z tym dalej...* – zwraca się Jakub bezpośrednio do Józefa podczas ich spotkania na strychu. Ojciec postrzegany jest w tej scenie przez syna (dziecko) jak Demiurg, który króluje w swojej ptaszarni, niczym w niebiańskim, rajskim świecie. Maksyma w swym brzmieniu zyskuje aluzje o odcieniu religijnym, może być rozumiana jako nawiązanie do sakramentu Eucharystii. Jednak słowa stają się prośbą o pamięć, jak i życie zgodne, nie tyle z regułami religii, ale kreacji, twórczości, pasji, jaką wyraża figura ojca w tym tekście. Zatem sądzę, że mamy do czynienia raczej ze stylizacją, która podkreśla wagę wypowiedzianych słów, niż zobowiązuje syna do religijnej postawy.

Has afirmuje pamięć w gramatyce trybu życzeniowego, który wypowiada ojciec: – *Chciałbym, abys i ty wziął coś ze sobą...* – ukazując inny rodzaj więzi, nie tyle nakaz czy obowiązek pamięci, nie spłacanie długu, a raczej przyjęcie spadku, rozpoznanie tego, co zostało otrzymane w darze, co także podtrzymuje poczucie bycia zobowiązanym, ale w jakże odmiennym emocjonalnym nasyceciu. Stań się panem pamięci, a nie jej niewolnikiem. Stań się twórczością, która czerpie z przeszłości. Filmowe opracowanie tej sceny przywodzi na myśl pewne aspekty „pamięci fortunnej”, o którą zabiega Paul Ricoeur³⁹. Chodzi o reflek-

39 Por. Paul Ricoeur, *Pamięć, historia, zapomnienie*, dz. cyt., s. 653 - 656.

syjną moc pamięci, która osiąga kulminację na sposób życzenia, wskazując w ten sposób na możliwość rozpoznania samego siebie.

Najistotniejszy rys narratora filmowego wprowadza jako ramę – odautorską wypowiedź, której kontekst temporalny wiąże się z „czasem po Zagładzie”, z okresem powojennym, gdy Holocaust stał się odsuwaną, a jednocześnie maskowaną na różne sposoby traumą. Przesłanie, które pojawia się

w takim kontekście dotyczy zatem *przyjęcia* tego doświadczenia, „przepracowania”, zatem wyzwolenia od kategorii podpadających pod patologię pamięci: traumatyzmu, wyparcia, natręctwa, egzorcyzmu. Jakub zachęca do *ocalenia* od niepamięci, odblokowania wspomnień *i życia z tym dalej...* Słowa te wypowiada niejako w imieniu wszystkich zmarłych⁴⁰, szczególnie zaś tych, którzy zginęli podczas Holocaustu, i znów tryb tej wypowiedzi, jej gramatyczna forma okazuje się niezwykle istotna, nie jest wygłoszona jako nakaz, a jedynie prośba, co więcej, nie została adresowana do wspólnoty, ale do każdego indywidualnie, abyś Ty, widzu, ocalił pamięć i żył z tym dalej. Podkreślam to tak mocno, ponieważ, jak wskazuje Ricoeur, obowiązek upamiętniania jest nieuchronnie powiązany z ideą sprawiedliwości, i staje się niezwykle łatwo narzędziem manipulowania – pamięcią zbiorową sterowaną w dyskursie władzy⁴¹.

Twórczość Wojciecha Hasa nie umiejscawia się w nurcie „tyranii pamięci” ani „epoki upamiętniania”⁴², chociaż niewątpliwie, jego filmy silnie związane są



Fot. Józef wychodzi z księgą ojca.

40 Dalsze argumenty na rzecz tej interpretacji mają charakter *stricte* tekstualny, wiążą się z miejscem, z którego scenarzysta zaczerpnął ten fragment z opowiadania Schulza; przywołam je podczas analizy kłacza filmowego i literackiego tekstu.

41 Por. Paul Ricoeur: „Może chodzić tylko o nadużycia w posługiwaniu się ideą sprawiedliwości. To właśnie w tej sferze pewne roszczenia wzbudzone przez namiętne wspomnienia, wspomnienia zranień, roszczenia względem ogólniejszych i ważniejszych celów historii, zabarwiają ogłoszenie obowiązku pamiętania tonem groźby zapowiadającej karę, która najwyraźniej dochodzi do głosu w zachętach do bezwzględного pamiętania”. Tenże, *Pamięć, historia, zapomnienie*, dz. cyt., s. 118.

42 W ujęciu Hasa pamięć wydaje się być przede wszystkim osobistą, niezwykle intymną dyspozycją (Por. *Jak być kochaną, Szyfry*). W kontekście zbiorowości pamięć jest manipulowana, podlega ideologicznemu wyjaśnianiu i wykorzystaniu, wpisaniu w pragmatyczne cele, zostaje uwikłana w kontekst „historycznego faktu” – czyli ideologicznej, politycznej, społecznej interpretacji. W tym spojrzeniu filmowa „szkoła polska” wyrażałaby koncepcję niejako opozycyjną, nakładającą obowiązek upamiętniania, o tyle niebezpieczny w kontekście „przepływu społecznych sił”, że powiązany ze skłonnością do uznawania się za ofiarę (co zdaniem Ricoeura i Todorova nieuchronnie związane jest z domaganiem się zadośćuczynienia). Natomiast ofiara, o którą tutaj chodzi, to ofiara-Inny, inny

z czasem, który we współczesnej humanistyce często definiowany jest poprzez aspekt „momentu pamięciowego”⁴³.

Dlaczego Józef wybiera szpargał?

W filmowym ujęciu Has podkreśla euforię Józia po odnalezieniu szpargału. Na tle tradycyjnej koncepcji książki wzięcie wymiętych, zadrukowanych karetek, w które pakuje się mięso, za autentyk postrzegane jest jako wybór błędny. Wybór chwilowy, podyktowany zgubnym wpływem kobiecości, utożsamionej w tym odczytaniu z erotyzmem i głupotą⁴⁴. Jednak zarówno ten skrypt żalony, jak i markownik, wyrażają coś o wiele bardziej istotnego, całkowicie odmienny



Fot. Bohaterowie pochyleni nad ogłoszeniami z brukowej prasy.

sposób ujęcia toposu książki/książki. Gilles Deleuze określa ten swoisty anti-model jako książkę-klącze⁴⁵, koncepcja ta niezwykle trafnie ujmując właściwości Schulzowskiego szpargału.

Książkę-klącze można postrzegać jako bunt wobec tradycyjnego modelu mądrości opartego na wiedzy objawionej lub naukowej. Książka-chwast nie jest usystematyzowana i podporządkowana żadnej metodzie, nie pretenduje do objęcia całości informacji, jest spontaniczna, przypadkowa, fragmenta-

ryczna, nieuporządkowana, wzięta z codzienności, wewnętrznie sprzeczna, oparta na konfabulacji, nie zaś na paradygmacie prawdziwości. Porusza ją myśl nie-wiedza. Już nie chodzi o „słowo nazywające byt”, ale o „słowo wzięte z bytu”. W szpargale-reklamowej broszurze dochodzi do głosu to, co w tradycyjnym modelu książki jest niegodne intelektualnych rozważań, wychodzi na jaw cały

niż „ja” czy „zbiorowe ja”, inny niż my – społeczeństwo polskie postrzegane w aureoli wojennego męczeństwa. Por. P. Ricoeur, *Pamięć, historia, zapomnienie*, dz. cyt. s.118-121.

43 Tamże s. 120

44 Lindenbaum, przytaczając słowa Schulza: *Oto, gdy następnym razem otworzymy nasz szpargał, kto wie, gdzie będzie wówczas Anna Csillag i jej wierni* (s.116), nie ujmując tego pytania w kontekście ekspansji wyznawców Anny Csillag, odrzuca pochod włochości przez świat jako bzdurny wymysł, powtarzając po raz kolejny niczym motto: *Ale Księga jest niezmienna, to – idea, logos, rysunek – plan świata pełnego i czystego*. Por. Shalom Lindenbaum, *Wizja mesjanistyczna Schulza i jej podłoże mistyczne*, dz. cyt., s. 50.

45 Gilles Deleuze, Felix Guattari, *Klącze*, przeł. Bogdan Banasiak, „Colloquia Communia”, 1-3/36-38/1988, s. 221-237. Por. G. Deleuze, F. Guattari, *Rhisome*, w: tegoż, *Capitalisme et schizophrénie*. T. 2, *Mille plateaux*, Ed. De Minut, Paris 1980, s. 9-37.

margines życia: sprawy banalne, błahe, nieistotne, a przy tym tak powszechne i częste, że niezauważalne przez swoją codzienną powtarzalność, to, co wstydlive, fizjologiczne, związane z nieczystością i chorobą, a także te aspekty, które przekraczają rozum: zło i cierpienie, erotyzm i obsesje, marzenia i magia, pragnienia, fantazje, fantazmaty i szaleństwo, słowem wszystko, co stanowi eksces niewspółmierny z racjonalnością – samo życie.



Fot. Józef z triumfem pokazuje ojcu szpargał, widząc w nim cudowny autentyk, po czym, na powrót zanurzając się w codziennej rzeczywistości, pakuje w jego kartki zakupiony na rynku gotowany bób.

Ten nieurzędowy dodatek odrzuca instytucję, eksperta, nadkodowaną wykładnię. Przykładem realizacji książki-kłacza jest projekt *Le Livre* autorstwa Mallarmégo: „zamyślony jako zbiór luźnych kartek, zapisanych nieliniarnie i dających się odczytywać w dowolnym układzie, co w istocie daje niemal nieskończone (choć permutacyjnie policzalne) możliwości lektury. Jest więc ona książką rozwijającą się, >>jest zawsze inna [...], nigdy nie ma jej tutaj, bezustannie przekształca się, gdy się dokonuje<<⁴⁶, iteruje się stale odmiennie, wciąż jest książką przyszłą (*livre à venir*)”⁴⁷.

Zauważmy, jak blisko sąsiadują ze sobą projekt Mallarmégo i Schulza. Zarówno szpargał, luźne kartki powyrywane z kalendarza dla gospodyń domowych, jak i klaser ze zmiennym uporządkowaniem pocztowych znaczków są przykładami książki nieograniczonej, opartej na dowolnych fluktuacjach i przepływach skojarzeń. Tak rozumiana książka-szpargał stawia opór kulturowo utrwalonym przekonaniom, nie jest ani „odbitką” rzeczywistości, ani „odbitką innych książek” – przekalkowaniem uporządkowanych pojęć⁴⁸. Słusznie Krzysz-

46 Maurice Blanchot, *Le livre à venir*, Gallimard, Paris 1959, s. 330. Cyt. za Bogdan Banasiak, *Księga*, „Humanistyka i Przyrodoznawstwo” 2009, nr 13, s. 7-24.

47 Tamże.

48 Gilles Deleuze, F. Guattari, *Kłacze*, dz. cyt., s. 236.

tof Stala zwraca uwagę na znakową „samorealizację” markownika: gdyby tylko pozamieniać układ pocztowych marek, będą one za każdym razem odsłaniały nowy, odmieniony sens: „Meksyk, Kolumbia, Honduras – są absolutnie pojemnymi *signifiants*; dzięki przypadkowości, egoztyczności, obcości brzmienia nazw krajów można do nich przywiązać nieskończenie wiele przedstawień, *signifiés*”⁴⁹.



Fot. Z markownikiem w ręku „chłopcy” planują kolejne zabawy. Józef odszyfrowuje tajemne znaczenia zarówno w dyskursie władzy, jak i erotycznego, młodzieńczego zafascynowania Bianką.

Stala podsumowuje swoje rozważania o Schulzowskiej księdze: „jest znakiem, który znaczy wszystko i zarazem nic”⁵⁰. A jednak sądzę, że niezbędny jest komentarz⁵¹. Sformułowanie „wszystko i nic” przywodzi na myśl nie tylko ujęcie Derridy, ale także koncepcję kina-obrazu Deleuze’a, gdzie strumień światła puszczany z kinematograficznego projektora **znaczy wszystko i nic**, ale gdy tylko strumień spotka ekran pojawiają się kształty i kolory, rzeczy i ludzie. Gdy tylko „rzucimy” tekst (czy literacki, czy wizualno-audialny) na ekran ludzkiej świadomości, rozpoczyna się szukanie sensu i wyłania się z ogłoszenia reklamującego balsam na porost włosów historia Hioba. Ten przypadkowo dobrany zwitek zadrukowanych papierów stanowi **maszynę**, która musi zostać **podłączona do zewnątrz**. Książka czy film, podobnie jak cała kultura, stanowi urządzenie do generowania skojarzeń i sensów: „obok maszyny

49 Krzysztof Stala, *Architektura Schulzowskiej wyobraźni*, w: *Czytanie Schulza*, dz. cyt., s. 215.

50 Tamże.

51 Zauważmy, iż w klasycznym modelu książki pojawia się upragniona i poszukiwana postać „wszystkiego” jako *Opus Magnum*, kompendium, mit Całości dopełnia binarna opozycja: albo prawda, albo fałsz. W kłęczu „wszystko” jako absolutna nieograniczoność i nieskończoność ma charakter potencjalny, teoretyczny, przypomina „ogład z lotu ptaka”. Szpargał może oznaczać „wszystko”, dopóki nie znajdzie go czytelnik, wtedy pojawiają się brzegi: między tekstem a czytelnikiem, one nie tyle ograniczają nieskończoność, co wpisują ją w sensotwórczą praktykę, która nie jest abstrakcyjna, ale dokonuje się ze względu na coś (konkretne znaczące: obraz, słowo, ich wzajemną strukturę).

literackiej, maszyna wojenna, biurokratyczna, rewolucyjna, maszyna miłości, etc. wreszcie maszyna abstrakcyjna, która tamte umożliwia. Istnieją bowiem jedynie maszyny rozmaitych pragnień, „wielości, które tworzą to samo urządzenie”⁵², które współdziała z zewnątrz i może zostać połączone z każdym innym urządzeniem, rozrasta się w miarę, jak pojawiają się nowe połączenia. Myśl bowiem, całkiem jak ptaki w świecie Schulza, pojawia się, kiedy chce, ale nie bierze się z niczego (nieprzypadkowo Wiosna jest wylęgarnią historii⁵³).

Ten gloryfikowany przez Józefa klaser ujawnia, iż książka zarówno w interpretacji Schulza, jak i Hasa jest przedmiotem-fetyszem. Reprezentuje ludzkie, maksymalistyczne zadania stawiane przed Księgą: pragnienie posiadania całościowej, niepodważalnej prawdy o człowieku i świecie, nadzieję tyleż niezwykłą i szlachetną, co niebezpieczną i skłonną do nadużyć, co dobitnie pokazuje „reżyserowanie” wiosny, zarówno w literackim, jak i filmowym tekście. Marzenie o świecie poznawczo transparentnym, nad którym można panować, swobodnie nim rozporządzać i manipulować, jest tak silne, iż myśl w pogoni za tym mirażem sama łatwo ulega niewoli i zmanipulowaniu: „Nigdy myśl nie myśli całkiem sama z siebie”⁵⁴. Myślenie oznacza aktywność, ale myśl ma swoje sposoby, aby nie być aktywną, zbyt łatwo podlega siłom, które mogą nią zawładnąć. Koncepcja klęcza jest wyrazem innego, przeciwstawnego ujęcia książki, w której już nie ma tradycyjnego logosu, są tylko hieroglify. Pozbawione deszyfrującego kodu znaki, bez gotowej matrycy odczytania, zmuszają do myślenia, domagają się zaangażowania, każą poszukiwać, ale niekoniecznie znaleźć odpowiedź. Książka-szpargał nie daje złudnej pewności ani bezpieczeństwa, iż można osiągnąć mądrość, odnaleźć ideę-klucz do zrozumienia rzeczywistości, i że misja, posłannictwo czy idea wywiedziona z księgi godne są poświęcenia i podporządkowania ludzi.

Wojciech Has dobitnie pokazuje, iż każda książka, każdy papier postawiony wyżej niż ludzkie życie, potencjalnie może być zagrożeniem dla życia. Wiosna w ekranowym ujęciu, będzie stanowić jeden z elementów szczegółowej analizy w dalszej części tej pracy. Tu chciałam zwrócić uwagę na zaledwie jeden pomysł reżysera.

Szpargał w filmie Hasa nie został potraktowany jako li tylko „kobieca literatura”, i nie tylko zgubny wpływ feromonów mąci „męski umysł” Józefa, który zaczytuje się „szmatławcem” przeznaczonym dla gospodyń domowych. Józef nie dostrzega władzy pisma, jego szczególnej mocy-dyktatury, podczas gdy narrator

52 Gilles Deleuze, Felix Guattari, *Kłacze*, dz. cyt., s. 222.

53 Bruno Schulz, *Opowiadania. Wybór esejów i listów*, Wrocław-Warszawa-Kraków-Gdańsk-Łódź 1989, s.160-161.

54 Gilles Deleuze, *Nietzsche i filozofia*, przeł. Bogdan Banasiak, Warszawa 1998, s. 114.

filmowy właśnie ten aspekt interesująco odsłania. Przyjrzyjmy się zabawie Józefa z Blanką w ogrodzie-łóżku, kiedy młodzi buntownicy razem stemplują urzędowe dekrety-katarynki. Te same szpargały, które Józef ścisnął w rękę jako drogocenny autentyk w pokoju Adeli, bez zastanowienia włącza we własną „maszynę rewolucyjną”, nie zważając na to, co na papierowych świstkach może być zatwierdzone czy potwierdzone, ot, dziecinna zabawa. Później te biurokratyczne dyrdymały tracimy z oczu, a one żyją „własnym”, pozakadrowym życiem. Czy nie powraca do nich narrator, gdy po Józefa przybywa „aparatusz” i prokurator, sędzia i kat w jednej osobie recytuje formułkę, niczym kolejny dokument-katarynkę, skazując Józefa na karę śmierci przed plutonem egzekucyjnym?

Właśnie kultura, wraz z toposem tradycyjnej książki, wyraża gwałt sił, które chcą zawładnąć wolnością myśli. Książka-szpargał próbuje uczyć nas myśleć inaczej: „sztuka jako spontaniczna wypowiedź życia stawia zadania etyce – nie przeciwnie. Gdyby sztuka miała potwierdzać to, co skądinąd zostało już ustalone – byłaby niepotrzebna”⁵⁵. W tym sensie Wojciech Jerzy Has „wypowiada się” za księgą.

Opowieść znaleziona w opowieści – *Rękopis znaleziony w Saragossie* (1964)

Opowiadać – znaczy żyć

Ludzie posiadają potrzebę mówienia i opowiadania⁵⁶. Bardziej mówienia, niż myślenia. Chcą opowiadać swoją historię, relacjonować przeżyte, ale też zasłyszane wydarzenia. We wcześniejszych filmach Hasa dominują sytuacje, gdy potrzeba ta nie zostaje zaspokojona albo jej realizacja ujawnia alienację bohaterów. Felicja opowiada o swojej wojennej przeszłości, jakby miała interlokutora albo słuchaczy..., ale jej przerywana retrospekcjami wypowiedź pozostaje monologiem wewnętrznym. Bohaterka *Jak być kochaną* nie potrafi rozmawiać o swoim podeptanym miejscu mimo, iż są w jej otoczeniu osoby, które wydają się gotowe do podjęcia dialogu. W *Pętli* Has buduje przejmującą scenę, gdy Kuba opowiada o swoim życiu damie namalowanej na murze kamienicy. Jeśli Hasowscy bohaterowie próbują pokonać mur samotności i przerwać milczenie, to najczęściej przy alkoholu, w knajpie, w kawiarni. Szczera rozmowa, o której marzą, staje się wymianą banalnych zdań lub pijackim bełkotem. „Każdy ma

55 Bruno Schulz, *Opowiadania. Wybór esejów i listów*, dz. cyt., s. 445.

56 Tadeusz Sobolewski, *Poeta z pokoju nr 45*, w serii: *Wojciech Jerzy Has. Mistrzowie polskiego kina*, pod red. M. Burcharta, Warszawa 2011, s. 5.

jakąs swoją historię, która nikogo nie obchodzi (pijak na komisariacie, Władek „Pod Orłem”, krawiec, milicjant)”⁵⁷ – pisze analizując *Pętlę* Aleksandra Zagórska. W *Szyfrach* ci, którzy nie są pytani, domagają się uwagi, narzucają się ze swoim gadaniem, ale ci, którzy są proszeni o przedstawienie swojej wersji wydarzeń, milczą lub rzucają parę ogólnikowych zdań. Charakterystyczne dla twórczości Hasa jest podkreślanie teatralnego aspektu wypowiedzi-dialogów, które mogą zamienić się wręcz w pozerstwo i błazenadę (*Wspólny pokój*). Bohaterowie wygłaszają zdania podobne do kwestii teatralnych, ich historie są typowe i nudne. Często walczą z językiem, który jakby sam z siebie stawia opór, przyprawia im gębę. Wypowiedzi przybierają formy przesadzone lub sztuczne, rozmijają się z intencjami postaci, nieustannie je wypaczają. Język mówi często coś innego, niż bohater chciałby powiedzieć. Opowieść rwie się, zawiesza albo kończy nagle po jednym zdaniu. Mówca popada w styl nazbyt tragiczny albo komiczny. W rezultacie melancholijni bohaterowie używając wyświechtanych frazesów, próbują, choćby ironicznym komentarzem, zaznaczyć swoją niezgodę na to, co Lacanowski język robi z historią ich życia. Zrezygnowani, próbują „coś powiedzieć”, posługują się cytatem (*Rozstanie, Jak być kochaną*). W końcu po prostu milczą.

Żaden jednak z wcześniejszych filmów z aktu opowiadania historii nie czyni przyjemności, towarzyskiej uczy. W *Rękopisie* jedna opowieść prowadzi do drugiej, ta zaś do następnej, później do kolejnej i mogłoby tak bez końca... Snują się niczym pajęczce nici. Has portretuje czasy, gdy opowiadanie było sercem międzyludzkich relacji, a starannie dobierane słowa potrafiły oczarować interlokutora. Mistrz słowa – Cygan Avadoro precyzyjnie kreuje nastrój, potrafi budować napięcie i przykuwać uwagę publiczności, która zasluchana traci kontakt z rzeczywistością. W konwencji komediowej reżyser zwraca także uwagę na maniery, jakie obowiązują podczas wygłaszania i słuchania opowieści: kawaler Soarez dostaje nauczkę, gdy niegrzecznie przerywa Busquerosowi jego oratorskie popisy. Słowo posiada moc, której świadomi są bohaterowie tego filmu, nie tylko moc magiczną, o której wspomina kabalista, ale także zdolność kreowania nastroju i uwodzenia słowem. W tym kontekście na uwagę zasługuje dialog pomiędzy Velasquezem a czarującą Rebeką. Wypowiedź matematyka – pochwała władzy rozumu (!) – skonstruowana została, dzięki grze aktorskiej Holoubka, z jego zachowaniem, gdy podekscytowany nie potrafi oprzeć się wdziękowi pięknej kobiety i wciąż „zagląda” w jej dekollet. *De facto* wbrew dosłownym znaczeniom wypowiedzianych słów rozmowa ujawnia, jak ponad intelektem królują afekty i pożądanie.

57 Aleksandra Zagórska, *Pod znakiem Saturna – rzecz o „atrakcyjnym pesymizmie” w filmach Wojciecha Jerzego Hasa*, w: *Filmowe ogrody Wojciecha Jerzego Hasa*, dz. cyt., s. 268.

Okladka *Rękopisu znalezionego w Saragossie*

Opowiadać o książce można także analizując jej konstrukcję. Zwróćmy uwagę, iż wtedy ilustracje Jerzego Skarżyńskiego rozpoczynające *Rękopis* pełnią funkcję okładki książki. Być może warto wykorzystać ten trop, chociaż obrazki nie tworzą żadnego spójnego cyklu, a każdy z nich rozpatrywany oddzielnie także nie poddaje się jednoznacznej interpretacji. Ich wewnętrzna kompozycja w pewnym stopniu wynika również z konieczności uwzględnienia napisów, które na pewien czas zasłaniają rysunki, wtapiając się w nie.



Fot. Rysunek Jerzego Skarżyńskiego, który otwiera *Rękopis znaleziony w Saragossie*.

Pierwsza ilustracja, pomimo romantycznej stylizacji, ma najbardziej realistyczną wymowę. Widzimy jeźdźca w militarnym stroju na wspiętym koniu. Wizerunek taki jest powszechny w malarstwie; pojawia się już od starożytności. Oddziaływanie tej kliszy kulturowej można znaleźć także w polskiej ikonografii (mundury gwardii konnej w Polsce były podobne. Czy to aluzje do wizerunku bohaterów narodowych, do ks. Józefa Poniatowskiego?). Najbardziej oczywiste pozostaje jednak odwołanie do sztuki hiszpańskiej (portret Karola V Egidio Sadelera czy obrazy Diego Velázqueza). Ciekawie zaplanowana została kompozycja postaci: mężczyzna zwrócony jest do tyłu w postawie obronnej, mamy wrażenie, iż ucieka przed jakimś niebezpieczeństwem, a koń uchwyciony w dynamicznym momencie wydaje się rozbijać ramy obrazu. Motywy gotyckie, rycerskie, trumna z krzyżem, która leży pod samotnym, uschniętym „powykęcany” drzewem pojawiają się w sztuce romantyzmu niemieckiego, kojarząc się ze śmiercią, przemijaniem, dawnymi czasami. Można to przedstawienie interpretować jako ucieczkę jeźdźcy przed śmiercią.

Kolejne ryciny są coraz bardziej surrealistyczne w wymowie, nie odnajdziemy w nich żadnej konkretnej historii, wydają się raczej zbiorem skojarzeń, symboli, zestawień metaforycznych, odwołują się do treści uniwersalnych. W centralnej części dominuje symbolika astralna: słońce, księżyc, symbole Marsa i Wenus, co może kojarzyć się z astrologią, okultyzmem, wróżbami, światem

tajemnym, kosmosem. Ten krąg semantyczny w filmie wiąże się przede wszystkim z zamkiem Kabalisty i znajduje swoje malarskie rozwinięcie na ścianach biblioteki⁵⁸. Na uwagę zasługują splecione, a właściwie pozaginane promienie słońca i nieco ironiczny półśmiech, co wskazuje na elementy błazenady, groteski, gry, które pojawią się w całym filmie. Obraz nie został oparty o zasadę



Fot. Drugi rysunek Jerzego Skarżyńskiego z czołówki filmu.

klasycznej symetrii, ale jego kompozycją zdaje się rządzić dychotomia: pierwiastek żeński-męski (Wenus-Mars), dzień-noc (słońce-księżyc), śmierć-życie (lewa-prawa strona), ziemia-niebo (strefa ziemska i niebiańska). Pod symbolami Marsa i Wenus, niemal w centrum kompozycji stoi łożo z baldachimem – miejsce zjednoczenia pierwiastka męskiego i żeńskiego. W interpretacji Szejka jest to cel mistyfikacji, jakiej uległ Alfons – podstęp służył przedłużeniu rodu Gomelezów. Autor ilustracji wskazuje na dwa wzniesienia: wzgórze z szubienicą i wisielcami, które można interpretować jako śmierć czy granicę między życiem a śmiercią i wzgórze z łożem: prokreacja, przekazywanie życia. Niewątpliwie film jest rozpięty między tymi dwoma aspektami, ale nie są one zestawione jako „klasyczna” opozycja, nie znalazły się na przeciwległych obszarach kompozycji, bowiem Skarżyński umieścił po lewej stronie tajemniczą głowę czy może twarz. Pierwsze skojarzenie prowadzi do wyobrażenia Gorgony – Meduzy. O ile wizerunek słońca ma w sobie coś z przekory, gry z konwencjami i radosnej zabawy, to głowa Meduzy ze splątanymi włosami czy odnogami budzi niepokój. Ta twarz wyraża smutek, cierpienie. Jest zdeformowana: jednego oka nie ma, po drugim pozostał pusty otwór. Jest ślepa, zatem pozbawiona głównego atrybutu – wzroku zamieniającego w kamień. Być może jest to maskara – postać wzbudzająca obrzydzenie lub strach, czy po prostu maska wskazująca na maskaradę, w której biorą udział bohaterowie filmu – symbol zasłony czy twarzy aktora ucharakteryzowanego do roli. Wszystkie te odczytania znajdują swoje potwierdzenie w fabule. Na tym tle niewątpliwie zmysł wzroku, patrzenie, oglądanie i ślepotą jest istotnym kontekstem interpretacyjnym, tym bardziej, iż poniżej mamy oko, które kojarzy się z okiem opatrności. Czy jest znakiem Boga: jego opieki, mocy, panowania nad własnym stworzeniem? W toku filmowej opowieści wątek boskiej ingerencji nie pojawia się, co najwyżej odnajdziemy w filmie przywołania do demiurga – autora księgi. Być może jest to oko, które wypadło

58 Por. Iwona Grodź, *Zasztyfrowane w obrazie*, dz. cyt., s. 237-242.

z twarzy-Meduzy i wciąż może oślepić – widoczne uczynić niedostrzegalnym? Niewątpliwie jest elementem, które z poglądów André Bretona i malarstwa Salvadora Dalego przeniknęło do potocznej świadomości jako rekwizyt typowo surrealistyczny – poszukiwanie oka „w stanie dzikim”, niezniewolonego konwencjami realizmu i prawdopodobieństwa. W filmie na pierwszy plan wysuwa się interpretacja bardziej dosłowna – nawiązanie do sceny, gdy martwi bracia Zota ożywają i wyłupiają oko Paszeko. Niezwykle istotna wydaje mi się również interpretacja odwołująca się do filmowego surrealizmu. W scenie, gdy Paszeko traci oko czytelne jest nawiązanie do *Psa Andaluzyjskiego* Luisa Buñuela, gdy pokazywane w zbliżeniu oko zostaje okaleczone za pomocą brzytwy. Po przeciwległej stronie ryciny leży czaszka zwierzęcia z rogami – układ kompozycyjny wskazuje na przeciwieństwo atrybutu boskości, zatem poprzez kontrast pojawiają się w skojarzeniach odwołania do diabła, który w ikonografii często był ukazywany jako głowa lub czaszka z rogami. W filmie ten element szczególnie intensywnie został wyeksponowany (jako swoisty totem), gdy ranny ojciec Alfonsa wzywa diabła i pomiędzy zawieszonymi na kijach czaszkami zjawia się kobieta w czerni. Czaszka wołu to także znany od starożytności, a w Europie najczęściej stosowany w okresie manieryzmu, motyw wanitatywny w malarstwie i ornamentyce rzeźbiarskiej. „Wypreparowany” i umieszczony w „krajobrazie” jako pierwsze skojarzenie przywodzi na myśl padłe zwierzę. W kontekście wizualnego uniwersum Hasa ten element wyeksponowany był także w *mise-en-scène* *Lalki*. Gdy Wokulski odwiedza Powiśle, reżyser powraca do tego rekwizytu, budując nawiązanie pomiędzy swoimi dziełami.

Przepełniona postać kobieca po prawej stronie to najprawdopodobniej odwołanie do księżniczki Marii Teresy z portretu Velázqueza. Można odnieść wrażenie, że postać nagiej kobiety też stoi na wodzie, co z jednej strony kojarzy się z narodzinami



Fot. Ilustracja Jerzego Skarżyńskiego – kolaż surrealistycznych symboli i intertekstualnych nawiązań (Diego Velázquez, *Portret Księżniczki Marii Teresy de Austria y Borbón*, 1665-60).

Wenus Sandro Botticellego, z drugiej zaś wzmacnia znaczenie scen w zalanym wodą zamku w Ardenach. Naga kobieta ukryta wewnątrz sukni ukazuje relację: natura – kultura, która w Hasowskich interpretacjach przybiera formułę poszukiwania jestestwa w lalce lub manekinie, pośrednio zaś nawiązuje do motywu balu maskowego, przebrania, gry aktorskiej i potrzebnego do niej kostiumu. Ikoniczny motyw zaproponowany przez Skarżyńskiego wydaje się również komentarzem dotyczącym konstrukcji narracji *Rękopisu..*, która przypomina matrioszki – rosyjskie drewniane figurki, w których jedna zawiera się w drugiej. I ponownie kobieta w negliżu. Siedząca na ptaku postać kojarzy się z motywem bajkowym bądź baśniowym. Przywodzi na myśl fantazję, wyobraża nieprawdopodobne, fantastyczne zdarzenie i odwieczną tęsknotę o wzbięciu się w powietrze, lataniu. Może być symbolem niemożliwych do spełnienia marzeń, ale także kojarzy się z motywem porwania i uwiedzenia, wprowadzając sugestie erotyczne. Zastanawiający jest gest tej postaci. Kobieta zasłania ręką oczy (czego nie chce bądź nie może zobaczyć?), ale dosiada ptaka drapieżnego (jastrzębia, może sokoła), którego wzrok uchodzi za niezwykle bystry. A może fantazja jest zawsze odwróceniem wzroku od świata? Oko i z pozoru nieregularne linie na dole kompozycji, po przyjrzeniu się, przypominają głowę owcy. Chwył bardzo często stosowany przez Dalego, gdzie malarski obiekt okazuje się czymś innym, niż wydaje się na pierwszy rzut oka. Owca z kolei symbolizuje zwierzę bierne, często składane w ofierze, a także zbłąkane, które nie potrafi odnaleźć właściwej drogi. Perspektywa zbiegająca się w stożku (ani nie są to piramidy, ani obeliski) przywodzi konotacje ze sztukami wizualnymi, które wykorzystują reguły geometrii. (Ilustracja do traktatu o perspektywie? Zasady odwzorowywania brył na płaszczyźnie?). Luźne skojarzenia: architektura, malarstwo (przetworzony motyw sztalugi), ale także wolnomularstwo: symboliczne znaczenie geometrycznych znaków, figur (piramida, z której wypadło oko?) i cyfr⁵⁹. W tym kontekście istotny wydaje się aspekt wtajemniczenia, być może po prostu nauki.

Kolejna, ostatnia w tym cyklu ilustracja, również wydaje się luźnym zestawieniem symboli lub znaków onirycznych, na co wskazywałby księżyc (a może to karta wyrwana z księgi?) spleciony z woalem. Transparentną kurtyną? Smugą

59 Dla przykładu, na rysunku mamy dziewięć linii, a dziewięć to liczba święta, gdyż jest wynikiem mnożenia trzech przez trzy, w piramidzie zbiega się dziewięć linii. Dziewięć jest także ostatnią cyfrą, co symbolizuje przełom. W starożytnej Grecji miała znaczenie rytualne - symbolizując owocne poszukiwania, ukoronowanie wysiłków, zakończenie procesu tworzenia. Dziewięć to również wszechświat jako całość złożona z trzech części. Każdy ze światów: niebo, ziemia i piekło, jest przedstawiany za pomocą trójkąta lub cyfry 3. W starożytnym Egipcie wyrażała przemianę trójcy bóstw (Ozyrysa, Izidy, Horusa) w trzech światach (w boskim, ziemskim i intelektualnym). W tradycji chrześcijańskiej dziewięć oznacza zbawienie. Dziewięć będąc ostatnią z szeregu cyfr jest



Fot. Rysunek Jerzego Skarżyńskiego z tytułowym rękopisem.

nia z orientalnym, wschodnim strojem, a w tekście filmowym posiada potwierdzenie: bohaterka jest spokrewniona z księżniczkami z rodu Gomelezów. Na rysunku u jej stóp znajdują się cienie skał, a może ruin. Wyeksponowane miejsce w kompozycji zajmuje obraz ust przecinanych nożyczkami. Wydaje się, że ten surrealistyczny w wymowie motyw a'la Salvador Dali jest swoistym rewersem wobec motywu oka przecinanego brzytwą. Skarżyński nawiązuje w ten sposób do sztuki oratorskiej, podkreśla znaczenie opowieści w strukturze narracyjnej filmu? Czy raczej zwraca uwagę na to, co zostało przemilczane i wiąże się ze spiskiem i znową milczenia? „Pusta” rękawiczka, która trzyma nożyce, kojarzy się z magicznymi sztuczkami, czarami, ale jest także elementem stroju, kostiumu. W filmowej opowieści ręce w rękawiczkach stają się elementem ciekawie wykorzystywanym w grze aktorskiej, ta część ubioru nieustannie powraca jako intrygujący rekwizyt. Jednak główną „bohaterką” rysunku jest leżąca poniżej księga, którą przekłują rapier z XVII – XVIII w. Najbardziej oczywiste wydaje się przypuszczenie, iż będziemy mieli do czynienia z „powieścią płaszcza i szpady”. Taka zapowiedź znajduje swoje potwierdzenie o tyle, że odwołania do tej konwencji literackiej są obecne zarówno w utworze Potockiego, jak i Hasa. Warto podkreślić, iż ostatnia ilustracja nawiązuje w sposób niemal bezpośredni do ekspozycji filmu. Gdy żołnierz odnajduje manuskrypt w opuszczonej gospodzie, najpierw, jakby obawiając się, przewraca kartki ostrzem swojej szpady. Zabiegi

więc końcem i zarazem ponownym początkiem, przeniesieniem zjawiska na nowy, szerszy plan. Związana jest z ideą ponownych narodzin, kielkowania, jak i jednocześnie śmierci i zaniku.
Por. Manfred Luker, *Przesłanie symboli w mitach, kulturach i religiach*, Kraków 1994; Piotr Kowalski, *Leksykon znaki świata*, Warszawa 1998, s. 278-284.

takie budują spójność wizualno-fabularną filmu. Wokół szpady, jakby wychodząc z księgi, opleciony jest wąż – symbol grzechu, zła, nieczystych mocy. Jego zwinięte ciało tworzy otwartą ósemkę, co z kolei nawiązuje do znaku nieskończoności. Podczas rozmowy w zamku Kabalisty Velasquez zastanawia się nad istotą graficznych oznaczeń nieskończonej wielkości-kosmosu i nieskończonej małości – najmniejszej możliwej cząstki atomu. Zatem rysownik czyni kolejną zapowiedź, zwracając naszą uwagę na ten element. Znak odwróconej ósemki można potraktować jako odwołanie do zapętłonej konstrukcji fabuły *Rękopisu*...

Pan Twardowski, czyli opowieść Alfonsa o ojcu

Nie dość powiedzieć, że opisanie struktury narracyjnej *Rękopisu znalezione-go w Saragossie* sprawia trudność... To jest po prostu niemożliwe. Już po kilku zdaniach zaczynamy gubić się w rozbudowanej, labiryntowej fabule, w której do końca nie wiadomo, kto jest kim i co tak naprawdę wydarzyło się. Gubimy się w domysłach podczas projekcji. Gubimy się po jej zakończeniu. A mimo tego wciąga nas ta szelmowska opowieść. Mistrzostwo reżyserii polega tu na umiejętności podtrzymywania uwagi przy jednoczesnym zwodzeniu i dezorientowaniu widza.

W poniższej analizie będę chciała prześledzić zaledwie jeden wątek fabularny, jedną opowieść zawartą w strukturze narracji. Z zamiarem uaktywnienia, w procesie uważnego oglądania-czytania, jeśli nie wszystkich, to przynajmniej większości audiowizualnych relacji obecnych w filmowym tekście.

Gdy Alfons van Worden (Zbigniew Cybulski) znalazł się w odosobnionej kaplicy, słyszymy pierwszą opowieść, która pojawia się w strukturze *Rękopisu*... Pustelnik (Kazimierz Opaliński) inicjuje wspomnienia Alfonsa, prosząc go: – *Zaspokój moją ciekawość synu. Pytałem o szczegóły z Twojego życia.* W warstwie akustycznej (dźwięk Bohdana Bieńkowskiego) słowom tym towarzyszą głosy ptaków, jakby scena rozgrywała się w lesie, a nie w kaplicy pośród wypalonych hiszpańskich słońcem gór Sierra Morena. Czy ten zabieg wskazuje na „prześwity” z narracji wyższego rzędu? Jest szelmowskim „puszczeniem oka” do widza, który słucha, ale nie słyszy? Czy może chodzi o kontrast dźwiękowy: krzyki opętanego Paszeko a odgłosy ptasiego świergotu?

W swojej historii Alfons sięga do czasów, gdy jego rodzice jeszcze się nie znali. Rozpoczyna opowieść tonem nieco znudzonym: – *Pochodzę z rodziny, która bardziej obfitowała w znamienitych mężów niż w dostatki... Ojciec mój pułkownik gwardii walońskiej był szlachcicem nader grzecznym i honorowym...*

Wizualnie retrospekcję otwiera niezwykle dynamiczny obraz, który w sposób istotny kontrastuje z brzmieniem głosu i tempem wypowiedzi narratora.



Fot. Westernowa scena otwiera opowieść Alfonsa.



Fot. Wizualny wykrzyknik – koło powozu przewróconego podczas szaleńczej jazdy.

Widzimy, jak zza wzgórza wylania się galopujący jeździec na koniu, a za nim pędzący powóz, zaprzęgnięty w czwórkę koni.

Scena została nakręcona brawurowo; zarówno pod względem wizualnym, jak i dramaturgicznym. Przede wszystkim należy podkreślić atrakcyjność fotograficzną otwierającego ujęcia: wyeksponowany został efekt pędu karety poprzez zastosowanie głębi, przekątnej ruchu oraz kontrastu wizualnego. Obrazy dosłownie przykuwają naszą uwagę, budują silne napięcie dramaturgiczne, wydarzenia już „dzieją się” i spodziewamy się, że wkrótce nastąpi ich kulminacyjny punkt i rozstrzygnięcie, którego będziemy świadkami. Gdy rozpędzony pojazd mija kamerę... nagle wywraca się. Jednak wypadek nie został pokazany wprost. Samo zdarzenie „rozegrało się”

w ścieżce dźwiękowej, poza polem widzenia obiektywu. Opowiadanie zostało maksymalnie skondensowane. Skutek kraksy został podkreślony bardzo silnym akcentem wizualnym: kręcące się koło wywróconego powozu znalazło się w górze, zajmując na tle nieba niemal pół kadru. Ten zapadający w pamięć obraz – funkcjonuje w omawianej scenie niczym fotograficzna puenta.

Jest to jednak pierwsze „odczytanie”. Wkrótce okazuje się, że tylko pozornie byliśmy świadkami kulminacji w zarysowanej linii dramaturgicznej. Na ekranie pojawia się koło przewróconego powozu, ale nie tego, który był wcześniej obserwowany przez kamerę! Widz został wprowadzony w błąd. Scena wymagała ogromnej precyzji w przygotowaniu inscenizacji. Rozpędzona kareta, którą oglądaliśmy w tym ujęciu, pojechała dalej, do Saragossy. Jedynie zakładaliśmy, że „widzimy” wywrotkę pojazdu, którego ruch śledziła kamera. To powóz ojca van Wordena (Sławomir Lindner) uległ wypadkowi, ale rozpoznanie sytuacji następuje dopiero po dłuższej chwili. Postać bohatera z płaszczem na głowie wynurza się z dołu kadru, a my widzimy wóz, który wcale nie przypomina karety, którą oglądaliśmy chwilę wcześniej.

Przestrzeń pozakadrowa została wykorzystana bardzo przewrotnie. To, co „wchodzi” spoza ramy kadru do filmowego obrazu, najczęściej jest potwierdzenie

niem przestrzennej ciągłości i reguł charakterystycznych dla ludzkiej percepcji. W tej scenie jest odwrotnie. Reżyser nie zamierza ułatwiać widzowi orientacji w świecie przedstawionym i demonstruje, iż punkt widzenia kamery nie jest analogiczny z percepcją naturalną. Jesteśmy zaskoczeni, że widzimy kraksę innej karety, ale gdy już rozpoznamy swoją sterowaną przez reżysera „pomyłkę”, jak gdyby nigdy nic, przyjmujemy inną wersję wydarzeń. Nie mamy powodu, aby podważać zasadność kolejnego już rozpoznania. Has łamie nasze przyzwyczajenia. Nie tylko te związane z regułami dramaturgii. Także przyzwyczajenia i schematy w percepcji: w obserwacji i interpretacji świata.

De facto ani zderzenie jadących pojazdów, ani wypadek rozpędzonego powozu, którego „nie zauważyliśmy”, nie są możliwe ze względu na relacje czasowo-przestrzenne pomiędzy kamerą a dwoma obiektami w ruchu. Widz integruje obrazy, nawet jeśli łamią one reguły zdroworozsądkowe. Zachowanie spójności świata jest ważniejsze, niż reguły logiki. Zwróćmy uwagę, iż na poziomie pozatekstowym scena ta odsłania schematyczność naszego myślenia oraz podatność na wszelkie manipulacje, szczególnie te, które dotyczą kształtowania czasu i przestrzeni. Natomiast na poziomie autotematycznym Has manifestuje cechy medium filmowego: kreowanie sytuacji niemożliwych, nieistniejących. Co więcej, fotograficzny wykrzyknik – ujęcie obracającego się w powietrzu koła wywróconego powozu jest filmowym cytatem⁶⁰.

Warto zwrócić uwagę na bogactwo odniesień intertekstualnych, zarówno w kontekście odwołań do kodów gatunkowych, jak i przytaczanych cytatów czy *quasi*-cytatów. Dynamiczna scena, która rozpoczyna wspomnienia młodzieńca, przywodzi na myśl western: przez prerię czy może skaliste wzgórze pędzi dyliżans. Jednak ta hipoteza pozostaje aktualna tylko na początku. Po wypadku spod płaszcza wynurza się głowa z przekrzywioną peruką. Oburzony bohater w stroju gwardzisty wykrzykuje: – *Jakem van Worden!* Wygląd postaci inicjuje skojarzenie z filmem kostiumowym i literaturą spod znaku płaszcza i szpady, a jej zachowanie z konwencją komediową.

Ponownie istotne jest operowanie kontrastem: pełen dumy okrzyk a sytuacja, gdy bohater stara się wydostać spod płaszcza. Gdy krzyczy do służących:



Fot. *Jakem van Worden...*

60 Anne Guérin-Castell wskazuje, iż ten wizualny pomysł Has zapożyczył z *Nawiedzonego domu* (1963) Roberta Wise'a. Por. tejsze, *Gry z widzem w filmie „Rękopis znaleziony w Saragossie Wojciecha Jerzego Hasa*, dz. cyt., s. 206.

– *Podajcie mi konia*, w ścieżce dźwiękowej słyszymy porykiwanie osła. Gra aktorska, ścieżka audialna i wizualna nawiązują do komedii. Dalszy rozwój akcji także obfituje w elementy humorystyczne. Scena w karczmie i wyzwanie na pojedynek wydaje się parodystycznym nawiązaniem do *Trzech muszkieterów* Aleksandra Dumasa. Van Worden w opowieści syna zaprezentowany zostaje jako człowiek honorowy, aczkolwiek nieco niezgrabny: posiada zatem rys charakteru,



Fot. Przed karczmą stoi karetka, która wyprzedziła powóz van Wordena.

który przypomina d'Artagnana – przy najdrobniejszej zniewadze domaga się zadośćuczynienia i pojedynku. Jednocześnie ojciec Alfonsa jest nadzwyczaj uprzejmy i elegancki, w czym przywoździ na myśl Aramis, który nigdy nie naruszał form grzeczności, obojętnie w jakiej sytuacji się znajdował.

W karczmie spotyka się ze szlachcicem, który uraził jego dumę (w tej roli Aleksander Fogiel). Kurtuazyjne gesty

w drzwiach i pełna uprzejmości, kwiecista konwersacja wydają się pastiszem postawy muszkietera:

- Pańska karetka senior wyprzedziła mój powóz. Ma to w sobie coś obraźliwego, z czego chciałbym, abyś się senior wytłumaczył...
- Senior wydaje mi się, że to nie moi pocztylioni wyprzedzili pańskich, ale pańscy wlokąc się pozostali w tyle.
- Przyznaję Panu słusność. Szkoda jednak, że nie uczynił Pan tego spostrzeżenia, zanim dobyłem szpady...

W przytoczonej rozmowie koncentrujemy się na aspekcie komediowym, podczas gdy śmiech służy także odwróceniu naszej uwagi od samego *meritum* sporu. Zabawna jest obrona honoru, gdy jeden powóz wyprzedzi drugi, ale przecież widzieliśmy coś innego: rozpędzona karoca spowodowała wypadek. A to nie jest już błahy incydent. Takich, z pozoru zupełnie nie istotnych, różnorodnych „przesunięć” między tym, co oglądamy, a tym, co mówią bohaterowie można przytoczyć wiele. Ostatecznie być może nie jest tak ważne, jaki był powód pojedynku, tyle że często stosowane dezorientacje w motywacji rozluźniają spójność świata diegetycznego. Reżyser wyeksponował to, co bliższe parodii. Ze względu na samą atrakcyjność opowieści podkreśla humor i lekki ton, jaki przyjmuje tu narracja, uaktywniając niejako mimochodem autoreferencyjność.

W scenie pojedynku reżyser kreuje nasze oczekiwania, po to by nas zwodzić i nami manipulować. Zarówno pewność siebie van Wordena – królewskiego gwardzisty, konwencja filmów kostiumowych, a także sugerowane podobieństwo do Aramis – znakomitego szermierza, niepokonanego w żadnym z pojedynków – sugerują, iż za chwilę będziemy oglądali popis fechtunku. Po zaledwie kilku pchnięciach i kilkakrotnym skrzyżowaniu szpad ojciec przeprowadza frontalny atak – wykonuje pchnięcie, które, jak sądzimy, pozwoli szybko zakończyć walkę. W zdjęciach Mieczysław Jahoda koncentruje się na pokazaniu twarzy walczących postaci, ich rapiery pozostają poza polem naszego widzenia. Po montażowym cięciu kamera odsłania efekt tego natarcia. Całkowicie odmienny niż się spodziewaliśmy.

Filmowy obraz ukazuje pierś przebitą ostrzem na wylot, ale ku naszemu zaskoczeniu, nie jest to ciało przeciwnika, a van Wordena. Ten natomiast nie pada martwy, mimo tak ciężkiej rany, ale ze spokojem wymienia grzeczności i żegna się ze zwyciężcą: – *Senior wybacz, że zabrałem mu tyle czasu...*



Fot. Fatalny w skutkach atak van Wordena.

Dialogi oraz zachowanie bohaterów posiadają także ewidentny kontekst teatralny (ze względu na teatralność sytuacji, choreografię pojedynku), jak i odniesienie do utworów dramatycznych. Nasuwają się odniesienia do Pana Jourdain z komedii *Mieszczanin szlachcicem*⁶¹ Moliera, a także do Papkina z *Zemsty* Aleksandra Fredry. Fizjonomia, postawa, a także gra aktorska Sławomira Lindnera wpisują się modelowo w rolę zabawnego pyszałka. I choć ojciec Alfonsa nie jest tchórzem, jak bohater Fredry, to jego umiejętności posługiwania się białą bronią rozmijają się z wyobrażeniem, jakie ma na swój temat. Podobnie jak Papkin posługuje się kunsztownym, często nazbyt literackim językiem i jak on wzbudza naszą sympatię.

Koncentrując się na dramatycznym w skutkach pojedynku, skontrastowanym z wątkiem parodii konwenansów i ugrzecznionych gestów, nie zauważamy, co dzieje się za plecami szermierzy. Efekt dezorientacji buduje nie tylko opero-

61 Skojarzenie to nasuwa się, pomimo że w tekście literackim podkreślone jest, że w żyłach van Wordena płynie królewska krew. Wydaje się, że oba dzieła łączy pewien rodzaj komediowej atmosfery. Mam tu także na myśli telewizyjną adaptację z 1969 roku, w której główną rolę zagrał Bogusław Kobiela (jak się okazało, rolę ostatnią). Pomimo, iż spektakl powstał blisko pięć lat później. Skojarzenie jakby „narzuca się”. Niewątpliwie tę komediową aurę pełną lekkości w dużej mierze tworzyły wybitne kreacje aktorskie.

wanie przestrzeni pozakadrową, ale również zaburzenia w ukazywaniu przestrzeni w kadrze. Mężczyźni idą pojedynkować się za gospodę, walczą wzdłuż jej tylnej ściany, tworząc linię równoległą wobec ulicy, na której przed karczmą stoi karoca. Jednak ujęcia atakującego napastnika kontrastują z przeciwwjęciami, gdy operator kamery (Zbigniew Hartwig) rejestruje za plecami bohatera karocę, zupełnie jakby walka toczyła się wzdłuż bocznej ściany budynku.

Oczywiście można ten zabieg potraktować jako błąd lub efekt oszczędności (przeciwwjęcie powinno być skierowane na miejsce, gdzie na planie znajdowała się ekipa filmowa), ale wydaje się, że Has jest tutaj całkowicie świadomy swoje-



Fot. Za plecami bohatera widzimy karotę, która stała przed gospodą, a nie na jej tyłach.

go chwytu i ograniczenie zamienia na element sfunkcjonalizowany na poziomie estetycznym – celowej umowności w koncepcji świata przedstawionego oraz semantycznym – tło w postaci karety przypomina nam podczas pojedynku o jego przyczynie. W rezultacie linia, po której się poruszają szermierze raz jest równoległa, a raz prostopadła wobec ulicy przed gospodą. Kareta jednocześnie stoi od frontu i z tyłu gospody, co możliwe jest tylko w fikcyjnym świecie⁶².

Równie finezyjne gry toczone są w dalszej części opowieści. Widzimy wóz ciągnięty przez woły. Gdy podjeżdża bliżej, staje się jasne, iż są to krowy z łbami nakrytymi kawałkami skór. Czy to aluzja do maskarady? Czy wskazanie autotematyczne: na umowność fikcyjnego świata? Czy po prostu zabawa konwencjami komediowymi? Has opowiada w tym miejscu własną wersję wydarzeń, odbiegając od oryginału literackiego. Ojciec Alfonsa – ciężko ranny po przegranym pojedynku – leży wieziony na wozie w pełnym słońcu. Mimo tragicznej sytuacji eksponowane są elementy humorystyczne: służący trzyma w rękach głowę z pięknie uczesaną peruką swojego pana, nikt nie mówi też o jakimkolwiek zagrożeniu. Podczas gdy Sierra Morena w opisie Potockiego to miejsce niebezpieczne, gdzie

62 Możemy także doszukiwać się w tych zabawach z ograniczeniami naszej percepcji nawiązań do malarstwa Velázquez'a i jego skłonności do gier iluzjami optycznymi: na przykład w *Pannach dworskich*, m.in. nie wiemy, czy drzwi otwarte są do środka, czy na zewnątrz, percepcyjny kłopot sprawia także ściana po prawej stronie galerii.

grasują kontrabandy, rozbójnicy i Cyganie⁶³, ale także złe duchy: „Podróżny, który odważył się zapuszczać w tę dziką okolicę, napastowany był (jak mówiono) przez tysiączne okropności, na których widok drżała najzimniejsza odwaga. Słyszał płaczące głosy mieszające się z hukiem potoków, wśród poświstu burzy mały go błędne ogniki, a niewidzialne ręce popychały w bezdenne przepaście”⁶⁴. Gdy sługa van Wordena (Wacław Kowalski) nieopatrznie wykrzykuje: – *Niech to wszyscy diabli!* – pojawia się zapowiedź zgoła odmiennego wątku. Wyeksponowanie tego zdania powoduje, że mamy poczucie, iż za chwilę wydarzy się coś niezwykle. Ledwie żywy bohater szepcze: – *Wody! Wody! Majątek za tyk wody*. Reżyser podsuwa widzom odniesienia do słynnej kwestii Ryszarda III Shakespeare’a: – *Konia! Konia! Królestwo za konia!*⁶⁵. Zestawienie to wydaje się przede wszystkim zabawą w „sprawdzanie” kulturowych kompetencji widza. Reżyser znów puszcza oko do widowni. Ale odmienny kontekst cytowanej kwestii uzmysławia grę kontrastem: król mógł tak powiedzieć, ale Alfons przecież podkreślał, iż to honor był majątkiem ojca. W tym kontekście zarówno te słowa, jak i komentarz parobków uzyskują funkcję dysonansu (powiedzmy: z subtelną nutą ironii). Spragniony ojciec wypowiada znamienne słowa: – *Oddałbym duszę diabłu za kroplę wody...* Sądźmy, że za chwilę przywabiają one szatańskie moce. W każdej bajce czy baśni takie zdanie wypowiedziane w określonych okolicznościach staje się magicznym zaklęciem, które inicjuje spotkanie z siłami zła. Niezwykle interesująco została opracowana warstwa wizualna w tej scenie. Filmowe zdjęcia są niepokojące poprzez wprowadzany kontrast, ale przede wszystkim uderza wyrafinowane stosowanie podziałów w kadrze.

Najczęściej regularne linie czy zaznaczone kontury płaszczyzn porządkują przestrzeń i ją rytmizują. Są istotną wskazówką interpretacyjną: pozwalają określić kontekst znaczeniowy. Kierują uwagę widza, aby wyodrębnił element najważniejszy oraz wzbogacają go o wrażenia o odcieniu emocjonalnym. W filmie, po słowach wzywających diabła, najpierw słyszymy krzyki wystraszonych służących, którzy uciekają. Gdy kamera ukazuje miejsce, na które patrzą, przez ułamek sekundy nie widzimy nic niepokojącego. Nie widzimy tam nikogo! Do-

63 Potocki cytuje przysłowie hiszpańskie: *Las gitanas de Sierra Morena quieren carne de hombres*. I wykorzystuje tu grę znaczeń, które ujawniają się podczas tłumaczenia: *Cyganki z Sierra Morena pragną ludzkiego mięsa* (w powieści mowa jest o tym, że pożerają ciała zabitych wędrowców) lub *Cyganki z Sierra Morena pragną męskich ciał* (co z kolei zdaje się być tropem interpretacyjnym, zważywszy na erotyczną przygodę Alfonsa z dwoma tajemniczymi księżniczkami. Może one były przebranymi Cygankami?).

64 Jan Potocki, *Rękopis znaleziony w Saragossie*, przekł. Edmund Chojecki, opracowanie przekładu Leszek Kukulski, Wrocław 1998, s. 15.

65 Por. Anne Guérin-Castell, *Gry z widzem w filmie Rękopis znaleziony w Saragossie Wojciecha Jerzego Hasa*, dz. cyt., s. 204.



Fot. Tajemnicza kobieta-zjawa
pośród gór Sierra Morena.

piero po chwili pojawia się na pustkowiu niewiasta w czerni. Ten brak synchronizacji w czasie jest kolejnym elementem dezorientującym. Mężczyźni zdają się być przerażeni widokiem „diabelskiej” zjawy, zanim ona jeszcze się pojawiła! Służący widzą zatem wcześniej ducha? A może są „przygotowani” na to spotkanie i wiedzą, że wśród skał za chwilę pojawi się kobieta-zjawa? W popłochu uciekają, pozostawiając swego pana na

łaskę i niełaskę przywołanych czarcich mocy. W kadrze zastosowano wyrazisty podział, ale jego linie są nieregularne, różnokierunkowe, niemal chaotyczne, co pogłębia nastrój niepokoju⁶⁶. W tym fotograficznym obrazie zbudowany został trójpodział, który współgra z zarysowanym kontekstem semantycznym. Powyginane gałęzie i czaszki z rogami stają się wzmocnieniem dla obrazu postaci w czarnej sukni. Ikoniczny tryptyk, chociaż nie jest tu znakiem nachalnym, wprowadza aluzję do kultu diabła. Operowanie głębią obrazu buduje wizualne metafory: kobieta przechodzi za czaszkami w ten sposób, iż jej wizerunek „chowa się” za „symbolem szatana” – zlewa się z obrazem nabitej na pal czaszki z rogami. Mimo jasnego dnia i pełnego słońca ujęcie zawiera elementy thrillera i horroru, pojawia się napięcie związane z oczekiwaniem na ingerencję sił nadprzyrodzonych. Rozgrzane słońcem białe skały skontrastowane z czernią sukni zdają się oślepić, w wizualno-zmysłowych wyobrażeniach takiej sytuacji powietrze jest nieruchome, jedynie drży, faluje z gorąca. Linie czarnych, uschniętych gałęzi splecione są z szarpanymi przez wiatr wstążkami otwierając przestrzeń filmową poza kadr, co więcej taki nagły ruch powietrza może być także znakiem ingerencji sił nieczystych. Nasza uwaga koncentruje się na tajemniczej osobie niosącej dzban, co wzmocnione zostało przez organizację kadrów o maksymalnej sile wizualnej oraz poprzez ruch obiektu. Czyim jest ona wysłannikiem? Czy przyniesie wodę i ocali bohatera? Jaką cenę będzie musiał za to zapłacić?

Ekran wielkoformatowy oferuje różne możliwości podziału, w tym kadrze operator podtrzymuje wrażenie niepokoju poprzez ukośne linie, a także, chciałoby się powiedzieć, warstwową budowę obrazu. Różne plany podlegają odmiennym podziałom i niejako nakładają się na siebie, ale nawet na tym foto-

66 We współczesnym kinie podziały kadru, zarówno wertykalne, jak i horyzontalne najczęściej dokonywane są za pomocą linii prostych, co wynika z urbanistycznego charakteru miejsc, w których rozgrywa się akcja.



Fot. Różnorodne podziały powierzchni kadru oraz inscenizacja głębi są cechą wizualnego stylu w *Rękopisie...*

graficznym poziomie toczy się gra z oczekiwaniami i przyzwyczajeniami widza. Plan pierwszy nie jest dominujący, jak to najczęściej ma miejsce, obiekt w dużej części jest poza kadrem. Tajemnicza dama w czerni odgrywa główną rolę w tym obrazie. Operator płynnie łączy wizualne plany, przesuwając uwagę widza w stronę ledwie żywego bohatera. Obiekt najbliższy – drewniana belka, część konstrukcyjna wozu, dzieli wizualną przestrzeń niejako wbijając się optycznie w leżące, nieruchome ciało człowieka, szczelne wozu za nim kadrują twarz kobiety, wciąż wskazując na jej szczególne znaczenie.

Celebrowanie sytuacji, gdy bohater pije wodę, zdaje się być potwierdzeniem, iż diabeł wysłuchał wezwania śmiertelnika. Tym bardziej, iż woda jest także symbolem życia – oddala widmo śmierci od ciężko rannego gwardzisty. Oczywiście pojawiają się w tym kontekście odwołania do najsłynniejszej postaci, która zawarła pakt z diabłem – do *Fausta* Goethego, ale równie istotny, jak uważam, jest inny trop: nawiązania do polskiej legendy o Panu Twardowskim. Gdy spodziewamy się, iż nastąpi przymierze bohatera z szatanem, otrzymujemy zgoła zaskakujący obraz. Marsz weselny i zbliżenie na splecione ręce pary młodej.



Fot. Mocne punkty obrazu zbudowane zostały w oparciu o figurę trójkąta.

Kontrast w warstwie dźwiękowej i optycznej wzmacnia efekt przeskoku i dezorientującej elipsy czasowej. Bohater nie tylko został napojony, ale także w sposób cudowny ozdrowiał i już bierze ślub. Jak to możliwe? Naturalny porządek czasowy podtrzymywany w klasycznej narracji tu zdaje się być zaburzony. Reżyser gra z naszymi oczekiwaniami; zabawa w podsuwanie aluzji i tropów prowadzona jest na różnych poziomach. Rękawiczki staną się w filmie wizualnym lejtmotywem: czasem złowrogim, a czasem ironicznym. Są znakiem, na



Fot. Dłonie państwa młodych – rodziców Alfonsa, gdy wychodzą po ślubie z kościoła.

który reżyser każe nam zwracać uwagę. Tyle, że są znakiem... właściwie nie wiadomo czego. Szatana? Gomelezów? Gwardzistów? Stają się rekwizytem, który powraca niczym refren w różnych miejscach narracji filmowej: od ilustracji Skarżyńskiego na wstępie po *mise-en-scène*: rękawica porzucona przez kogoś, rękawiczka przebita szpadą, rękawica oglądana na różnych zaciskających się

nerwowo rękach, rękawice na dłoniach wysłanników i spiskowców.

Na temat matki Alfonsa, a także ślubu van Wordenów z powieści dowiadujemy się niewiele. Potocki relacjonuje opowieść swojego bohatera podczas rozmowy z pustelnikiem: – *Ciągle tylko zajęty swoim krwawym trybunałem, ojciec mój długo zostawał nieczułym na ponęty miłości; nareszcie wrzuciły mu serce wdzięki młodej jeszcze dziewczyny, Uraki Gomelez, córki oidora⁶⁷ Grenady, pochodzącej z krwi dawnych królów tego kraju. Wspólni przyjaciele wkrótce zbliżyli obie strony i skojarzyli⁶⁸*. Nie ma zatem w tekście literackim żadnej wzmianki na temat okoliczności poznania się przyszłych małżonków. Czy Has, wprowadzając epizod niespodziewanego spotkania w górach Sierra Morena, przełamuje stereotypowość wyrażenia z powieści Potockiego? Wydaje się, iż adaptator zamiast językowej kliszy proponuje obraz, wzbogacający interpretacyjne tropy. Słowa są źródłem dla obrazowej wyobraźni, ale obraz ukształtowany został nie jako ilustracja, ale optyczny, rozbudowany kontrast semantyczny wobec skrótu typowego w językowym kodzie – skondensowania czasu w dwóch zaledwie zdaniach. Has nie chce powielić kliszy językowej. Proponuje opracowanie ikoniczne, które rozbudowuje ten wątek, a równocześnie czyni z niego atrakcję wizualną. I w mojej ocenie ten zabieg, w swoim charakterze stylistycznym, dramaturgicznym i narracyjnym nie odbiega od powieści. Wydaje się autorskim współmyśleniem z Potockim. Reżyser wprowadza bowiem w sposób mistrzowski rozwidlenie fabularnej ścieżki. Kolejne rozgałęzienie, gdy weźmiemy pod uwagę te, których autorem jest powieściopisarz. Widz staje przed pytaniem: czy widmowa dama ubrana w czarną suknię jest tą samą kobietą, co panna młoda w białej sukni?

67 *Oidor* (hiszp.) – sędzia wojskowego trybunału. Przypis za Jan Potocki, *Rękopis znaleziony w Saragossie*, dz. cyt., s. 43.

68 Jan Potocki, *Rękopis znaleziony w Saragossie*, dz. cyt., s. 42-43.

Rozstrzygnięcie leży po stronie odbiorcy. Cięcie i mocny wizualny akcent splecionych rąk na tle marszu weselnego, może zarówno oznaczać kontynuację spotkania w górach, jak i wskazywać na nowy etap życia, gdy gwardzista zdołał się uratować i wyleczyć rany. Rozpoznać, z absolutną pewnością, podobieństwo w rysach twarzy nie sposób. Nie możemy także wskazać na podstawie listy obsady aktorskiej (matkę Alfonsa gra Mirosława Lombardo) czy w obu rolach występuje ta sama aktorka. Niewątpliwie jednak Has wprowadza strukturalne i wizualne wskazówki, które zdają się potwierdzać interpretację, iż w obu tych postaciach widzimy jedną osobę⁶⁹. Przykładowo: w filmie każda kobieca bohaterka: Camilla de Torrez (Barbara Krafftówna), Inezilia, siostra Camilli (Pola Raksa), Donna Rebecca (Beata Tyszkiewicz) księżniczki mauretańskie: Zibelda, (Joanna Jędryka) i Emina (Iga Cembrzyńska) czy Frasquetta Salero (Elżbieta Czyżewska) prezentowana jest raz w czarnym, raz w białym stroju. Podobnie matka Alfonsa: najpierw filmowana jest w czarnej, egzotycznej sukni, później w sukni ślubnej, by w ostatniej scenie, w rodzinnym domu, powrócić do w czarnego kostiumu. Co więcej, wątek „diabelskiego rodowodu” matki prowokuje niezwykle ciekawe tropy i hipotezy. Splata się z innymi możliwościami odczytania losów Alfonsa i odniesieniami intertekstualnymi, które w dalszej części tej opowieści się pojawiają. „Ojciec mój postanowił zaprosić na wesele wszystkich tych, z którymi kiedykolwiek się pojedynkował, a których, ma się rozumieć, nie pozabijał. Stu dwudziestu dwóch zasiadło do stołu; trzynastu nie było w Madrycie, o miejscu zaś pobytu trzydziestu trzech nie mógł powziąć żadnej wiadomości” – relacjonuje Alfons w powieści i dodaje: „Matka opowiadała mi, że nigdy nie widziała tak wesołej uczty”⁷⁰.

W interpretacji Hasa wesele pary młodej odbiega od stereotypowych wyobrażeń właśnie dzięki swoistej kontynuacji epizodu w górach. Gdy młodzi wraz z gośćmi przybywają do zamku w Ardenach woda jest wszędzie. Kapie, co tam: leje się na stoły, wprost na talerze. Mówią o niej biesiadnicy (zaledwie kilka osób), zawodząc (dosłownie!) i z żalem wspominając słoneczną Hiszpanię. Deszcz przecieka strugami przez dach, który nie daje żadnej osłony. Zwróćmy uwagę, iż gdy reżyser pokazywał nam „nadzwyczajny” krajobraz, gdzie możemy się spodziewać „tysięcznych okropności” mieliśmy dzień i słoneczną pogodę, gdy zaś prezentuje „zwyczajne” wesele, scena dzieje się w nocy i podczas burzy.

Inscenizacja w głąb pozwala w centrum obrazu umieścić parę nowożeńców, ale to otoczenie: biesiadnicy w zamkowej sali zalanej wodą odgrywają

69 Por. Marek Basiaga, *Labirynt jako klucz do filmów „Rękopis znaleziony w Saragossie” i „Sanatorium pod Klepsydrą” Wojciecha Jerzego Hasa*, „Kino” 1985, nr 6, s. 1-3, 18-21.

70 Jan Potocki, *Rękopis znaleziony w Saragossie*, dz. cyt., s. 43.



Fot. Wesele rodziców Alfonsa van Wordena.

tu dominującą rolę. Strugi deszczu stają się pierwszym planem w filmowych kadrach, oddając niezwykłość okoliczności. Jednocześnie operator dzieli kompozycyjnie obraz i filmuje wyodrębnione scenki rodzajowe, które wydają się wskazywać na to, co typowe: pijanych gości, którzy rozmawiają ze sobą czy karmią psa resztkami ze stołu.

W powieści obraz uczy wygląda nieco inaczej, bowiem nie ma tu mowy o deszczu i wodzie, które pojawią się w tekście Potockiego dopiero później. Has dokonuje kondensacji, wiążąc wesele z przynosinami do zamku w Ardenach.

Gdy zbliża się noc poślubna, panna młoda spieszy się do sypialni, co znów można odczytać jako mrugnięcie okiem do widza: znak „diabelskiej” natury w kobiecości. Oczywiście Has pozostaje tu subtelnym ironistą, nie ma w tym obrazowaniu sarkazmu, ale lekkość wprowadzanych skojarzeń, które w żadnym razie nie są nachalne. „Demoniczny” wizerunek panny w białym welonie uzyskany został za pomocą konturowego oświetlenia przepuszczonego przez transparentny materiał. Kadr jest finezyjnie zbudowany także ze względu na podział: głębia korytarza/płaska ściana, biegnąca oblubienica van Wordena/nieruchoma figura Matki Boskiej.

Przed pierwszą nocą państwa młodych Has buduje środkami wizualnymi bardziej atmosferę horroru, nie komedii romantycznej czy melodramatu. Jednocześnie warstwa obrazowa wchodzi w konflikt ze ścieżką dźwiękową, w której nie pojawiają się żadne zapowiedzi audialne (muzyka lub odgłosy) charakterystyczne dla kodów thrilleru czy kina grozy. Komunikat audiowizualny może budzić konsternację widza. Zachowanie bohaterów, gra aktorska, gdy panna młoda „wyglupia się” i dla zabawy straszy małżonka jakby nie pasują do siebie, ale pasują do całej atmosfery świata przedstawionego. Relacje między warstwą audialną a wizualną łamią konwencje, ale mamy poczucie, iż jest to cecha stylu, jaki przyjął w tym filmie autor.

Także tutaj klisze wizualna i fabularna zostały interesująco przekształcone. Ojciec van Wordena bierze na ręce swoją świeżo poślubioną żonę, ale nie przynosi jej przez próg ich nowego, wspólnego domu, ale po kładce zanosi ją do małżeńskiego łóżka. Łóżko wygląda niczym arka podczas potopu. Otoczone jest wodą. W kontekście rozwoju tego, relacjonowanego przez Alfonsa, epizodu woda odgrywa znaczenie szczególne: pamiętamy, wezwanie diabła z prośbą o jej tyk dla spragnionego. Strugi lejącego się zewsząd deszczu podczas



Fot. Pan młody przynosi oblubienicę do łóżka przechodząc po kładce nad wodą.

weselnej uczty zdawały się przekonywać o działaniu paktu. Ikoniczne opracowanie kadru jest zaskakujące nie tylko przez ilość wody, którą zdają się nie przejmować nowożeńcy, ale także przez inne elementy, które zaburzają „parametry” przestrzennej orientacji. Przy łóżku stoi rycerz (czy może rycerska zbroja?) zanurzony „po pachy” w wodzie. Obiekt jest co najmniej dziwaczny. Jak zinterpretować rycerską postać z zapaloną pochodnią, która „trzyma wartość” przy łóżku nowożeńców? I kolejny już przykład zaburzania relacji przestrzennych. Mamy wrażenie, iż łóżko nie może znajdować się na takiej wysokości. Rycerz czy zbroja, jeśli już tam jest, powinna znajdować w wodzie „po kolana”. Na uwagę zasługuje także inna metalowa zbroja znajdująca się w komnacie, która z kolei stoi o wiele wyżej i wydaje się pełnić rolę dekoracyjną. Przez te „udziwnienia” pomieszczenie sprawia wrażenie przestrzeni niespójnej. Co ciekawe, motyw rycerzy czy też zbroi pojawia się także w następnych częściach fabuły, stając się kolejnym dezorientującym przedmiotem, który wędruje poprzez strukturę narracyjną tego filmu. Może te dziwaczne, powracające obiekty należy traktować na prawach czystego przypadku? Jednak trudno nie dostrzec, iż pojawianie się wszelkich powtórzeń i przypomnień urasta do rangi „znaczącego” elementu. W strukturze całego filmu „rycerze” znajdują się w zadziwiających miejscach. Pojawiają się w relacjach przestrzennych, które są nieprawdopodobne. Woda zdaje się być przekleństwem, ale, co podkreśla Alfons, dokładnie po dziewięciu miesiącach od nocy poślubnej narodził się on – potomek rodu.

W ostatniej części retrospekcji Alfons powraca do zamku rodziców już jako młodzieniec. Widzimy znaną sobie przestrzeń – teraz już za dnia – korytarz, którym kiedyś biegła panna młoda, posąg Madonny, te same drzwi, ale znów pojawiają się przestrzenne niespójności.

Tym razem za drzwiami nie ma sypialni, ale salon, w który rodzice i goście spędzają wolny czas. Ojciec bardziej przypomina polskiego sarmatę niż hiszpańskiego gwardzistę. Tutaj także Has jest ironiczny, tym razem wobec narodowej ikonografii i mitologii. Ojciec ubrany w strój szlachcica z czapą a’la Lisowczyk

upodabnia się do Pana Twardowskiego z rycin ilustrujących legendę. Tyle, że czapka oglądana z bliska jest jakby bardziej śmieszna, posiada zabawne futrzane uszy. I znów pojawia się niedopasowanie w interpretacyjnej układance. Wizerunek czarnoksiężnika kontrastuje ze zdziecinieniem ojca. Jak połączyć postać maga, który się zaprzedał diabłu, z wyraźnym rysem komediowym postaci van Wordena-seniora? Gdy Alfons wchodzi do komnaty, widzi ojca na klęczkach,



Fot. Sypialnia zamieniona na salon, dziwna sceneria i narzędzia z innego filmowego miejsca i czasu.

gdy niczym pies chodzi u stóp swojej żony. Skąd ta postawa? Czegoś szuka? Wszak pamiętamy Alfonsa, który przebywając w grocie z księżniczkami, także na klęczkach, próbował znaleźć chrześcijański medalion, jaki ofiarowała mu matka? Często w filmowej konstrukcji nie motywacja przyczynowa czy dramatyczna jest ważna, a jedynie analogia. Has w żaden sposób, nie rozwieje naszych wątpliwości. Ponownie natrafiamy

na zgrzyt w całej sensotwórczej produkcji, którą filmowy autor uruchamia.

Spójność świata rozpada się. Pytania pojawiają się na każdym kroku. Na podłodze leży metalowa maska-zbroja z rogami. Obok porzucane młotki i obcęgi. Zestawione razem kojarzą się z narzędziami, które mogły posłużyć do zdjęcia tej zbroi, jeśli ktoś był w nią zakuty. Jak powiązać lokalizację tych przedmiotów z dalszym ciągiem filmowej opowieści? Identyczna lub bardzo podobna maska-zbroja pojawi się podczas pojmania Alfonsa przez Inkwizycję. Stanie się elementem tortur. Bohater zostanie zakuty w żelazną „przyłbicę z rogami” jako winny (paktu z diabłem?). Jeśli przyjmiemy, że opowieść Alfonsa jest jego subiektywną wersją wydarzeń, wiedza o przyszłości nie powinna być mu dostępna. Czy aluzje czynione do późniejszych zdarzeń są antycypacją z wyższego poziomu narracji? Czy filmowy autor-narrator wprowadza zapowiedź, która nawiązuje do dalszych losów bohatera, aby ujawnić swoją onnipotencję?⁷¹ Czy żelazna maska i narzędzia są znakiem przyszłych czy przeszłych wydarzeń? A może sytuacje powtarzają się i wcześniej ojciec także był zmuszony do noszenia maski-zbroi? A może ojciec jest w zмовie z Inkwizycją?! Pozostaje także inna możliwość: przypadkowe elementy ujawniają różne poziomy narracji i ingerencję narratora pozadiegetycznego. Niewątpliwie elementy te pozostają „drażniące” przez swój surrealizm.

71 Być może narrator wskazuje w tym momencie, że obraz też jest szkatułkową opowieścią – obraz zawiera w sobie obraz – jednoczesny ikoniczny przekaz różnych poziomów narracji.

W zamku rodziców wszyscy zgromadzeni słuchają opowieści o duchach, kościotrupach i siłach nieczystych. Czy reżyser przypomina nam wątek wzywania diabelskich mocy, gdy ojciec Alfonsa jechał przez góry Sierra Morena? Ale nawet jeśli tak jest, to przypomnienie zdaje się drwić z całej „demoniczności”, biorąc w cudzysłów wszelkie ingerencje czy spotkania nadprzyrodzone. Historię rodem z horroru lub z powieści „z dreszczykiem” czyta dawny przeciwnik w pojedynku, a teraz najwyraźniej przyjaciel domu. Duchowny? Nie dostajemy wyjaśnienia, kim właściwie jest i skąd ta przemiana. A może nie tyle istotne jest co czyta, ale gdzie się znajduje czytając? Podczas lektury siedzi bowiem na podwyższeniu – uderza dziwaczność tego „fotela”. Nie chodzi jednak tylko o ekscentryczność konkretyzacji, nie jest ona bowiem całkowicie dysfunkcyjna. Reżyser czyni przecież aluzję do wody, która poprzednio zalewała podłogi w zamku. Tyle, że tamten potop także wykraczał poza ramy prawdopodobieństwa.

A może powinniśmy raczej zwrócić uwagę na autotematyczny kontekst? Czytana książka to opowieść zawarta w opowieści, czyli wprowadzenie widza w konwencję narracji szkatułkowej, która będzie królowała w dalszej części filmu. Zwróćmy uwagę, iż w tekście literackim, w historii Alfonsa opowiedanej puustelnikowi zawarta jest kolejna opowieść odczytywana przez wielebnego Indigo – mentora i opiekuna Alfonsa: najpierw historia Trivulda z Rawenny, następnego dnia historia Landulfa z Ferrary. W książce obecny jest motyw wystawiania syna na próbę, aby dowiódł swej dzielności, chociaż dość prześmiewczo. Wysłuchawszy mrozących krew w żyłach opowieści bohater ma odpowiedzieć na pytanie, jak by postąpił w podobnej sytuacji. Ojciec chce sprawdzić w ten sposób odwagę Alfonsa. Dopiero, gdy odpowiedź jest poprawna, decyduje się powierzyć synowi swój skarb. Opowieści te są zatem sfunkcjonalizowane – stanowią motywację do dalszych działań bohaterów. Pozwalają płynnie przejść do relacji między bohaterami, a także przedstawić cechy ich osobowości. Powieściowy Van Worden mówi do syna: „...nie chodzi tu bynajmniej o złoto lub srebro. Pragnę nauczyć cię nie znanego ci dotąd pchnięcia, za którego pomocą, odpierając natarcie i markując wypad z boku, z pewnością zawsze wytrącisz przeciwnikowi broń z ręki. To mówiąc, wziął florety, nauczył mnie owego pchnięcia, dał błogosławieństwo na drogę i zaprowadził do powozu. Uściskałem moją matkę i po chwili opuściłem zamek rodzicielski”⁷².

Has scenie pojedynku, a właściwie przekazywania tajemnicy rodowej na temat zwodniczego pchnięcia, nadaje zabawny, ironiczny charakter. Najpierw zachowanie matki: kobieta po gwałtownym sprzeciwie – dziwnym okrzyku i oznakach strachu przed bronią, nagle zapomina o swoich obawach. Skarb i tajemnica

72 Jan Potocki, *Rękopis znaleziony w Saragossie*, dz. cyt., s. 54-55.

przechodząca z ojca na syna to w ujęciu Hasa tylko żart. Szybko bowiem okazuje się, iż ojciec nie jest w stanie niczego nowego nauczyć syna. Podczas tej pokazowej lekcji senior traci od razu broń, jak łamaga, jak ktoś, kto nie potrafi, ale być może w oczach syna nigdy nie potrafił, walczyć. Has proponuje rozwiązanie fabularne, które przeczy literalnemu zapisowi w tekście Potockiego, ale pomimo, iż zostało zbudowane na zasadzie lustrzanego odwrócenia nie burzy wrażenia współgrania z oryginałem! Co więcej, utrzymana w sarkastycznym tonie scena wprowadza ciekawe napięcia w relacji ojciec-syn, co posiada psychologiczne uzasadnienie. Retrospekcję możemy traktować jako ekran mentalny bohatera: Alfons uważa siebie za lepszego szermierza i zdaje się z dużym dystansem podchodzić do opowieści ojca o jego niesamowitych umiejętnościach gwardzisty. Co z kolei będzie kontrastowało z historią, którą usłyszy w zamku od herszta Cyganów (Leon Niemczyk). W jej wizualizacji ojciec van Wordena – honorowy gwardzista niemal bez przerwy żąda zadośćuczynienia, a kolejni przeciwnicy padają podczas pojedynku niczym muchy. Ranni lub martwi są znoszeni z miejsca walki i układani w rządki pod ścianą budynku.

Niezgodność obu wizerunków nie pozwala uspołnić fabularnej postaci ojca. Staje się kolejnym elementem „gry w sprzeczności”, które w konsekwencji wzmagają wieloznaczność filmu. Nie mamy bowiem do czynienia z dramaturgicznym zabiegiem, dzięki któremu widz może dokonać korekty swoich przeświadczeń, co przecież jest częste w narracji klasycznej. Has wprowadza swoistą deregulację: przerysowany wizerunek ojca-szermierza nie jest wiarygodny. Wyolbrzymienie jego zdolności prowadzi w kierunku parodii, a nie prawdy. No i jeszcze jeden istotny kontekst – narrator. Don Avadoro jest mistrzem opowieści, wie jak budować suspens i jak ubarwiać historie, aby były atrakcyjne dla słuchaczy. Na subiektywny punkt widzenia nakłada się zatem także element manipulacji, której dokonuje narrator (tym razem homodiegetyczny), aby wzbudzić zainteresowanie gości w zamku Kabalisty. Manipulacja zresztą ma zarówno aspekt artystyczny: ze względu na samą funkcję poetycką opowieści, ale także wiąże się ze spiskiem: wiemy, iż Kabalista chce za wszelką cenę zatrzymać Alfonsa w zamku.

Kluczowe pytanie, gdy interpretujemy historię o rodowodzie Alfonsa, dotyczy jej miejsca w strukturze fabularnej. Nasuwają się dwa warianty odpowiedzi.

Po pierwsze, opowieść Alfonsa nie ma żadnego istotnego związku z dramaturgią filmu. Stanowi zatem dysfunkcję dramaturgiczną. Akcja zostaje zatrzymana, aby snuć wspomnienia, które nie mają wpływu na dalszy rozwój wydarzeń. Czy aby śledzić poczynania Alfonsa wśród gór Sierra Morena, potrzebne są nam informacje na temat jego rodziców? Wydaje się, iż nie mają one istotnego wpływu na samą podróż. Co prawda, w zakończeniu opowieści pojawia się su-

gestia ojca, aby syn pojechał do Madrytu. Jednak motywację taką można było przedstawić za pomocą jednego zdania, nie zaś całej historii. W perspektywie narracji klasycznej priorytet ma działanie bohaterów i propagacja ruchu.

Zakłócenie funkcjonalności dramaturgicznej można próbować wyjaśnić na poziomie estetycznym, jako wtórną racjonalizację. Reżyser buduje kompozycję całego filmu w ten szczególny sposób, że opowieści poszczególnych narratorów nie wiążą się z główną linią dramaturgiczną w układzie przyczynowo-skutkowym. Niektóre epizody pojawiają się ze względu na analogię opowiadanych wydarzeń (na przykład opowieść Paszeko), ale większość pełni przede wszystkim funkcję rozrywkową – umilają wspólnie spędzany czas i ich wzajemny układ nie jest szczególnie istotny. Czasami związek pomiędzy „pobocznymi” historiami i ich narratorami wynika z różnych subiektywnych punktów widzenia lub jest rodzajem „uwiarygodnienia” historii poprzez odwołanie się do opowieści kogoś innego. Historie Avadero, kawalera Toledo (Bogusław Kobiela), Lopeza Soareza (Krzysztof Litwin) czy seniora Busquerosa (Zdzisław Maklakiewicz) dopowiadają się między sobą, uzupełniają i korygują, ale opowieści, których słuchają bohaterowie w zamku są dysfunkcyjne wobec głównej linii dramaturgicznej: wędrówki Alfonsa przez góry Sierra Morena do Madrytu.

Można wskazać również na jeszcze jedną motywację: określiłabym ją jako autotematyczną. Has wprowadza wiele zmian w opowieść Alfonsa z powieści Jana Potockiego, jakby chciał zwrócić uwagę na siebie – autora filmowego i na samo medium, którym się posługuje. O tych przekształceniach pisałam wskazując, iż często służą one do wyeksponowania kunsztu filmowej reżyserii. Swoiste bawienie się (ale także popisywanie się) możliwościami kina. W opowieści Alfonsa Anne Guérin-Castel odnajduje dużą ilość odniesień intertekstualnych: głosy gości na weselu rodziców Alfonsa i dźwięk dobywanych równocześnie szabel nasuwa skojarzenia ze sceną z *Zabójstwa księcia Gwizjusza* (*L'Assassinat du duc de Guide*, 1908) André Calmettes i Charles'a Le Bargy, „po ślubie Uracca (matka Alfonsa) – pisze badaczka – udając przyływy wstydu ucieka od męża, gdy ten chce ją pocałować, ale po chwili rzuca się na niego i sama go namiętnie całuje, co przypomina grę, jaką Rosemary prowadzi z mężem, scenarzystą z filmu *Piękny i zły* (*The Bad and Beautiful*, 1952) Vincente Minnellego, scena, gdy Alfons po powrocie do zamku rodziców klepie w pośladki młodą służącą – tak jak Octavo (w tej roli sam Renoir), który daje klapsa Lisett w filmie *Reguły gry* (*Le regle du jeu*, 1939) Jeana Renoira”⁷³. Podkreśla jednak, iż nie są to cytaty

73 Anne Guérin-Castell, *Gry z widzom w filmie „Rękopis znaleziony w Saragossie” Wojciecha Jerzego Hasa*, dz. cyt., s. 205.

sensu stricte, ale „znamiona interikonocności”⁷⁴. W tym kontekście trudno nie zgodzić się, iż Has jest reżyserem, który – jak określa to Margaret Wach – „przypuszczalnie ogarnięty jest obsesją autoreferencyjności *storytellingu*”⁷⁵.

Po drugie, możemy przyjąć, iż związek dramaturgiczny istnieje, ale jest ukryty. Dynamika fabuły spada po to, by widz dostrzegł coś zastanawiającego w tych dziejach rodziny. Niezwykłości wplecione w tę opowiastkę dotyczą epizodu uruchamianego przez okrzyk służącego: *Niech to wszyscy diabli!* Tutaj pojawia się punkt węzłowy umożliwiający różne interpretacje. Zwróćmy uwagę, iż samo przywołanie diabelskiej mocy, pozostaje kwestią otwartą: czy dostrzeżemy i uznamy konsekwencje tego wezwania, czy też uznamy je za nieznaczące. Przewrotność tego rozwiązania wiąże się także ze stopniowym osłabianiem uwagi widza. Gdyby wydarzenia rozwijały się w stronę niesamowitej historii, gdyby pojawiły się wyraźne znaki ingerencji sił szatana, nasze odczytanie zdarzeń uzyskałoby określony kierunek. Gdy zaś po scenie w górach w rodzinie van Wordenów nie dzieje się nic zadziwiającego, nabieramy wątpliwości: być może nie było żadnego wezwania diabła. *Niech to wszyscy diabli!* – tak się przecież czasami mówi. Ot, rozbudowany w zdanie wykrzyknik, który podkreśla nastrój złości i irytacji. Oczywiście często w filmie konkretyzacje nie niosą żadnych szczególnych znaczeń. Wpisują się w jedność i ciągłość świata diegetycznego, stając się elementami samooczywistymi. Jednak samooczywistość w tej scenie została wyraźnie rozregulowana. Mamy poczucie, iż nawet jeśli w finale kognitywnego procesu odrzucimy ingerencję sił nieczystych w narodziny Alfonsa jako hipotezę błędną, to byliśmy w tej kwestii z premedytacją zwodzeni przez narratora filmowego dyskursu.

Należy zatem rozważyć inną opcję. Być może bohater spokrewniony jest z diabłem. Wtedy uzyskujemy istotną motywację dramaturgiczną: opowieść o rodzicach Alfonsa staje się niezwykle istotna, gdyż mówi o pakcie śmiertelnika z siłami zła, podsuwa tym samym interpretację, przynajmniej jedną z możliwych, dotyczącą losów bohatera i całej historii opisaną w manuskrypcie. Złe moce upominają się o Alfonsa i jego życie. Jest on, przynajmniej w połowie, dzieckiem szatana. Schemat fabularny baśni często zakłada, iż dziecko płaci za pakt rodziców zawarty z diabłem. Co więcej, kolejny raz Has wskazuje na możliwość podwójnego kodu językowego, gdy komunikat werbalny filmowego bohatera zawiera także treści, których ten bohater jest nieświadomy. Opowieść Alfonsa mówi o nim coś innego, niż on świadomie wypowiada. Ponad przekazywanymi

74 Tamże, s. 205.

75 Margarete Wach, *W labiryncie wieloznaczności: strategie i funkcje „niepewnej narracji” (unreliable narration) w „Rękopisie znalezionym w Saragossie”*, dz. cyt., s. 177.

faktami z życia, wypowiedź ujawnia, że być może od informacji podawanej wprost, że w żyłach bohatera płynie krew Gomelezów, ważniejsza jest ta, która sugeruje, iż w jego żyłach płynie diabelska krew i jest on synem diabła.

Na takim tle konceptualnym finał filmu: ostatnia wizyta w jaskini-pałacu Gomelezów, która kończy się rozdzieleniem bohatera uzyskuje „wyjaśnienie”. Alfons odchodzi z księżniczkami-demonami i jednocześnie zostaje w jaskini. Jest to możliwe tylko dzięki nadnaturalnym cechom, których zwykli śmiertelnicy nie posiadają. Nadprzyrodzone zdolności, fakt posiadania sobowtóra, jak i samo spojrzenie w lustro można odczytać jako kolejną „aluzję do aluzji” o Panu Twardowskim. Zgodnie z legendą Twardowski posiadał magiczne lustro. Można było zobaczyć w nim przyszłość lub za jego pomocą spotkać się ze zmarłym. Alfons widzi w zwierciadle swoją twarz. Zwróćmy uwagę, iż oba wątki zapożyczone z legendy lustra wplecionej w opowieść o Panu Twardowskim przynoszą interpretacje, które funkcjonalnie można połączyć ze strukturą fabularną całego filmu.

Opowieść Alfonsa o rodzicach może zostać wyjaśniona także wtedy, gdy nakreślimy inną linię dramaturgiczną: przedstawione wydarzenia służą temu, aby Alfons nie dojechał do Madrytu. W tym kontekście otwiera się odmienna interpretacja. Możemy przyjąć, iż spisek i wszystkie mistyfikacje z nim związane mają za cel utrudnienie czy wręcz uniemożliwienie podróży bohaterowi. W takim kontekście semantycznym opowieść Alfonsa o jego rodowodzie, podobnie jak historie opowiadane w zamku pełnią istotną rolę dramaturgiczną – zatrzymują Alfonsa w miejscu. Kto w takim razie jest ukrytym, głównym bohaterem? Kto działa uniemożliwiając działanie Alfonsowi, czy to Szejk-pustelnik i ród Gomelezów (być może pustelnik przedłuża z nim rozmowę, aby dowiedzieć się, czy gwardzista dotrzyma tajemnicy o spotkaniu z księżniczkami)? A może to księga więzi bohatera? Jednak także ta racjonalizacja sytuacji ma swoje dezorientujące aspekty. Dowiadujemy się, iż bohater został zwabiony do pałacu jaskini, aby – jak już wspominałam – spędził noc z mauretańskimi księżniczkami i przedłużył ród Gomelezów. Tylko czemu Alfons – młodzieniec w kwiecie wieku miałby bronić się przed miłosną nocą w towarzystwie egzotycznych piękności?

Czy jest to świat zmarłych czy świat żywych, baśń to czy wyrafinowana, przepełniona grą iluzji sztuka? A może, co zdaje się mówić mistrz filmowej ceremonii, najważniejsze spotkanie to spotkanie z samym sobą.

Narracja labiryntowa w *Rękopisie...*

Ludzki świat to świat opowiedziany i możliwy do opowiedzenia. Jeśli nie możemy czegoś opowiedzieć, dotykamy tajemnicy, spotykamy się z czymś, co przekracza możliwości myśli, a w każdym razie wskazuje na jej ograniczenia. *Rękopis znaleziony w Saragossie* wskazuje na ograniczenia rozumu. Film prowokuje sytuacje, w których widz dostrzega trudności postawione przed jego intelektem. Reżyser doprowadza uwagę odbiorcy do miejsc, gdzie myślenie spotyka się ze swoją bezsilnością. Rozum staje oko w oko ze swoją



Alfons van Worden (Zbigniew Cybulski)
wciąż błądzi w górach Sierra Morena.

Fotos z filmu *Rękopis znaleziony w Saragossie*,
reż. Wojciech J. Has, 1964,
© FilMOTEKA Narodowa, Foto: Zbigniew Hartwig

niemocą, swoimi ograniczeniami w labiryncie, w kłębuszku, w kryształach. Kwestia nie leży w tematyce, w opowieściach o duchach, głosach z zaświatów czy znikających księżniczkach-demonach. Sedno opowieści tkwi przede wszystkim w narracji. Narracyjność jest strukturą rozumienia⁷⁶ i jako taka nie wyczerpuje tego, co oferują filmowe obrazy. I w tym sensie kino konfrontuje nas z sytuacją jak najbardziej życiową. Żywił obrazów, jakim bombarduje nas świat nie jest z perspektywy metafizycznej odmienny jakościowo wobec tych, które płyną do nas z ekranu. Jest co prawda, różnica ilościowa, ale ona nie jest rozstrzygająca. To, co różni sposób odbierania świata w kinie, od tego na zewnątrz sali kinowej sprowadza się zasadniczo do jednej kwestii: film uwalnia nas z wymogu działania. Nie musimy akcją odpowiadać na akcje, które nas spotykają w świecie, możemy i zdarzenia, i świat po prostu oglądać. Nie musimy być „działającym

76 Por. Jerzy Trzebiński, *Narracja jako sposób rozumienia świata*, w: *Praktyki opowiadania*, pod red. Bogdana Owczarka, Zofii Mitosek, Wincentego Grajewskiego, Kraków 2001, s. 87-126. Ewa Szczęsna, odwołując się do wybitnych przedstawicieli współczesnej narratologii m.in. Davida Carra, proponuje definicję: „Narracja odzwierciedla specyfikę naszego myślenia o świecie i nas samych, ukazuje się jako zjawisko wszechobecne w kulturze, ponadmedialne i ponaddyscyplinarne, jako dyspozycja ludzkiego umysłu do organizacji światów fikcyjnych i świata rzeczywistego”.

podmiotem” możemy zostać „myślącym podmiotem”. W potocznym rozumieniu działanie wiążemy z aktywnością myśli, Deleuze przekonuje, iż mamy wtedy jedynie do czynienia z aktywnością mózgu, która sprowadza się do stosowania nawyków, powtarzania schematów i automatycznych reakcji. Natomiast myślenie, tak jak je rozumie francuski filozof, ma o wiele wyżej postawiona poprzeczkę: dąży do uwolnienia się od tego, co schematyczne, poszukuje innych rozwiązań, nie jest powtarzaniem, ale kreatywnością. »Jeśli „byt” nie ma nic wspólnego ze stanem rzeczy, to „myślenie” nie ma nic wspólnego ze stanem umysłu. A jeśli „myślenie” odpowiada działaniu, to działanie nie jest naturalne, zwyczajne, łatwe«⁷⁷. Deleuze przypomina za Heideggerem, iż możliwość myślenia nie jest równoważna z samym myśleniem. Widz czasami jest „śniącym podmiotem”, który w zbiorowym fantazmacie oferowanym przez ekran rezygnuje z myślenia. Nie myśli o obrazach, ale je nawykowo, automatycznie łączy i bezrefleksyjnie chłonie pochodzące z nich afekty. Zapada się w fotel z błogim przekonaniem, iż jego myśl może odpocząć. Czerpie przyjemność z własnej bezczynności, zamieniając ją na błogą bezmyślność. Śniące ekranowe sny ludzkie *ego* kołysze się na fali przewidywalnych emocji.

Narracyjność „ogranicza” filmowe obrazy, w większym lub mniejszym zakresie je organizuje. Kino ma w sobie potencjał, którego może użyć do umiłania snu, ale może także budzić w widzu myśliciela i niebagatelną rolę odgrywa w rozwoju tych potencjałów właśnie narracja. Zdaniem Deleuze’a tu tkwi zasadnicza różnica między kinem obrazu-ruchu a kinem obrazu-czasu. Inny potencjał jest wykorzystany w kinie zbudowanym według reguł klasycznej narracji, a inny, gdy kino sięga po rozwiązania narracji nowoczesnej. Narracja klasyczna (charakterystyczna dla kina obrazu-ruchu) służy do podtrzymywania mitów, konwencji i schematów. Co nie oznacza, iż nie może opowiadać w interesujący sposób. Narracja krystaliczna (kino obrazu-czasu) służy do burzenia mitów, konwencji, schematów. Narracja może ograniczać znaczenia albo je pomnażać. *Rękopis znaleziony w Saragossie* to moim zdaniem kryształ doskonały. Sensy i możliwości interpretacyjne plenią się w nim niczym dzikie kłocze, mienią kolorami niczym światło w kryształowym pryzmacie.

Nie można jednak poprzestać na tej konstatacji. Potrzebne jest, jak sądzę, uporządkowanie, a przynajmniej taka próba, dezorientujących strategii, jaki stosuje reżyser, a także dążenie do wskazania modelu, jeśli to jest możliwe, konstrukcji fabuły w tym filmie: narracji i dramaturgii, jaką się posługuje reżyser.

w: tejże, *Narracja jako chwyt tekstowy*, w: *Opowiadanie w perspektywie badań porównawczych*, pod red. Zofii Mitosek, Kraków 2004, s. 251.

⁷⁷ Cyt. za Bogdan Banasiak, *Filozofia Gillesa Deleuze’a – Fragmenty*, w: *Foucault, Deleuze, Derrida*, pod red. Bogdana Banasiaka, Kajetana M. Jaksendera, Andrzeja Kucnera, Toruń 2011, s. 148.

Kamila Żyto w pracy *Strategie labiryntowe w filmie fikcji* wprowadza podział, który odróżnia **filmy-labirynty przedstawiane** i **filmy-labirynty przedstawiające**⁷⁸. Pierwsze mogą z powodzeniem posługiwać się narracją klasyczną opisując przygody zbłąkanego w przestrzeni błędniaka⁷⁹ wędrowca, podczas gdy druga kategoria filmowych labiryntów nie tylko bohatera, ale także widza,



Wojciech Jerzy Has na planie *Rękopisu znalezionego w Saragossie*.

Fotos z filmu *Rękopis znaleziony w Saragossie*, reż. Wojciech J. Has, 1964, ©SF KADR, SF ZEBRA, SF TOR, FilMOTEKA Narodowa, Foto: Zbigniew Hartwig

umieszcza w strukturze splatanych ścieżek fabularnych budując opowieść, której narracja realizuje strategie labiryntowe. *Rękopis znaleziony w Saragossie* zdaje się przynależć do tej drugiej kategorii. I trzeba przyznać, iż rozważania wielu badaczy podążają za tą intuicją⁸⁰.

Spróbuję bardziej systematycznie rozważyć tę tezę odwołując się do teoretycznych ustaleń Żyto. Badaczka za **labirynty przedstawiające**⁸¹ uznaje obrazy, które respektują pięć reguł. Rozważę każdą z nich próbując rozstrzygnąć, na ile adaptacja *Rękopisu...* potwierdza je, a na ile przekracza bądź modyfikuje te ustalenia.

„Konstrukcja czasu, a co za tym idzie przestrzeni i całej narracji podporządkowana jest tym samym zasadom, które rządzą strukturą błędniaka, przy czym dominantą przekształceń są tu relacje temporalne uruchamiające przekształcenia na innych poziomach”⁸².

78 Kamila Żyto, *Strategie labiryntowe w filmie fikcji*, Łódź 2010.

79 Błędniak to nazwa labiryntu ogrodowego zrobionego z żywopłotu popularnego w ogrodach francuskich.

80 Poczynając od artykułu Marka Basiagi (Tenże, *Labirynt jako klucz do filmów „Rękopis znaleziony w Saragossie”...*, dz. cyt., s. 1-3, 18-21.) powracają interpretacje, które odwołują się do modelu labiryntu. Por. Katarzyna Citko, „*Rękopis znaleziony w Saragossie*” jako ogród o rozwidlających się ścieżkach oraz Margarete Wach, *W labiryncie wieloznaczności: strategie i funkcje „niepewnej narracji” (unreliable narration)* w „*Rękopis znaleziony w Saragossie*”, w: *Filmowe ogrody Wojciecha Jerzego Hasa*, dz. cyt., s., 171-196, s. 212-227.

81 Termin zaproponowany przez Kamilę Żyto zmieniam na „labirynty opowiadające”, aby uniknąć odniesień do kategorii *mimesis*.

82 Kamila Żyto, *Strategie labiryntowe w filmie fikcji*, dz. cyt., s. 135.

O ile w labiryntach przedstawianych przestrzeń determinowała strukturę, o tyle w filmach-labiryntach przedstawiających ważniejszą kategorią wydaje się czas, który ostatecznie, zdaniem autorki, odpowiedzialny jest za wszelkie wariacje w narracji. Warto podkreślić, iż jest to pogląd, którego źródłem są przede wszystkim labiryntowe narracje literackie, gdzie pierwszeństwo relacji narracja-czas jest kwestią wielokrotnie badaną i podkreślaną. Wydaje się jednak, iż w odniesieniu do filmowego *Rękopisu* należy być ostrożnym w budowaniu takiej hierarchii, bowiem w przekształceniach przestrzeni reżyser posługuje się różnorodnymi strategiami, które jeśli nie są pierwszoplanowe (a moim zdaniem tak też się zdarza!), to często pozostają równorzędne wobec przekształceń temporalnych. W filmie Hasa nie chodzi o odwzorowanie struktury labiryntu w planie scenografii: bohater nie błądzi w korytarzach. Mamy, co prawda, w świecie diegetycznym trzy budynki, które mogłyby przypominać labirynt (gospoda Venta Quemada z ukrytą w niej grotą Gomelezów, zamek rodziców oraz zamek Kabalisty) nie uzyskały w filmie takiej struktury. Najbliższa wobec tego modelu wydaje się pierwsza przestrzeń. W powieści Potockiego została ewidentnie uformowana na sposób labiryntowy:

„Postąpiliśmy o sto kroków dalej i przybyliśmy do otworu w skale, przez który ujrzałem ciemną galerię.

– Señor Alfonsie – rzekł do mnie naczelnik – znamy twoją odwagę, zresztą nie pierwszy raz odbywasz tę drogę. Wejdz w tę galerię i tak jak poprzednim razem zapuść się we wnętrzości ziemi. Żegnam cię, tu już musimy się rozstać.

Pamiętny pierwszej wycieczki, spokojnie postępowałem przez kilka godzin w ciemności. Nareszcie spostrzegłem światelko i przybyłem do grobowca, gdzie ujrzałem tego samego modlącego się starego derwisza. [...] popchnął jedną ze ścian grobowca, obrócił ją na zawiasach i wskazał mi kręcone schodki.

– Zejdz tędy – zobaczysz, z czym będziesz miał do czynienia.

Naliczyłem jeszcze blisko tysiąc schodów w ciemności i dostałem się do jaskini oświetlonej kilku lampami. Spostrzegłem kamienną ławkę, na której leżały uporządkowane dłuta stalowe i młotki [...]. Przed ławką błyskała żyła złota objętości człowieka. Kruszec był ciemnożółty i zdawał się zupełnie czysty. Zrozumiałem, czego ode mnie żądano. [...] Ująłem dłuto lewą, młotek zaś prawą ręką i w krótkim czasie stałem się dość biegłym górnikiem; ale dłuta się tępiły i często musiałem je zmieniać. Po upływie trzech godzin wykułem więcej złota, aniżeli jeden człowiek mógł udźwignąć. Wtedy spostrzegłem, że jaskinia napełnia się wodą; wszedłem na schodki, ale woda wciąż się wznosiła... ”⁸³.

83 Jan Potocki, *Rękopis znaleziony w Saragossie*, dz. cyt., s. 601.

Co ciekawe, filmowy autor rezygnuje z tych ewidentnie labiryntowych odniesień, które w powieści są eksponowane także przez użycie pierwszoosobowej narracji. Zamiast wyraźnego labiryntu buduje zaledwie opozycję przestrzenną góra-dół między gospodą a połączoną z nią jaskinią. Posługuje się także kontrastem wizualnym: zagracona, ciemna, klaustrofobiczna przestrzeń gospody a pusta, przestronna, jasna grot. Pomieszczenie plebejskie ze starymi, zniszczonymi przedmiotami-gratami, a komnata królewska z pięknie ozdobionymi ścianami, z bogato zastawionym stołem i ozdobnym łóżem z baldachimem. Jedno wnętrze wydaje się zwyczajne, pospolite, podczas gdy drugie jest bajkowe, przypomina piękny sen, fantazmat lub opowieść z *Baśni tysiąca i jednej nocy*. Tyle, że przestrzenie oraz początkowo przypisane im semantyczne konteksty są przez Hasa przekształcane. Płynnie wymienia się zwyczajność z fantastyką i cudownością. Jaskinia odwiedzona ponownie przez Alfonsa jest już ciemna, brudna, na ziemi leży porozrzucana stara zastawa, na zniszczonym stole biegają szczury. Gospoda także podlega znaczącej ewolucji, co szczególnie widać w opowieści Paszeko, który już podczas pierwszej wizyty, oczekując na spotkanie z Inezilą i jej siostrą, napotyka tam na różne fantastyczne zjawiska: szkatuła z klejnotami zamienia się w kufer wypełniony węzami, a w kominie, który początkowo nie budzi żadnych obaw wiszą martwi bracia Zota, którzy już jako „żywe trupy” zaczynają ścigać przerażonego Paszeko, póty aż wyłupią mu oko. To, co uderza w tym obrazowaniu to wprowadzanie przemian, które powodują, iż przestrzeń zostaje zmieniona w sposób **płynny**, często dosłownie uzyskuje charakter **zmienny**, wręcz **labilny**, okazuje się, iż nie tylko nie ma wyeksponowanych korytarzy, ale nawet ściany w gospodzie „znikają”, czy też są po prostu złudzeniem.

Zwróćmy uwagę na budowę sceny podczas trzeciej już wizyty Alfonsa w Venta Quemada, gdy przybywa tam razem z Kabalistą, który zaprasza go na ucztę. Wspaniały, suto zastawiony stół tym razem nie znajduje się w podziemiach – w pałacu-jaskini, ale na górze w przestrzeni karczmy, a kielich z ludzkiej czaszki nie zawiera ani usypiającego, ani magicznego napoju. Na uwagę zasługuje sposób aranżowania i przekształcania tej przestrzeni za pomocą środków wizualnych, montażu i pracy kamery. Otóż, gdy za pierwszym razem przybył Alfons do tego miejsca i zostawił konia w stajni, cięcie montażowe sugerowało, iż po chwili przeszedł do izby, w której zwykle przebywają goście. Elipsa taka, eliminująca nieważne czynności, w tym przejścia między pomieszczeniami, jest jednym z podstawowych zabiegów filmowych służących kondensowaniu zdarzeń. Podobnie pomieszczenia te są obrazowane w opowieści Paszeko. Natomiast, gdy Alfons i Kabalista wchodzi do stajni powtarza się miejsce skąd „patrzy” oko kamery: widzimy uwiązane konie (co zdaje się sugerować, iż obydwaj spędzili noc w gospodzie, a później obydwaj obudzili się z powrozami na szyi

pod szubienicą). Głodni bohaterowie „rzucają” się na jadło. Alfons początkowo z niepewnością sięga po jedzenie, co wynika z jego poprzednich doświadczeń. Jako widzowie skoncentrowani jesteśmy na fabularnym temacie sceny i nie zauważamy jej filmowej formy: nie dostrzegamy, iż tym razem między strefą stajni a karczmą nie ma żadnego podziału, **jedno pomieszczenie płynnie przechodzi w drugie**, co pokazuje powolna jazda kamery od koni do stołu.



Fot. Przestrzeń stajni niepostrzeżenie zamienia się w przestrzeń gospody.

W scenie, która rozgrywa się w stajni, pojawia się jeszcze inny zabieg przestrzenny. Gdy Alfons już wychodzi, chwilę przed faktycznym opuszczeniem pomieszczenia lub przed cięciem montażowym, jego postać znika w fantastyczny sposób. Rozpływa się niczym zjawa z filmów Georges’a Mélièsa, podważając porządek świata diegetycznego, ale bez żadnej motywacji dramaturgicznej. Po tym cudownym zniknięciu obraz pustego pomieszczenia trwa ułamek sekundy, przez co chwyt sprawia wrażenie optycznego złudzenia.

Opisywana wcześniej tajemnicza (nie maskowana, a wręcz wskazywana) „nieobecność” ścian dotyczy nie tylko przestrzeni gospody, pojawia się również w zamku rodzeństwa Uzeda. Biblioteka nie jest oddzielona żadnymi murami od dziedzińca. Krużganki raz pełnią funkcję architektury zewnętrznej okalającej patio, raz wewnętrznego korytarza. Wszystko zależy od pola widzenia kamery i sugestii płynących z rozmów między bohaterami. Widz koncentruje się na twarzach „spiskujących” i nie dostrzega, iż nastąpiło „cudowne” (w perspektywie realnych relacji przestrzennych) przejście Kabalisty od rozmowy z Rebeccą na zewnętrznym krużganku (gdzie nikt ich nie widział) do rozmowy z Alfonsem

i Velasquezem w bibliotece. Zmiana przestrzeni dokonała się bez przechodzenia przez drzwi czy ściany i została pokazana w jednym długim ujęciu.

Kolejną labiryntową przestrzenią jest w tym filmie Madryt, który pojawia się wielokrotnie w opowiadanych historiach. Miasto traktowane jako labirynt, wydaje się jedną z utartych metafor. To, co zaskakuje w obrazowaniu przyjętym przez reżysera *Rękopisu*... to kształtowanie tej przestrzeni w sposób **dynamiczny**. Nie chodzi tutaj o pojedynki czy pościgi, które odbywają się w mieście. Guérin-Castel dostrzega podczas analizy filmu: „zdumiewający paradoks urbanistyczny, ujawniający się w dzielnicy Madrytu wyznaczonej przez kościół i prowadzące doń schody, plac rynkowy, oberżę kochanków, dom młodej Frasquity i dom jej męża. Kiedy podążamy tropem Avadoro, uliczka z lwami, która przylega do kościoła, wydaje się nam niemal równoległa do uliczki z oberżą. Ale kiedy z kolei Busqueros opowiada swoją historię, odkrywamy, że uliczki te są w stosunku do siebie prostopadłe. Do tego zespolenia horyzontalnego, które kwadrat przekształca w nieprawdopodobny trójkąt, ponieważ ma on dwa kąty proste (!), dochodzi skrócenie trzeciego wymiaru przestrzeni. W istocie schody kościoła mają trzy poziomy, składające się odpowiednio z 8, 5 i 10 stopni, podczas gdy z drugiej strony, przy ulicy z oberżą [...] znajdują się 2 stopnie, a następnie trzeci na początku uliczki z lwami, dalej zaś schody z 10 stopniami”⁸⁴. Co więcej wychodząc z karczmy bohaterowie dochodzą do kościoła raz po pokonaniu 23 stopni, a raz 13. Słusznie zatem autorka eseju konkluduje, iż podobny charakter mają paradoksalne przestrzenie Mauritsa Cornelisa Eschera, ale uwzględniają one tylko trzy wymiary, podczas gdy w filmie Hasa „żadnego z czterech wymiarów nie oszczędzają owe zaczarowane skrócenia, które z naszą ludzką skalą tylko kino może połączyć”⁸⁵.

Przytoczyłam fragment tekstu francuskiej badaczki, ale z zastrzeżeniem, iż nawet ten drobiazgowy analityczny tekst nie obejmuje wszystkich zawirań przestrzeni w tym filmie. Być może najistotniejsze, bo rozgrywane się na poziomie bezpośredniej percepcji ujawnia przełamywanie reguły ujęcie-przeciwujęcie oraz realizatorskiej zasady nieprzekraczania 180 stopni. Has często ignoruje te akademickie wyznaczniki poprawnego stylu. Filmową przestrzeń diegetyczną reżyser traktuje bardzo elastycznie, modelując ją w dowolny sposób, łamiąc nie tylko zasady prawdopodobieństwa, ale budując alternatywne, niemożliwe przestrzenie geometryczne. Pisałam o takim rozwiązaniu podczas analizy pojedynku ojca Alfonsa z francuskim szlachcicem, gdzie za plecami

84 Anne Guérin-Castell, *Gry z widzem w filmie „Rękopis znaleziony w Saragossie” Wojciecha Jerzego Hasa*, dz. cyt., s. 199-200.

85 Tamże.

bohaterów w nieprawdopodobny sposób znalazła się karetka – powód ich walki. Pojazd, który w tym samym czasie, zgodnie z logiką opowiadania, stał w innym miejscu – przed gospodą, przemieścił się, dzięki magii kina. I doprawdy przykłady można mnożyć.

Trzeba jednak podkreślić jeszcze inny aspekt. Filmowany teren uzyskuje niepokojący charakter już na poziomie percepcyjnym: orientacji bohatera wobec stron świata. Przestrzeń „nieustabilizowana” szczególnie widoczna jest w górach Sierra Morena. To, co wskazywane gestem ręki, to, co pokazywane lub słyszane, zjawia się z innej strony lub obiera całkowicie inny kierunek, niż się tego spodziewaliśmy. Pustelnik zapytany o drogę, z chęcią pomaga i wskazuje na dwa różne kierunki⁸⁶. Alfons zamierza jechać na wprost – patrząc w obiektyw kamery, czyli jakby na widza – a jedzie w drugą stronę. Podczas incydentu z cierniem, gdy słycać odległy tętent zbliżającego się konia, każdy z bohaterów patrzy się w inną stronę: Kabalista w prawo, Alfons na wprost, czyli znów spodziewając się jeźdźca ze strony widowni, podczas gdy faktycznie Velasquez nadjedzie z lewej strony kadru. Zauważmy, iż Alfons nie korzysta z wytyczonych szlaków, które widzimy w pejzażu, chociaż wciąż deklaruje, iż chce najkrótszą drogą dotrzeć do Madrytu, próbuje natomiast znaleźć skrót?/własną trasę?/lepszą drogę?, co do końca pozostanie w sferze marzeń.

Wnioski płynące z tej analizy wskazują, iż labiryntowe modelowanie przestrzeni, niekoniecznie musi być drugoplanowe w narracji filmowej. Inaczej rzecz się ma w narracji literackiej (gdzie zaburzenia przestrzeni dotyczą labiryntu opowiadanego, natomiast labirynt opowiadający budowany jest w oparciu o temporalne komplikacje narracji). W kinie filmowa wypowiedź ma do dyspozycji nie tylko czas i relacje między różnymi temporalnymi wymiarami filmu: czas projekcji, czas opowiadania, czas opowiadany, a w konsekwencji czas tekstu, ale także przestrzeń! Film Hasa pokazuje, iż przestrzenne aspekty narracji mogą z powodzeniem dotyczyć wszystkich tych wymiarów: relacji przestrzennej podczas projekcji: spojrzenia Alfonsa w stronę widowni, przestrzeni opowiadanej: inne pomieszczenie znajduje się na tym samym miejscu, ale także **przestrzeni aktu filmowego opowiadania**, gdy długa jazda kamery buduje ciągłość przestrzenną tam, gdzie jej być nie powinno, ponieważ prezentowane są odrębne pomieszczenia. **Obrazowa opowieść w narracji labiryntowej z powodzeniem może być opowiadana przestrzenią**, co pokazuje *Rękopis znaleziony w Saragossie*.

Oczywiście w reżyserskim opracowaniu Hasa wykorzystuje także **temporalne modelowanie narracji labiryntowej**. Dokonuje tego przede wszystkim za

86 Anne Guérin-Castell zwraca uwagę, iż jest to cytat z Alicji w krainie czarów. Por. tejsze, *Gry z widzem w filmie „Rękopis znaleziony w Saragossie” Wojciecha Jerzego Hasa*, dz. cyt., s. 205.

sprawą zmian poziomów narracyjnych, podczas gdy same opowieści przebiegają najczęściej w sposób chronologiczny. Zagadnienie to wymaga pogłębionej analizy w dalszej części pracy. Warto jednak odnotować, iż w narracji filmowych labiryntów przedstawiających kreatywnie może zostać także wykorzystana **przestrzeń w filmowej artykulacji** i nie można tego aspektu pomijać w teoretycznym modelu.

Druga zasada: „Prezentowana jest historia, której zrekonstruowanie nie jest możliwe, gdyż powraca ona w różnych wariantach i wersjach wzajemnie się wykluczających lub podważających”⁸⁷.

Ten punkt zdaje się całkowicie potwierdzać przynależność *Rękopisu znalezionego w Saragossie* do filmów-labiryntów:

Opowiadana w filmie historia posiada kilka wersji, w zależności od wyznaczonej linii dramaturgicznej, określenia, kto jest głównym bohaterem, a także uporządkowania epizodów i motywów, nadania im określonej hierarchii ważności lub też rezygnacja z takiego porządku. W konsekwencji możemy wskazać na kilka różnych wariantów filmowej opowieści (już na poziomie organizacji sjużetu) oraz różne jej interpretacje:

Labirynt, czyli podróż inicjacyjna Alfonsa-Tezeusza. Na historię młodeńca z gwardii walońskiej możemy patrzeć w perspektywie opowieści mitycznej związanej z labiryntem. Alfons wchodzi w wiek dorosły, powinien zatem przejść próbę dojrzałości. Prowadzą do tego dwa procesy: inicjacji i indywiduacji⁸⁸ – osiągnięta, dzięki nim, samoświadomość prowadzi do odnalezienia tożsamości i własnego miejsca we wspólnocie. Istotne są przesunięcia, które akcentuje tekst filmowy. Bohater posiada wyznaczony cel – Madryt i wydaje się, że podczas podróży szuka przewodnika, który pozwoli mu odnaleźć właściwą drogę. Kobiety wprowadzają młodego mężczyznę w labirynt intryg, ale nie pomagają z niego wyjść. Żadna nie jest Ariadną. Starają się raczej zwabić, omotać i wykorzystać mężczyznę, niczym pająk ofiarę. Ani Pustelnik, ani Kabalista, ani Velasquez nie pełnią roli mentora. W Hasowskiej wersji mitu bohater jest skazany na błądzenie bez pomocy i bez szans na osiągnięcie celu, ale nie tylko w tym zawiera się pesymizm reżysera. W tej interpretacji mitycznej opowieści bohater może polegać tylko na sobie, inni wplątują go w spisek, o którym on nie ma pojęcia, nawet ci, którym ufa prowadzą go na manowce, zwodzą i oszukują. Nie zdobędzie samoświadomości. Własna twarz, której odbicie, zobaczy w jaskini będzie równie tajemnicza,

87 Kamila Żyto, *Strategie labiryntowe w filmie fikcji*, dz. cyt., s. 135.

88 Por. Krzysztof Kowalski, Zygmunt Krzak, *Tezeusz w labiryncie*, Wrocław 1989, s. 46 i nast. Badacze ci zwracają uwagę na wymiar rytualny labiryntu.

jak labirynt zdarzeń. Has buduje przypowieść egzystencjalną o samotnej wędrówce człowieka.

Labirynt przygód. Przeprowa przez góry, w których grasują złe moce, bandyci i Cyganie, niesamowite spotkanie z księżniczkami, Pustelnikiem i szejkiem w jednej osobie to zadziwiające przygody bohatera, który próbuje dostać się do Madrytu. Film jest wizualizacją świata męskich marzeń młodego bohatera o inicjacji erotycznej oraz życiu pełnym intrygujących zdarzeń, zbiegów okoliczności oraz wyzwań i przeszkód do pokonania. Kontekstem intertekstualnym można tu uczynić *Don Kichota* Cervantesa. Fantastyczne opowieści Alfonsa – jeśli potraktujemy go jako subiektywnego narratora wszystkich zdarzeń – stawiają w innym świetle główną intrygę. Alfons widzi siebie jako ostatniego męskiego potomka Gomelezów. „Świat” specjalnie dla niego „zawijuje” spisek, aby spędził noc z księżniczkami i przedłużył ród. Alfons w ten sposób interpretując wydarzenia, podkreśla znaczenie swojej osoby. Naszkicowana linia dramaturgiczna nawiązuje do powieści awanturniczych, łotrzykowskich, gdzie fantazja i realność splecione są ze sobą. Istotne jest zaburzenie linii dramaturgicznej: sfera realnych działań Alfonsa staje się coraz bardziej odrealniona. W końcu bohater zamiast przeżywać własne przygody woli wysłuchiwać o przygodach innych. W interpretacji tej można podkreślić wagę konwencji, takich jak film przygodowy, western, film kostiumowy, ale ze wskazaniem, iż wbrew regułom gatunku działania bohatera zamiast napędzać akcję, zamierają i zatrzymują wszelką motoryczność.

Labirynt jako spisek i mistyfikacja. Można odczytywać film w kluczu teorii spiskowych i odwołania do sił ideologicznych (religijnych, politycznych), które reprezentują Inkwizycja i Wysłannicy Gomelezów. Polityczne bądź religijne stronnictwa (ważne są także odniesienia do masonerii, kawalerów maltańskich itp.), walcząc między sobą pochłaniają w swoje tryby ludzi i starają się za wszelką cenę „przeciagnać” ich na swoją stronę. Nic nie jest takie, jak się wydaje. Za wydarzeniami ukryte są siły rządzące i takie, które domagają się władzy, w rezultacie to one walczą o Alfonsa, a on daje sobą manipulować, niczym marionetka. Racjonalizacja, która tutaj się narzuca wymaga nakreślenia nieco innej linii dramaturgicznej: przedstawione wydarzenia służą temu, aby Alfons nie dojechał do Madrytu. W takim kontekście semantycznym opowieść Alfonsa o jego rodzicach, podobnie jak historie opowiadane w zamku pełnią istotną rolę dramaturgiczną – zatrzymują Alfonsa. Nie dowiemy się jednak, dlaczego Kabaliście tak zależy, aby bohater pozostał w jego zamku. Nie dowiemy się także, dlaczego po pewnym czasie gwardzista jest z niego wypraszany. Podsumięta przez szejka przyczyna całej mistyfikacji – przedłużenie rodu Gomelezów wydaje się wątpliwym wyjaśnieniem, skoro i bez tej intrygi młodzieniec zapewne

skorzystałby z okazji spędzenia nocy z mauretańskimi księżniczkami. Za odsłoniętą przyczyną spisku wydaje się skrywać kolejna, nieujawniona.

Labirynt snu. Film możemy potraktować jako odwołanie do *Życie jest snem* Pedro Calderóna. Alfons słyszy, od pięknych księżniczek: Zibeldy i Eminy podczas ich pierwszej nocy, że może spotykać się z nimi tylko w śnie. Jeśli jest to twierdzenie prawdziwe, to także pierwsze spotkanie było snem, a bohater śni sen we śnie. Nie sposób odróżnić świata fantazmatycznego i realnego. Bohater Hasa porusza się między dwoma światami: jawą i snem, wiedząc, że granica między nimi jest trudno uchwytna. Nie pierwszy raz reżyser ze szczególnym zainteresowaniem bada ten problem. Wystarczy przypomnieć wagę snów w *Pętli* lub w *Jak być kochaną*, gdy bohaterowie opowiadają sny, w których śni im się ich własne życie.

Hierarchia epizodów w tej interpretacji na plan pierwszy wysuwa rozmowę z siostrami, która staje się kluczem do całej opowieści. Kolejne przebudzenia pod szubienicą braci Zota potwierdzają tę racjonalizację. Być może bohater nie tyle budzi się ze snu, co budzi się w kolejnym śnie. Co więcej sen, blisko jest związany ze śmiercią: napój nasenny podawany jest w kielichu z ludzkiej czaszki. Podział świata zarysowany w finale przeciwstawia dwa wymiary: realny i wyśniony. Możliwa jest także opozycja: świat realny i zaświaty. Wydaje się, iż istnieje tu związek między snem i zaświatami. Alfons nie tyle zmierza do miasta (a jeśli nawet miał taki cel, to on okazuje się nieważny), ale ucieka przed śmiercią. Warto przypomnieć rycinę otwierającą film, gdzie Alfons w geście obronnym kieruje szpadę w kierunku symboli wanitatywnych, w tym trumny z krzyżem. W tym kontekście zarówno posiadanie potomstwa, jak i pisanie książki byłoby marzeniem o nieśmiertelności.

Labirynt jako szaleństwo. *Rękopis...* może być interpretowany jako historia o spotkaniu z tajemnicą, która mąci rozum. W tej wersji zdarzeń Alfons powtarza swoimi dziejami losy opętanego Paszeko, który postradał zmysły. Oblędna konieczność chodzenia w kółko, zagubienie, determinacja, charakterystyczne dla labiryntu, mogą doprowadzić umysł do zatracenia w świecie własnych fantazmatów i urojeń, mogą okazać się zgubą dla ludzkiego rozumu. W takim kontekście finałowe rozdwojenie bohatera mogłoby wyrażać jego paranoiczne nastawienie do świata i dopatrywanie się spisku, także tam, gdzie go nie ma.

Labirynt opowieści. Kluczem do filmu mogą być opowieści w opowieściach. Narracyjny sposób rozumienia świata, siebie i innych ludzi można uczynić tematem opowieści o Alfonsie, ale także splecione ze sobą opowieści naczelnika Cyganów oraz innych interlokutorów. Kontekstem intertekstualnym w tej organizacji fabuły można uczynić *Baśnie tysiąca i jednej nocy*, gdy ostatnia opowieść staje się pierwszą, zatem nigdy się nie kończą. W tej

perspektywie analizowany *Rękopis...* świetnie wpisuje się w rozważania współczesnej narratologii⁸⁹.

Labirynt jako Księga. Interpretacja, która wiąże ze sobą bodaj największą ilość wątków fabularnych, łącząc życie i sztukę. Wydarzenia, które spotykają Alfonsa już zostały zapisane dla niego, ale jednocześnie to on jest autorem tych wydarzeń, ich twórcą. Księga jest zatem paradoksem. Najpierw jest symbolem zapisanego losu, przeznaczenia i jako taka uczy pokory i pogodzenia z losem: z wydarzeniami, które nas spotykają. Ale jest także światem, który domaga się odczytania. Księga w innej perspektywie jest metaforą świata i dziejów, które człowiek może pisać i zmieniać. Wskazuje na poczucie własnej mocy, pierwiastek kreacji, wolność wyboru, a w konsekwencji możliwość kierowania losem, odpowiedzialność za siebie i innych. Księga, tak rozumiana, jest Schulzowskim zadaniem. Jest życiem i sztuką jednocześnie. Oba aspekty, choć paradoksalne są niczym awers i rewers bytu i czasu⁹⁰.

Oczywiście nie sędzę, abym wyczerpała możliwe kierunki interpretacji tego filmu. Ciekawe, iż sama linia dramaturgiczna wydarzeń, które bezpośrednio spotykają Alfonsa, nie wydaje się aż tak skomplikowana. *De facto* mamy tu do czynienia raczej z modelem *unicrusal* (labiryntem jednej drogi przypominającym liczbę 8). Trasa, którą podąża Alfons, wije się i płącze między wzgórzami Sierra Morena, bohater krąży między kilkoma punktami, wciąż powracając do ukrytej jaskini Gomelezów, a gdy już wydaje się, że znalazł przewodnika, nie jedzie do Madrytu tylko traci czas na słuchanie opowieści. Labirynty kreteńskie wydają się proste w konstrukcji, ale w tym modelu kwestia wnętrza-centrum także może być problematyczna. Na wędrowca czyhają pułapki, miejsca-sportkania niebezpieczne, które wcale nie odkrywają przed nim własnej tajemnicy, a co najważniejsze nie wyprowadzają go bezpiecznie na zewnątrz, ale zamykają w pętli powrotów i powtórzeń. *De facto* bohater *Rękopisu...* jest osobą pasywną, rzadko kiedy podejmuje własne decyzje, najczęściej daje się unosić wydarzeniom, a właściwie mistyfikacjom przygotowanym dla niego przez innych. I być może rację ma Penelope Reed Doob, gdy podkreśla, iż dezorientacja w labiryncie *unicrusal* bardziej wiąże się z wyczerpaniem niż koniecznością wyboru. „Pełen nieuniknionych opóźnień – jak pisze Doob – labirynt o jednej drodze jest ide-

89 Por. Przemysław Pietrzak, *Opowiadanie w opowiadaniu. Mise en abym i narratologia*, w: *Opowiadanie w perspektywie badań porównawczych*, pod red. Zofii Mitosek, Kraków 2004.

90 Wśród recenzentów i badaczy filmów Hasa właśnie ta ostatnia droga interpretacyjna, była wskazywana najczęściej. Zob. np. Andrzej Kołodyński, *Rękopis znaleziony w Saragossie*, „Film” 1984, nr 30, s. 9, Iwona Grodź, *Zasztyfrowane w obrazie. Szkic o kabale w „Rękopisie znalezionym w Saragossie” Wojciecha Hasa*, „Akcent” 2003, nr 3; Iwona Kolańska, *Na początku była księga...*, „Kwartalnik Filmowy” 1999, nr 26-27.

alnym symbolem potrzeby cierpliwego znoszenia nieprzewidywalnych zmian losu. Tylko najbardziej wytrwali mogą osiągnąć pożądaną cel (zakładając, że ów cel jest faktycznie pożądaną, co nie jest oczywiste). Labirynt sam w sobie jest najlepszym przewodnikiem, ale zachęta wydaje się być konieczna, w innym wypadku wędrowiec popada w desperację⁹¹. Błądzenie w tego typu, z pozoru banalnej pułapce nadmiaru przestrzeni, prowadzi do frustracji, może być przyczyną szaleństwa lub totalnej niemocy i wywoływać rezygnację z wszelkiego ruchu, depresję i oczekiwanie na śmierć. Ten architektoniczny zamysł inicjuje rodzaj walki między bohaterem a strukturą. Gdy model wiąże się ze strategią autorską, tekst-labirynt może przybrać formę ironiczną. Dzieje się tak, gdy bohater poprzez zakręty oddala się od wyjścia zamiast doń przybliżać, gdy dociera do centrum, ale nie zauważa, gdzie jest lub gdy zatrzymuje się i rezygnuje z walki nieopodal pożądanego celu. Bohater nie może nic innego zrobić, jak podążać tym labiryntem i nie tracić nadziei. „Osoba przemierzająca labirynt o jednej drodze jest Everyman'em, nie zaś indywidualną jednostką”⁹². W filmie Hasa ten kontekst, został w mojej ocenie nieco przemodelowany; Szejek-Pustelnik (narrator wewnątrztekstowy) pozostawia bohaterowi nadzieję, że to on wybiera, dla niego przeznacza niezapisane karty książki. Jednak trzeba pamiętać, że autor (narrator zewnątrztekstowy) pozostaje przecież demiurkiem, od którego wszystko zależy.

O ile oś dramaturgiczna *Rękopisu...* umożliwiła zbudowanie modelu, o tyle wyzwaniem staje się znalezienie struktury uwzględniającej także opowieści Cygana Avadoro oraz ich narracyjne poziomy wprowadzane przez innych narratorów. Schemat taki powinien uwzględniać miejsca, w których się opowiada oraz miejsca, o których się opowiada. Tak postawione zadanie przypomina łamigłówkę, ale uzmysławia wysoki stopień komplikacji struktury narracyjnej, nad którą panuje twórca filmu.

W mojej geometrycznej propozycji takiego schematu (która uwzględnia narracyjne powroty i powtórzenia) świat opowiadany przypomina odwróconą ósemkę. Wydaje się, iż Has-reżyser, nie tylko każe Alfonsowi „rysować” ósemki na ziemi, gdy uspokaja konia, ale sam podążając za powieściową narracją Potockiego buduje znak nieskończoności w narracyjnej strukturze przestrzenno-czasowej swojego filmu. To oczywiście tylko model, jeden z możliwych.

Trzecia zasada narracji labiryntowej: „Opowiada się zaś nie tyle o wydarzeniach, co o procesach mentalnych bohatera, jego sposobie recepcji rzeczywisto-

91 Penelope Reed Doob, *The idea of the labyrinth from Classical Antiquity through the Middle Ages*, New York, London, Cornell, 1993, s. 44, cyt. za: Kamila Żyto, *Strategie labiryntowe w filmie fikcji*, dz. cyt., s. 26.

92 Tamże, s. 50.

ści i tym, jak ją odbiera, a odbiór ten jest specyficzny, gdyż doświadczenia te są skrajne i traumatyczne”⁹³.

Sądzę, iż reguła zaproponowana przez Kamilę Żyto powinna być niecozmodyfikowana w przypadku filmowej adaptacji powieści Potockiego. Nie jest to bynajmniej zarzut. Wydaje się, iż *Rękopis znaleziony w Saragossie* stanowi przypadek absolutnie skrajny, który można określić mianem paradoksu. Nie da się w przypadku tego filmu oddzielić wydarzeń od procesu mentalnego. Są tożsame a ściślej krystaliczne – nie do odróżnienia, gdyż wszystkie okazują się opowieścią i z perspektywy opowiadania dowiadujemy się o nich. Nie chodzi jednak o niemożliwość wyjścia z subiektywnych światów. Rozwiązanie z filmu Hasa jest unikatowym przypadkiem w narratologii, gdy opowieść zawierająca inne opowieści zarazem zawarta jest w sobie samej. W perspektywie epistemologicznej Has wskazuje na rozwiązanie, które jest zbieżne, czy wręcz analogiczne, z propozycją Deleuze’a, co szczegółowo będę jeszcze rozważała w części teoretycznej.

Warto zwrócić uwagę, iż Alfons van Worden choć doświadcza zdarzeń nadzwyczajnych, to niekoniecznie muszą być one interpretowane jako traumatyczne. Wydaje się, że filmowy autor podsuwa swojej widowni także ludyczną, zabawową wersję labiryntu⁹⁴. I kolejny aspekt, który dotyczy być może najważniejszej różnicy światopoglądowej między labiryntem a kłęczem. Alfons, pisząc w księdze o swoim własnym życiu i jednocześnie biorąc w nim udział, jak i uczestnicząc w opowieściach zawartych na stronach księgi, realizuje model, który między życiem a sztuką nie stawia granicy. To nie jest model, w którym sztuka naśladuje życie. W tym filmowym obrazie kwestionowana jest kategoria *mimesis*. Mamy tekst, w którym nie chodzi także o *mimesis* świata subiektywnego, naśladowanie wyłącznie wewnętrznych przeżyć bohatera. Has realizuje model książki-kłęczka z filozofii Deleuze’a. W filmie nie ma ontologicznej różnicy między życiem a książką, nie ma żadnego zewnątrz, bohater będzie zawsze w środku tego świata-labiryntu. Guérin-Castel pisze: „Gdy film się kończy, wszystko wskazuje na to, że przygody Alfonsa wkrótce znów się rozpoczną w niekończącym się samoosadzaniu, skazując bohatera na kroczenie *ad vitam aeternam* po wstędze Möbiusa”⁹⁵. Co więcej w ten narracyjny proces Has wpisuje też swój film, gdy podczas każdej projekcji, wciąż od nowa żołnierze pochylają się nad manuskryptem, a Alfons poszukuje własnej drogi przez góry Sierra Morena.

93 Kamila Żyto, *Strategie labiryntowe w filmie fikcji*, dz. cyt., s. 135.

94 Por. Małgorzata Szafrąńska, *Symbolika labiryntu w ogrodzie*, „Przegląd Humanistyczny” 1987, nr 3, s.63.

95 Anne Guérin-Castell, *Gry z widzem w filmie „Rękopis znaleziony w Saragossie” Wojciecha Jerzego Hasa*, dz. cyt., s. 199.

Czwarta reguła: „Podstawowe chwytty wykorzystywane przez narracje labiryntowe służą więc oddaniu przebiegu i właściwości owych procesów mentalnych, które jawią nam się jako niezwykle zagmatwane i niejasne, co sprawia, że struktura labiryntowa dobrze oddaje ich charakter”⁹⁶, którą proponuje Kamila Żyto.

W punkcie tym, gdy weźmiemy także pod uwagę, iż wydarzenie może być tożsame z procesem mentalnym (zarówno w kontekście współczesnej narratologii, jak i epistemologii) podstawowe chwytty wykorzystywane w narracji labiryntowej niewątpliwie służą dezorientacji widza – budowaniu poczucia, iż wydarzenia, opowieści o nich, ale także możliwe interpretacje są niejasne i zagmatwane. W opowieści filmowej Hasa możemy odnaleźć wszystkie techniki i chwytty służące strategii labiryntowej.

Niespójność czasu i przestrzeni

Niespójności temporalne i przestrzenne w narracji są podstawowym zabiegiem w konstruowaniu filmów-labiryntów. Pisałam już o tym, że przestrzeń filmowa także posiada tu postać znarratywizowaną. Korzysta z niej klasyczne kino, aby mimo cięć montażowych zachować ciągłość⁹⁷ relacji przestrzennych i spójną charakterystykę miejsc. Narracja klasyczna wykorzystuje do tego celu przede wszystkim rozwój dramaturgiczny wydarzeń oraz układy przyczynowo-skutkowe, aby wespół z wyznacznikami scenografii i fotografii uzyskać orientację przestrzenną widza. W filmie Hasa mamy odmienną dystrybucję przestrzeni, która nie tylko często nie uzyskuje spójności dzięki akcji, ale sama powoduje „rozpadanie się” wydarzeń, jakby demaskowała niewiarygodność opowieści. Co więcej, długie ujęcia i jazdy kamery z wykorzystaniem odpowiednich obiektów do precyzyjnie zaplanowanego pola widzenia (co analizowałam wskazując na specyfikę ujęcia i jazdy kamery w gospodarce czy zamku Kabalisty) mogą mieć także zamysł dezorientacji. Chwytty te mają **aspekt przestrzenny podczas samej artykulacji** i budują ciągłość wbrew logice wydarzeń, co w konsekwencji buduje efekt niespójności narracji.

96 Kamila Żyto, *Strategie labiryntowe w filmie fikcji*, dz. cyt., s. 135.

97 Bada tę problematykę Elżbieta Ostrowska, wprowadzając podział na przestrzeń niezarratywizowaną i znarratywizowaną, w tej pierwszej, miejsca i konstrukcje przestrzenne są luźno związane ze strukturami fabularnymi, odmiennie zaś w drugiej, gdy „segmenty przestrzenne zostają skrajnie podporządkowane względem narracyjnym”. Por., teźe, *Przestrzeń filmowa*, Kraków 2000, s. 37. Badaczka analizuje następnie przestrzeń znarratywizowaną w klasycznym modelu narracji na przykładzie filmu *Kręte schody* Roberta Siodmaka oraz w modelu postmodernistycznym odwołując się do *Dzikości serca* Davida Lyncha. Tamże, s. 131-211.

Podczas konstruowania niespójności temporalnych autor filmowego *Rękopisu...* także wykazuje się ogromną pomysłowością i kunsztem reżyserskim. Dezorientacja temporalna wynika przede wszystkim z nagłych zerwań – cięć montażowych w narracji. W pierwszych opowieściach: Alfonsa i Paszeko nie budzi to jeszcze większego niepokoju widza, powracamy do miejsca i czasu opowiadania, by po wymianie zdań pustelnika z narratorem znów powrócić w świat retrospekcji. Problemem stają się zerwania, gdy widz przyzwyczaił się już do kolejnego świata opowiadanego i poziomu narracji, z której jest on czyniony (opowieść herszta Cyganów), ma świadomość przejścia na kolejny poziom (opowieść kawalera Toledo) ponownie angażuje się w świat opowiadany, po czym jest prowadzony w kolejny, wtedy nagłe zerwanie powoduje o wiele większy dyskomfort, właśnie labiryntowe zagubienie widza w samym akcie opowiadania, bo nie wie, gdy powraca do miejsca i czasu opowieści, na którym poziomie narracji teraz się powinien znajdować po zerwaniu wypowiedzi. Opowieść linearnie przebiega między dwoma czy trzema stopniami opowiadania (gdzie filmowa terażniejszość opowiada, o przeszłości coraz bliższej czasowego punktu skąd jest opowiadana) problemem staje się czasowa relacja pomiędzy różnymi czasami opowiadanych w tych opowieściach: raz jednoczesna, raz wcześniejsza. Natomiast **czasowe aspekty filmowej artykulacji** zdają się nie stanowić aż tak wielkiego wyzwania, jak właśnie **uprzestrzennienie aktu opowiadania**. Widz zmuszony jest przechodzić, czy przeskakiwać między narracyjnymi poziomami wypowiedzi poszczególnych narratorów. Co ciekawe, aspekt pięter narracyjnych zestawiony jest z wizualną metaforą przechodzenia z parteru na pierwsze piętro lub spadania z poziomu wyższego (okno na piętrze) na poziom niższy (ulica), stąd kwestia, iż *drabina powinna stać pod każdym oknem* może być odczytana zarówno na poziomie dosłownym, aby umożliwić kochankom schadzki lub na poziomie metaforycznym, gdy odnosi się do pięter narracji.

Anne Guérin-Castell zwraca uwagę na inne chwytły reżyserskie, które demontują relacje czasowo-przestrzenne stosowane w narracji klasycznej i wydaje się, iż obie kategorie są równie ważne dla osiągnięcia labiryntowości: „Reżyser zachował również dwie pętle powieściowego działania wstecznego, pierwsza występuje w chwili upadku Lopeza Soareza, druga – gdy Toledo pojmuje, że Frasquita i pani Uscariz są jedną i tą samą osobą. W obu przypadkach efekty wprowadzenia tych pętli wzmacnia obróbka filmowa. Pierwsza pętla osiąga wymiar *coup de théâtre* – sygnalizowana trzykrotnym zapukaniem Soareza w okno, poprzedzającym jego upadek – dzięki umieszczeniu ujęcia-przeciwujęcia „z dystansu” [...]. Rzeczywiście, ujęcie-przeciwujęcie jest jedną z filmowych figur, które najwyraźniej pokazują czasową symultaniczność”. [Dodajmy: symultaniczność w jednej, wspólnej przestrzeni. Uzupeł. M. J.]. Ale w tym określonym przypadku widz może sobie

odtworzyć ujęcie-przeciwujęcie jedynie wówczas, gdy cofnie się mentalnie”⁹⁸. Przestrzeń jest ta sama, ale chwyt łączy różne czasy opowiadane i różne czasy opowiadania. Stąd tak ogromne zaskoczenie widza, gdy dowiaduje się najpierw, że Frasquitą i seniora Usariz są jedną i tą samą osobą a później, gdy okazuje się, iż zazdrosny małżonek, który kazał Avadoro śledzić Frasquitę, a miał być jej kochankiem oraz człowiek z zakrwawioną głową, którego całowała Frasquita także jest jednym i tym samym mężczyzną. Pikanterii tej konstrukcji dodaje jeszcze inny fakt. Otóż w tej samej „okiennej” inscenizacji znalazł się także senior Busqueros, a on również przez czas jakiś był w łóżku rozpustnej Frasquity.

Różnica i powtórzenie

Z premedytacją zatytułowałam tę część rozważań odwołując się do książki Gillesa Deleuze’a⁹⁹, który z tej szczególnej relacji czyni oś swojej antymetafizyki obecności i warunków epistemologii. Niewątpliwie w tym punkcie dotykamy też kwestii egzystencjalnej, którą struktura labiryntowa szczególnie wyraziście eksponuje. Georges Poulet w *Metamorfozach czasu* wskazując na postać człowieka *zbląkanego i pomnożonego*¹⁰⁰ pisze: „Nieskończone pomnażanie siebie samego jest [...] męczarnią, a zasadą tej męczarni jest wieczna świadomość porażki. Zwielokrotniać się to rzutować wszędzie obraz własnego ja, które szuka siebie, nigdy nie mogąc siebie znaleźć. Przestrzeń i czas okazują się więc nie tylko pierwotną przyczyną pomnożenia ja, ale także istotnym powodem rozproszenia w ich ogromie. Zwielokrotnianie staje się podziałem, rozproszeniem, więcej – niemożnością ustalenia jakiegokolwiek związku między otaczającą całością a istotą tkwiącą w jakimś punkcie tej dwoistej rozciągłości”¹⁰¹.

Powrót do tego samego miejsca w labiryncie jest zawsze obarczony frustracją: realny, ale i pozorny, gdyż przybycie do tego samego miejsca jest *de facto* przybyciem do innego miejsca poprzez choćby upływ czasu. Ludzkie Ja jest konfrontowane z zawiłościami przestrzeni i czasu w różnicach i powtórzeniach. W odniesieniu do tekstów artystycznych Agnieszka Izdebska podkreśla znaczenie wariacyjności jako cechy charakterystycznej dla labiryntowych konstrukcji narracyjnych¹⁰².

98 Anne Guérin-Castell, *Gry z widzem w filmie „Rękopis znaleziony w Saragossie” Wojciecha Jerzego Hasa*, dz. cyt., s. 199.

99 Gilles Deleuze, *Różnica i powtórzenie*, przeł. Bogdan Banasiak, Warszawa 1997.

100 Por. Kamila Żyto, *Strategie labiryntowe w filmie fikcji*, dz. cyt., s. 130.

101 Georges Poulet, *Metamorfozy czasu. Szkice krytyczne*, wybór Jan Błońskiego i Michał Głowińskiego, Warszawa 1977, s. 506.

102 Agnieszka Izdebska, *Literackie wcielenia tematu labiryntu*, [w:] *Wariacje na temat. Studia literackie*, red. Janina Abramowska, Agnieszka Czyżak, Zbigniew Kopeć, Poznań 2003.

W *Rękopisie...* odnajdziemy powtórzenia/analogie/podobieństwa:

– wątków fabularnych (wydarzenia, które spotkały Alfonsa są podobne do tych, które wcześniej przeżył Paszeko);

– sytuacji (kolejne przebudzenia Alfonsa pod szubienicą braci Zota, ucztę oraz biesiadę prezentowane w filmie: w jaskini, w zamku rodziców Paszeko, w karczynie, powtarzające się pojedynki, powracające sytuacje intymnych spotkań z kobietami);

– bohaterów (mauretańskie księżniczki bliźniaczki, siostry Inezila i Camilla de Tormez, dwie osoby w opowieściach, okazują się jedną i tą samą kobietą, natomiast dwie różne postaci: Pustelnika i Szejka są jedną osobą, kreowaną przez jednego aktora. Powieszeni bracia Zota raz są żywi, raz zmarli, to znów pojawiają się jako duchy itp., podobieństwo wprowadza reżyser także między przedstawicielami Gomelezów a Inkwizycją, zjawiają się nie wiadomo skąd i dlaczego w różnych częściach fabuły);

– miejsc (Alfons wielokrotnie powraca do jaskini Gomelezów, do karczmy Venta Quemada, powracamy w opowieściach do oberży i placu przed kościołem, domu kawalera Toledo, do domu Kawalera Soareza);

– przedmiotów (powtarzający się rekwizyt zbroi rycerskiej z modyfikacjami: hełm, żelazna maska podczas tortur, itp., but jako wciąż powracająca część garderoby w różnych kontekstach narracyjnych, sznur na szyi różnych bohaterów, czasem w zupełnie surrealistycznej funkcji, jak w scenie, gdy Toledo owija go sobie wokół szyi niczym szal).

W wariacyjnych powtórzeniach używane są także środki filmowe, gdy to samo miejsce prezentowane jest dwukrotnie w ten sam sposób, by za trzecim razem ulec zmianie (prezentacja gospody), powtarzanie miejsca ustawienia kamery podczas ponownego pokazywania tych samych miejsc z niewielką tylko modyfikacją, widzenia kamery lub stosowanie za każdym razem innego sposobu wizualizacji, gdy sytuacja filmowana jest taka sama (budzenie się pod szubienicą).



Fot. Przebudzenia pod szubienicą za każdym razem fotografowane są nieco inaczej.

Niezwykłe ciekawie wprowadzane są także elementy intertekstualne i interikoniczne, dotyczące wszystkich wymienionych powyżej aspektów: sytuacji -scen, konstrukcji bohaterów, miejsc, zachowań poszczególnych postaci, a także ich wypowiedzi. W konsekwencji przyjętej przez reżysera strategii widz zapada się we własnej pamięci: indywidualnej i kulturowej. Wciąż musi powracać do wcześniejszych sytuacji oglądanych w filmie, jego zdolności zapamiętywania poddawane są nieustannym próbom, a uwaga zwodzona pobocznymi motywami wymaga maksymalnej koncentracji. Podobnie rzecz się ma z eksplorowaniem intertekstualności. Widz-erudyta przeszukuje w pamięci spotkania z innymi tekstami, zagłębiając się w rejony własnych skojarzeń, cytatów i hipotez. Widz-kinoman czuje się zaproszony do gry w poszukiwanie tropów wizualnych, odniesień gatunkowych w innych filmach. Każdy widz ma wrażenie *déjà vu* odgadując możliwe, ale niekonieczne odwołania. Powtórzmy, cechą tego stylu są nie tylko ściśle rzecz biorąc cytaty, ale zamierzone znamiona interikoniczności, wizualne aluzje do aluzji. W tym błędzeniu pośród podsuwanych tropów, ale także ich zacieraniu poprzez niedosłowne cytaty, powroty i powtórzenia reżyser stawia widza w sytuacji podobnej do tej, jaka przydarzyła się Alfonsowi. Czy już to gdzieś widziałem, czy tylko wydaje mi się?

Dysonans – dysfunkcja – dezorientacja

W *Rękopisie znalezionym w Saragossie* odnajdziemy dysfunkcje praktycznie wszystkich aspektów tradycyjnej motywacji, jakie wyodrębnił Andrzej Zalewski¹⁰³. Autor *Strategicznej dezorientacji* uważa, iż można oddzielić kino artystyczne od kina postmodernistycznego, bowiem pierwsze posługuje się *prawidłowym dysonansem* w motywacjach, podczas gdy drugie operuje *dewiacyjną zmianą*. Intuicja teoretyczna podpowiada mi hipotezę, iż narracja labiryntowa jest przypadkiem granicznym, który nie pozwala na oddzielenie narracji modernistycznej i postmodernistycznej, zgodnie z poglądem Zalewskiego. Gdy badamy w filmie Hasa zakłócenia w motywacjach, wydaje się, iż mamy tu do czynienia z *prawidłowymi dysonansami*¹⁰⁴:

103 Andrzej Zalewski, *Strategiczna dezorientacja. Perypetie rozumu w fabularnym filmie postmodernistycznym*, Warszawa 1998, s. 104. Wskazywałam w toku analizy na niespójności w motywacjach, które dotyczą kontynuualności, przeskoków, przełączeń i konkretyzacji, chociaż nie stosowałam terminologii zaproponowanej przez Andrzeja Zalewskiego.

104 Andrzej Zalewski, *Strategiczna dezorientacja*, dz. cyt., s. 104-106.

I. Nieumotywowane przyczynowo przeskoki diegetyczne mimo wszystko podlegają wtórnej racjonalizacji:

1. Z poziomu wyłącznie diegetycznego. Alfons pyta: *Ale powiedzcie kim naprawdę jesteście?* i pytanie to pozostanie bez odpowiedzi. Bohater zatem wskazuje na zagadkę jako motywację, charakteryzującą strukturę wydarzeń.

2. Gest przyczynowości może zostać wtórnie spełniony nie tylko z poziomu diegezy, ale i narracji. Niewątpliwie *Rękopis...* przedstawia wizję świata nie-spójnego i niejasnego, ale widz otrzymuje wyjaśnienie, iż jest to wizja zapisana w księdze, a także w zakończeniu dowiadyuje się, iż autorem rękopisu jest Alfons, a w artystycznej wizji przecież wszystko jest możliwe.

3. Gest motywacyjny wobec przeskoków może także uzyskać wyjaśnienie głównie z poziomu narracji, rzadziej z poziomu diegezy. Zalewski wskazuje na dwie podsytuacje:

a) znaczenie formalne („forma treści”) odnosi się do szczególnie ukształtowanego świata... W przypadku *Rękopisu* możemy wskazywać, iż jest to świat-labirynt, świat-kłęczę, ale też wskazać na świat wyobraźni, świat oniryczny. Każda z tych odpowiedzi jest uzasadniona, ale oferuje też nieco inny rodzaj interpretacji;

b) znaczenie formalne narracyjnego ukształtowania diegezy („forma wyrażania”) dostarcza argumentu typu: „ten film to bunt przeciwko zastanym konwencjom”, co w jakiejś mierze oczywiście pasuje do filmu Hasa. Inną racjonalizacją na tym poziomie byłoby wskazanie, iż jest to eksperyment w ramach filmowej narracji.

Idąc tropem rozważań Andrzeja Zalewskiego można potwierdzić, że we wszystkich wymienionych wskazaniach „zarysowuje się dwuznaczna sytuacja motywacji przyczynowej. Z jednej strony jest ona nieobecna pod postacią dosłownych wyjaśnień procesów diegetycznych, z drugiej zaś – zostaje restytuowana w innym kształcie i na innym poziomie”¹⁰⁵. Zasadniczo teza wydaje się słuszna. Pojawia się jednak wątpliwość. Czy tego typu restytuowanie motywacji jest satysfakcjonujące? Czy chodzi o proces poszukiwania wtórnej racjonalizacji czy o efekt – jej znalezienie?

Czy wyłonienie jednego, wtórnie zrekonstruowanego wyjaśnienia na poziomie diegetycznym, przesądza o wszystkich sytuacjach, także tych, kiedy bohater zdaje się nie zauważać nielogiczności zdarzeń i nie pyta: co to znaczy? Dlaczego? Co się dzieje? Podczas, gdy powinien pytać, powinien być przynajmniej zdziwiony. Alfons jakby nie „dostrzega”, gdy za pierwszym razem widzi

105 Andrzej Zalewski, *Strategiczna dezorientacja*, dz. cyt., s. 105.

Pustelnika w roli Szejka. Dopiero podczas kolejnego spotkania Szejka sam musi mu zwrócić uwagę: *Pewnie jesteście zaskoczony...* Nierozstrzygnięta pozostanie kwestia czy młody gwardzista nie zauważa niczego niepokojącego, czy też chce, aby inni uważali, że nie dostrzega niczego dziwnego. Umotywowanie w jakiejś racjonalnej przyczynie lub brak takiej motywacji dla działań postaci zostaje zatem zawieszony. Zależy od decyzji widza, od jego interpretacji.

Kolejne zastrzeżenie wiąże się ze wskazaniem na wizję reżysera jako wtórną racjonalizację. Ten rodzaj wyjaśnienia wszelkich dysonansów i dysfunkcji (taka była wizja artysty!) można z powodzeniem zastosować do każdego filmu, także do filmu postmodernistycznego. „Formę treści” ujętą w model świata-labiryntu można zestawić z postmodernistyczną wizją świata-kłacza i poprzez tę metaforę tłumaczyć niespójność i zerwania związków przyczynowo-skutkowych. Podobnie rzecz ma się z wyjaśnieniem, iż niespójna forma narracyjna jest eksperymentem. To wtórna racjonalizacja, którą można właściwie zastosować zawsze, również wobec formy narracji postmodernistycznej z jej motywacją *anything goes*. Dystynkcja, którą chce wprowadzić autor *Strategii dezorientacji...* wydaje się niepewna.

Rękopis znaleziony w Saragossie realizuje także pozostałe dwa punkty wymienione przez polskiego badacza:

II. Nie posiada łatwo identyfikowalnego wymiaru ontycznego (sen, fantazja, fikcja itp.)

III. Chociaż możemy wskazać na meta-wyjaśnienie np. ten film to paradoks, bo życie jest paradoksalne.

Czy zatem możemy mówić o strategicznej dezorientacji w przypadku *Rękopisu znalezionego w Saragossie*? Czy jest ona zniwelowana poprzez wtórną racjonalizację na meta-poziomie? Ale cóż to za racjonalizacja, która odwołuje się do nie-sensu, absurdu, paradoksu?

Powróćmy, póki co do rozważań Kamili Żyto.

Oto *piąta zasada* narracji labiryntowej: „Poczucie zagubienia i niejednoznaczności – pisze badaczka – staje się doświadczeniem nie tylko bohatera, ale i widza, u którego zostaje ono wywołane za sprawą konstrukcji narracji i poddawania jego oczekiwań oraz hipotez ciągłej weryfikacji; w rezultacie w procesie odbiorczym widz czuje się więźniem labiryntu dróg wielu wyborów, więźniem zaś bardziej, niż wędrowcem, gdyż nigdy nie odnajduje właściwej drogi wyjścia, a więc do końca nie jest pewny, jaki naprawdę miały przebieg prezentowane wydarzenia”¹⁰⁶.

106 Kamila Żyto, *Strategie labiryntowe w filmie fikcji*, dz. cyt., s. 136.

Trudno nie zgodzić się. Niemniej dwa spostrzeżenia nasunęły mi się, jako warte rozważenia. Po pierwsze, czy reguła ta opisuje *de facto* model labiryntu czy raczej kłęczka? Punkt ten eksponuje aspekt uwięzienia bez możliwości wyjścia na zewnątrz, a to cecha konstytutywna kłęczki...

Odróżnienie obu figur nie jest proste, gdyż mają niewątpliwie pola wspólne. I chociaż kłęczka jest przede wszystkim procesem, a labirynt modelem, to błędnie wewnątrz labiryntu ma także charakter procesualny. Stąd zamknięte wewnątrz labiryntu przypomina kłęczka, a wędrowiec przemierzający niekończące się korytarze ma wrażenie, iż jest on strukturą dynamiczną i nieskończoną. Wariacje na temat wydarzeń wskazują na zmienność wątków fabularnych i ich elastyczne poddawanie się różnym wariantom odczytania, co także wskazuje na cechy kłęczki. Obie metafory w odniesieniu do struktury tekstu artystycznego uzupełniają się i dopowiadają. Obie wydają się bardzo pomocne w prezentowaniu form narracji opartych na strategiach niespójności i dezorientacji. I w tym kontekście nie muszą ze sobą konkurować. Są jednak różnice o charakterze egzystencjalnym, epistemologicznym i światopoglądowym.

Różnice te ujawniają się z całą mocą dopiero w interpretacji. Ekspansywność rozumu, na którą wskazuje książka Zalewskiego jest dla mnie cechą niewymagającą dowodzenia, ale sądzę, że dotyczy ona każdej struktury narracyjnej. Poszukiwanie ideizacji jest procesem, od którego nie sposób się uwolnić. Inna sprawa, czy to poszukiwanie zostaje usatysfakcjonowane. Narracja labiryntowa jest modelem, który pokazuje przekształcenia non-sensu w sens i szaleństwa w rozum, ale dzieje się tak pod warunkiem, iż wyjdziemy z labiryntu. Pokonany labirynt realizuje ten aspekt, na który wskazuje Zalewski, zwycięstwo racjonalizacji. Jednak nie zawsze jest to możliwe. Labirynt może pokonać, tego, kto się w nim zagubił: rozum może się poddać wobec naporu non-sensu i szaleństwa. W przypadku *Rękopisu...* racjonalizacje wyższego rzędu nie są do końca satysfakcjonujące. Co więcej, strategia dezorientacji¹⁰⁷ dotyczy nie tyle efektu (choć taki został osiągnięty moim zdaniem), ale przede wszystkim procesu narracyjnego, przez jaki prowadzi nas reżyser. Dysonanse i dewiacje są prowokacją dla rozumu. Owszem, czasem uda się znaleźć jakieś wyjaśnienie, ale cóż z tego, skoro chwilę później jest kwestionowane. Has z premedytacją wykorzystuje bezwład naszego myślenia, które bezrefleksyjnie, automatycznie posługuje się schematami. Sądzę zatem, iż w *Rękopisie znalezionym w Saragossie* „nagromadzenie niefunkcjonałów służyć zaczyna jako instrument krytyki filmowego rozumu, nie

107 W pełni podzielam tu pogląd autorki *Strategii labiryntowych w filmie fikcji*, odmienny od Zalewskiego, iż w przypadku wielu narracji nowoczesnych, w tym także *Rękopisu znalezionego w Saragossie*, możemy mówić o strategii, nie zaś tylko o technikach dezorientujących, które po uzgodnieniu w strukturze narracyjnej nie burzą racjonalnego obrazu świata.

zaś dowód bezmyślności”¹⁰⁸. Poczucie odnalezienia racjonalizacji lub jej brak pozostanie kwestią interpretacji widza, nie sposób odgórnie, teoretycznie wytyczyć granicę między narracją modernistyczną i postmodernistyczną. Podobny problem dotyczy prób oddzielenia filmu-labirynt od filmu-kłęczka.

Dyskusja akademicka: czy labirynt czy kłęczka nie ma szans na obiektywne rozstrzygnięcie. Jest to w moim odczuciu ewidentny przypadek, gdy koncepcja teoretyczna ujawnia swój nieobiektywny charakter. Teoretyk stosuje jeden lub drugi model w zależności od własnych preferencji światopoglądowych, co więcej potwierdzenia swoich poglądów poszukuje także w dziele artystycznym, tworząc efekt błędnego koła. Mit obiektywnej teorii jest tylko mitem.

I ostatnia uwaga. Ostrożna byłabym w wyrokowaniu, jaki jest ostateczny rezultat odbiorczy w przypadku strategii labiryntowych. Wydaje mi się, iż tę kwestię należy pozostawić poza rozstrzygnięciem teoretycznego modelu. Trudno bowiem przesądzić, jaki będzie efekt dezorientujących zabiegów: czy widz czuje się jak wędrowiec, więzień czy może gracz? Sprawa nie jest jednoznaczna. I w moim odczuciu taka powinna pozostać. Hasa swoim filmem demonstruje, iż z zagubienia odbiorcy można uczynić element gry i zabawy, co nie oznacza, że *Rękopis znaleziony w Saragossie* oferuje tylko ten poziom lektury. Na innym piętrze odbioru film Hasa jest dziełem filozoficznym, w którym autor wypowiada się na temat kondycji człowieka, możliwości i ograniczeń, jakie posiada nasza percepcja i ciekawość, nasza pamięć i inteligencja.

Rezerwat czasu w *Sanatorium pod Klepsydrą* (1973)

Labirynty i kłęczka narracji

„Myślenie labiryntowe”¹⁰⁹ łączy *Rękopis znaleziony w Saragossie* i *Sanatorium pod Klepsydrą*. Ten styl myślenia i narracji charakteryzuje zarówno dzieła Hasa, jak i Schulza. Mityczna opowieść poświęcona attyckiemu bohaterowi jest historią o drodze do wtajemniczenia, opowieścią o zejściu do Podziemi. Próba labiryntu oznaczała zdobycie samoświadomości, miała udowodnić, że Tezeusz jest dojrzałą osobą. W kulturze motyw labiryntu, błędzenie w jego czeluściach obfituje w ambiwalentne treści, być może dlatego mit doczekał się tak wielu artystycznych opracowań. Proza Schulza niewątpliwie nasycona jest odniesie-

108 Andrzej Zalewski, *Strategiczna dezorientacja*, dz. cyt., s. 107.

109 Por. Jerzy Jarzębski, *Wstęp*, w: Bruno Schulz, *Opowiadania. Wybór esejów i listów*, dz. cyt., s. LIII-LVII; tegoż, *Schulz*, Wrocław 1999, s. 123-129; tegoż, *Czasoprzestrzeń mitu i marzenia w prozie Brunona Schulza*, w: *Powieść jako autokreacja*, Kraków 1984; Wojciech Wyskiel, *Inna twarz Hioba. Problematyka alienacyjna w dziele Brunona Schulza*, Kraków 1980, s. 52-56.

niami do tej struktury. Labiryntem może być dom, szkoła, sanatorium. W jego wizji staje się nim rodzinne miasteczko, w którym „wszedłszy raz w niewłaściwą sień i na niewłaściwe schody, dostawało się zazwyczaj w prawdziwy labirynt obcych mieszkań, ganków niespodziewanych wyjść”¹¹⁰. A noc? Czy ona nie jest kwintesencją dziecięcej wizji labiryntu?

„Potem była już nagle noc – wielka noc rosnąca jeszcze podmuchami wiatru, które ją rozszerzały. W jej wielokrotnym labiryncie wyłupane były gniazda jasne: sklepy – wielkie kolorowe latarnie, pełne spiętrzonego towaru i zgiełku kupujących [...]. Ta wielka, fałdzista noc jesienna, rosnąca cieniami, rozszerzona wiatrami, kryła w swoich ciemnych fałdach jasne kieszenie, woreczki z kolorowym drobiazgiem, z pstrym towarem czekoladek, keksów, kolonialnej pstrokacizny. Te budki i kramiki, sklecone z pudełek po cukrach, wytapetowane jaskrawo reklamami czekolad, pełne mydełek, wesołej tandety, złożonych błahostek [...] były stacjami lekkomyślności, grzechotkami beztroski, rozsianymi na wiszarach ogromnej, rozłopotanej wiatrami nocy”¹¹¹.

Ta „pokrętna”, skomplikowana struktura nigdy nie tworzy przestrzeni bliskiej i oswojonej, zawsze wiąże się z poczuciem zagrożenia, samotności, alienacji. To wiemy. Także to, że wchodzenie do labiryntu związane jest z mroczną, grzeszną fascynacją. Ale zacytowany opis nocy ujawnia przecież całkiem odmienne aspekty: radość z przygody, zanurzanie w świecie pełnym niespodzianek, fascynację nie grzechem, ale „grzechotkami beztroski”. W prozie Schulza niezaprzeczalnie labirynt stanowi ekspresję wewnętrznego świata człowieka, ale zamiast posługiwać się słowem jak kalką i powielać odbitki interpretacji warto docenić różnorodność odcieni... Labiryntem-więzieniem staje się ludzkie ciało, gdy w manekinie zostaje „zamurowane” prawdziwe ja. Czy nie przypomina tej struktury także jama brzucha z krętymi drogami trawionego pokarmu? Tam głęboko czai się ukryty potwór – śmiertelna choroba, z którą walczy Jakub. Także ludzki umysł ukazywany był w prozie Schulza poprzez odniesienia do tego symbolu. Psychika może być przedstawiona w postaci „ogrodów z rozgałęzionymi alejami”. Marzenia senne zaczynają się w łózkach-głębokich łodziach, które są „gotowe do odpływu w mokre i zawile labirynty jakiejś czarnej i bezgwiazdnej Wenecji”¹¹².

Schulz buduje wiele niezwykle plastycznych metafor, które „krążą” wokół tego symbolu, żywią się nim. Zarówno struktura narracji, jak i opowiedziana historia są przesycone „myśleniem labiryntowym”. Oto Józef-Tezeusz schodzi

110 Bruno Schulz, *Opowiadania. Wybór esejów i listów*, dz. cyt., s. 57.

111 Tamże, s. 96.

112 Tamże, s. 27.

do Podziemi; czy pomyślnie przejdzie proces indywiduacji? Oto Bianka; czy zostanie Ariadną, czy też nią, którą podsunie bohaterowi okaże się „zdradna”? Labirynt był zawsze tajemnym przeciwnikiem człowieka, wyzwaniem dla jego psychiki, ujawniał skomplikowane relacje tego, co świadome i nieświadome. W labiryntowej symbolice jest coś wciągającego, co powoduje, że angażujemy nie tylko intelekt, ale także wyobraźnię i emocje. Schulzowskie „schodzenie w głąb”, poruszanie się po omacku, po ciemnych, wilgotnych korytarzach, przywołuje instynktowny niepokój, wywołuje pradawny, pierwotny strach, który wciąż nosimy w sobie. A jeśli jeszcze pojawiają się tam zmarli, którzy czekają na swoje zmartwychwstanie i szepczą do Ciebie? A ty podobnie jak Józef: „Idziesz z przymkniętymi oczyma w tym ciepłe szeptów, uśmiechów i propozycji, naga-bywany bez końca, nakłuwany tysiąckrotnie pytaniami, jak milionami słodkich ssawek komarzych”¹¹³.

Wystarczy zagłębić się w lekturę *Wiosny*, by poczuć ten tajemny dreszcz. Jednak literatura Schulza w niesamowity sposób „otwiera się” także na metaforę kłęczca, tak bliską postmodernistycznej myśli. Oba symbole z ich zapleczem kulturowym i ideowym wydają się niezwykle ciekawym kontekstem dla tej prozy. Labirynty Schulza są bowiem żywe, wciąż pulsują. Intuicyjnie odbieramy je jako labirynty-kłęczca pełne witalnej siły rozrostu i wewnętrznej przemiany. Kłęczce: dziczka, pleniący się chwast, perz nie posiada fundamentalnej opowieści. Żyje, rozmnaża się, rozłazi po kulturze bez mitycznej historii i bez mitycznego bohatera, bez żadnej „podstawy”, jakby samo z siebie. Kłęczce nie jest binarną opozycją wobec labiryntu, ono tak jak zielsko przerasta labirynty, jest lianą, mchem, bluszczem przyczepionym do ścian, ale i wnikałym w szczeliny, rozsadzającym mury i fundamenty. Labirynt ma swoje centrum, wewnątrz i zewnątrz. Zielsko, te „wiszary” – jak je określał Schulz – rozrastają się wszędzie. Jedno, wielkie, nieprzebyte kłęczce pełne różnorodności i życia, które w *Sanatorium pod Klepsydrą* tworzy szczególny rezerwat czasu¹¹⁴.

W prozie artysty z Drohobycza znajdujemy wizję czasu i świata, ale także literackiego tekstu, która wyraża, w sposób niezwykle obrazowy, koncepcję kłęczca, zadziwiająco zgodną z propozycją filozoficzną Gillesa Deleuze’a. Poddajmy analizie próbkę tekstu:

„Z zetknięcia słońca i odrobiny wody gruntowej zaczynała się na tym kawałku ziemi zjadliwa substancja zielska, swarliwy odwar, jadowity derywat chlorofilu. Tam ważył się ten febryczny ferment w słońcu i bujał w lekkie for-

113 Bruno Schulz, *Opowiadania. Wybór esejów i listów*, dz. cyt., s. 161.

114 Określenie *rezerwat czasu* zapożyczyłam z tekstu Izabeli Czerniakowej. Por., teje, Bruno Schulz, „Twórczość” 1965, nr 10, s. 100.

macje listne, wielokrotne, ząbkowane i pomarszczone, powtórzone tysiąckrotnie według jednego wzoru, według utajonej w nich jedynej idei. Dorwawszy się swojej chwili, ta zaraźliwa koncepcja, ta płomienna, dzika idea szerzyła się jako ogień – zażegnęta słońcem, rosła pod oknem, pustą, bibulastą paplaniną zielonych pleonazmów, lichota zielna rozmnożona stokrotnie w niewybredne wierutne brednie – papierowa tandetna łatanina tapetująca ścianę magazynu coraz większymi szelestnymi płatami, puchnącymi włocho, tapeta na tapecie”¹¹⁵

Ten fragment opisywanego świata „dorwawszy się swojej chwili”, opalizuje sprzecznymi znaczeniami. W jednym momencie artysta ukazuje to, „co powtórzone tysiąckrotnie według jednego wzoru, jedyną ideę”, by równocześnie demaskować owo powtórzenie jak „bibulastą paplaninę, rozmnożoną stokrotnie w niewybredne wierutne brednie”. Można dostrzec, iż sama formuła opisu zamienia się pod jego piórem w jakiś niezdrowy, gorączkowy ferment „dziania się”, które przebiega w różnorodnych kierunkach, w sposób całkowicie nieopanowany, pozornie chaotyczny, nie dający odbiorcy wytchnienia w plątaninie podsuwanych skojarzeń, błyszczących w swej nieusuwalnej wieloznaczności i zadziwiającej trafności. Co więcej, właściwie opis nie jest już opisem; nie jest nawet relacją dokonaną z punktu widzenia narratora, ale sam staje się wydarzeniem, które rozgrywa się w swej wewnętrznej akcji i jako takie jest nie tylko dynamiczne, ale wręcz nieprzewidywalne, walczy z ograniczeniami samego języka. Władysław Bolecki w swoich komentarzach-analizach prozy Schulza zauważa, że zabiegi stylistyczne niesłuchanie problematyzują w tym piśmarstwie próbę uchwycenia aspektów temporalnych wobec prezentowanych wydarzeń i bohaterów: „Z jednej strony, narrator opowiada o zdarzeniach, które niegdyś faktycznie zaistniały (i tu uwydatnia się epicki dystans narracyjny) z drugiej jednak – zdarzenia są wysnuwane z reguł wypowiedzi, co likwiduje ich epicką uprzedniość wobec aktu opowiadania. Wypowiedź narracyjna przestaje być opowiadaniem o tym, co niegdyś zaistniało, albowiem sama okazuje się zdarzeniem w języku. Ten drugi wariant – w planie wypowiedzi narratora – jest podstawowym mechanizmem poetyckości narracji w prozie autora *Sklepów cynamonowych*”¹¹⁶.

Ten „urywek”, tak charakterystyczny dla wieloznacznego stylu piśmarstwa Schulza, jest „rozgrywany” zarówno na płaszczyźnie językowej, jak i płaszczyźnie prezentowanego świata. Schulz demonstruje, niejako we własnym działaniu artystycznym, jak nieadekwatny jest tu tradycyjny podział na opis i opisywany

115 Tamże, s. 238.

116 Włodzimierz Bolecki, *Poetycki model prozy w dwudziestoleciu międzywojennym. Witkacy, Gombrowicz, Schulz*, wyd. II, Kraków 1996, s. 300.

przedmiot, akt wypowiedzi i wypowiedź. Pamiętamy tę wielokrotnie przytaczaną myśl. Myśl z przeszłości, myśl artysty żyjącego w małym, prowincjonalnym Drohobyczu, która brzmi jak motto współczesnych filozofów Derridy, Deleuze'a – „Uważamy słowo potocznie za cień rzeczywistości, za jej odbicie. Słuszniejsze byłoby twierdzenie odwrotne: rzeczywistość jest cieniem słowa”¹¹⁷.

Jak wskazuje w swoich szczegółowych analizach Bolecki teza ta nie jest deklaracją, ona „działa” w tej literaturze¹¹⁸. Wypowiedź Schulza nie tylko brzmi zadziwiająco podobnie do założeń postmodernistycznej filozofii, ale użyta jest, by tak rzec, w „empirycznym podejściu”. Przy czym „empiryzmu” nie należy rozumieć jako zwykłego odwołania do przeżytego doświadczenia, chodzi raczej o „empiryzm pojęć” w sensie, jaki nadaje temu terminowi Deleuze. Na tym tle bowiem o Schulzu można powiedzieć, iż podejmuje się on w języku polskim być może najbardziej „szalonej ze znanych dotąd kreacji pojęć”¹¹⁹.

W cytowanym fragmencie prozy Schulza odnajdujemy nie tylko dynamiczne ujęcie owej dziczki – „zjadliwej substancji zielska w swarliwym odwarze” – ale także wcielenie wszystkich filozoficznych zasad kłącza, jakie rozważa Deleuze. Od zasady łączności i heterogeniczności, wielości, poprzez zasadę nie-znaczącego zerwania, aż po ujęcie kreacji (mapy), które uwalnia się od koncepcji „odbitki” czy fotografii rzeczywistości¹²⁰. Co więcej, artystyczna proza Schulza obrazuje w samym swym działaniu coś najistotniejszego: krążenie czystych intensywności. A sfera kłącza-pożądania i charakterystycznego dlań fermentu jest nie do wyrażenia w jednym semantycznym kodzie: angażuje różne aspekty dostępnego języka: biologiczne, polityczne, społeczne, estetyczne, energetyczne, erotyczne, ale to wciąż mało, potrzebny jest jeszcze ten... nadmiar „zażęgnięty” talentem, jakaś szczególna iskra, która napędza „febryczny ferment”. I dopiero wtedy widzimy, co oferuje tekst Schulza, że – właśnie, tak jak wskazuje Deleuze, tyle że z artystyczną finezją poety – „wciąga w grę przeróżne porządki znaków, a nawet stany nie-znaków”¹²¹.

117 Bruno Schulz, *Opowiadania. Wybór esejów i listów*, dz. cyt., s. 445.

118 Tamże, s. 301.

119 Gilles Deleuze, *Różnica i powtórzenie*, przeł. Bogdan Banasiak, w: „Colloquia Communia” 1-3/36-38/1988.

120 Por. Gilles Deleuze, *Kłaczce*, przeł. Bogdan Banasiak, w: „Colloquia Communia” 1-3/36-38/1988.

121 Tamże, s. 234.

Kłacza roślin

Autor *Wiosny* potrafi uchwycić zarówno nieskończoną różnorodność świata organicznego, jak i jego nieokiełznaną witalność, najbardziej pierwotny, spontaniczny, niepohamowany „pęd ku życiu”. Nieważne czy ów „derywat chlorofilu” objawia się w chwastach pod płotem czy zarośniętej, zdziczałej części sadu, u źródeł wszelkich biologicznych form dostrzega on autentyczną siłę, którą pełen podziwu afirmuje. Czy w narracji filmowej pojawia się tak rozumiany świat roślinny? Czy w wizualnym opracowaniu zaproponowanym przez Witolda Sobocińskiego i Wojciecha Hasa odnajdujemy tę pierwotną, biologiczną siłę przyrody? Moim zdaniem nie. „Temat roślinny” został tu zupełnie inaczej potraktowany. Dla Hasa wszystkie gąszcze, puszcze i listowia, w jakie zanurza się Józef ujawniają swój nieautentyczny, sztuczny, jakby dekoracyjny rodowód. Jeśli wyobraźnia dziecka odsyła Józefa do dżungli i świata egzotycznych, podróżniczych zabaw to świat ten jest reprezentowany przez wyobrażenie dżungli wzięte z domowej oranżerii.



Fot. Domowa oranżeria i tajemniczy busz ogrodu.

Pojawiają się w niej popularne rośliny domowe, takie jak paprocie, fikusy, filodendrony, palmy – to one, ustawione ciasno w doniczkach stanowią „bazę” do obrazów „dzikiej natury”. Nawet wówczas, gdy Józef jest w ogrodzie Bianki i ukrywa się przed plemionami Murzynów świat przyrody jest jakby wzięty w cudzysłów. Natura reprezentuje (a właściwie pozoruje) coś innego niż siebie. Zarośnięta sadzawka z trzcinami pełni rolę nieprzebitego buszu, rozległych egzotycznych bagien. Gdy Wojownicy-żołnierze przeczesują ten zielony gąszcz używają



Fot. Bohater filmowany poprzez trawy, trzcinę i palmy w ogrodzie Bianki.

psów, które są martwymi, wypchanymi zwierzakami przymocowanymi do desek na kółkach. „Dziki teren” jest w ujęciu Hasa scenografią dla dziecięcych zabaw, quasi-teatralnym zapleczem. Zieleń nie tętni tu swoim rytmem, ciągłym ruchem i niepohamowanym rozwojem.

W filmowej opowieści bohaterowie wprowadzają elementy ruchu, odsuwają ze swej drogi trzciny, odsłaniają widok, który zasłaniały pędy bluszczu lub gałęzie. W świecie roślin brak jednak dynamizmu, własnego, wewnętrznego rozbuchania, brak w nim autentycznego życia. Charakterystyczne, iż w żadnym filmie reżyser nie pokazuje natury inaczej, zawsze jest ona już jakby upozowana, wydaje się być teatralną dekoracją, tworzy swoistą scenę dla ludzkich zachowań, jest wyreżyserowana w zależności od sytuacji, w jakiej znajdują się postaci.

Właściwie w *Sanatorium* Has zwraca naszą uwagę na jedną roślinę – bluszcz, który niewątpliwie jest bardzo reprezentatywny dla idei kłacza. Bluszcz dosłownie i w przenośni współtworzy labirynt szpitala-sanatorium, razem z murami jego pędy tworzą organiczno-nieorganiczny twór. Ten motyw wyrażany jest przez ukazanie poprzerastanych i od zewnątrz, i od wewnątrz ścian budynku. Odpadające tynki tworzą razem z bluszczem *quasi*-żywą strukturę. Zielone witki zostały uchwycone w momencie obmacywania, przeszukiwania ścian, aby znaleźć dla siebie punkty zaczepienia. Mamy wrażenie, że roślina zniszczyła sanatorium. Pędy uzbrojone w powietrzne korzonki w niespiesznym, niezauważalnym dla oka rozroście, poddały destrukcji własne oparcie. Gabinet doktora Gotarda budują popękane mury i przyklejone do nich niesamowite, powykręcane liany bluszczu. Szczególnie efektownie wygląda splatanie roślin z wykutymi w secesyjne ornamenty metalowymi wspornikami świetlika.

Zielsko opłotło uszkodzone kolumny, jakby dźwigało na pół zawalony strop. Wiecznie zielone liście, te wiszary, zasłaniają łuszczące się tynki niczym wzorzysta tapeta, tak często i z taką lubością opisywana przez Schulza. Tyle, że kierunek myślenia obu artystów jest odwrotny. W literackim tekście wszelkie arabeski i esy-floresy odnajdywane na wzorach tapet ożywają zamieniając się w roślinny, tańczący wir bliski secesyjnym obrazom. W filmowych kadrach Hasa takiej animacji nie dostrzegam. Reżyser bowiem żywą roślinę łączy w jej wizerunku ze światem śmierci, powolnego rozkładu, zamierania. Często pokazuje ją na wpół uszłą, niemal obumarłą.

Dla Hasa to przede wszystkim roślina cmentarna, uwikłana w symbolikę żalobną. Bluszcz lubi cień, porasta cmentarze, rośnie na ludzkich szczątkach, zdaje się budować pomost między dwoma światami: tych, którzy są w grobach i tych, którzy zostali na powierzchni.

Filmowy reżyser w obrazowaniu *Sanatorium*... często ukazuje pędy roślinne razem z pajęczynami i kurzem. W istocie sieci pajęczych nitek, zdają się być

podobnym, *quasi*-organicznym tworem porastającym przedstawiony świat. Raz sprawiają wrażenie materii, która niczym kunsztowna narzuta otula świat przedmiotów, pozwala mu bezpiecznie drzemać w jakimś tajemniczym śnie. To znów zakurzone przestrzenie zdają się złowrogie, pajęczne nici oplatają rzeczy w coraz grubszy kokon, przyczyniając się do ich zapomnienia i zniszczenia. Pod grubym kożuchem roztoczy, pajęczyn i pleśni powoli, niedostrzegalnie dla ludzkiego oka, ale nieubłaganie dokonuje się proces rozkładu.

Pajęczyny w filmowym uniwersum Hasa stają się materializacją czasu. Zarówno w wymiarze symbolicznym, jak i niezwykle konkretnym, niemal fizjologicznym, gdy jedzenie pokryte zostanie warstwą wydzielin pajaków i roztoczy. To jeden z ulubionych wizualnych motywów reżysera, sygnatura jego wizualnego stylu, która będzie powracała także w kolejnych realizacjach. W sanatorium restauracyjna sala wypełniona została stolikami nakrytymi do posiłku, jakby za chwilę mogli zjawić się tu pensjonariusze, ale jednocześnie wszystko pokrywa woal z pajęczyn, który świadczy, że nawet jeśli wskazówki zegara zatrzymały się dla ludzi, czas wciąż nieubłaganie płynie w świecie przedmiotów. Żadną duchową mocą nie można do końca powstrzymać czasu, choć taka idea wciąż powraca w filmowym świecie.

Reżyser wykorzystał ten sposób obrazowania jeszcze kilkakrotnie w tym filmie: podczas posiłku manekinów w panoptikum i podczas szabasowej wieczery. W rezultacie pajęczyny ukazują czasową gęstość rzeczywistości, swoistą dławiącą lepkość czasu, o którym nie da się zapomnieć. Czas zrównuje wszystko i wszystkich, wiąże to co organiczne z nieorganicznym, przykrywa coraz mocniej utkany, coraz cięższym i coraz ciemniejszym woalem, aż staje się on żalobnym kirem.



Fot. Czas materializuje się pod postacią sieci z kurzu i pajęczyn.



Fot. Jeden z ulubionych scenograficznych motywów Hasa: patera z owocami okryta siecią pajęczyn.

Kłacza narracji

Kłacze to nie tylko motyw tematyczny, wizualny, ale także strukturalny świetnie opisujący relację tekstu filmowego wobec literackiego. Swoista adaptacja bluszczu do otoczenia, do środowiska powinna tu stanowić moim zdaniem punkt wyjścia. Tradycyjne rozumienie adaptacji filmowej jako przekład z jednego języka na drugi jest, by tak rzec, niestosowne w tym przypadku. Z pewnością Wojciech Has nie występuje w roli tłumacza, który dokonuje przekładu „kodu” literackiego na „kod” filmowy. Nie naśladuje też ani nie odtwarza prozy Schulza. Film Hasa tworzy z tekstami Schulza kłacze. Charakterystyczne dla bluszczu przyczepianie się, przerastanie czy wrastanie w cudzy tekst, tak, aby razem zrosnięty świat tekstu tworzył żywe, pulsujące znaczeniami i odniesieniami kłacze, najtrafniej obrazuje strategię reżysera. Filmowy autor nie tylko dokonuje swobodnego wyboru z prozy Schulza, nie tylko wizualizuje wiele z jego metafor, ale także przesadza fragmenty tekstu w zupełnie odmienny kontekst, w których wypowiedź językowa wrasta w nowy grunt, tak że zmiana staje się niezauważalna, ale dla uważnego analityka fragment przeniesiony w inną część tekstu wciąż zawiera odniesienia do podłoża, z którego został wyrwany. Zwraçałam uwagę na ten fenomen w analizach, pokazując na „przerastanie” sensów w obrębie tematu manekina, demiurga, księgi.

Pora jednak opracować tę kwestię także bardziej szczegółowo.

W scenie z matką, kiedy Józef spotyka ją po raz pierwszy, w jej wypowiedź włącza reżyser frazę: – Czy mogę sama jedna temu podołać? Czy mogę to wszystko ogarnąć? Jak mam odpowiedzieć na pytania, którymi Bóg mnie zalewa? To zadanie ponad moje siły. Ogrom jego pretensji przeraża mnie.

Kwestię tę słyszymy, gdy Józef oskarża matkę o rozsiewanie plotek o ojcu, zarzuca jej kłamstwa na temat jego rzekomego odejścia. Zwraçałam uwagę na niejednoznaczność tych słów. Czy *ogrom pretensji* pochodzi od ojca, dla którego sklep był miejscem wiecznych udręczeń i zgryzot? Czy może od Boga, który stawia przed człowiekiem zadania ponad jego siły? A może chodzi również o pretensje syna wobec niej? Podczas tej rozmowy kobieta ma na sobie czarną suknię, jest załamana, płacze.

W tekście Schulza cytowany fragment odnajdujemy jako przetworzony nieco wycinek z narracji Józefa, gdy ten był dzieckiem. W ten sposób narrator opisuje moment swojego twórczego olśnienia w *Epoce genialnej*. Chwilę wcześniej krzyczy do matki i brata: „– Widzicie zawsze mówiłem wam, że wszystko jest zatamowane, zamurowane nudą, nie wyzwolone. A teraz patrzcie, co za wylew, co za rozkwit wszystkiego, co za błogość...

I płakałem ze szczęścia i z bezsilności.

– Obudźcie się – wołałem – pospieszcie mi z pomocą! Czy mogę sam jeden podołać temu zalewowi, czy mogę ogarnąć ten potop? Jak mam, sam jeden, odpowiedzieć na milion olśniewających pytań, którymi Bóg mnie zalewa?”¹²².

Tutaj przeniesiona z miejsca na miejsce wypowiedź diametralnie zmienia kontekst. Nie dziecko, w historycznym napadzie kreacyjnej pasji, wykrzykuje te słowa. Nie chodzi o dar twórczy, talent, zdolności, którymi Bóg obdarza. Mówi je stara kobieta ubrana w czarny, żałobny strój. Pytania, którymi *Bóg zalewa*, dotyczą sensu życia oraz sensu lub bezsensu śmierci... Narrator filmowy układa odmienną hierarchię. Sugerując w ten sposób, iż w jego wizji najważniejsze pytania od Boga i wobec Boga nie dotyczą twórczości artystycznej, ale pojawiają się wówczas, gdy umiera ktoś nam bliski. Kontekst emocjonalny też został zmieniony. U Schulza matka tuli płacz dziecka: „[...] przybiegła przerażona i objęła mój krzyk ramionami, chcąc go nakryć jak pożar i stłumić w fałdach swojej miłości. Zamknęła mi usta ustami i krzyczała wraz ze mną”¹²³.

W scenie filmowej syn nie okaże współczucia, nie „obejmie jej płaczu ramionami”. Dzięki przeniesieniu fragmentu tekstu literackiego w inny ciąg narracyjny oba konteksty wchodzą tu niejako w dialog, pojawia się rodzaj wewnętrznego napięcia między nimi – tak, jak pisze Deleuze – linie kłącza mogą zostać zerwane, ale wciąż należą do kłącza i nieprzerwanie wzajemnie się do siebie odnoszą¹²⁴. Zauważmy, iż motyw twórczości artystycznej, tak charakterystyczny dla *Genialnej epoki*, w ujęciu filmowym nie pojawia się.

Kolejna uszczknięta część kłącza i „przesadzona” w inne miejsce wzięta została z *Wiosny*. W scenie na strychu reżyser wplata w słowa Jakuba fragmenty z tego właśnie opowiadania. W tekście literackim jego kwestia brzmiała: „Chciałyby byś wziął coś od nich, cokolwiek, szczyptę, choć tych bezcielesnych, szepczących dziejów i przyjął to w swe młode życie, w krew swoją, i ocalił i żył z tym dalej”.

Narrator-Józef, który oprowadza nas po Podziemiach, mówi „chciałyby” wyrażając się o „plątaninie szeptów”, o „mrużącym gwarze ziemi”, który należy do zmarłych, ale także wszelkich nieopowiedzianych historii, wyraża się w ich imieniu. Skierowana do nas prośba odnosi się zarówno do świata pamięci, jak i twórczości. Natomiast wypowiedź Jakuba – nieco zmieniony cytat przywołanej wyżej kwestii – została przedstawiona w filmie jako bezpośrednio wygłoszona prośba, życzenie ojca wobec postawy syna, przyjmujące znamiona ostatniej woli, niejako wygłoszonego testamentu. Poprzedni kontekst, „ów mrużący

122 Bruno Schulz, *Opowiadania. Wybór esejów i listów*, dz. cyt., s. 121.

123 Tamże.

124 Por. Gilles Deleuze, *Kłącze*, dz. cyt., s. 225.

gwar ziemi” nie znika jednak całkowicie, stanowi swoiste semantyczne tło dostępne do interpretacyjnego przywołania. Życzenie ojca staje się wyrazem prośby o charakterze bardziej uniwersalnym, dotyczy nie tylko jego, ale także innych, którzy zmarli. Nałożone przez reżysera wszystkie wyszczególnione tu warstwy współgrają razem, co przedstawiałam także w części poświęconej toposowi księgi.

Przeprowadzone analizy, z punktu widzenia przyjętej metodologii, obrazują koncepcję ogniwa semiotycznego¹²⁵. Wskazane zaledwie dwa przypadki nie są odosobnione, to jedynie wierzchołek góry lodowej. W obrębie jednej sceny Has dokonuje czasami kilku takich przeniesień (w scenie z matką mamy odniesienia do *Genialnej* epoki, ale i *Martwego* sezonu z *Sanatorium pod Klepsydrą*, a także opowiadania *Karakon* ze *Sklepów cynamonowych*, w scenie na strychu zawarte są nawiązania do opowiadań: *Wiosna* z *Sanatorium pod Klepsydrą*, jak również *Nawiedzenie*, *Ptaki* ze *Sklepów cynamonowych*) nie dotyczą one jedynie wypowiedzianych kwestii, ale także obrazów inspirowanych opisami-metaforami Schulza.

***Wiosna* – opowieść czasu i czas opowieści**

Kłęczce wydaje się także trafną metaforą opowiadania *Wiosna*, jej rozrastających się pędów, splątanych wątków narracji, które łączą różnorodne ogniwa semiotyczne, odsyłając przy tym do sztuk narracyjnych, nauk, walk społecznych, historii. Wiele aspektów takiego odczytania zakorzenionych jest w tekście literackim, ale filmowe ujęcie wzbogaca przywoływane konteksty. Spróbuję rozsunąć nieco pędy narracji, rozluźnić całe kłęczce po to, by pokazać jak mocno jest splątane i ściśnięte w swej wieloznaczności.

Styl obrazowania, jaki przyjął tu Wojciech Has wraz z operatorem Witoldem Sobocińskim, jest oparty na bardzo interesującym pomysśle. Początkowo kamera obserwuje Józefa filmując go poprzez zieloną płataninę trzciny, co chwilę obiektów kamery przesłaniają krzaki i zielone gałęzie. Gdy Józef wychodzi na brzeg w pobliże parowca-willi obiekty, które przesuwały się na pierwszym planie stają się większe. Dostrzegamy odwrócone korzenie, uschnięte karpy powyrywanych drzew. W ten sposób ukazany został świat oglądany od drugiej strony, *podszewka rzeczy* – jak to określał Schulz. Niech nie zmyli nas jasność dnia – widzimy Podziemia, w które wrastają korzeniami drzewa, normalnie przecież rosnące po drugiej stronie rzeczywistości.

125 „Ogniwo semiotyczne jest niczym bulwa gromadząca przeróżne akty lingwistyczne, ale też percepcyjne, mimiczne, gestularne, ale też myślowe: nie ma języka w sobie, ani powszechnej mowy, lecz współdziałanie dialektów, narzeczy, gwar, języków specjalistycznych”. Gilles Deleuze, *Kłęczce*, dz. cyt., s. 224.



Fot. Ogród-kłacze. Między światem żywych i zmarłych.

Pośród uschniętych korzeni, gałęzi i patyków, pędów bluszczu wzrok odnajduje ludzkie szczątki, czaszki, kości, zmumifikowane ludzkie zwłoki. Oni, tak jak opisuje Schulz „leżą zasuszeni, czarni jak korzenie i czekają na swój czas”. Na jednej z karp siedzi małpa, rozgląda się z małpią ciekawością, drapie się wykonując ruchy i gesty tak podobne do ludzkich. Czy to nasz „zwierzęcy przodek”? Dzięki powtarzaniu-małpowaniu tworzy się stado, wspólne nawyki, wspólne reakcje.

Wojciech Has często w ten właśnie sposób wykorzystuje w *Sanatorium pod Klepsydrą* pierwszy plan kadru. Filmowane obiekty są ukazywane z tak bliskiej perspektywy, że w pierwszej chwili stają się niezauważalne, nie na nich koncentrujemy swoje spojrzenie, bowiem naszą uwagę w tej scenie pochłania Józef, który wchodzi coraz głębiej w tajemniczy świat ogrodu. Pierwszy plan stanowi zaś istotny komentarz do dalszych wydarzeń związanych z *Wiosną*.

Kontekstem szczególnym w dalszej analizie niech będzie symbolika bluszczu – z jego wegetatywną siłą, w którą wpisać można „febryczny ferment”: chęć życia i dystrybucji własnej energii w wiecznie zielone pędy. Bluszcz uchwycony w swych ambiwalentnych sensach: z jego miłosnym pragnieniem przywierania i agresywną chęcią zawładnięcia. Jednym słowem, kłacze miłości i władzy. Wejście w ten „swarliwy odwar” rozpoczne od wyodrębnienia dwóch linii: procesu inicjacji erotycznej jako miłosnego spełnienia oraz indywidualizacji, czyli procesu dojrzewania do przyjęcia ról społecznych, świadomego włączenia się w reguły zbiorowości – społecznego systemu władzy.

Przyjmijmy hipotetycznie, że „wiosna” dzieje się w centrum tekstu, że w ogóle takie centrum jest¹²⁶, że mamy do czynienia z ukrytym labiryntem.

126 Na centralne miejsce ogrodu Bianki, a także na labiryntowe odczytanie tekstu Hasa zwracał uwagę Marek Basiaga, *Labirynt jako klucz*, „Kino” 1985, nr 6, a także Mirosław Przyłipiak, *Sanatorium pod Klepsydrą Wojciecha Hasa*, w: *Teatr pamięci Brunona Schulza*, pod red. J. Ciechowicza i Haliny Kasjaniuk, Gdynia 1993.

„Wiosna” w tej interpretacji jest niejako schowana za murami, przez które przechodzi bohater. To w ogrodzie Bianki Józef zacznie odkrywać mechanizmy, jakie rządzą „wiosną”, i jakie równocześnie kierują ludźmi-lalkami. Świat społeczny manekinów już od początku, po lekcji pana de Voss, postrzegany jest przez bohatera jako system powiązań i tajnych spisków, ukrytych sznurków, za pomocą których jedni manipulują innymi. Ale pojawia się słuszne podejrzenie, że odkrycie spisku, o którym marzy młody Józef, ma przede wszystkim doprowadzić do ukochanej. Bianka – pierwsza miłość Józefa – zaprasza go do wnętrza ogrodu, opowiada pierwszą historię, zaciekawia, kokietuje i... ucieka. Bohater przewiduje zagrożenie, czające się wokół wybranki serca i pragnie mu przeciwdziałać. Jego czyny mają być poświadczeniem miłości i ostatecznie zdyskwalifikować Rudolfa, który jest jego rywalem do serca ukochanej. Wiosna rozumiana jako inicjacja erotyczna, pierwsze zauroczenie, wejście w dorosłość ukazywana jest w pulsujących przejściach od mistyfikacji do demistyfikacji. Józef, Rudolf, Bianka „wchodzą w role z dawna przygotowane”, role męskości i kobiecości, role społeczne: królowy, królewicza, buntownika, wreszcie role moralne: wybawiciela, zdrajcy. Schulz pisze o chłopcach-królewiczach: „Każdy z nich staje się jak Don Juan piękny i nieodparty, wychodzi z siebie dumny i zwycięski i osiąga w spojrzeniu tę moc zabójczą, od której serca dziewczęce truchleją”¹²⁷.

Natomiast dziewczętom-królowom: „[...] pogłębiają się oczy, otwierają się w nich jakieś głębokie ogrody rozgałęzione alejkami, labirynty parków ciemne i szumiące. Źrenice ich rozszerzają się odświętnym blaskiem, otwierają się bez oporu i wpuszczają tych zdobywców w szpalery swych ciemnych ogrodów”¹²⁸.

Bianka jest taką właśnie królową, kobietą-dzieckiem, zarówno niewinną dziewczynką, jak i kokietką, która trochę świadomie, trochę nieświadomie prowokuje Józefa do działania (delikatna uroda Bożeny Adamek i jej gra aktorska, w której zaakcentowane są wszystkie tony egzaltacji, ale też pewne dziecięce wyrachowanie świetnie oddaje takie wewnętrzne napięcie tej postaci).

Józef zmuszony jest do odkrywania mechanizmów władzy i historii, jeśli chce zapobiec porwaniu królowy-regentki i być jej rycerzem-wybawicielem. Krzysztof Stala niezwykle celnie wskazuje: „Wiosna jest czasem Historii, czasem »wichru zdarzeń«. To ona zapoczątkowuje rewolucję przeciw tyranii Cesarza, który zatrzymał czas, zakonserwował świat w uniformach, regułach i przepisach: »świat był naówczas ograniczony Franciszkiem Józefem«¹²⁹. Pośród nudy i jednostajności, „muzealnych” opowieści pana de V. pojawia się Maksymilian

127 Bruno Schulz, *Opowiadania. Wybór esejów i listów*, dz. cyt., s. 155.

128 Tamże.

129 Krzysztof Stala, *Na marginesach rzeczywistości*, dz. cyt., s. 141.

– buntownik i rewolucjonista. Jego losy zahaczają o historię rzeczywistego arcyksięcia Maksymiliana – wyjeżdża on do Meksyku, aby szerzyć swoje idee, ale „żaden Meksyk nie jest ostateczny” – jak podkreśla Schulz. Rewolucjonista ginie tam, wpadając w zasadzkę. Józef uświadamia sobie z kolei spisek pana de V. i także pragnie zostać bojownikiem o słuszną sprawę, przywódcą „czcicieli czerwieni”. Znajduje dla siebie misję – pragnie Biance (wnuczce Maksymiliana, ale także córce praczki z sąsiedztwa, a może nawet koledze z najbliższego otoczenia – chłopakowi z poobijanymi kolanami) przywrócić „należny” tron. Zwróćmy uwagę, że przy tej niejasnej, ambiwalentnej tożsamości słusność tego roszczenia zostaje zdemaskowana, jakby narrator obnażał w ten sposób retorykę każdej rewolucji. Pamiętajmy – młody bohater organizuje swoją rewolucję z miłości. Autor filmowy mistrzowsko splata oba wątki: pożądanie erotyczne i pożądanie władzy.

Scena w ogrodzie. Józef przychodzi do łóżka Bianki.

Józef ponownie wchodzi w gąszcz ogrodu na spotkanie z wybranką swego serca, która leży na jasnej pościeli, podczas gdy lampka nocna oświetla łóżko niczym scenę. Kobieta-dziecko ma jakby przypadkowo rozwiązaną koszulkę, która lekko odsłania zarys piersi, ona zaś, pogrążona w lekturze książki, pozornie tego nie zauważa.

Bianka: – *Myślałam, że już nie przyjdiesz. No usiądź!* /tonem reprimendy, z miną obrażonej księżniczki/

Józef: – Nie infantko. Chcę wytrwać na posterunku, na którym mnie los postawił. Chcę do końca spełnić swój program.

Bohater sam buduje tutaj dystans: nie może obok niej usiąść, nie może się do niej zbliżyć, skoro dziewczyna jest królową. Najpierw oboje bawią się jak dzieci w podpisywanie i stemplowanie dekretów, w końcu Józef zwierza się, że został zaplątany w sprawy dynastyczne największych potęg i przewiduje, że wynikną z tego ogromne kłopoty.

Józef wydaje się zaskoczony, wręczprerażony tym pomysłem, podczas, gdy Bianka niczym dziecko, jakby nie rozumiejąc słów, które wypowiada, podrywa się nagle rozpromieniona:

Bianka: – To musi być cudowne uczucie! Wejść w otchłań niczemności i wymazać swą istotę z własnej pamięci!



Fot. Trzeba pomyśleć o zdradzie...



Fot. Bianka w filmowym dyskursie pożądania: władzy i erotyzmu.

Linie interpretacji rozsuwają się na dwa aspekty, czy też dwa pędy: moralności i erotyzmu, oba splecione wymiarem pożądania, gwałtownego przepływu intensywności i pragnienia władzy. W pierwszym chodzi o to, by „upoić się złem”, „pociągnąć do nikczemności” Józefa, zdradzić nie tylko innych, ale przede wszystkim zdradzić siebie, zakwestionować w tej zdradzie, wymazać własną tożsamość (czy nie taki jest najgłębszy sens każdej zdrady?).

W drugim odczytaniu „otchłań nikczemności” to seksualność rozumiana jako grzech. *Cudowne uczucie*, o którym z ogniem w oczach mówi dziewczyna, jest przeżyciem erotycznego pożądania, którego jeszcze nie doświadczyła. Stan miłosnej ekstazy, orgazm, może być drogą do tego, by na chwilę zapomnieć siebie, *wymazać swą istotę z własnej pamięci*. W narracji filmowej dziewczyna,

jakby wyzwolona tym pomysłem, podnosi do góry ramiona bezwstydnie wystawiając biust i z radosnym podnieceniem mówi :

Bianka: – Nie chciałbyś być choć przez chwilę taki... splugawiony i odrażający, ale zupełnie odnowiony? Uczynić to! Uczynić to!

Ale Józef odpycha ją na łóżko pełen oburzenia. Po chwili Bianka posunie się nawet do szantażu:

Bianka: – A gdybym wybrała Rudolfa? Wolę go tysiąc razy od ciebie – nudnego pedanta! On byłby mi posłuszny. Posłuszny aż do zbrodni! Aż do samouni-cestwienia!

Ta sytuacja, ten konflikt jest już powtórzeniem. Powraca Schulzowskie ujęcie mitu Edypa. Matka pieszczotami – swą miłością „przekupiła” przecież małego chłopca i „zmusiła” do „zdrady” ojca. Józef wybrał pragmatyczny świat matki, zamiast świata ojcowskiej kreacji. U podłoża znów leży zatem konflikt lojalności. Za cenę swych uczuć Bianka chce nakłonić Józefa do opowiedzenia się po jej

stronie. Domaga się posłuszeństwa „w imię jego uczuć”, odsłaniając mechanizm władzy uwikłany w jej wyobrażenie miłości. Gdy Józef nie chce spełnić jej żądań, odrzucona dziewczyna krzyczy: – *Jesteś śmieszny z tą swoją wiernością i całą swoją misją!* Ona nie wierzy w wierność, ustaloną, jedną tożsamość:

Bianka: – Czy pamiętasz Leonkę? Córkę Antosi praczki, z którą bawiłeś się będąc małym? Tak! To byłem ja! Tylko wtedy jeszcze byłem chłopcem! Czy podobałam ci się wtedy?

Schulz często przedstawia kobiecość jako swoistą identyfikację z własnymi maskami, bezkonfliktowe stopienie z powierzchownością. Bianka pokazuje, że ta zewnętrzna skóra może być dowolnie zmieniana, jak rękawiczki, które panny z ulicy Krokodyli dopasowują się do stroju akurat dzisiaj noszonego¹³⁰. Zaniepokojony Józef powtarza: – *Bianko... Bianco...*

Ona jest bowiem... nazwą, imieniem przedmiotu pragnień mężczyzny-chłopca. Nie chodzi o jej tożsamość, ale o podmiotowe obsadzenie takiego imienia -obiektem swoimi pragnieniami uczuciowymi i erotycznymi¹³¹. Imieniem Bianki Józef nazwał bowiem swoje pragnienie miłości. W tym ujęciu miłość postrzegana jest jako pożądanie władzy i, jako taka, wyrasta z tych samych korzeni, co życie społeczne i jego namiętności: walki o słuszną sprawę. I świat prywatny, i świat publiczny wiążą obaj artyści z pragnieniem podporządkowania sobie drugiego człowieka, uczynienia zeń posłusznego manekina. Odsłonięcie zdrady i spisku może być w tym świecie jedynie pozorne, okazuje się dziecinną ułudą, bowiem za jedną maską kryje się kolejna, ujawniony spisek maskuje nieujawniony. Demaskacja zmusza do buntu, każdy bunt do kolejnej mistyfikacji, a ona do zdra-

130 Panny z ulicy Krokodyli (podobnie jak Bianka) nie szukają niczego poza „maską panny”, którą noszą, zadowolone są ze swej kondycji lalki, wręcz dumne ze swej powierzchowności, całkowicie z nią tożsame. Schulz poświęca tej, jego zdaniem, typowo kobiecej formie manekina wiele uwagi: „Miały wszystko w sobie, miały nadmiar wszystkiego w sobie. Ach! Byłby im wystarczył pierrot wypchany trocinami, jedno-dwa słowa, na które od dawna czekały, by móc wpaść ze swą rolą z dawna przygotowaną”.

Dwa akapity dalej czytamy zwierzenia Józefa-narratora: „Odsuwając pończoszkę z kolana Pauliny i studiując rozmiłowanymi oczyma zwięzłą i szlachetną konstrukcję przegubu, ojciec mój mówił: – jakże pełna uroku i jak szczęśliwa jest forma bytu, którą panie obrały. Jakże piękna i prosta jest teza, którą dano wam swym życiem ujawnić. Lecz za to z jakim mistrzostwem, z jaką finezją wywiązują się panie z tego zadania. Gdybym odrzucając respekt przed Stwórcą, chciał się zabawić w krytykę stworzenia, wołałbym: – mniej treści, więcej formy!”; Bruno Schulz, *Opowiadania. Wybór esejów i listów*, dz. cyt., s. 30-31.

131 W interpretacji psychoanalitycznej podmiot *obsadza* energią obiekt, to obsadzanie (kateksja) to zwiążanie energii libidinalnej z idealnym wyobrażeniem przedmiotu albo zakochuje się (w wersji odseksualnionej), albo pożąda (w wersji seksualnej).

dy. Józef przekonany o swej misji przybywa do panoptikum figur wojskowych, aby nakłonić manekiny do rewolucji. Pamiętamy, że wypowiada wtedy magiczne słowo: *Abrakadabra!* Ożywiając historyczne postaci i nakręcając je do działania pod swoim dowództwem.

Nasuują się pytania: Czy *Abrakadabra* to bajkowe, dziecięce zaklęcie? Czy to słowo jest nawiązaniem do formuły, gdy magik pokazuje oniemiałym widzom sztuczkę i powinniśmy odczytywać je na poziomie autotematycznym filmowego tekstu, jako swoiste podkreślenie, iż nie ma żadnych ograniczeń w świecie imaginacji? A może *Abrakadabra* jest raczej tajemną, hebrajską formułą (*abrek'ad ha-bra*), która wygłosić może jedynie Bóg, gdy wysyła swój promień, aby przewyciężyć śmierć? Czy Józio naprawdę uzyskał boską moc? Ciekawe, iż wiele interpretacji, odsłaniając wątki kabalistyczne, skłania się właśnie ku temu ostatniemu ujęciu, widząc w nim rozwiązanie tej problematycznej kwestii¹³². Czy *Abrakadabra* może być serio potraktowanym objawieniem, jakie spłynęło na Józefa?

W mojej interpretacji wszystko przeczy takiemu jednoznacznemu rozstrzygnięciu! Każda z tych możliwości interpretacyjnych jest przywoływana, ale w ruchu koniunkcji, rizomatycznego zestawienia wielości. Nie chodzi też o ich hierarchię ważności, platońskie uszeregowanie pretendentów i wskazanie, kto i czyja interpretacja jest najbliższej ostatecznej prawdy. Warto zwrócić uwagę, że przywoływane tutaj magiczne słowo już pojawiło się w tekście filmowym. Przypomnijmy sobie scenę, gdy Józef przeglądał z Rudolfem markownik. Przyjaciel wymieniał państwa, z których pochodzą znaczki, chluba jego zbioru. Egzotycznie brzmiące nazwy: *Salwador, Borneo, Sumatra, Barbados, Trinidad*. Józef włącza się w ten lingwistyczny szereg i dodaje od siebie: – *Hiperabundia*. Rudolf komentuje: – *Mówisz, co ci ślina na język przyniesie*. A Józio rozbawiony rozmową wciąż żartuje: – *Halediwa! Abrakadabra!*

W tym kontekście *Hiperabundia, Halediwa, Abrakadabra* to nazwy wymyślonych państw. W kontekście tej sceny zarówno *Abrakadabra*, jak i *Hiperabundia* nie istnieją. A jeśli Schulz, a za nim filmowy reżyser, przywołuje nazwę całkowicie fikcyjnego, wymyślonego, państwa pojawia się jeszcze inny trop do interpretacji: nie kabalistyczny, nie fantastyczny, nie autotematyczny, ale ideologiczny. *Abrakadabra* może oznaczać państwo-utopię. Idea-utopia wyrażona za pomocą słowa: *Abrakadabra* pobudza manekiny, żołnierzy, a nawet proletariuszy do walki, do rewolucji. Figury panoptikum uciekają ze świata manekinów po to, by nadal być manekinami. *Abrakadabra* brzmi jak kod, który uruchamia stary mechanizm dziejów – historia znów zaczyna swój kołowrót. Jak wskazuje

132 Małgorzata Burzyńska-Keller, *Traktat o manekinach według Schulza i Wojciecha Hasa*, „Kwartalnik Filmowy” 2000, nr 31-32.

Slavoj Žižek, nie chodzi o to, jakie są hasła: Wolność! Równość! Braterstwo! Abrakadabra! Problem ideologii, nie polega na tym, że któreś idee i programy są faktycznie lepsze. Istotą bowiem pozostaje fantazmat ideologii – puste jądro, sama potrzeba idei. Pragnienie wiary w to, że nasza idea jest słuszna, a nasz program najlepszy. Tak wspaniały, że warto o niego walczyć i dla niego zginąć. Tak wspaniały, że trzeba zmusić innych, by stali się jak katarynki i wciąż powtarzali hasła rewolucji¹³³.

Krzysztof Stala niezwykle trafnie pisze o tych historycznych postaciach, o ludziach-manekinach w opowiadaniu Schulza: „Sami w sobie stanowią onisymbol, ekstrakt historii, ale historii poniżonej, zdegradowanej, ośmieszonej. Narrator cały czas bawi się tutaj czasem historycznym, zniekształcając go, mitologizując i demitologizując. Czas akcji jest tu właściwie parodią Hegłowskiego ducha dziejów. Rozwijanie się wiosny to próba permanentyzacji rewolucji – zarówno w naturze, jak i w historii. Wiosna chce się stać „wiosną ostateczną”, rewolucja chce ogłosić „wieczne panowanie czerwieni”¹³⁴.

Ale ostateczny cel nie zostanie osiągnięty, szczytne zamiary obrócą się przeciw Józefowi, nieświadomie spowoduje on, iż ukochana dziewczyna potajemnie ucieknie z Rudolfem, jego najlepszym przyjacielem. Historia bez skrupułów wykorzystuje ludzkie manekiny, żeby później wypluć przeżutych, już niepotrzebnych „byłych bohaterów”.

Has w filmowej opowieści przytacza w całości monolog Józefa: *W zaślepieniu moim podjąłem się wykładu pisma, chciałem być tłumaczem woli boskiej. W fałszywym natchnieniu chwyciłem ślepe poszlaki i kontury, łączyłem je niestety tylko z dowolną figurą. Pozwól przyjacielu! Dostojni Panowie i Ty, infantko składam regencję w ręce Rudolfa, abdykuję na całej linii... Dziękuję wam,*



Fot. Pochód manekinów „wyzwolonych” i „zniewolonych” przez Józefa.



Fot. Filmowy bohater „abdykuje” przyznając się do porażki...

133 Por. Slavoj Žižek, *Wzniosły obiekt ideologii*, dz. cyt.

134 Krzysztof Stala, *Na marginesach rzeczywistości*, dz. cyt., s.142.

dostojni Panowie w imię idei, naszej zdetronizowanej idei, która mimo wszystko... Rozejdźcie się po świecie grając ludowi ku pokrzepieniu serc, wybór arii do was należy... Żegnajcie Panowie i z tego, co za chwilę ujrzycie wysnujcie przestrożę by nikt nigdy nie porywał się na odgadywanie zamiarów boskich ignorabimus moi panowie ignorabimus!

Mimo elementów Schulzowskiej błazenady narrator filmowy zdaje się zwracać bezpośrednio do widza: *Drodzy Panowie!* Mówi wprost do tych, którzy siedzieli na sali filmowej w 1973 roku, kiedy odbywała się premiera filmu. Narrator słowami Józefa komentuje horyzont czasu jemu przypisany – odwołuje się do doświadczeń pokolenia, do którego przynależy tekstowe „ja” autora. Wypowiedź Józefa dotyczy każdej rewolucji – także proletariackiej, skierowana jest do wszystkich rewolucjonistów, także „czcicieli czerwieni”, którzy przejęli władzę w Polsce i rządili w czasach PRL-u pod sztandarem idei socjalistycznego państwa. Wiosna okazuje się życ powtórzeniem. Obiecuje spełnienie, zrozumienie Historii, miłości, ale nie dotrzymuje obietnic. Józef zostaje ze swoją niewiedzą, z „pustymi” obiektami pragnień. Żadna inicjacja nie następuje, żadna indywidualizacja nie zachodzi, zapowiadane wchodzenie w dorosłość i dojrzałość jest mitem. Podmiot jest wciąż niedojrzały i jako taki żyje złudzeniami i dziecięcymi marzeniami, przebywa w świecie fantazmatów. Zewnętrzność *symbolicznej maszyny* – jak wskazuje Slavoj Žižek – nie jest czysto zewnętrzna, jest miejscem, gdzie los naszych wewnętrznych, najbardziej szlachetnych przekonań i najbardziej intymnych marzeń jest już z góry zainscenizowany i zadecydowany¹³⁵. Stąd dramat podmiotu, obarczonego odpowiedzialnością za wszystkie klęski i upadki, które i tak wpisane są w historię, za błędy wciąż nieświadomie małpowane, powtarzane przez ludzkie automaty, przypominające katarynki¹³⁶.

W kłęczu nie ma centrum, jedynie czasami podmiot odnajduje puste miejsce, które szybko zarasta trawą – kolejną pozorną ideą-misją. I znów wnioski Schulza i Hasa współbrzmiały z tezami współczesnych filozofów. Zdaniem Deleuze’a, podobnie jak Klossowskiego czy Lyotarda, świat pozoru i świat manekinów jest wyjściem z czasu Historii; nie ma już wiary w oficjalną wykładnię dziejów, sprowadzoną do chronologicznie uszeregowanych faktów. Wyjście z czasu historii jest wejściem w czas mitu. Jest powtórzeniem, które ujawnia wielość nieciągłych, różnorodnych historii: wielość wariacji, nieskończoność mutacji. Filmowy

135 Slavoj Žižek, *Wzniosły obiekt ideologii*, dz. cyt., s. 59.

136 Swoistym komentarzem do tych kwestii może być wypowiedź G. Deleuze’a: „Nasze [...] życie ma tę własność, że wówczas gdy stajemy w obliczu najbardziej mechanicznych, najbardziej stereotypowych powtórzeń, na zewnątrz nas i w nas, nie przestajemy wydobywać z nich małych różnic, wariantów i modyfikacji. Z kolei, zamaskowane, ukryte i sekretne powtórzenia ożywiane nieustannym przemieszczaniem różnicy, odtwarzają w nas i na zewnątrz nas, nagie, mechaniczne i stereotypowe powtórzenia”. Tenże, *Różnica i powtórzenie*, dz. cyt., s. 192.

reżyser, podążając za intelektualnymi szlakami artysty z Drohobycza, dostrzega, że „życie ludzkich pokoleń jest tylko materią, w której realizują się odwieczne historie”, nie mogące się nigdy dość wyraźnie wypowiedzieć i uzupełniające się w nieustannych poprawkach i powtórzeniach.

Czas – klucze

W narracji filmowej Has zawiera fragmenty Schulzowskiego wykładu o czasie, ale stawia przed sobą zadanie, aby w samym sposobie opowiadania, w układzie prezentowanych wydarzeń ukazać ten szczególny, rizomatyczny charakter czasowości.

Józef podczas tajemniczych spotkań z konduktorem ujawnia własne niepokoje związane z refleksją nad istotą czasu i charakterem zdarzeń, w których uczestniczył/uczestniczy/będzie uczestniczył. Zwróćmy uwagę, iż *Wiosna* jako opowiadanie jest niejako „przerośnięta” metafizyką czasu. Podczas spotkania młodych na łóżku Bianki (nie wiemy, czy w tym samym czasie czy też równolegle do prezentowanych zdarzeń) pojawia się ociemniały przewodnik w zniszczonym stroju kolejarza:



Fotos z filmu *Sanatorium pod Klepsydrą*, reż. Wojciech J. Has, 1973. © FilMOTEKA Narodowa
Foto: Jerzy Troszczyński

Józef /mówi jakby zwracając się do siebie/:

– Czuję, że coś się tu psuje i rozprzęga...

Konduktor /nagle wyłaniając się z ciemności/:

– Proszę o bilety do sprawdzenia!

Józef: – Panie konduktorze... Panie konduktorze, na miłość Boską... co tu się dzieje?

Konduktor: – Spokojnie... spokojnie... bez zbytecznej paniki. Wszystko załatwimy po cichu, bez niczyjej pomocy./Bianka zawiązuje swoją koszulkę i skacze po łóżku, jak dziecko podczas zabawy!/ Zwykłe fakty uszeregowane są w czasie, nanizane na jego ciąg...



Fot. Józef uwikłany w dwa czasowo-przestrzenne wymiary rzeczywistości: znajduje się w ogrodzie Bianki, ale konduktor sprawdza bilety, jakby wciąż jechali w tajemniczym pociągu.

/konduktor przerywa, gdyż przeszkadza mu dziewczyna, która wciąż bawi się na łóżku/ skacze coraz wyżej, zachowując się jak rozwydrzone dziecko:

...nanizane na jego ciąg jak na nitkę. Ma to swoje znaczenie i dla narracji i dla ciągłości...

Zauważmy, iż Józef jest w tej scenie jakby jednocześnie w dwóch wymiarach: w wyobrażonym pociągu, gdzie zadaje pytania o naturę czasu i w ogrodzie-łóżku Bianki, gdzie usiłuje ją uciszyć, żeby

nie przeszkadzała podczas rozmowy dorosłych. Nawet zdania konduktora „rwą się”, jakby nanizanie ich *na ciąg jak na nitkę* sprawiało kłopoty.

Józef: – Ale co zrobić ze zdarzeniami, które nie mają własnego miejsca w czasie? Ze zdarzeniami, które przyszły za późno, gdy cały czas był już rozdany, rozdzielony? Czyżby czas był za ciasny dla wszystkich zdarzeń?

Konduktor: – Istnieją takie boczne odnogi czasu... trochę nielegalne co prawda i problematyczne, ale gdy mamy do czynienia ze zdarzeniami nie do zaszeregowania nie można być zanadto wybrednym... Kto wie, może, gdy o tym mówimy, nieczysta manipulacja jest już poza nami i jedziemy już ślepym torem?

Józef: – Właśnie... właśnie, a jak się stąd wydostaniemy?

Konduktor: – Możemy spróbować jeszcze raz pod łóżkiem.



Fot. Bohater wciąż zadaje pytania, próbując rozwikłać zagadkę temporalnej natury bytu.

Konduktor ujawnia w tym dialogu, że *czas jest za ciasny dla wszystkich zdarzeń*. Antycypuje niejako zakończenie *Wiosny* i finał wydarzeń, w których wirze znalazł się teraz Józef. Czasowość rozrasta się, puchnie, ale i tak nie może pomieścić wszystkich spełnionych marzeń, stąd nie każde pragnienie Józefa może zostać zrealizowane. *Czas boczny, ślepy tor* to alternatywa dla podmiotu, która zmniejsza poczucie klęski, odnawia na-

dzieję, pozwala uciekać w świat fantazji. Na *bocznych torach* króluje temporalny nurt wyobraźni, wreszcie spełniają się marzenia; to czas wariantów, które nie zostały podjęte, innych wyborów, które mogły prowadzić do osiągnięcia obiektu pożądania. Co można określić tutaj jako *nieczystą manipulację*? Czy samo budowanie wariantów, historii i rozwiązań alternatywnych? Czy problemem jest, że podważają one oficjalną biografię człowieka? Pokazują, że każde wydarzenie jest czasowym *węzłem*, w którym mogliśmy pojechać innym torem, mogliśmy dokonać innych wyborów?

Z pewnością tak. Warto jednak również dostrzec, iż nieczystą manipulacją jest także samo szukanie błędu „po czasie”, bowiem „błąd” wpisany jest w tę nieubłaganą logikę rozwoju zdarzeń: nadzieja – działanie – klęska. Podmiot sądzi, że gdyby nie popełnił jakiejś własnej pomyłki, ostatecznie osiągnąłby upragniony cel: miłość (Bianka wybrałaby jego, a nie Rudolfa) i rewolucję (wyzwoliłby manekiny spod tyranii demiurga). Logika powtórzeń wskazuje natomiast, że zawsze musi być popełniony jakiś błąd, bo osiągnięcie takiego ostatecznego celu nie jest możliwe. Nie dostrzegamy, że nasze działanie razem z tym „niewłaściwym posunięciem” jest już częścią „prawdy”, którą pozornie dopiero „błąd” odsłonił¹³⁷.

Wydaje się, że tu właśnie tkwi specyfika temporalnej koncepcji autora *Sklepów cynamonowych*, a filmowa narracja podąża tymi właśnie szlakami. Doświadczenia czasowości ludzkiego bytu zostają poddane w filmie reżyserskiemu opracowaniu. Wojciech Has unaocznia gęstość temporalną kreowanego świata poprzez kształtowanie zmiennego tempa prezentowanych wydarzeń. Filmowy narrator daje nam odczuć czas jako niewidzialne, ale znaczące podłoże zdarzeń, ale przede wszystkim odwołuje się i twórczo rozwija Schulzowską ideę czasudziełki, czasu-chwastu, który wyrasta z wszystkich węzłów i narodził na linii ludzkiej biografii. Ba! Nie mamy już do czynienia z linią, a jedynie z punktami węzłowymi.

Jednak Has nie tylko ukazuje łuszczące się warstwy czasowości, lecz buduje także narracyjne pętle, w których ujawniają się temporalne paradoksy egzystencji: przeszłość nadchodzi z przyszłości.

Wróćmy do sceny na targowisku, gdy Józef i Rudolf oglądają znaczki wklejone w markownik (przez chwilę między znaczkami widzimy rycinę, która ukazuje słonia w dżungli).

137 Świetnie ten problem ujmuje Žižek, gdy pisze, iż struktura czasu jest zapożyczona przez subiektywność: „subiektywna pomyłka, wada, błąd, błędne rozpoznanie pojawiają się paradoksalnie przed prawdą [...] sama prawda staje się prawdziwa jedynie w wyniku pomyłki albo, aby posłużyć się pojęciem Heglowskim, jedynie dzięki zapośredniczeniu przez błąd. Taka jest logika „chytrości” nieświadomości, sposobu, w jaki nieświadomość nas oszukuje...”. Slavoj Žižek, *Wzniosły obiekt ideologii*, dz. cyt., s. 77.



Fot. Filmowy markownik wygląda jako książka przygodowa.



Fot. Józef pyta, czy może zdarzyć się coś nowego, czy raczej świat toczy się kołem powtórzeń.



Fot. Fantazmatyczny korowód z konduktorem niesionym w lektyce przechodzi przez rynek miasteczka.

Józef wymyśla nazwy państw: *Abra-kadabra!* I nagle bohater niespodziewanie zmienia wyraz twarzy, jakby zmywały się rysy, które wyrażają niefrasobliwe wyglupy dziecka, poważnieje i zwraca się niejako ponad zdarzeniami do samego siebie: – Dlaczego mam uczucie, jakbym już tam kiedyś był... *Bardzo dawno... Czy w gruncie rzeczy nie znamy już z góry wszystkich krajobrazów, które napotyamy w życiu...*

Początkowo śledząc tę scenę, sądzimy, że Józef mówi o tych egzotycznych, dalekich krajach, których nazwy tak śmiesznie brzmią... Kamera pokazuje nieco od dołu jego natchnioną, podniosłą twarz, jakby przeżywał rodzaj iluminacji: – Czy w ogóle może zdarzyć się coś, całkiem nowego, czego byśmy nie przeculi... *Wyraz jego twarzy jest na tyle odmienny, monolog istotny, że nie zauważamy, co, a właściwie kto przesłania nam przez chwilę obraz głównego protagonisty. Tymczasem na pierwszym planie przesuwa się ubłocona, wycieńczona twarz. Później „wchodzi w kadr” kolejny obiekt.*

Żołnierze ukażą się w pełni dopiero wówczas, gdy już przejdą i zobaczymy z większego dystansu, że należą do jakiejś dziwnej kolumny i są częścią innej, onirycznej rzeczywistości, która tu pozornie zupełnie nie pasuje. Widmowy korowód kojarzymy z pokładami tajemniczej, nieodgadnionej przeszłości.

Dopiero wówczas, gdy przez rynek przejdzie pochód, w szerszym planie zobaczymy całe otoczenie. Wtedy dostrzegamy, że miasteczko jest całkowicie zrujnowane, dawny plac targowy, gdzie kwitł żydowski handel, zamienił się niepostrzeżenie w gruzowisko: pomiędzy budynkami, leżą stopy kamieni, cegieł,

resztki murów, połamane deski, zwały ziemi i błota. Widok jak po przejściu kaktlizmu... czy obraz z czasu nadchodzącej wojny? A może taki właśnie był ten rynek i to miasto? Może ten świat już był zniszczony, tylko nie zauważyliśmy ruin, ponieważ obrazy pokazywane były w bliskich planach i dopiero szerszy kąt widzenia odsłonił przed nami całe otoczenie i krajobraz po Zagładzie.

Środki stylistyczne, jakie stosują Has i Sobociński świetnie oddają istotne aspekty czasowej egzystencji człowieka. Gdy obiekt właśnie „wchodzi w kadr”, ale znajdując się zbyt blisko obiektywu, nawet jeśli widzimy go przez chwilę na pierwszym planie, nie może zostać rozpoznany. Podobnie jest z dostrzeganiem teraźniejszości – także potrzebujemy dystansu, byśmy mogli zauważyć, a później trafnie określić, co właściwie „przeszło” tuż przed naszymi oczami, co się właściwie wydarzyło... Scenę rozgrywającą się na rynku operator filmuje w bliskich planach, ukazując barwną galerię postaci zgromadzonych wokół ojca i na miejskim targowisku. Nic nie budzi naszych podejrzeń, co do czasowego umiejscowienia tych zdarzeń, wydają się całkowicie przynależeć od dzieciństwa bohatera, mogą być odbierane jako rodzaj retrospekcji. Jednak w zakończeniu tej sceny użycie obiektywu o większym kącie widzenia ukazuje ten sam plac targowy już w innym kontekście temporalnym. Ruiny i gruzowiska widzimy z perspektywy narratora filmowego, który wie, jaka jest przyszłość Drohobycza i innych żydowskich miasteczek.

Powróćmy jednak do tego żałosnego korowodu żołnierzy w brudnych zniszczonych mundurach z różnych epok. Manekiny i Murzyni. Mundury z czasów wojen narodowych, powstań styczniowego, listopadowego, wojen dynastycznych, buntów, zasadzek, takich jak ta, w której Franciszek Józef ostatecznie pokonał księcia Maksymiliana. Wiosna ludów. Żałosny korowód jeńców, pokonanych, wszystkich, których udziałem była klęska. Oni albo dali się uwieść idei, jedynej, słusznej sprawie, albo zostali zmuszeni do walki po stronie tej sprawy. Obrazom filmowym towarzyszy niepokojąca muzyka przepleciona odgłosami chłosty, jakby jeńcy byli smagani batogiem albo poganiani bitem jak bydło. Wśród nich niesiony jest w lektyce konduktor z pociągu-widma.

Józef: – Czy słyszysz mnie? Chcę wiedzieć, czy słyszysz mnie? Czy to wszystko mogło się zdarzyć? Odpowiedz mi! Więc, czy to się zdarzyło, czy nie zdarzyło?

Konduktor: – I tak, i nie. Bo są rzeczy, które całkiem, do końca nie mogą się zdarzyć. Są za wielkie, ażeby mogły się zmieścić w zdarzeniu. Za wspaniałe. One tylko próbują. Próbuje się zdarzyć.

Józef: – Powiedz? Powiedz mimo wszelkich zastrzeżeń. Czy ona istniała naprawdę?

Konduktor milczy. Jeśli zdamy sobie sprawę, że ci żołnierze są smutną resztką armii, której kiedyś przewodził Józef inaczej zrozumiemy pytania bohatera. W narracji filmowej nie dokonała się jeszcze *Wiosna*, oniryczny korowód pochodzi z wydarzeń, które dopiero nadejdą dla Józefa. Jednak paradoksalnie wydarzenia te już się dokonały, skoro z armii buntowników pozostała garstka żołnierzy, wiedzionych na stracenie. Pytania Józefa skierowane do konduktora zyskują swój wielowymiarowy sens dopiero... po czasie. Has buduje w filmowej narracji czasowe koło, które przypomina wieczny powrót, w którym wydarzenia wciąż powracają. Zatem jednocześnie mogą być ukazane na dwóch płaszczyznach temporalnych: przyszłości i przeszłości. One zdarzyły się i nie zdarzyły. Nie jest to jednak jedyny kontekst, który warto przywołać podczas interpretacji.

Żołnierze wraz z konduktorem przechodzą pośród nagich drzew i wkraczają w poświętę zachodzącego słońca. Józef mówi do siebie, jakby sam siebie utwierdzając: – *Ona była. Nic mi nie zabierze tej pewności.*

Kamera pokazuje go pośród dziwnego, bezlistnego lasu – czy wraz z tym pochodem bohater przeszedł w inny wymiar pamięci i rozważał przeżyte doświadczenia? W filmowym kadrze widzimy Józefa i... słonie.



Fot. Boczne odnogi czasu zawierają niespełnione marzenia.

Has pokazuje wielkie słonie, które w tym lesie wydają się przynależć do porządku czystego fantazmatu. I demaskują, że Józef nie ma racji. Ona była i nie była. Ona-Wiosna, ona-ukochana, ona-idea jest Lacanowskim przedmiotem pożądania, który istnieje jedynie w wyobraźni, stamtąd napędza ludzkie działania. I jest, i nie ma go. Siłą tego wirtualnego przedmiotu jest zakuwanie nas w kajdany, zmuszanie, aby za

wszelką cenę zdobyć upragniony przedmiot. Niczym słonie w filmowym lesie kołysamy się w niewoli z boku na bok, jak pogrążeni w transie. Sądzymy, że tańczymy zgodnie z melodią własnego serca, że nasze czyny pochodzą jedynie z nas samych, naszych świadomych wyborów. To jednak taniec ze spletanymi nogami.

„Wiosna” nie jest zatem umieszczona w centrum filmowego tekstu, ona przerasta zarówno wcześniejsze, jak i późniejsze partie filmu, „rozłazi się” po całym tekście niczym pędy bluszczu. Takie pętle pojawiają się dwukrotnie: gdy Józef widzi samego siebie przybywającego do sanatorium i gdy przez okno w piwnicy obserwuje uciekających ludzi, antycypując swój los.

Warto podkreślić, iż w filmie Hasa narracja przyjmuje formę spletanym odgałęzień nie tylko po to, aby przedstawić bieg zdarzeń, które w filmowym

świecie miały miejsce, **ale także opowiedzieć wydarzenia, które nie miały miejsca w czasie narracji**. Korzystając z pojęć wypracowanych przez psychoanalizę możemy powiedzieć, że doświadczenie szoku, trauma nie może znaleźć miejsca w opowieści, przy niej zamiera głos, słowa ukazują swoją niemoc. Cierpienie, ból, śmierć nie może zostać zracjonalizowane, bo wtedy ów skandal nieracjonalności, brak logicznego uzasadnienia dla ludzkiej śmierci i bólu zostaje zapomniany. Nie ma wyjaśnienia, dlaczego ginie akurat ta osoba, dlaczego właśnie ona była w tym miejscu, o tym czasie. Dlaczego właśnie ojciec Józefa zapada na chorobę, cierpi i umiera. Faktyczna, realna śmierć nie mieści się w opowieści, jest spychana poza porządek narracji, jest nie do opowiedzenia, bo jej traumatyczne jądro jest sprzeczne z każdą racjonalizacją, którą narzuca opowieść. Umieranie, podobnie jak Holocaust, jeśli nie ma być zamienione w mniej lub bardziej uładzone wyobrażenie o śmierci i o Zagładzie, jeśli ma sięgać Realnego, nie może być wypowiedziane, co nie znaczy, że powinno zostać zapomniane. Has nie chce zapomnieć, ale też nie mówi wprost. Narracja-łączące dotyczy zatem i opowiadanych wydarzeń, i tych, których opowiedzieć się nie da. Has proponuje jeszcze inny rodzaj rizomatycznego rozwiązania. W filmowym ujęciu zagłębianie się w rewiry pamięci, przypominanie, przeciskanie się w dziwnych korytarzach wspomnień tworzy **przejścia narracyjne między różnymi wymiarami czasu, które same stają się quasi-wydarzeniem**. One łączą ze sobą odległe strefy czasowe, zestawiają obok siebie obrazy-wspomnienia rozrzucone po różnych rewirach pamięci, nie jest to tradycyjna narracja, która opisuje chronologiczny rozwój wydarzeń, zgodnie z logiką przyczynowo-skutkową. I nie jest to tradycyjne zestawienie ujęć zbudowane dzięki montażowym cięciom.

Przechodzenie między rejonami przeszłości może być pokazane jako przeczołgiwanie się pod łóżkiem. Najpierw w pokoju Adeli Józef korzysta z tej szczególnej czasowej „teleportacji”.

Pod łóżkiem jest nie tylko ciasno i brudno, znajdują się tu jakieś śmieci i urynał, co więcej utknął w tej przestrzeni jeszcze ktoś inny: mężczyzna, który je żółte konfitury. Ktoś, kto właściwie nie występuje w głównej opowieści, ale został gdzieś zapomniany między czasami, na zawsze schowany pod łóżkiem Adeli. Czy reżyser w ten sposób obrazuje stan amnezji? Czy to bezmyślna szczęśliwość związana z utratą wspomnień?



Fot. Bohater poszukuje przejścia w następny rewir wspomnień.

W tym „narracyjnym przejściu” podczas szabasowej wieczerzy Józef przeżywa iluminację: w makabrycznym geście wkłada szklane kulki we własne oczodoły. Sądzi, że teraz widzi „prawdę”. Przekonany o swej racji decyduje się, aby powrócić do panoptikum i rozpocząć własną rewolucję. Kolejne przemieszczanie



Fot. Inny tajemny portal czasu znajduje się pod stołem.

się między pokładami pamięci dokonuje się pod łóżkiem Bianki; zamiast czołgania się Józef wspina się na piętrzące się przed nim przedmioty, jakby materia stawiała opór, wzbraniała wejścia w świat duchowości-pamięci.

Przedzieranie się między strefami wspomnień staje się wysiłkiem nie do zniesienia, ponad ludzką miarę. W graciarni dostrzegamy pokryty kurzem stary zegar. Na jednym z blatów Józef widzi

oczy, wyłuskane z oczodołów, rzucone niczym szklane kuleczki, takie same, którymi kiedyś bawił się sądząc, że ujrzał misję, którą musi wypełnić. Teraz sztuczne gałki oczne leżą obrośnięte siecią pajęczyn, makabryczne i przerażające. Przypominają o jego kłęsce, ale także przybliżają go do jego ostatniej roli. Między retrospekcjami pojawia się bowiem aluzja do finału, odsłonięcie przyszłości bohatera, ujawnienie zakończenia, w którym Józef-ślepiec, przyjmie na siebie rolę konduktora.



Fot. Mężczyzna z trudem pokonuje barierę z przedmiotów-gratów.

W filmowej wizji Wojciecha Hasa rzadko kiedy dostajemy się do przeszłości oficjalną bramą, im bardziej zagłębialiśmy się w pamięć, tym rzadziej pojawiają się drzwi, które wystarczy otworzyć, o wiele częstsze staje się przeciskanie się między przedmiotami. Mentalne wnętrze człowieka przypomina zagracone, zakurzone pokoje. Z trudem przeciskamy się w poszukiwaniu własnych myśli, przeżyć, wspomnień między gratami, którymi „umeblowana” jest ludzka świadomość:

książkami, które czytaliśmy, stołami, przy których siedzieliśmy, starymi szafami, w których schowane były nasze ubrania, wreszcie zegarami, które odmierzały nasz czas.

Kłące głosów i tonów narratora

Warto w tym miejscu zastanowić się nad jeszcze jednym aspektem kłacza. W filmie splecione zostały nie tylko głosy narracyjne (podmiotowe aspekty wypowiedzi artystycznej) związane z postawą Hasa i Schulza, ale także swoiste tony ich wypowiedzi. Zwróćmy uwagę, że Schulzowskim poszukiwaniom wszystkich „wyższych celów” towarzyszy często odcień ironii, drwiny. Pogoń za ideą czy istotą rzeczy traktowana jest jako gra, dziecięca zabawa, wreszcie kreacja artysty-demiurga. Na tym autotematycznym poziomie Bruno Schulz, poprzez głos narratora, a także autokomentarze często wciela się w postać demiurga przywołującego zmitologizowane symbole, wątki, postaci, odwołującego się do tradycji greckiej, rzymskiej, chrześcijańskiej i żydowskiej, ale ten „kapłan sztuki” najpierw uobecnia *sacrum*, by po chwili mit kreatora skompromitować, a kapłana zamienić w marionetkę albo błazna poddanego groteskowej demystyfikacji (patrz scena z próbą samobójczą Józefa).

W tym kontekście dominujący ton narracji Hasa pozostaje odmienny, jakby obserwował on „błazenadę”, ale nie śmiał się wraz z tłumem. Mam wrażenie, iż reżyserowi towarzyszy świadomość, iż groteskowe czy ironiczne obrazy zawarte w prozie Schulza są przede wszystkim „grą człowieka ze strachem”¹³⁸. Dzięki grotesce demoniczny lęk zostaje oswojony, wydobyte w ludzkim świecie cech śmiesznych i trywialnych pozwala na rozładowanie nieznośnego napięcia w dramacie ludzkiej egzystencji. Postać karła-błazna¹³⁹, do której nawiązywał Schulz, także wpisuje się właśnie w ten kontekst. Oprócz pierwotnego ludycznego znaczenia posiada także inny wymiar, o którym pisze Piotr Łaguna: „Kreacja błazna [...] to ponadczasowa realizacja egzystencjalnej, tragicznej wizji świata i człowieka zanurzonego w chaosie, umieszczonego na ostrej krawędzi [...] sensu i absurdu”¹⁴⁰.

138 Roger Caillois, *Żywioł i ład*, przeł. A. Tatarkiewicz, Warszawa 1973, s. 27.

Tenże, *Odpowiedzialność*, dz. cyt., s. 39.

139 Swoiste apogeuum, rodzaj ekshibicjonizmu w demonstrowaniu siebie jako postaci karła-błazna osiąga Schulz w twórczości plastycznej w *Xsiędze Bałwochwalczej*, która obfituje w tego typu przedstawienia artysty, mocno powiązane z masochistycznym erotyzmem, w którym kobieta bezwzględnie gnębi, depcze swojego adoratora.

140 Por. Piotr Łaguna, *Ironia jako postawa i jako wyraz (z zagadnień teoretycznych ironii)*, Kraków-Wrocław 1984, s. 59. Cyt. za Krystyna Kulig-Janarek, *Erotyka – groteska – ironia – kreacja*, w: Bruno Schulz. *In memoriam*, pod red. Małgorzaty Kitowskiej-Łysiak, Lublin 1992, s. 167.

Zwróćmy uwagę, że maska błazna-karła tak bardzo przyrosła do twarzy Schulza, że w powszechnej opinii przestała być odbierana jako artystyczny wizerunek, jako maska właśnie. Schulz – autor, ale także historyczna, realna postać stopił się z nią i najczęściej jest przedstawiany jako mały człowieczek, Żyd pełen kompleksów niższości, karzeł dobrowolnie poniżający się przed otoczeniem, męski masochista pozwalający się deptać i upokarzać kobietom. Jak wskazuje Stanisław Barańczak, ten symboliczny portret Schulza „sklejony z dokumentu, sztuki, plotki, spogląda na nas swymi wilgotnymi oczyma zbitego psa”¹⁴¹. Kogoś, kto kreuje dla nas fantastyczny świat o niesamowitej finezji intelektualnej i wrażliwości estetycznej, a jednocześnie kogoś, kto umniejsza swoją rolę, traktując siebie niczym cyrkowego pieska, który powtarza ograne sztuczki, żeby zdobyć poklask publiczności. Stanisław Barańczak pisze: „Skłonni jesteśmy widzieć całe życie pisarza – nie tylko jego życie intymne – jako podporządkowane jednej tylko zasadzie: zasadzie poszukiwania upokorzeń i cierpień jako perwersyjnego źródła przyjemności”¹⁴². Odczytania w duchu tej legendy prowadziły Artura Sandauera do tezy, iż masochizm pisarza równoznaczny był z jego dążeniem do samozagłady, które w konsekwencji zakończyło się tragiczną śmiercią artysty¹⁴³.

Wojciech Has nie ulega tej obiegowej wersji legendy Schulza. W filmie pojawia się scena, którą możemy odczytać w tym kluczu jako swoisty komentarz: Józef wychodzi na spotkanie znakomitym gościom. Ścieli im do stóp czerwony dywan i sam pada w pozie poddanego przed mędracami-królami. Narrator filmowy nie nabiera się na maskę błazna i karła, każe mu wstać. Ironiczne opracowanie tematu, jakie proponuje w swojej prozie poetyckiej Schulz posiada charakter zaczepny i demaskujący, także wobec tych, którzy puszą się w masce wielkości i oryginalności. Warto w tym kontekście przeczytać list otwarty Schulza do Witkacego i warto pamiętać, że w tej figurze autora, którą możemy odczytać z jego twórczości, i tej literackiej i plastycznej, istotne jest napięcie między biegunem masochistycznego poniżenia siebie w obliczu świata, obnażenia swoich najbardziej intymnych słabości a biegunem odwagi, w którym słabość zamieniona zostaje w siłę sztuki, tu Schulz-demiurg narzuca temu światu swoje twórcze „ja”¹⁴⁴.

141 Stanisław Barańczak, *Twarz Brunona Schulza*, w: *In memoriam*, 1892-1942, pod red. Małgorzaty Kitowskiej-Lysiak, Lublin 1992, s. 30

142 Tamże.

143 Stanisław Barańczak pisze o argumentacji Sandauera następująco: „Schulz zginął – utrzymywał zupełnie serio Sandauer – ponieważ instynktownie szukał śmierci, co rzekomo wyrażało się w tym, że mając szansę ucieczki z okupowanego Drohobycza, zwlekał tak długo, aż na ucieczkę było za późno. Jest to oczywiście skrajna postać biografistycznej bredni, pseudo-psychoanalityczne podejście, które jako główny symptom czyjegoś »pędu do autodestrukcji« traktuje fakt, że pacjent w samej rzeczy nie żyje”, tenże, *Twarz Brunona Schulza*, dz. cyt., s. 30.

144 Por. *Bruno Schulz do St. I. Witkiewicza*, „Tygodnik Ilustrowany” 1935, nr 17, przedruk w: Bruno Schulz, *Opowiadania. Wybór esejów i listów*, dz. cyt., s. 442.

Has często przywołuje ironiczne nuty z prozy Schulza, ale nie odnajdziemy w jego interpretacji tonu ironii skierowanej wobec prozy Schulza i osobowości autora (podczas analiz figur manekina i demiurga zwracałam uwagę, iż wątek masochizmu w ogóle nie pojawia się w opracowaniu Hasa). W filmowym *Sanatorium...* cierpienie człowieka jest przede wszystkim źródłem heroizmu. Dla Hasa ironia nie znosi, ani nie zmniejsza ludzkiego cierpienia i strachu człowieka przed niszczącym działaniem czasu i śmiercią. Stąd zabiegi Schulza wydobywające elementy komiczne i trywialne są przefiltrowane przez swoisty dystans narratora filmu. Ten dystans wprowadzony na metapoziomie filmowej wypowiedzi, być może głównie wynika z innego kontekstu historycznego: modernistyczny mit artysty nie jest tu punktem odniesienia. Dystans czasowy, a także sylwetka twórcza Hasa powoduje, że problem ludzkiej wolności i autentyczności, który odnajdujemy u Schulza, w filmie ma nade wszystko wymiar egzystencjalny. Stąd być może ton, w jakim reżyser wypowiada elementy Schulzowskiej filozofii i buduje do niej własną klamrę jest wyrazem światopoglądu wyrażanego jak najbardziej serio. Przeważa w nim wymiar tragiczny. Dominuje świadomość Zagłady. Wojciech Has jako głos narratora pozadiegetycznego słyszany w filmowym tekście posiada doświadczenie pokolenia, które sprawdziło, co się dzieje, gdy człowiek opatrnie rozumie idee i rości sobie prawo do bycia demiurgen, panem, nadczłowiekiem. Poszukiwanie wyzwolenia w twórczej fantazji to zbyt mało, żeby dać odpór żarłocznemu czasowi, który pożera wszystkich i wszystko. Czy człowiek może znaleźć filozofię czasu, która pozwoli wyjść poza ten katastrofizm? Czy tragiczność życia w czasie może mieć jakiś element wyzwolicielski? Na pytania te Has jako artysta będzie starał się odpowiedzieć całkiem poważnie, można by rzec: „śmiertelnie poważnie”.

W świetle przedstawionych analiz narracja i czas są splecione w filmie Wojciecha Hasa niczym kłacze, które tworzy zarówno meandry opowiadania, jak i opowiadanych zdarzeń, wyraża *explicite*, ale także pokazuje „w działaniu” filozofię czasu odnalezioną w literackich tekstach Brunona Schulza. Pleniące się odrosty wydarzeń, nie układają się w chronologiczną strukturę, wydarzenia podobne do „dziczek”, pojawiają się niby przypadkiem, jakby pochodziły z odległych rejonów snów czy wyobrażeń. Hasa interesują właśnie te „niechciane” pędy na zdrowym pniu tradycyjnej narracji, których nie znajdziemy w oficjalnej biografii i historii. To one rozsadzają zdroworoządkowe struktury powiązanych zdarzeń, niczym bluszcz mury sanatorium, one są tymi zdarzeniami, które nie mieszczą się w czasie.

Warstwy i rozlewiska

Ujęcie struktury tekstu filmowego za pomocą warstw, ukazanie tematów, poszczególnych scen w ich układzie tektonicznym, nie jest sprzeczne z koncepcją kłącza. Zdaniem Gillesa Deleuze'a, rizomatyczne są także bulwy i cebule, które, jak wiadomo, mają swoje warstwy-luski. Nawet pobieżna znajomość literackiego dorobku Schulza pozwala dostrzec, iż proces złuszczenia i rozwarstwiania rzeczy i świata był niezwykle często przywoływany w jego opisach-metaforach, co istotne, to także jeden z ulubionych motywów wizualnych, który wręcz natrętnie, obsesyjnie pojawia się w stylu obrazowania Wojciecha Hasa. Obydwaj artyści rozwarstwianie, złuszczenie się, odklejanie, odpadanie kolejnych warstw wiążą z aspektami temporalnymi rzeczywistości.

Proponuję w tej części pracy poświęconej konstrukcjom czasu i fikcji uruchomić właśnie „myślenie warstwowe”. Sądzę bowiem, iż w zupełnie innych przekrojach zademonstruje ono problematykę temporalną w *Sanatorium pod Klepsydrą*. Warstwy czasu ujawniają nie tylko różnorodne pokłady pamięci Józefa: dzieciństwo – młodość – dojrzałość, ale pozwalają ukazać w odmiennej formie samo doświadczanie czasu. Wniknijmy w próby warstwowej materializacji żywiołu przemijania, jakich podejmuje się Has-reżyser razem z operatorem Witoldem Sobocińskim.

Scena na strychu. Józef odwiedza strych razem z matką

Ukryta na najwyższym piętrze domu przestrzeń to *eksperymentatorium* ojca – symbol świata jego wyobraźni. Nawiązania do tego tajemniczego miejsca pojawiają się w filmie trzykrotnie. Gdy Józef po raz pierwszy próbuje dostać się na strych matka udaremnia jego plany. Nakazuje chłopcu, by poszedł do sklepu obudzić subiektów, sama natomiast potajemnie przemyka na górę po schodach.



Fot. Ojciec realizuje swoje marzenia hodując egzotyczne ptaki.

Przestrzeń strychu nie zostanie nam wtedy pokazana, jedynie przez chwilę zobaczymy pomarańczowo-złote światło, które rozbłyśnie w szparze uchylonych drzwi. Taka jest wizualna zapowiedź tego „podniebnego” pokoju, w którym przebywa ojciec.

Strych zostanie ukazany w swej pełni, w swym wizualnym bogactwie, dopiero gdy Józef odwiedzi ojca. Bohater zachowuje się wówczas niczym dziecko

zafascynowane ornitologiczną pasją Jakuba i magicznym miejscem, w którym odbywają się jego eksperymenty. Dreszczem mistycznej tajemnicy napawa go hodowla przeróżnego ptactwa, od zwyczajnych kur, gołębi pocztowych po egzotyczne, jaskrawo-kolorowe papugi.

W styl obrazowania zostaje wprowadzona swoista ejdetyka strychu, którą niezwykle trafnie opisuje Stefan Symotiuk¹⁴⁵. Mamy wrażenie, iż w tej scenie Witold Sobociński buduje światłem rozproszoną tajemniczość strychu, który zdaje się zapraszać do wnętrza, przyciąga jak miejsce zakazane, feerią światła i kolorów zaciekawia dziecko, a przy tym daje poczucie bezpieczeństwa, bowiem dach nadaje mu formę swoistej *wszechopiekuńczości*. „Świat wdziera się do strychowego akwarium – pisze Symotiuk – szturmuje go. Złodziejskość światła przenikającego przez szczeliny ma w sobie coś lękliwego: ukradkowość, ostrożność, nieśmiałość. Ale światło to gotowe jest do „uniesienia” ze sobą zawartości strychu. Strych zdaje się być permanentnie okradany. Jego tajemniczość jest na skraj *wydania się*, ujawnienia”¹⁴⁶.

I faktycznie działania ojca zamieszkującego tę przestrzeń można odczytać jako ustanawianie kręgu tajemniczości, ale jednocześnie ujawnianie go. Powstaje scena, jak w teatrze, na której Jakub odgrywa i jednocześnie odkrywa dla syna tajemnicę.

Przestrzeń „pod dachem” spośród wszystkich części domu jest najbliższej nieba. Ilość wpadającego słońca, promieni, które przedostały się przez ożebrowanie więźby niejako determinuje ten charakter. „Mieszkańcem strychu jest kurz”¹⁴⁷. Strych może być rozświetlony, z drobinami kurzu, które tańczą w smugach światła albo ciemny z osadzoną kołdrą kurzu, która tłumi odgłosy kroków.

W tej scenie strych jest jasny, w powietrzu unosi się nie tylko kurz, ale także ptasie pióra, odrobiny puchu. W tym wizualnym ujęciu przestrzeń jest miejscem radosnej tajemnicy. Pamięć dziecka wymościła sobie tutaj coś na kształt przytulnego legowiska – miejsce szczęśliwego bycia z ojcem, udziału w jego



Fot. Ekspresja aktorska Tadeusza Kondrata podkreśla „odgrywanie” niesamowitości strychu.

145 Stefan Symotiuk, *Filozofia i genius loci*, Warszawa 1997. Wszystkie cytaty określające ejdetykę strychu w tej scenie, będą pochodziły z tej pracy, podobnie jak konteksty symboliczne piwnicy w analizie kolejnej sceny filmowej.

146 Tamże, s. 70.

147 Tamże.

niesamowitym świecie. Człowiek marzy, aby zatrzymać taki czas na zawsze, chce zostać wraz ze swoją idyllą „oprawiony w ramy”, pragnienie tożsamości chciałoby zignorować chwile, które nadejdą. Józef pozuje z chłopięcą werwą do swego szczęśliwego portretu z dzieciństwa.



Fot. Józef rozświetlony blaskiem kolorowych filtrów patrzy przez okno stojące na strychu. Pozuje do portretu siebie z tamtych lat.

Cała migotliwa zmienność świata została unieruchomiona mocą duchową pamięci. Fotograficzne opracowanie tej sceny wyraża Schulzowską filozofię kolorów. Bowiem właśnie „przychodzi chwila przed samym zmierzchem i kolory świata pięknieją. Wszystkie barwy wstępują na koturny, stają się odświeżone, żarliwe i smutne”¹⁴⁸. Zastosowane filtry są właśnie takim „różowym werniksem pamięci, lśniącym lakierem, od którego rzeczy stają się naraz bardzo kolorowe

i iluminowane”¹⁴⁹. Za każdym razem, gdy pojawiają się te „nadmaturalne” kolory, które wydobywają piękność „zbyt jaskrawą”, pojawia się żal związany z utratą, która za moment dopadnie fotografowanych w ten sposób bohaterów i wykreowany przez nich świat.

Opisywana scena na strychu obrazuje niewątpliwie jedno z najpiękniejszych wspomnień, do jakich wraca Józef. Idylla wspólnego przebywania w ptaszarni ojca jest szczęśliwym trofeum jego wspomnień. Dopiero na tle tych dwóch przywołań strychu wybrzmi dramatycznym kontrastem scena kolejna. Ujawni się „godziną zmierzchu, podbitą balsamem chłodu, napuszczoną niewymownym smutkiem rzeczy na zawsze i śmiertelnie pięknych”¹⁵⁰ – jak to ujmuje literacko Schulz. W filmie Wojciecha Hasa na warstwę jednego obrazu-czasu nakłada się kolejny obraz-czas.

Tym razem Józef wchodzi na strych razem z matką. Szara, zakurzona przestrzeń pełna jest niepotrzebnych przedmiotów, zapełnia ją, zagraca starzyzna zużytych rzeczy. Kadr wypełniają pozostawione puste ramy obrazów i ramy okienne, motyw tak często przywoływany w filmach Hasa. Kamera w powolnej jeździe pokazuje stół, na którym kiedyś dokonywały się ornitologiczne eksperymenty ojca. Widzimy niedbale porzucane przedmioty, a pośród nich powyginate, białobrazowe szkielety ptaków, obok stary hełm Józefa, którego ojciec

148 Bruno Schulz, *Opowiadania*, dz. cyt., s. 154.

149 Tamże.

150 Tamże.



Fot. Zdegradowana przestrzeń strychu: destrukcja i rozkład.

użył kiedyś jak gniazda moszcząc w nim miejsce na egzotyczne jajo. Świat ze swoją siłą zniszczenia i rozkładu wdarł się w tę przestrzeń ojcowską, wykradł kolorową tajemniczość, odebrał życie, sprofanował. Matka: – *Był jednym z tych, nad których twarzą Bóg przesunął swą dłoń we śnie. Tak, że wiedzą czego nie wiedzą... Stają się pełni domysłów, podejrzeń, a przez zamknięte powieki przesuwają im się refleksy dalekich światów.*

Jej słowa brzmią jak ostatnie pożegnanie, jak wygłoszona laudacja. Kamera w zbliżeniu każe nam patrzeć na rozkładające się szczątki ptaków, na pleniące się robactwo, które ma ucztę na ścierwach i kłębi się pożerając organiczne resztki. Widok to tym straszniejszy, że niektóre ptaki jeszcze żyją. Kolorowe papugi poruszają skrzydłami, jakby w ostatnich spazmach agonii. Wśród nich leżą konające pisklęta także pożerane żywcem przez larwy.

Z trudem przedziera się tu szare światło. „Dusząca dłoń kurzu przykrywa usta przedmiotom” – kurz staje się gęsty i ciężki. „Ciepło strychu zdaje się być dlań równie korzystnym środowiskiem jak dla bakterii, czy wirusów”¹⁵¹, dodajmy, podobnie jak dla larw i wszelkiego robactwa, które najszybciej rozwijają się w ciepłe. Wyobrażenie zapachów: stęchły kurz i odór rozkładających się ptaków działa niczym ręka, która zaciśka się na gardle. Siła tych obrazów jest porażająca. Śmierć oglądana z tak bliska zdaje się odrzucać swoją ohydą, swoim wyimaginowanym fetorem.



Fot. Groza śmierci: rozkładające się ciała piskląt.

Słyszymy jako komentarz głos z offu: – *I pójdzie człowiek do domu wieczności swej i będą chodzić po ulicach płaczący, póki się nie przerwie sznur srebrny*

151 Tamże, s.72.

i nie skurczy się wstęga złota i rozbije się wiadro nad źródłem i złamie się koło nad studnią i wróci się proch do ziemi swej, z której był, a duch wróci do Boga, który go dał.

Martwe ciała ptaków leżą zawinięte w obrosłe kurzem pajęczyny. Kokon martwego czasu. W tle majaczy oniryczna scenografia, rozpoznajemy krzywe budynki domków, tak podobne do tych wizerunków Drohobycza, które pozostawił Schulz w swoich plastycznych pracach. Razem ze światem strychu zdaje się obumierać czas – popada w odrętwienie, staje się czasem pustym¹⁵², zamienia się w rozlewisko, w którym woda już nie płynie, ale stoi. Czas, który w momencie szczęścia nie pozwala wyhamować rozkręconej maszynerii, aby podmiot mógł nacieszyć się swoim mirażem, teraz zwalnia, zaczyna się w bolesnym trwaniu ludzkiego cierpienia. Filmowy kadr przybiera kolor srebrno-szary, stopniowo zamienia się w jasność, a po chwili rozpoznajemy fakturę białego materiału. Przesuwa się białe prześcieradło, powoli odsłaniając twarz człowieka. Widzimy zbliżenie szarej twarzy Józefa, który leży pod ogromną lampą na szpitalnym łóżku w sanatorium. Spodziewamy, że powoli zsuwany materiał odsłoni martwe ciało ojca. Jednak miejsce to okazuje się miejscem syna. I nagle otwiera on oczy, budzony przez swego ojca. Jakub zachowuje się, jakby pierwszy raz zobaczył syna po długiej rozłące, jakby ten dopiero teraz przyjechał do sanatorium w odwiedziny.

Scena ta stanowi kolejną pętlę narracyjną, sugeruje powrót do momentu przybycia Józefa do sanatorium. Ponownie nasuwa się pytanie: czy Józef jest jeszcze żywy, czy już martwy? Jak odczytywać tę scenę? Czy miejsce umierającego ojca zajmuje/zajmie umierający syn? Czy taka jest nieuchronna kolej rzeczy? Czy raczej reżyser pokazuje współobecność ojca i syna? A jeśli współobecność to w jakim wymiarze? Realnym? Wyobrażonym? A może Symbolicznym? Przy umierającym ojcu powinien być syn. Tak jak przy synu zawsze ojciec... Kto pamięta, a kto zapomni ten niesamowity Schulzowski obraz-absolutny, historię, której czas już nie zmienia? Obraz, kiedy ojciec niesie w ramionach dziecko przez ciemność nocy. Pierwszy i ostatni obraz.

Scena w sklepie. Józef po raz ostatni wchodzi do sklepu ojca

To kolejna scena, która brzmi wszystkimi semantycznymi niuansami, gdy zostanie zanalizowana w warstwowym układzie, gdy przypomnimy sobie pierwszą scenę, kiedy bohater został wysłany do sklepu, aby obudzić subiektów przed

152 Krzysztof Stala, szczegółowo analizuje aspekt czasu pustego, *martwego sezonu*, czasu-rozlewiska w prozie Schulza. Por. tenże, *Na marginesach rzeczywistości*, dz. cyt., s. 111-128.

kolejnym dniem pracy i drugą, gdy wszedł w przestrzeń sklepową podczas rozkwitu handlu, w szczycie sezonu, gdy przepychające się tłumy ludzi wypełniały tę przestrzeń hałasem i kolorowymi płachtami materiałów, które były oglądane i kupowane przez Żydów.

Obrazowanie czasu handlowej prosperity było zbliżone do ukazywania okresu osiągnięć ojca-ornitologa. Tutaj także zastosowano „różowy werniks” do wspomnień najwspanialszych.



Fot. Przestrzeń sklepu podczas prosperity.

Rozświetlone barwy ozdobione fotograficznymi filtrami, rozwijane płachty różnokolorowych materiałów i mydlane bańki z tęczową poświatą, które dzieci puszczają z galeryjki na piętrze tworzą oszałamiające wrażenie świata jarmarcznych cudowności. Oglądanie, kupowanie, wymiana towarów stają się grą kolorów, które przez chwilę zagarniają kadr, by za moment zniknąć poza polem naszego widzenia. Falujący, rozkrzyczany tłum ruchliwych, chasydzkich kupców, którzy wydzierają sobie bele sukna, namiętnie gestykulując wypełnia pomieszczenie – tak zapamiętujemy przestrzeń sklepu po tej wizycie.

Gdy Józef szuka sklepu na terenie sanatorium, wychodzi na rynek zrujnowanego miasteczka, w którym dawny plac targowy został zamieniony na miejsce pochówku: pełno tu grobów, cmentarnych tablic, w głębi Żyd kopie kolejny grób.

Józef nie może dostać się do środka, musi wyrwać deski z drzwi, aby te ustąpiły i pozwoliły mu po raz ostatni wejść do sklepu ojca. Wewnątrz, w ciemnym, szarym pomieszczeniu, stoją nieruchomo Żydzi w czarnych strojach: starzy i młodzi, na podwyższeniu siedzi chłopiec. Zastygłe figury o śmiertelnie białych szarych twarzach, pozbawionych



Fot. Rynek miasteczka pełen nagrobków.

emocji, jakby martwych. Jakub stoi za ladą, oparty łokciami o blat zdaje się po-
grążony w jakimś letargu, ostre światło lampy wydobywa grubą warstwę kurzu,
brudu i pajęczyn.

Ocknąwszy się sprzedawca, wyjmuje belę materiału, wykonując niczym
w transie powolne, rutynowe ruchy:

Józef: – Dlaczego ojciec nie usiądzie. Wcałe ojciec nie uważa na siebie
będąc tak chorym...

Jakub: – Nie przeszkadzaj mi. Sam widzisz, że nie mam czasu...



Fot. Przestrzeń sklepu
w „reaktywowanym czasie”.



Fot. Przez kraty ze starych sprężyn łóżka
Józef jeszcze raz patrzy na sklep.

Jego słowa brzmią dziwnie: towa-
rzyszy im nieprzyjemny piwniczny
pogłos, jakby dźwięki odbijały się od
wilgotnych, grubych ścian w jakichś
katakumbach. Widzimy rozwijany na
kupieckiej ladzie materiał: czarno-
szare, poprzecierane, podziurawione
sukno, w którym zalęgły się robaki.
Gdy Jakub porusza tkaniną, osypują się
z niej martwe, zasuszone owady, a żywe,
czarne pędraki czy karaluchy uciekają.
W wyżartych dziurach sukna wiją się
larwy. Ojciec miotką zmiata robactwo,
prostuje, wygładza powierzchnię płótna.
Stary Żyd, który stoi naprzeciw niego,
kiwa głową jakby nie był zadowolony
z jakości towaru. Na twarzy Józefa
rysuje się obrzydzenie. Jakub mówi, że
przyszedł list i czeka na niego w pokoju
obok, na biurku między papierami.

Józef wchodzi do pomieszczenia
i odsłania nam przestrzeń pokoju, która

zapadła się, nie ma już podłogi, została wielka piwniczna jama, pełna gruzu i de-
sek. Gdy mężczyzna próbuje zawrócić, drzwi są już zamknięte. Nie ma powrotu.

Has przypomina w ten sposób stosowaną wcześniej, własną, wizualną meta-
forę przejścia w inny wymiar przeszłości. Ale bohater nie może już przedostać się
w inny rejon, jakby znalazł się w pułapce czasu. Drogę udaremnia metalowa siat-
ka z ramy łóżka, sprężyny niczym kraty blokują dostęp do przestrzeni ojcowskie-
go sklepu. Połączona z drutami sieć kurzu i pajęczyn nie tylko oddziela bohatera,

nie tylko utrudnia mu dostęp do obrazów zniszczenia, ale wizualnie jego samego owija już w kokon czasu, niepostrzeżenie osnuwa się woalem na jego twarzy, podchwytuje w sieć jego wizerunek, niczym złowroga zapowiedź śmierci.

Przestrzeń sklepu nagle zupełnie opustoszała. Ludzie zniknęli: nie ma ojca, nie ma kupujących Żydów.

Bohater schodzi do piwnicy, na samo jej dno. Tajemniczość, szczególnie groza każdej piwnicy, zbudowana jest z triady: ciężaru – chłodu – wilgoci. Wypełnia ją atmosfera lepkiego, wilgotnego strachu, to tajemnica przygnębiająca, często przerażająca. „Piwnica uchodzi za naturalne miejsce tortur, bo sama musi być poddana torturze światła, aby zgodziła się odsłonić swoje wnętrze”¹⁵³, aby zgodziła się zeznawać. Zejście do takiego pomieszczenia jest zapowiedzią zejścia do grobowca, „zanurzenie się w niej to zapadnięcie w piekło, wedle wyobrażeń greckich”¹⁵⁴.

Przez okienko widzi uciekających ludzi, z walizkami, w panice biegą wszyscy w jednym kierunku: kobiety, dzieci, chasydzi. Widzimy przerażenie Józefa, który najwyraźniej nie rozumie, co się dzieje. Słyszymy niepokojące dźwięki muzyki, które podkreślają nastrój zagrożenia, wszechogarniającego strachu. W tej piwnicy jest jak w pułapce. Obrazy oglądane przez piwniczne, zakratowane okienko zdają się zapowiadać przyszłość, obserwujemy czas wojny, pojawiają się wymiary czasu, który w porządku narracji literackiej jeszcze nie nadszedł, ale dla filmowej już się dokonał. Czy Józef widzi procektwo swojej śmierci. Bohater wychodzi przez otwór okienny wprost na zniszczoną, przysypaną gruzami ulicę. Dołącza do biegnącego, przerażonego tłumu. Czy wszyscy uciekają przed łapanką cywilnej ludności? Być może narrator filmowy czyni w ten sposób aluzje do śmierci Brunona Schulza? Czy Józef-narrator, *alter ego* pisarza ma przypomnieć nam, jak zginął autor *Sanatorium pod Klepsydrą*?



Fot. Piwniczne pomieszczenie staje się metaforą grobu.



Fot. Józef jest w piekle historii.

153 Stefan Symotiuik, *Filozofia i genius loci*, dz. cyt., s. 69.

154 Tamże, s. 76.

Do Drohobycza wojska niemieckie wkroczyły w 1941 roku. Dla Żydów nastał czas najgorszych prześladowań. Schulza przesiedlono do żydowskiego getta. Ficowski tak opisywał ten czas: „ostatni rok to najcięższy, najtragiczniejszy okres w jego życiu. Zaszczuty, oszołomiony nieszczęściem, przed którym nie ma ucieczki. [...] Znajdując się w skrajnej nędzy otrzymywał czasem trochę żywności, w zamian za rysunki, od gestapowca Laudaua, stolarza z Wiednia, snobującego się znajomością z artystą”¹⁵⁵.

Przyjaciele z Warszawy próbowali wydostać go z Drohobycza – na 19 listopada 1942 wyznaczono datę jego ucieczki, ale właśnie w dniu wyjazdu Schulz dostaje się przypadkiem w sam środek pogromu ludności żydowskiej Drohobycza. Ta obława, podobnie jak wcześniejsze łapanki i egzekucje, spowodowana była błahym incydentem. Terror miał być manifestacją siły. Gestapowiec Günther, rozgrywając osobiste porachunki z Landauem, demonstruje swoją władzę i mści się na jego „podopiecznym”. Brunon Schulz zostaje zabity strzałem w tył głowy, na skrzyżowaniu ulic Mickiewicza i Czackiego¹⁵⁶. Zwłoki pisarza pochował na cmentarzu żydowskim jego przyjaciel – Izidor Friedman. Cmentarz ten dziś już nie istnieje.

Doświadczenie czasu „poza czasem”

W świecie pociągu-widma czasowego nurtu nie kształtuje teraźniejszość. Twarze jadących w wagonie są puste, pozbawione życia, a ich ciała nieruchome, ułożone w jednej pozie: siedzą kołysząc się w rytm pociągu jak somnambulicy w transie albo leżą na podłodze i pryczach beładnie niczym trupy. Pokazane w zbliżeniu kobiece ciało także przypomina zwłoki, obnażone piersi nie są znakiem rozpusty, ale okrutnego *obscenu* charakterystycznego dla śmierci.

Ta fantazmatyczna wizja z pewnością jest przerażająca, widzimy, iż fantazja nie tylko służy maskowaniu traumy Realności poprzez budowanie wizji szczęśliwszych, ładniejszych, przyjemniejszych światów, które odwróciłyby uwagę od Realnego cierpienia. Słusznie Slavoj Žižek przypomina, iż relacja między fantazją a horrorem Realności, jaki ona ukrywa, jest o wiele bardziej wieloznaczna, niż często sądzimy: „fantazja ukrywa ów horror, zarazem jednak kreuje, to, co pragnie ukryć, wytwarza swój »wyparty« punkt odniesienia. Tak

155 Jerzy Ficowski, *Epistolografia Brunona Schulza*, w: Bruno Schulz, *Proza*, Kraków 1964, s. 556, cyt. za Krzysztof Stala, *Na marginesach rzeczywistości*, dz. cyt., s. 23.

156 Przedstawienie wydarzeń, na podstawie opisu Jerzego Jarzębskiego (por. tenże, Wstęp do s. XVIII) i Krzysztofa Stali (por. tenże, *Na marginesach rzeczywistości*, dz. cyt., s. 23). Opis różni się nieco w obu wersjach, czy egzekucja miała miejsce w dniu planowanej ucieczki czy w przeddzień; czy Schulza zastrzelił Gunter czy Günther?



Fot. Wagony przywodzą na myśl baraki z obozów koncentracyjnych albo pociągi śmierci, które wiozły ludzi na stracenie w komorach gazowych.

działająca fantazmatyczna zasłona ujawnia coś »jeszcze bardziej straszniejszego niż sam strach«¹⁵⁷. Idąc tym tropem, powinniśmy zapytać: Co w filmie Wojciecha Hasa może być jeszcze straszniejsze od tych podróży z czasu Zagłady?

Postać Józefa-konduktora i pociąg-widmo wyrażają czas w jego paradoksalnym rdzeniu – trwanie uwolnione od jakichkolwiek podstaw. To absolutnie inny wymiar czasu, który przekracza ludzką jaźń, czas z ludzkiego punktu widzenia niemożliwy, niedostępny, oszalały, taki który wyszedł ze swoich ram. Wyrwał się spod ludzkiej kontroli, już nie podlega *starannej regulacji*, ukazuje swoje całkowicie odmienne oblicze: ciemny żywioł rozpadu, destrukcji, umierania. Dla Brunona Schulza, ale sądzę, że także dla autora filmowej wersji *Sanatorium...* przemiana Józefa w konduktora pociągu jest schodzeniem w głąbię czasu. Reżyser w finałowych scenach odsłania nawet nie dno, ale ową bezdenność świata ciemności, w który zapada się Józef, a my wraz z nim.

Has prowadzi widza przez wszystkie syntezy czasu, aby w finale ukazać rdzeń czasowości, który postmodernistyczny filozof – autor *Różnicy i powtórzenia* określa jako pustą formę czasu. I właśnie to szczególne doświadczenie czasowości poza ludzkim czasem próbuje ująć reżyser za pomocą metafory pociągu-widma. Tak, aby widz mógł „pogrążyć się twarzą w samym zmierzchu”, wtedy, gdy „staje się przez chwilę całkiem ciemno, głucho i bez tchu jak pod wiekiem”¹⁵⁸.

Śmierć w tym świecie nie jest rozumiana jako powrót do stanu materii nieożywionej¹⁵⁹, ale wiąże się raczej z powrotem do szczególnej duchowości, do „płatany szepców, do mrużącego gwaru ziemi”. Gilles Deleuze w analizach przemijania i trwania wskazuje, iż „śmierć ma dwa aspekty – jeden, osobisty,

157 Slavoj Žižek, *Przekleństwo fantazji*, dz. cyt., s. 23.

158 Tamże.

159 Gilles Deleuze, *Różnica i powtórzenie*, dz. cyt., s. 171.

który dotyczy Ja, jaźni, i któremu mogę stawić czoła w walce lub do którego docieram w sytuacji granicznej, w każdym razie, który mogę napotkać w terażniejszości każącej wszystkiemu upływać. Lecz także drugi, dziwnie nieosobowy, bez związku z jaźnią, ani terażniejszy, ani przeszły, lecz zawsze przyszły, będący źródłem nieustającej, wielokształtnej przygody w pytaniu, które nie przemija”¹⁶⁰. W *Sanatorium pod Klepsydrą* Wojciech Has bada oba wymiary umierania. Dramatem jest zniknięcie osoby, anulowanie *tej* różnicy, jaką reprezentował ojciec Józefa – kupiec bławatny, który nie był przecież nigdy tylko kupcem, ale kreatorem całego niepowtarzalnego, własnego świata. Ale oprócz tragedii związanej z umieraniem każdej osoby śmierć ma także inne oblicze, nie tylko wyrzuca podmiot „poza możliwość zaczynania, czy nawet kończenia, lecz staje się czymś bez władzy nade mną, czymś, co jest pozbawione wszelkiej możliwości”¹⁶¹ – wskazuje filozof. Przypomnijmy sobie słowa Józefa: – *Szczęście, że już w gruncie rzeczy, ojciec nie żyje, że go to już nie dosięga...*

W filmowym doświadczeniu czasu ten drugi wymiar Tanatosa, który już nie ma władzy nad podmiotem ukazany jest metaforycznie w obrazach, które przyjmują wizyjno-fantazmatyczny charakter. Reżyser potrafi subtelnie modelować zarówno odczuwanie tajemniczości, jak i natężenie poetyckiej wizji. Tutaj, na początku i w zakończeniu filmowej narracji jesteśmy w samym sercu tajemnicy czasowości, gry z czasem przyjmują charakter nie tyle narracyjny, co metafizyczny. Odślania się inny wymiar temporalności, poza wszelkimi dotychczasowymi ujęciami: wieczność, dla której śmierć nie jest ani nieodwracalnym przejściem, ani kresem, ale czymś niekończącym się, bezustannym i bezkresnym, choć paradoksalnie w niej właśnie znajduje swoje źródło życie.

Maszyna-widmo odjeżdża w ciemność, w bezkres, wioząc w niebyt wszystkich zmarłych, a jednocześnie daje im wieczne trwanie. Zdaniem Deleuze’a: „Tanatos oznacza całkiem inną syntezę czasu niż Eros, tym bardziej odmienną, że przejmującą elementy Erosa, tworzoną na jego szczątkach. Właśnie wtedy, gdy Eros przelewa się na jaźń, gdy jaźń bierze na siebie przebrania i przemieszczenia, jakie były właściwością przedmiotów, by uczynić z nich własne śmiertelne doznanie, gdy *libido* traci wszelką pamięciową zawartość”¹⁶².

W tym doświadczeniu śmiertelności ujawniają się światy, w których indywidualność nie jest już uwięziona w osobowej formie „ja”, podmiot roztopia się w świecie-pamięci, przekracza granicę absurdu i sensu życia. Ten Schulzowski pusty czas, pozbawiony przepływu czas-rozlewisko ukazuje *czas rozpadu*. Jak

160 Tamże.

161 Tamże.

162 Tamże, s. 173.

podkreśla Deleuze, modelu tej czasowości „nie dostarcza ani ograniczenie śmiertelnego życia przez materię, ani przeciwieństwo nieśmiertelnego życia i materii. Śmierć jest raczej ostateczną postacią problematyczności, źródłem problemów i pytań, znakiem ich utrzymywania się ponad wszelką odpowiedź”¹⁶³.

Wyobrażenie duchowości, jakie proponuje nam Has, związane z pamięcią, duchowym dziedzictwem zarówno przeszłości, jak i, paradoksalnie, przyszłości, jest także szczególnym, świeckim ujęciem sądu ostatecznego, który bez trąb, ogni i jeźdźców sprowadza się do... spojrzenia. W uniwersum filmowego artysty nikt nie patrzy na nasze życie z wysokości boskiego majestatu, towarzyszy nam jedynie spojrzenie spod ziemi, z perspektywy tych, którzy już odeszli, ale także tych, którzy jeszcze się nie narodzili. Pociąg z filmowej wizji Hasa wiezie nas w samo oko czasu – pulsujący rdzeń czasowości. Nawet powracanie śmierci i wojen odsyła do zmiany jako pierwotnej i źródłowej rzeczywistości, odsyła do życia. Czy Has ostrzega przed powrotem Holocaustu? Oczywiście zależy, jak będziemy rozumieć koło dziejów i powtórzenia, które są w nim zawarte. Myśl wiecznego powrotu – tak jak ją interpretuje Nietzsche – jest szansą na eliminowanie wszystkiego tego, co do swoich powrotów nie dorasta, nie tylko ceremoniał błahostek, pseudowartości, pozornych uczuć, ale także pokłady resentymetu, zła i zawiści, nieczystego sumienia, wreszcie traktowanie siebie albo innych jak niewolników. Co odnajdziemy w samym środku żywiołu pamięci, który wciąż staje się i trwa? Czy pomnożone w kołowym powtarzalności chwile, z których odjęte zostaną wszystkie puste gesty i słowa, niepotrzebne sytuacje, spotkania, spojrzenia odsłonią wieczność, gdzie wreszcie spotyka się czas i wartość absolutna, która przeszła i przejdzie wszystkie próby powtórzeń? Wartość, która staje się i trwa. Taki właśnie, ostatecznie etyczny jest moim zdaniem sens doktryny powracającego czasu i pociągu-widma.

W filmowym uniwersum Hasa nie ma prostych odpowiedzi. Nie wiemy dokąd jedzie pociąg. Konduktor bierze latarnię i patrzy z perspektywy kilku stacji naprzód. Nie mówi, dokąd powinieneś podążać, ale mówi: – *Drogę znajdziesz sam.*

ROZDZIAŁ IV METAFIZYCZNE PRZEKROJE CZASU

Czas – problem i wyzwanie dla ludzkiej psychiki

Dla Wojciecha Jerzego Hasa narzędziem poznania pozwalającym na zagłębianie się w rzeczywistości była kamera; za pomocą filmowych obrazów stawiał pytanie w istocie swej metafizyczne: czym jest czas? Nie chodziło jednak o teoretyczną wykładnię, ale o ludzką egzystencję – różne odcienie przeżywanego czasu. Temporalne źródło autor *Pętli* odnajduje w szczególnie rozumianej subiektywności. Takiej, która żyje na granicy między sobą a światem. Czas-zewnętrzność wdziera się w samo serce podmiotu: rozbija od środka ludzkie życie stając się odpowiedzialnym za nieusuwalne pęknięcie w naszej psychice. Jest traumą i dramatem. Jest Realnym. Jest pamięcią i samą rzeczywistością.



Fotos z filmu *Sanatorium pod Klepsydrą*, reż. Wojciech J. Has, 1973, ©SF KADR, SF ZEBRA, SF TOR, Filмотeka Narodowa, Foto: Janusz Kaliciński.

„Teza stwierdzająca istnienie ścisłego związku między czasem a tożsamością podmiotu – pisze Agata Bielik-Robson – stała się, przynajmniej od krytyk Kanta, filozoficznym komunałem. Od *Krytyki czystego rozumu*, przez husserlowskie *Wykłady z fenomenologii wewnętrznej świadomości czasu*, po Heideggera wizję temporalności *Dasein w Byciu i czasie*, za oczywiste uchodzi twierdzenie, że podmiot istnieje, konstytuuje się i potwierdza w czasie”. I dodaje: „Ten powszechnie utrwalony banał, co do natury bytu podmiotowego pozostaje jedną z bardziej bezrefleksyjnych klisz filozofii nowożytnej”¹.

1 Agata Bielik-Robson, *Słowo i trauma: czas, narracja, tożsamość*, „Teksty Drugie” 89/2004, s. 23.

Trzeba przyznać, że od pierwszego do ostatniego fabularnego filmu postawa Wojciecha Hasa daleka jest od głosu bezrefleksyjnego komunału, na który wskazuje Bielik-Robson. Filozoficzna teza, którą krytykuje badaczka, podtrzymuje zdroworozsądkową wizję świata i oferuje każdemu z nas optymistyczną postawę wobec czasu. Stąd zapewne bierze się trwałość i powszechność tej pozornie oczywistej tezy. Leży u jej podstaw psychiczna potrzeba bezpieczeństwa: „w stałym biegu i nieustannej nowości czasu czuję się wciąż tym samym człowiekiem i żyję w pierwotnym poczuciu, że i w przyszłości pozostanę sobą”². Model Kanta, w którym czas jest aprioryczną formą percepcji wewnętrznej, wskazuje na podmiot jako źródło czasu. Dla zwolenników tej koncepcji czas staje się fundamentem subiektywności, który pozwala „rozwinąć” się ludzkiemu ja. Z upływem czasu podmiot wie o sobie coraz więcej, dociera do tego, kim naprawdę jest i w konsekwencji może zbudować na swój temat narrację, w której,



Fotos z filmu *Sanatorium pod Klepsydrą*,
reż. Wojciech J. Has, 1973,
© FilMOTEKA Narodowa
Foto: Roman Sumik

dzięki eliminacji i zapomnieniu oraz pamięci i wspomnieniom, przedstawi się jako racjonalny i wewnętrznie spójny. Narracja zbudowana na takiej metafizyce jest uporządkowana, chronologiczna, prowadzi od przyczyn do skutków, wskazuje na cele i możliwość ich realizacji.

Powiedzmy wprost: w filmach reżysera *Pętli* nie odnajdziemy śladów wykładni kantowskiej. W filmowym uniwersum Hasa czas nie jawi się jako „forma doświadczenia” dana do dyspozycji podmiotowi. Choć nierozzerwalnie związany z subiektywnością, nie jest żywiołem, w którym czuje się ona „tak samo dobrze, jak kantowski gołąb w powietrzu, który nie dostrzega oporu przyjaznego elementu”³. Odwrotnie: czas jest destrukcyjną siłą, żywiołem zewnętrzności, który wdziera się w ludzką tożsamość niszcząc ją.

2 Roman Ingarden, *Człowiek i czas*, w: tenże, *Książeczka o człowieku*, Warszawa, 1998, s. 42.

3 Tamże, s. 23.

Jeśliby szukać w filmach Hasa metafory relacji człowiek-czas można przywołać ujęcie otwierające *Sanatorium pod Klepsydrą*: „na tle sinobłękitnego, martwego nieba wyraźnie odcinają się nagie konary drzew. Niespodziewanie w kadr z prawej strony wlatuje czarny ptak – kruk, symbol chaosu i zwiastun śmierci. [...] Staje się w tym kontekście rodzajem umownego punktu, który zawieszony w powietrzu mozolnie próbuje przemieszczać się w przestrzeni”⁴. Zestawienie obu obrazów nie jest przypadkowe. Anne Guérin-Castell, opisując kadry interpretuje właśnie w kategoriach temporalnych: „lot ptaka wykreowany jest na podobieństwo człowieka, który wciąż na nowo podejmuje próby uchwycenia stale wymykającej się chwili. Jesteśmy jak ptaki, które są w powietrzu, lecz nie mogą tam tkwić w bezruchu, ani nawet w miejscu [...] nie mają wystarczająco dużo siły i energii, by przeciwstawić się temu, co ściąga je w dół”⁵. Has w odczuwaniu świata wydaje się całkowicie identyfikować ze światopoglądem, który opiera się na nieustannym uświadamianiu niszczyielskiej dla istnienia roli czasu. Tej opozycyjnej koncepcji czasowości towarzyszy dramatyczne poczucie kruchości wszelkiego bytu.

Czy powinno dziwić takie stanowisko artysty tuż po zakończeniu wojny? „Gdy jesteśmy świadkami tego – pisze Ingarden – jak w gruzy rozpadają się moce, które nam się wydawały niewzruszone, jak dzieła ludzkie, które objawiały geniusz ducha ludzkiego przez pokolenia całe, jednak z biegiem czasu starzeją się nieuchronnie i nie mogą na nowo ożyć, jak wartości, które przyświecały szeregowi pokoleń, przecież pewnego dnia okazują się ułudą, jeżeli wreszcie w sobie samych odkrywamy możliwość nieistnienia – wówczas dopiero widzimy, że ów trwały byt, którym jak nam się zdawało, sami jesteśmy, jest przecież przelotny i ułomny”⁶. Splot psychologicznych, intelektualnych, a być może także artystycznych preferencji doprowadził Hasa do „formacji metafizycznej”, która czerpie z odmiennej niż kantowska relacji podmiot-czas. „Zgodnie z tą drugą linią filozoficzną – pisze Agata Bielik-Robson czas jest tym, co przeciwstawia się roszczeniom ja do jedności i tożsamości; jako to, co najbardziej zewnętrzne i obce [...] wydaje *psyche* żywiołowi rozproszenia, podważając jej pragnienie ciągłości. O ile więc dobra „kantowska” opowieść ma swój początek i koniec, o tyle ta wciąż zrywająca się narracja, dla której czas bynajmniej nie jest sprzymierzeńcem, nie ma początku – ponieważ jej źródło pozostaje dla niej nieuchwytnie – i nie ma końca, ponieważ przebiega w cyklu ciągłych nawrotów,

4 Iwona Grodz, *Zaszyfrowane w obrazie. O filmach Wojciecha Jerzego Hasa*, dz. cyt., s. 373.

5 Anne Guérin-Castell, *Sztuka wierności własnej wierności*, przeł. G. Stryżewska, „Kwartalnik Filmowy”, 1997, nr 18, s. 107, cyt. za Iwona Grodz, *Zaszyfrowane w obrazie. O filmach Wojciecha Jerzego Hasa*, dz. cyt., s. 375.

6 Roman Ingarden, *Człowiek i czas*, dz. cyt., s. 49.

usiłując zaledwie zbliżyć się do swego mrocznego źródła⁷. Czas staje się odpowiedzialny za rozpadanie się podmiotu, ale także rozpadanie się świata. Co więcej, postawa wobec czasu nierozzerwalnie wiąże się z określonym typem narracji, co podkreśla także koncepcja kina obrazu-czasu Gillesa Deleuze'a. Na początku artystycznej drogi Hasa narracja filmowa wydaje się uporządkowana i spójna, ale obraz rzeczywistości już wtedy jest kruchy, naznaczony pęknięciami w realistycznej konwencji. Z czasem narracja coraz bardziej będzie odbiegała od zdroworoządkowej, optymistycznej opowieści w rejony jawo-snu odsłaniając filozofię, dla której czas nie jest gotową formą, w której odciskają się nasze doświadczenia, ale wiecznym problemem psychiki, niekończącym się poszukiwaniem sensu i ucieczką od rzeczywistości.

Czas jako wielkie okno świata

Określenie to idealnie pasuje do filmowej twórczości autora *Pętli*: „Czas jest wielkim oknem świata, a okna są małymi strumieniami czasu, który wpływa w świat i wypływa⁸. Okno w filmowym uniwersum Hasa staje się bramą dla różnych wymiarów temporalnych, a przy tym pozostaje wizualną wizytówką jego stylu. Reżyser z maestrią korzysta z metafory okiennej szyby, swobodnie wprowadza widza w różne rejony czasu i pamięci, badając rozmaite powiązania i zależności między tym, co jest i tym, co było, tym, co mogło być i tym, co by było gdyby. W *Pętli* okno oddziela czas zegarów i czas egzystencji, ale nie jest to rozdzielnie czasu obiektywnego od jego wymiaru subiektywnego. W Hasowskim świecie **upada mit czasu obiektywnego**, chociaż nie oznacza to bynajmniej podmiotowej władzy nad czasem. Pomimo tego, iż czas zegara Kuba odczuwa na wskroś subiektywnie⁹, ale pozostaje bezsilny wobec jego mocy powtórzenia. I nawet jeśli ludzie żyją w cieniu mechanicznej miary, to i tak przeżywają odmierzany czas na swój indywidualny sposób, chyba, że pogodzą się całkowicie z rolą manekina i będą utożsamiać, jak mówi Kuba, z *glupcami, którzy regulują zegarki*. W kinie Hasa to, co subiektywne i to, co obiektywne przenika się nieustannie, tak, że nie sposób oddzielić jednej sfery od drugiej. Filmowy obraz ukazuje jak ludzkie „bycie-w-świecie” wciąż przechodzi między czasem urzędowym (standardowym, wpisującym ludzkie życie w ustalone ramy, zunifikowanym czasem ludzkiego automatu), a czasem subiektywności, dla której realizm nie wyznacza żadnych granic. Przejścia między różnymi wy-

7 Agata Bielik-Robson, *Słowo i trauma: czas, narracja, tożsamość*, dz. cyt., s. 24.

8 Stefan Symotiuik, *Okiennizacja świata...*, dz. cyt., s. 56.

9 Por. także Waldemar Frąć, *Obraz czasu samotności. „Pętla” Wojciecha Jerzego Hasa*, „Kwartalnik Filmowy” 2003 nr 43.

miarami temporalnymi nie zawsze są swobodne, często pozostają wymuszone albo wymagają ogromnego trudu od postaci. Reżyser wskazuje przy tym na niezwykle ważną relację: **odrzućcie obiektywnego czasu jest także odrzućciem obiektywnej narracji**.

Has rozdziela za pomocą figury okna czas na zewnątrz i wewnątrz, ale nie oznacza to, wbrew obiegowym opiniom, podziału na czas zewnętrzny-obiektywny i wewnętrzny-subiektywny. Inicjowane przez okienną szybę cięcie między wnętrzem i zewnętrżnością to dopiero punkt wyjścia do dalszych obserwacji i kolejnych podziałów. Czas zegarów w urzędach, komisariatach, na stanowiskach pracy nasycony został obowiązującą ideologią. Autor *Pętli* pokazuje, iż socrealistyczna wykładnia czasu jest jednocześnie narzędziem dyscyplinującym i ideologiczną utopią – czas nie może zostać potraktowany jako obiektywna miara, choć za taką chce uchodzić. Bohaterowie lawirują między restrykcyjnym porządkiem czasowym i synchronizacją społeczną a własnymi dramatami: walką z nieprzychylną terażniejszością, gdzie powszechnym „lekarstwem na przeszłość, terażniejszość” staje się alkohol. *Człowiek haruje piętnaście godzin na dobę* – wykrzyczy do Jakuba robotnik pracujący na ulicy – *a taka bladź chodzi od knajpy do knajpy*.

Trzeba podkreślić, iż pomimo dystynkcji czasu wewnętrznego i zewnętrznego, oba wymiary ujawniają aspekt subiektywny. W *Pożegnaniach* czas najbardziej intymny, płynie na zewnątrz, gdy bohater, patrząc na całującą się parę, buduje fantazmatyczne jądro, wokół którego później będą toczyły się wydarzenia. Każda z trzech głównych sekwencji filmu (przedwojenna, okupacyjna i zapowiadająca koniec wojny) zaczyna się spojrzeniem Pawła przez okno otwierając strumień odmiennie przeżywanego czasu¹⁰. Temporalna rzeka może unosić w stronę ludzi i wspólnoty, kształtując intersubiektywne wymiary czasu i dla współczesności, i dla historii. Jak mówi bohaterka *Jak być kochaną*: – *sądzimy, że to jest życie, a okazuje się, że to kraj*. Jednak w filmowym uniwersum Hasa melancholijny nurt mijającego czasu, nawet jeśli związany został nierozzerwalnie z czasem narodu, zamienia się nieubłaganie w wir samotności. Relacja wewnątrz-zewnątrz nieustannie ujawnia swoją ambiwalencję, ale także wymianę. Wnętrzem melancholijnej osobowości jest ciało, ale także pokój, w którym żyje bohater czy zaokienna rzeczywistość w jej różnych wymiarach.

W filmach Hasa nie ma jednego **subiektywnego czasu, w którym żyje postać**. Czasowość pulsuje przeróżnymi rytmami, nieustannie zmieniając tempo i natężenie. Potrafi rozciągać się i kurczyć, rozluźniać i skupać, wskazywać na

10 Por. Grażyna Stachówna, *Trzy spojrzenia przez okno. „Pożegnania” Dygata i Hasa*, „Kwartalnik Filmowy” 1999, nr 26-27, s. 229.

różne punkty własnej intensywności. Okienna szyba dzieli temporalny świat bohatera *Pętli* opisując jego osobowość i zmienne nastroje. Po jednej stronie duszny, ciężki i nieruchomy czas zaniedbanego mieszkania, po drugiej czas ulicy z jej codziennością, nurtem ruchu, który wydaje się ożywiać i przyspieszać godziny. Ale to nie koniec podziałów. Czas oglądany z góry inaczej wygląda, niż ten, w którym mężczyzna zanurza się wychodząc na zewnątrz. Rozciągnięte kwadransy powolnego snucia się po ulicach różnią się od czasu przypadkowego spotkania z kobietą – dawną miłością – w kawiarni, gdy odsłania się fragment przeszłości tworząc aurę przemijania i niewykorzystanych życiowych szans. Inna teraźniejszość płynie na ulicy, a inna w restauracji „Pod Orłem”, gdzie w atmosferze pijackich popisów, bełkotliwych rozmów i dymu z papierosów zza pleców Kuby wyłania się jego przyszłość z twarzą człowieka zniszczonego alkoholem. W knajpie, podczas gdy napełniają się kolejne kieliszki, szara codzienność miesza się z czasem wizji i snów, a przyszłość nadchodzi przez przepowiednie. Nurty czasu nie tylko zależą od miejsca i okoliczności, dzięki którym przybierają różne odcienie, ale także od pory dnia. W dziennym świetle czas miasta jest inny, niż ten przeżywany w nocnych godzinach, gdy ulice pustoszeją i zamierają, choć za każdym razem Has odsłania czas podupadłego, surrealistycznego otoczenia. „Miasto w *Pętli* raz przypomina scenografię Felliniego (karuzela wśród kałuż), kiedy indziej scenę z *Wielopola*, *Wielopola* Kantora (maszerujący nocą śpiewający oddział z załęczonym, dźwigającym wielki cel strzelniczy chłopcem na końcu)”¹¹. Presja czasu w mieszkaniu Kuby także posiada swoje natężenia i falowania. Czas uzyskuje antropomorficzne oblicze. Gdy jest widno sprzymierza się z przedmiotami, które otaczają i dręczą bohatera, złośliwie bawi się bezsilnością i zdenerwowaniem swojej ofiary. W nocy staje się demoniczny, kusi spotkaniem z fantazmatyczną damą za oknem i schowaną za książkami butelką wódki. Czas ciemności osacza mężczyznę i pozbawia szansy na odmianę losu – nakłada mu pętlę na szyję.

W malarskich, fotograficznych czy filmowych przedstawieniach okno z wyróżnioną ramą często stawało się znakiem realizmu, było oknem na obiektywnie istniejący świat. W Hasowskich realizacjach, już od pierwszych filmów, taka bezwzględna realność jest subtelnie, ale jednak znacząco i bardzo konsekwentnie podważana¹². Najbardziej fascynujące są te dzieła Hasa, w których pozostaje widoczny „naskórek realności”, ale na nim nakładają się warstwami ludzkie, subiektywne obrazy: zmyślenia, skojarzenia czy wspomnienia, które chronią przed

11 Agnieszka Taborska, *Jawo-sen Wojciecha J. Hasa*, w: *Dzieje grzechu. Surrealizm w kinie polskim*, pod red. Kamili Wielebskiej i Kuby Mikurdy, Kraków-Warszawa 2010, s. 13.

12 Por. Tadeusz Lubelski, *Historia kina polskiego. Twórcy, filmy, konteksty*, Katowice 2009, s. 214.

bezpośrednim kontaktem z rzeczywistością, a jednocześnie mnożą możliwe odniesienia do innych rzeczy i czasów, prowadzą w świat wyobraźni. Tak jak **nie ma obiektywnego czasu, nie ma też obiektywnego świata** – zdaje się głosić reżyser. „Oglądając kolejne filmy Hasa – pisał Konrad Eberhardt – jesteśmy coraz bliżej wniosku, że właściwie to, co pokazuje nam na ekranie, nie jest rzeczywistością samą, ale jej osobliwym sobowtórem, lub może inaczej: pogłosem świata w ludzkiej świadomości”¹³.

Warstwowy charakter czasu formuje palimpsest rzeczywistości. Twarz kobiety namalowana na murze, dziewczynka ze skakanką, mężczyzna, który reguluje zegar – to powracające motywy zaokienionych obrazów w *Pętli*, każdy z nich został naznaczony czasowością i mocą powtarzania. Wszystkie te obrazy-znaki mają swoje osadzenie w rzeczywistości, ale jednocześnie wykraczają poza ten wymiar. Można na nie patrzeć jak na znaki-maski, które zasłaniają próżnię świata, pozorują jakiś sens, skłaniają do jego poszukiwania, lecz nie mogą się oderwać od rozpadu i upadku, którego są efektem. Narracja zamiast oferować poznawczą jasność i pewność, jak to jest w *opisie organicznym* i klasycznej opowieści, ma charakter niepewny¹⁴, wątpliwy: *Może*



Świat jawi się jako swój własny sobowtór, odbicie odbicia lub kopia kopii.

Fotos z filmu *Pętla*, reż. Wojciech J. Has, 1957, ©SF KADR, SF ZEBRA, SF TOR, FilMOTEKA Narodowa, Foto: Wiesław Pyda.

tak nie być, ale może tak być – powie Wokulski w *Lalce*. Odbiorca filmowego tekstu, podobnie jak Alfons van Worden z *Rękopisu znalezionego w Saragossie*, znajduje się w stanie poznawczego wahania: *Mnie się już mąci od tego wszystkiego. Zatracam poczucie, gdzie kończy się rzeczywistość, a zaczyna fantazja.*

„Zbędny” dla rozwoju fabuły *Pętli* chłopczyk w ułańskiej czapce, który towarzyszy damie w czerni podczas oglądania trumien w zakładzie pogrzebowym, „zbędna” dla rozwoju akcji *Wspólnego pokoju* dziewczynka w papierowej koronie, która pokazuje Salisowi język na schodach kamienicy panny Leopard.

13 Konrad Eberhardt, *Wojciech Has*, dz. cyt., s. 74.

14 O kategorii narracji niepewnej pisała w kontekście *Rękopisu znalezionego w Saragossie* Margarete Wach. Por. także, *W labiryncie wieloznaczności: strategie i funkcje „niepewnej narracji” (unrealible narration) w Rękopisie znalezionym w Saragossie Wojciecha Jerzego Hasa*, w: *Filmowe ogrody Wojciecha Jerzego Hasa*, dz. cyt., s. 171 – 196.



Alfons van Worden (Zbigniew Cybulski) nie tylko błądzi w górach Sierra Morena, ale także między tym, co realne i tym, co wyobrażone.

Fotos z filmu *Rękopis znaleziony w Saragossie*, reż. Wojciech J. Has, 1964.
© FilMOTEKA Narodowa, Foto: Zbigniew Hartwig

Obie figury – po latach zestawione razem odwołują się do jakiejś leżącej u ich podłoża mitologii, gdzie mieszkają chłopcy-żołnierzyki oraz dziewczynki-królowny. Jak właściwie odczytać te obrazy i czy mają one w ogóle istotne znaczenie czy są tylko grą dla gry. Ta umiejętność wpiśnięcia w fizyczną powierzchnię świata także takich obrazów, które podważają jej realność jest rozpoznawalną cechą ikonicznego stylu artysty. W uniwersum Hasa wszystko staje się alegorią, wszystko przeistacza się w obraz o jakimś dodatkowym, szczególnym, choć niejasnym znaczeniu, tak iż rzeczywistość sama pokryta alegoriami, znakami-maskami przestaje być osiągalna, ginie w fałdach alegorycznej wyobraźni.

Okno – krystaliczna koncepcja czasu

W analizowanych filmach okno staje się wyrazem epistemologicznych poglądów, w których czas odgrywa pierwszorzędą rolę. Wśród wypowiedzi Hasa udzielanych w rozlicznych wywiadach jedna wydaje się wprost ujmować jego filozoficzne inklinacje: „Do obrazu nieredukowalnej odległości między chwilą a myślą chwili możemy dodać odkrycie odległości, także nieredukowalnej, między rzeczywistością a percepcją tej rzeczywistości”¹⁵. Szklana tafła symbolizuje rozdział między chwilą a myślą chwili. Przezroczysta szyba powinna pokazywać świat, zgodnie z potocznym wyobrażeniem tak się dzieje, ale w filmowych realizacjach autora *Pożegnań* ujawniona rama, smugi deszczu na tafli szkła czy też potłuczone szklane płaszczyzny wzmacniają wrażenie, że okno nie jest i nie może być poznawczo transparentne. „Bycie w świecie” ma zupełnie inny

15 Wojciech Has, *Opowieść o świecie, którego już nie ma*. Rozmowę przeprowadziła K. Błońska, „Przekrój” 1973, nr 1471, s. 8.

charakter niż oglądanie go z dystansu. W uniwersum twórcy *Sanatorium pod Klepsydrą* nie odnajdziemy bezkonfliktowego, łagodnego współbywania między światem wewnętrznym a zewnętrznym. Świat za szybą nie jest „dysponowalny”, nie jest bezpośrednio dostępny, zarówno w sensie czasowym, jak i przestrzennym. Między ja i światem toczy się konflikt, w którym czas okazuje się główną przyczyną. Niezwykle ważnym punktem odniesienia jest genealogia; w filmowych obrazach artysta ukazuje punkt początkowy temporalnego pęknięcia świata. Rysa pojawia się w momencie, **gdy czas odsłania krystaliczność i rozwarstwia się na dwa nurty: umykających chwil terażniejszości i chwil zachowywanych jako wspomnienia**. Ta filozoficzna zasada u filmowca pojawia się podczas używania metafory okna, odbicia i sobowtóra, natomiast w filozoficznym języku opisana została przez Henri Bergsona, a stamtąd zaanektowana do filozofii kina przez Gillesa Deleuze’a. Okno wprowadza rodzaj szklanego parawanu między tym, co dzieje się teraz, a przeszłością. Oba wymiary czasu istnieją naprzeciw siebie, równocześnie a jednak jakby po drugiej stronie szyby. Hasa interesował punkt styku między terażniejszością a przeszłością, w realizacjach filmowych wciąż drażył tę zależność: jak wspomnienie rodzi się z terażniejszości? Jak terażniejszość zamienia się we wspomnienie? Możemy uchwycić ten problem na tle temporalnej koncepcji Henri Bergsona: wspomnienie nie jest czymś, co następuje po terażniejszości. To jedynie obiegująca opinia ugruntowana przez zdroworozsądkowe i pragmatyczne wizje czasu: abstrakcyjnego, jednorodnego i nieskończenie podzielonego¹⁶, które widzą w nim prostą sukcesję następujących po sobie chwil, innymi słowy czas jako Chronos. Bergson pyta: „Jakim sposobem więc wspomnienie miałoby się rodzić dopiero wtedy, gdy wszystko jest już skończone?”¹⁷. Wspomnienie tak, jak je rozumie autor *Ewolucji twórczej* posiada swój najmniejszy obieg: **wspomnienie terażniejszości współczesne z jej percepcją**. Najmniejszy obieg czasu pojawia się, gdy chwila staje się swoim własnym obrazem zapadając w pamięć. Wyodrębniając różne obiegi czasu, różne kręgi czy warstwy pamięci Bergson uzmysławia, iż czas nie ma jednorodnego charakteru: dzieli się na różne obszary. Czasowość każdego z nas rozwarstwia się na wiele okręgów: od wspomnień najbliższych do wspomnień najodleglejszych, także takich, które sięgają poza pamięć jednostkową do tradycji wspólnoty, narodu, ale też archetypów i zbiorowej podświadomości. Jednak nie są to dokładnie kręgi psychologiczne, ale wirtualne, z których każdy zawiera całą naszą przeszłość taką, jaka się zachowała.

16 Henri Bergson, *Postrzeżenie zmiany*, w: tenże, *Myśl i ruch. Dusza i ciało*, przeł. K. Bleszyński, Warszawa 1963, s. 122.

17 Henri Bergson, *Energia duchowa*, Warszawa 2004, s. 154.

Bergson przedstawiał ludzką pamięć także jako stożek¹⁸. Chciał w ten sposób zobrazować pracę ludzkiej myśli, choć pozornie zaangażowaną w aktualną terażniejszość, ale faktycznie żyjącą w innych wymiarach czasu, zajętą przeszukiwaniem kolejnych plastrów przeszłości. Podkreślić jednak trzeba, że nawet jeśli człowiek wciąż wywodzi własne istnienie z pamięci, nie czyni tego tak, jak z zasady wysnuwa się następstwa czy z wzorca powiela obrazy, lecz swobodnie stosuje dawne możliwości. Ani Has, ani Bergson nie widzi szansy na uchwycenie samej terażniejszości, nie istnieje czysta, żywa chwila obecna¹⁹. Mnemoniczny pik stożka (S) to moment, gdy aktualny obraz styka się z wirtualnym, a terażniejszość jest równoczesna ze swoją przeszłością. Najmniejszy obieg czasu, niemal nie zauważalny, uświadamia, iż chwili nie można uchwycić bezpośrednio, jedynie poprzez jej sobowtóra: wspomnienie, które jest jednoczesne z samym aktem, ale nie tożsame. Autora *Ewolucji twórczej* fascynował ten najmniejszy krąg-punkt czasowości, ale także okręgi największe wychodzące poza ramy tradycyjnie rozumianej pamięci, a także poza możliwości poznawcze jednostki, gdzie podmiotowość roztapia się w czasie-duchowości ponadindywidualnej, a materia rozpuszcza się w świadomości jako jej późniejszy efekt.

Intuicje Hasa wydają się podobne, dlatego próbuję opisać je za pomocą pojęć zaczerpniętych z bergsonizmu. Pamięciowy stożek – ludzka duchowość wbija się w terażniejszość. Wyższość artysty polega na tym, że zamiast abstrakcyjnego, neutralnego emocjonalnie modelu, posługuje się afektywnie nasyconymi przykładami i przeżyciami z historii swoich postaci. Mnemoniczne „teraz” ma w sobie coś z ostrza, na styku psychika-świat pojawia się nakłucie, coś co zadaje ból, domaga się uwagi i próby załagodzenia miejsca iniekcji. W tym kontekście okno staje się metaforą najmniejszego obiegu czasu, natomiast pociąg-widmo w *Sanatorium pod Klepsydrą* oddaje wyobrażenie „czasu poza ludzkim czasem”, okno w pociągu otwiera się na poszukiwanie największych obiegów czasu – pamięci, która zapada się w wieczność.

Powinowactwo intelektualne między Hasem a Bergsonem dotyczy także poczucia zmienności świata. Dla autora *Materii i pamięci* prawdziwa myśl jest myślą ciągłego stawania się rzeczy. Rzeczywisty czas, czyli trwanie jest przemijaniem, lecz jednocześnie zachowywaniem. Dostrzegam jednak także różnice

18 Henri Bergson, *Materia i pamięć*, dz. cyt., s. 109.

19 Ten kierunek myślenia, *nota bene* podjęty przeciw przez postmodernistów, nie jest charakterystyczny li tylko dla bergsonizmu: „To, że terażniejszość w ogóle nie miałyby być pierwotną, lecz odtwarzaną, że nie byłaby ona absolutną, w pełni żywą i ustanawiającą formą doświadczenia, że nie istniałyby czysta żywa terażniejszość, oto rewelacyjny dla historii metafizyki temat, do którego przemyślenia wzywa nas Freud, dzięki konceptualizacji nie przystającej do rzeczy samej”. Por. Jacques Derrida, *Freud i scena pisma w: tenże, Pismo i różnica*, przeł. Krzysztof Kłosiński, Warszawa 2004, s. 371-372.

w ich metafizycznym odbieraniu świata. Bergson często temporalny wymiar bytu porównywał do symfonii, która zmieniając się w coraz to nowych przekształceniach tematycznych, w coraz to nowej fali zróżnicowanych dźwięków, trwa dla nas jako całość i ciągłość, od pierwszego do ostatniego tonu. Trwanie w filozofii Bergsona łączy się zawsze z kategorią całości (nawet jeśli jest ona otwarta i twórcza), a także ciągłości. U Hasa natomiast nie odnajdziemy takiego poczucia harmonii i zestrojenia świata. Wręcz odwrotnie; trwanie to kakofonia, dysonanse dźwięków, wśród nich daje się wyróżnić wybuchy, wystrzały, usłyszeć ludzkie krzyki, płacz i przerażone szepty. Człowiek marzy, aby w tym chaosie odnaleźć stabilizacyjne widoki, odkryć choćby okresowe całości i zbudować choćby pozorne ciągłości.

I uwaga być może najistotniejsza dla Hasowskiej okiennizacji świata. Okno na tym ontologicznym i epistemologicznym poziomie ujawnia głęboko przeżywaną stratę świata; przestaje być otworem w murze, który wpuszcza zewnętrzny świat do środka i umożliwia komunikację między ja i bytem. W filmach Hasa staje się ono ekranem, który pokazuje co jest na nim, a nie za nim, bo rzeczywistość przestaje być realną obecnością. Okno odtwarza utracony świat, bo odtwarza utraconą teraźniejszość. Między futrynami okna można zobaczyć tylko „świat”, ale zawsze w cudzysłowie, obraz buduje złudzenie jego obecności. Ujęte w okienne ramy spojrzenie widzi, jak wszystko rozpada się, gnije, zamiera proces wegetatywny; w konwulsjach, w spazmach bólu umierają zwierzęce i ludzkie organizmy, pękają i kruszą się tynki na ścianach, a budynki zamieniają w gruzy i ruiny. Pogrążony w żałobie podmiot próbuje zatrzymać wizerunek odchodzącego świata i ludzi. Na tle rysującej się w filmach Hasa filozofii czasu rzeczywistość jawi się jako utracona, zmarła lub właśnie umierająca. Człowiek w swej egzystencji i wysiłkach percepcji zmysłowej przypomina Syzyfa – wykonuje zadanie niemożliwe do wykonania. Usiłuje powstrzymać śmierć rzeczywistości, chcąc zachować jej widok. Filmowy autor podobnie – pragnie zatrzymać obraz świata, wykreować pozór całości i ciągłości, choć tych własności dawno nie ma, a być może nigdy nie było.

Kreatywność artystyczna ma w tym przypadku inny charakter, nie jest radośną twórczością, ale mozolną odbudową świata, trzeba bowiem odtworzyć każdy detal, każdy fragment, najdrobniejszy element, bo być może w nim jest coś, co pozwoli złożyć rozbity na cząstki, rozpadający się wszechświat. Artystyczna twórczość tak rozumiana nierozłączna jest z melancholijną postawą, choć może zawierać jej różne odcienie. Czasem brzmi nutą nostalgiczno-sentymentalną, czasem wiąże się z gorzką ironią, ale w perspektywie ostatecznej okazuje się desperacką próbą ratowania świata. Film staje się jednocześnie oknem, zwierciadłem i ekranem. Artysta usiłuje uchwycić wieczność i nieskończoność rzeczy

w fikcyjnej wieczności, którą oferuje kino oraz w fikcyjnej nieskończoności, bowiem za każdą najmniejszą rzeczą, kryją się jej wirtualne, ograniczone tylko możliwościami wyobraźni, pokłady skojarzeń i powiązań z wszystkimi potencjalnymi znakami i wspomnieniami. Żyjemy z nieuleczalnym kompleksem mumii – zdaje się wciąż przypominać Has – a film potrafi zmumifikować dla nas rzeczywistość, dając w ten sposób pozór jej obecności.

Okno – krucha granica między życiem a śmiercią

W opowieściach filmowych Hasa okno pełni rolę mistycznej granicy. Przez okno wchodzi śmierć: na tle okna popełnia samobójstwo protagonista *Pętli*, z okna skacze Wiktor – bohater *Jak być kochaną*. W *Lalce* zwiijające się w konwulsjach ciało umierającego Rzeckiego filmowane jest przez szybę z powyginanymi, secesyjnymi kratami. Oko kamery, reprezentuje tego, kto pozostaje na zewnątrz, bohater umiera w samotności, albo może inaczej, śmierć ujawnia ludzką samotność, jej ostateczny, nieusuwalny wymiar. Odwrotną relację spojrzeń zawiera *Pismak*: Rafał (Wojciech Wysocki) wygląda przez okno podzielone szprosami, niczym krzyżami, a za szybą odsłania się scena egzekucji: uzbrojeni żołnierze, naszykowane, puste trumny a obok martwe ciała już złożone w drewnianych, prostych skrzyniach. W rozświetlone słońcem okno wpatruje się bohater *Nieciekawej historii*, gdy postanawia umrzeć.

Wszystkie te obrazy można zamknąć w ogólnym stwierdzeniu związku między oknem a śmiercią. A jednak towarzyszy mi poczucie, iż taki lakoniczny opis nie oddaje wszystkich niuansów i gier semantycznych, nie odsłania refrenów fabularnych czy związków intertekstualnych, które cechują wizualny styl Hasa. Dopiero dzięki nim ujawnia się w pełni filozoficzny walor obrazów i ich metafizyczny sens. Reżyser, posługując się najbardziej banalną konkretnością świata, potrafi cieniować znaczenia, zamieniać oczywistość w problem a wizualną kliszę w poezję. Gdy Salis – bohater *Wspólnego pokoju* – poznaje mieszkanie zatrzymuje się przy oknie i mówi: – *Są pokoje takie jak ten – jeszcze gorsze, a w nich ludzie tarmoszą się ze swoim smutnym życiem. Ale za oknami jest rozległe niebo, słońce rzuca promienie i nie ma takiego okna, przez które choć raz kiedyś promień by nie padł – choćby odbity. Trzeba się czepiać słonecznych promieni...* Znaczenie przywołanych słów zdaje się oczywiste, wydaje się zatem służyć przede wszystkim charakterystyce idealistycznej natury młodego pisarza. Jednak ponowne przywołanie *słonecznych promieni* podczas rozmowy z Zygmuntem, gdy Salis chciał przeciwstawić się pesymistycznej wizji rzeczywistości, zaczyna zwracać na siebie uwagę i odsłania inne znaczenia. *Rozległe niebo* otrzymuje w filmie wizualny ekwiwalent bardziej wieloznaczny, niż można

by się spodziewać, po nieco egzaltowanej wypowiedzi. Operator – Stefan Matyjaszkiewicz nie skierował kamery w górę, ale w dół, aby na ziemi, w kałuży pokazać skrawek nieba. Jednak niebo bezpośrednio oglądane, a obraz nieba odbity w kałuży stojącej, brudnej wody nie są „tym samym” niebem. Hasowskie kadry „opisując” literacką metaforę ujawniają wieloznaczność, której słowa nie oddają. Obraz nie podąża za kalką językową, a wręcz odwrotnie – rozbija ją, dopowiadając i cieniuąc znaczenia. Podobne spostrzeżenia dotyczą także *promieni słońca*, które w typowym, banalnym, fotograficznym opracowaniu mogły po prostu wpadać świetlną strugą do pokoju bohaterów. U Hasa okno pozostaje, co prawda, źródłem światła i trudno je pozbawić tej podstawowej funkcji, ale takim, które wydobywa mrok pokoju i często nie oferuje optymistycznego przesłania. Gdy mężczyzna wchodzi do kamienicy po raz pierwszy, w ascetycznej scenerii pustej klatki schodowej, widzimy strugę słoneczną na podłodze. Światło odzworowuje okno, podział szyb układa się w wyrazisty krzyż. Właśnie w takich zaskakujących relacjach między słowem a obrazem tkwi kunszt reżyserii, bogactwo wizualnej wyobraźni, która uwalnia się od schematów: *promienie słoneczne* stają się symbolem z rewersem. Paradoksalnie mówią i o życiu, i o śmierci. To istota krystaliczności, na którą wskazuje autor *Kina*, jej najwyższa forma. Has potrafi nie tylko uwolnić obraz z jego realistycznego powiązania z rzeczywistością, nie tylko zamienić go w czysty obraz optyczny wskazując na jego wirtualność, ale zbudować już nie obraz-alegorię, ale obraz-symbol, który staje się swoim przeciwieństwem, własnym zaprzeczeniem i odwrotnością odsłaniając absurd jako fundament świata.

Konrad Eberhard zwraca uwagę na scenę, która może reprezentować przypadkowy zbieg okoliczności: „Zygmunt zatrzymuje się przy oknie, patrzy przez nie, zapalając odruchowo papierosa, potem jeszcze patrzy w bok, w stronę wnęki, a następnie powraca spojrzeniem do okna, przez które (ujęcie z góry przez szybkę) widać pustą o zmroku ulicę. Środkiem między kałużami przebiega samotny pies. Węsząc powoli odbiega w stronę zaułka (kamera wykonuje krótką pionową panoramę); zrywa się wiatr, który unosi zeschnięte liście i nagle do szyby przykleja się palczasty liść klonu...”²⁰. Krystaliczność to granica. Filmowy obraz balansuje na granicy: między codziennością a poezją, między liściem jako najzwyklejszym elementem świata a liściem-znakiem. W później zrealizowanym *Rozstaniu* młodziutka bratanica gospodyni wyśmiewa się, gdy słyszy od swego adoratora wciąż powtarzany fragment wiersza: *Zapuka do mych okien zwiędły klonu liść...* Has nie tylko spleta delikatną nicią odniesień oba filmy, ale także gra różnymi kontekstami znaczeń. W *Ulańskiej jesieni* Wieniawy-Długoszowskiego

20 Konrad Eberhardt, *Wojciech Has*, dz. cyt., s. 36.

– wierszu cytowanym w filmowych dialogach – następne, nie przytoczone wersy wyjaśniają, że liść może być także listem z zaświatów, zaproszeniem na tamtą stronę. W utworze lirycznym znajdziemy uzupełnienie tej sceny: *Zapuka do mych okien zwiędły klonu liść / Nie zapytam o nic, dlaczego i po co / Lecz zrozumieć, że mówi: „no, czas bracie iść”*. /Nie żałuję niczego, odejdę spokojnie.

Melancholik w temporalnej pułapce

Samotnicy portretowani w melancholijnej aurze pojawiają się niemal w każdym filmie Hasa. Sytuacją przestrzenną typową dla większości postaci w filmach autora *Nieciekawej historii* jest ich postawa uchwycona nieco z boku okna – w zamyśleniu. Nie opowiadając się po żadnej ze stron bohater-melancholik, zatrzymany w pół między strefą własną – mieszkalną a światową – obcą traci poczucie swojej obecności i rzeczywistości. Czy jest tam, gdzie jego ciało? Czy tam, gdzie jego myśli? Bieńczyk podkreśla, że za takim spojrzeniem: „kryje się [...] podmiot, który na ludzi i rzeczy patrzy jak na siebie: jako na nieobecność, jako na stratę, coś co pozostaje poza jego zasięgiem”²¹. Oddzielony od świata obserwator nie może, przynajmniej chwilowo, działać – skazany jest na „bycie myślicielem”. Ruch ciała zostaje zamieniony na ruch myśli. A właściwie ruch ciała zostaje zastąpiony przez eksplorację czasu, błędzenie w różnych jego rejonach i warstwach. Okno prowokuje kontemplację, ale melancholijna osobowość nie potrafi kontemplować świata w jego afirmacji, nie jest to ogląd, który dociera do istoty, oferuje poznawczą jedność i jasność. Odwrotnie, im dłuższej obserwacji podlega rzeczywistość, tym bardziej staje się problematyczna i wątpliwa. Bohater uchwycony w takiej sytuacji pozostaje oddzielony od swojej aktualności, która wydaje się nie oferować żadnej zmiany, żadnej nadziei. Jego życie „nie biegnie naprzód, przytrzymuje je w miejscu refleksja: odbicie własnego obrazu”²².

Filmowe poszukiwania Hasa zdają się potwierdzać tezy Deleuze’a: jego kino zamiast ruchu proponuje analizę czasu. Zamiast czasu opartego na biernych, automatycznych powtórzeniach, nawykach i schematach bada inny czas. Taki, który opiera się na ludzkiej kreatywności, gdzie pojawia się wolność, a także fantazje, marzenia i pragnienia. Już nie czas ujmowany jako *Habitus*, ale *Mnemosyne* i *Eros*. Gdyż w wirtualnych wymiarach króluje pożądanie i wciąż odnawialna, naiwna nadzieja na możliwość zaspokojenia pragnień, tam jeszcze wszystko można zmienić (paradoksalnie właśnie dlatego, że się dokonało, nieustannie dokonuje się i będzie dokonywało). Do przeszłych wydarzeń można

21 Marek Bieńczyk, *Melancholia*, dz. cyt., s. 81.

22 Tamże, s. 68.

dodać dobre intencje, wszystko usprawiedliwić i wyjaśnić. W *Sanatorium pod Klepsydrą* nawet śmierć można cofnąć, aby dostać się do reaktywowanych pokładów czasowości.

W filmach Hasa świat istniejący za oknem niekoniecznie zasługuje, aby go wpuszczać do środka. Magia szyby polega na tym, iż przepuszcza wzrok, ale stanowi barierę dla ręki, która tylko gwałtem może przejść na drugą stronę. Okno zarówno swoją wielkością, jak i stopniem otwartości okiennic, przezroczystości firanek, przesłonięcia żaluzjami reguluje stosunek do świata. Mieszkańcy filmowego uniwersum Hasa często chowają się za żaluzjami – ten wizualny lejtmotyw zdaje się szczególnie ważny, spleciony w jeden węzeł strachu, marzenia o bezpieczeństwie i poczucia ulotności obrazów świata, które z terażniejszości zamieniają się w przeszłość. Żaluzje kojarzą się reżyserowi z bezpiecznym miejscem i często powraca do wizerunku okna, tak właśnie przysłoniętego, gdy pokazuje tradycyjny, polski dom (*Rozstanie, Pożegnania, Szyfry*). Okno z żaluzjami zachowuje kontakt z zewnętrżnością, pozwala podglądać, ale nie odsłania obserwatora. Jest oknem opiekuńczym. Mam wrażenie, iż w tym tak często powracającym wyobrażeniu zachowany został ślad wojennej przeszłości (nawiązania pojawiają w fabułach rozgrywają się podczas wojny: *Pożegnania, Jak być kochaną*), gdy wyglądanie przez okno mogło stać się niebezpieczne, zdradzić ukrywaną lub ukrywającą się osobę. Najsilniej działająca na wyobraźnię widza metafora została umieszczona w *Sanatorium pod Klepsydrą*, gdy podczas zabawy w wojnę Józio-Józef chowa się przed żołnierzami. W wyobrażonej regresji każdy z nas pamięta ten odcień czasu podczas zabawy w chowanego – czasu napelnionego adrenaliną i bezruchem. Zakrwawiony bagnet wbija się w przestrzeń między drewnianymi listwami tuż obok twarzy Józefa. Tym razem zdołał się uratować. Reżyser potrafi pokazać czas, gdy fortuna kołem się toczy, moment, gdy zarówno szczęśliwe, jak i tragiczne zakończenie jest równie prawdopodobne, bo terażniejszość pozostaje loterią.

W filmach Hasa szczegółowej analizie poddana jest chwila szczęścia – także możliwa do odnalezienia tylko dzięki pamięci – gdy pojawia się już jest otoczona atmosferą nostalgii, aurą metafizycznej zadumy nad przemijaniem. W *Pożegnaniach* młodzi uciekinierzy chronią się willi Quo Vadis, w której świetlne linie rzucane przez stare, drewniane listewki stają się znakiem bezpieczeństwa i przytulności czasu. W słoneczny dzień, w którym bohaterowie przybywają do pensjonatu jako świeżo poślubiona para znajdują tu schronienie: przestrzeń willi tworzy miejsce wyłączone z codziennego rytmu życia, szczególnie, bajkowe.

Fotograficzne walory smug słońca i cienia wydobywają urodę młodych twarzy i a starym rzeczom nadają aurę tajemniczości. Atrakcyjny przez grę świetlną wizerunek wydaje się zapraszać pamięć do zatrzymania go we wspomnieniach.



Fotos z filmu *Pożegnania*,
reż. Wojciech J. Has, 1958,
©SF KADR, SF ZEBRA,
SF TOR, FilMOTEKA Narodowa,
Foto: Wojciech Urbanowicz

Has podkreśla tym wizualnym motywem ulotność sytuacji, jej nieuchronne zapadanie się w przeszłość, razem z poczuciem radości ze spotkania pojawia się żal i świadomość nieuchronnej utraty. Radość i smutek zostają ze sobą splecione, jak gra linii światła i cienia.

W centrum filmowego uniwersum pozostaje szczególny bohater – bardziej uwikłany w przeszłość, niż w samo życie, które toczy się obok niego, jak gdyby był oddzielony od rzeczywistości niewidzialną barierą. Melancholijni bohaterowie uciekają z teraźniejszości – marzą i rozpamiętują bez końca, krążą między

tymi dwoma wymiarami wirtualności. Cechuje ich utrata chęci „protekcijnej” (dążenia do przyszłości) i przesadna zdolność „retencyjna” (zatrzymywania w sobie przeszłości)²³ wynikająca z poczucia winy i straty lub ucieczki w wyidealizowany świat wspomnień.

Melancholik jest bohaterem ironicznym. Samoświadoma refleksja odbiera nadzieję, tworzy gorzki, czasami cyniczny obraz świata i ludzi. Ale autoironiczne komentarze stają się odgrywaniem dystansu, gdy dystansu nie ma. Introwertycznie zapatrzone w siebie i w przeszłość postaci przeświełają ironią teraźniejszość nie pozostawiając sobie złudzeń, a właśnie złudnej nadziei pragną najbardziej. Ironia zaraża epistemologię: sceptycyzm wynikający z odkrycia nieświadomości oraz krytyki ideologii skazuje język jako taki na ironię, już poza kontrolą postaci. Bohater w filmach Hasa często mówi coś innego, niż chciałby powiedzieć; ponad znaczeniem wyrażonym wprost pojawia się znaczenie demistyfikujące postawę i intencje podmiotu (dlaczego mówisz mi, to, co mówisz?, w czym imieniu mówisz?).

Język w filmach autora *Pożegnań* staje się bytem na wskroś czasowym, odsłaniającym siły nieświadomości. System językowy używa ludzi do wyrażania swoich treści: u Hasa przyszłość nadchodzi z przeszłości także na poziomie wypowiedzi poszczególnych bohaterów. W niekończącym się kole powielania i cytowania język może zapowiadać zdarzenia, ujawniać moc jasnowidztwa. Ale o ironio! Przekaz zawarty w językowej wypowiedzi, ostrzeżenia w ten sposób wyrażone pozostają niezrozumiałe dla filmowych postaci. Dopiero gdy „to”

23 Por. Marek Bieńczyk, *Melancholia. O tych, co nigdy nie odnajdą straty.*, dz. cyt., s. 67-68.

zapowiadane w języku nadejdzie odsłania się oczywistość przesłania, a bohater czuje się oszukany, bo otrzymał odpowiedź, tylko że nie na to pytanie, które zadawał.

Aktor na scenie terażniejszości

Reżyser w portretach swoich bohaterów sięga do głębi temporalnego problemu: podmiot staje się aktorem grającym swoją rolę. Dlaczego aktorstwo to wielki czasowy temat? Przypomnijmy ten bergsonowski w rodowodzie wątek: **wspomnienie terażniejszości współczesne z jej percepcją jest ściśle połączone jak rola z aktorem**. Ostry koniec Bergsonowskiego stożka pamięci, ujmuje aktualny obraz w jego bezpośrednim, symetrycznym, a nawet symultanicznym podwojeniu²⁴, w ten sposób **najmniejszy obieg czasu konstytuuje podmiot -aktora**. W filmach Hasa bohater spostrzega swoje rozdwojenie, sam dla siebie staje się oszustem, który utracił autentyczność. Felicja – bohaterka *Jak być kochaną* – postrzega siebie jako tragiczną komiczkę i komiczną tragiczkę jednocześnie, ale autorefleksyjnie, z ironią w głosie, wskazuje, że to, co w filmie może być interesującym scenariuszem, w życiu znosi się o wiele gorzej. Można powiedzieć, iż zgodnie z tą temporalną zasadą dostrzeżoną przez autora *Kina*, Wojciech Has jest reżyserem, który z bohatera filmowego uczynił aktora, to znaczy istotę dramatyczną *par excellence*²⁵.

Sednem problemu nie jest przeniesienie postaw i aktorskich chwytów z desek sceny na grunt realnego świata filmowych postaci. Nie chodzi o udawanie, które można przerwać czy o to, że człowiek „ucieka się” do teatralnych min i gestów, chcąc oszukać, ukryć swoją „prawdziwą naturę”. Na tle metafizycznych rozważań aktorstwo staje się sytuacją egzystencjalną człowieka wpisaną w sam środek naszego dramatu czasu. Kierunek myślenia nie przebiega zatem od profesji w stronę życia prywatnego, na które przenoszone są elementy aktorskiej gry. Odwrotnie: Has konsekwentnie od *Pętli* po *Niezwykłą podróż Baltazara Kobera* pokazuje, jak bohaterowie zmagają się z teatralnością świata. Aktorstwo nie jest ich wyborem. Rodzą się w maskach. Zostali postawieni na scenie w środku przedstawienia i próbują grać uwięzieni między nieuchwytną, przemijającą terażniejszością a terażniejszością już ubraną w kostium.

Reżyser wskazuje, iż zawsze chodzi w gruncie rzeczy o występ prywatny, nawet jeśli z pozoru skierowany jest do szerszej publiczności – największa scena to scena ludzkiej świadomości. W perspektywie psychologicznej konieczność

24 Henri Bergson, *Materia i pamięć*, przeł. W. Filewicz, Warszawa 1926, s. 109.

25 Gilles Deleuze, *Kino*, dz. cyt., s. 298.

zakładania maski wynika zawsze z braku, który bohater nosi w sobie. Każdy czegoś lub kogoś pragnie. Pożąda Innego, ale także siebie. Pragnie być sobą. Bohaterowie Hasa chcą odzyskać swoją autentyczność, ale paradoksalnie ona wciąż umyka, a człowiek ma poczucie, że żyje w świecie pozorów.

Koncepcja Deleuze'a uświadamia, iż sytuacja teatralna w filmach Hasa jest diametralnie inna niż w modelu klasycznego kina wyrastającym z tradycyjnie rozumianego podmiotu i czasu. W *narracje prawdziwościowe* – jak je określa Deleuze, wskazując na sieć zależności między koncepcją czasu, podmiotu i prawdy – wpisana jest możliwość wyjścia z teatru. Klasyczną narrację podtrzymuje wiara, iż możemy zdemaskować aktora, rozebrać dekoracje po to, by w końcu zobaczyć nieupozowany, oryginalny świat i prawdziwą twarz człowieka. Czas opowieści uzgadnia podmiot, nadaje sens życiu i odsłania prawdę o nim. *Le temps récit* staje się balsamem leczącym traumatyczne spotkania z czasem rzeczywistym. Jednak w filmowych opowieściach autora *Sanatorium pod Klepsydrą* nie odnajdziemy optymistycznej koncepcji Paula Ricoeura. Bliższe reżyserowi okazuje się spojrzenie Deleuze'a. W jego kinie obrazu-czasu dominuje krystaliczna, wieloznaczna narracja i postać, która gubi się w domysłach błędząc między aktualnymi a wirtualnymi czasami. *Narracje falsyfikujące* – a taką formułę kina realizuje Has – wskazują, iż ucieczka z teatru jest praktycznie niemożliwa. Nawet człowiek prawdomówny, w którymś momencie dostrzega, że kłamał. Has nie miał w sobie nawet takiego optymizmu, wiedział, że są tacy, którzy nigdy nie dostrzegą swoich fałszerstw. Aktorzy stopieni ze swoją rolą. Zadowolone z siebie kukły. W *Sanatorium pod Klepsydrą* portretował manekiny – ludzkie kadłuby wypchane trocinami ideologii, które raz podskakują, raz nieruchomieją, raz maszerują, raz oklaskują tworząc teatr dziejów.

Krystaliczna narracja – czas w desynchronizacji

Filmowe produkcje najczęściej są realizacjami, które koncentrują się na ruchu – pokazaniu akcji, w której uczestniczą fikcyjni bohaterowie. Reżyserzy opisują zatem świat, który stawia przed postaciami wymagania, zmusza do podejmowania działań i sam na nie oddziałuje. Postaci walczą, uciekają, kochają się. W terminologii Deleuze'a podstawą takiej narracji jest *opis organiczny*, a jego dwa filary to: działający podmiot i obiektywny świat. Kino tak rozumiane wydawało się zdolne do uchwycenia teraźniejszości czynu, samego aktu jako przejawu ludzkiej wolności. W filmach Hasa ta optymistyczna wizja rozpada się. W teraźniejszości nie odnajdziemy wolnego aktu woli. Reżyser nie podziela dwudziestowiecznej tendencji do postrzegania czasu teraźniejszego jako gloryfikacji sprawczej mocy podmiotu, jest po stronie tych, którzy dostrzegają „zmierech

bogów”. Nie wierzy tym filozofom, którzy, na tle nieustannie zmieniającej się rzeczywistości, traktują akt ludzkiego działania jako akt niemal boski. Jeśli motyl poruszeniem swoich skrzydeł może zmienić świat to tym bardziej człowiek – głoszą optymiści. Cóż za boska siła tkwi w poczuciu natychmiastowej zmiany świata podczas każdego aktualnego aktu. A jednak iluzją jest, iż obecny akt oznacza wybór działającego człowieka. Świat przyczyn i skutków staje się światem złudnym, który rozwiewa się jak mgła, choć sprzyja halucynacjom tych, którzy za bogów chcieliby uchodzić.

Filmowy autor *Sanatorium pod Klepsydrą* realizuje formułę *opisu krystalicznego*: podmiot zamiera zamyślony lub błądzi, świat zewnętrzny staje się subiektywną wizją, a każde działanie wątpliwe. W klasycznej narracji można, a nawet powinno się panować nad czasem: planować działania i je realizować, aby przyniosły oczekiwane skutki. W filmach Hasa realizacja rozmija się z planem, a skutki są zawsze odwrotne od tych oczekiwanych. W Hasowskim świecie nie ma ani dobrych reżyserów, ani dobrych ról do odegrania. Wszystkie okazują się złe, a przynajmniej zupełnie inne, niż te których pragną aktorzy. Można odnieść wrażenie, że im bardziej się starają, im bardziej im zależy, tym większą klęskę ponoszą. W końcu dochodzą do wniosku, że działanie w terażniejszości nie ma sensu, że są skazani na porażkę, która paradoksalnie posiada dwie twarze. Jedną jest przeznaczenie: skoro wszystko zostało już przesądzone bohaterom-aktorom pozostało podporządkować się i spokojnie czekać, aż zejda ze sceny. Dla czasu terażniejszego księga została już napisana, bohater *Rękopisu znalezionego w Saragossie* może jedynie powtarzać wcześniej opisane sytuacje i spotkania. Drugą twarzą terażniejszości jest przypadek: każdy najbardziej precyzyjny plan może zniszczyć z pozoru nic nie znaczący drobiazg. Splecione razem ujawniają surrealistyczny „przypadek obiektywny”, który wymyka się potocznemu rozumieniu, bowiem zapowiadany jest szeregiem znaków. W *Pętli* spotkanego przypadkiem na ulicy kolegę Kuby potrąca niegroźnie samochód. Bohaterowie przypadkiem zatrzymują się przed za-



Terażniejszość to chodzenie po chybotałej kładce.

Fotos z filmu *Pętla*, reż. Wojciech J. Has, 1957, ©SF KADR, SF ZEBRA, SF TOR, FilMOTEKA Narodowa, Foto: Wiesław Pyda

kładem pogrzebowym, a tłem ich konwersacji staje się galeria wystawionych do sprzedaży trumien. Chwilę po ich rozstaniu dochodzi do wypadku, w którym ginie jeden z pasażerów autobusu. Nie wiemy, kto poniósł śmierć, ale na miejscu zdarzenia Kuba znajduje parasol, który należał do jego kolegi. A bohater przypadkowo zabiera ten przedmiot należący do zmarłego.

Zwróćmy uwagę iż wątek nieudolnego „reżyserowania” także staje się tematem dotyczącym samego serca czasowości. Zdolność do przekształcania się człowieka realnego w człowieka wyśnionego ma ściśle temporalny charakter. Krytyka koncepcji tożsamości podmiotu ujawnia się nie tylko w pęknięciu między umykającą terażniejszością a zawłaszczającą ją przeszłością. Kiepsko wyreżyserowane życie nie są efektem popełnionych błędów, których można było uniknąć, ale nieusuwalną cechą uczasowionego świata. Bohaterowie filmów Hasa są mądrzy dopiero „po czasie”, gdy szansa na szczęście, miłość, spełnienie już przeminęła. Reżyser obnaża w ten sposób **traumatyczny charakter czasu, który odpowiedzialny jest za niustanną desynchronizację.**

Na zdarzenie nigdy nie jesteśmy przygotowani. Pierwszą reakcją jest powtórzenie – postać automatycznie wykorzystuje już istniejący, zatem aktorski schemat, gest czy dialog. Powtarzają się sceny i sytuacje. Tu rządzi bierna analiza czasu – w imieniu podmiotu działają nawyki, w imieniu wspólnoty rytuały i tradycja. Czas-Habitus. Dopiero jako druga przychodzi – samoświadomość. To w tej fazie refleksja staje się próbą autonarracji. We własnej opowieści bohater dostrzega, iż jest już „za późno”. Has pokazuje, że zawsze jest albo „za wcześnie”, albo „za późno”. Nigdy nie jest na czas. Lepiej zatem nie konfrontować marzeń z życiem. Efektem zawsze może być tylko cierpienie. Bohaterowie chcą wierzyć, chcą mieć nadzieję, że mogą reżyserować swoje życie – aktorstwo polega na podtrzymywaniu tej iluzji. Próby reżyserowania własnego życia dokonuje wielu bohaterów: nie tylko Felicja i Wiktor w *Jak być kochaną*, ale także Lidka z *Pożegnań* czy Profesor z *Nieciekawej historii*. Nieodmiennie kończą się one porażką. Reżyserowanie czy jakkolwiek wybór dany osobie w obrębie terażniejszości okazuje się złudzeniem. Bohaterowie niestety wcześniej lub później zdają sobie z tego sprawę. Ostatecznie Felicja, która chciała wyreżyserować swoją miłość powie: – *Nie wybierałam. Nie. Nikogo. Nawet jego...*

„Teraz” jako zdrada

Z perspektywy terażniejszości czas jawi się jako niszczycielka i zdradliwa siła. Człowiek nie panuje nad czasem, ale czas nad człowiekiem. Czas-Historia miażdży ludzi i państwa, degraduje wartości i roznosi w pył panujące ideologie.

Mechanizmy historii przepuszczają przez siebie ludzi niczym przez maszynkę do mielenia mięsa. Wojny są niekończącą się historią ludzkości, wciąż powracającym refrenem dziejów. Natomiast czas terażniejszy lepi każdego z nas, jak tylko chce, zdając się na przypadek i zbiegi okoliczności. Hasowski bohater skazany został na brak, pęknięcie w sobie lub pustkę. Pragnienia pozostaną niezaspokojone – czas w ten sposób demonstruje swoją przewagę nad człowiekiem. Reakcją Pawła – protagonisty *Pożegnań* – na poukładane życie zaprojektowane dla niego przez ojca jest bunt: mężczyzna rzuca studia i chce wywołać skandal projektując ucieczkę-romans z fordanserką. Już następnego dnia maska buntownika spada, a właściwie bohater sam ją zdejmuje, gdy zawiadamia ojca, gdzie i z kim jest. Dopiero po latach uzna, że na tle tej maskarady wydarzyło się między nim a Lidką coś ważnego i autentycznego, o co warto było zabiegać. Tyle, że pojawiło się „za wcześnie”. Zawsze pozostaje gorycz i rozpamiętywanie, że może trzeba było postąpić inaczej. Tyle, że każde „inaczej” rozegrałoby się także nieszczęśliwie. Poczucie bezsilności zamienia odczuwanie ludzkiego czasu w czas okrutny, czasem piekielny. Paweł zdaje sobie sprawę, że ponowne spotkanie w pensjonacie Quo Vadis jest próbą powrotu do przeszłości skazaną na niepowodzenie. Wie, że nie znajdą tam minionego czasu i dawnych siebie. Raj jest zawsze utracony. Teraźniejszość jawi się jako piekło, szczególnie, że dramat bohaterów toczy się na tle wojny, w cieniu obozu koncentracyjnego, z którego bohater jakimś cudem wrócił. Lidka w zakończeniu filmu je jabłko. Symbol grzechu? Wydaje mi się, że Has rozgrzesza swoich bohaterów, dostrzega bowiem pułapkę, jaką zastawił na nich czas. Jabłko pochodzi z drzewa wiedzy: miłość jest tylko pragnieniem miłości, niczym więcej.

W filmach Hasa czas mówi do bohaterów: powiedz mi swoje marzenie, a znajdę sposób, aby nigdy nie zostało zrealizowane. Tu tkwi ironia czasu i dramat ludzkiego życia. To czas rozdaje karty: buduje scenografię, wprowadza innych, bawi się ludźmi, porusza kołem fortuny i historii. Wszystko po to, by drwić z bohaterów, ukazywać ich bezsilność. Wiadomo jak zakończy się walka z czasem. Ostatecznie finał jest taki sam. Czas jest siłą demaskującą, ukazuje ludzkie słabości, bo pragnienia są najczęściej słabością, która prowadzi na skraj rozpacz, czasami do samobójczej śmierci. Marzenia przyniosą tylko rozczarowania. Inaczej być nie może. Ale bez marzeń nie da się żyć. We *Wspólnym pokoju*, kreujący rolę Dziadzi Gustaw Holoubek powie słowa, które zdają się mottem postawy filmowego autora: *Trzeba tworzyć mity. Pomagają nam nie brać rzeczywistości zbyt serio*. W uniwersum Hasa marzenie i cierpienie to synonim, pragnienie i niespełnienie są jak awers i rewers trwania – awers i rewers samego czasu. Ale chociaż czas niszczy wszystko, jednego nie może zniszczyć – samych marzeń. Człowiek jest śmiertelny. Tylko marzenia są nieśmiertelne.

Strach i ucieczka przed terażniejszością



Dokąd idziesz? Bohaterowie idą w stronę marzeń, ale czas zatrzymuje ich w bramie. Do świata spełnionych pragnień nie mogą wejść – chyba, że na krótką chwilę, by podsyć iluzję. Lidka i Paweł przed willą Quo vadis.

Fotos z filmu *Pożegnania*,
reż. Wojciech J. Has, 1958,
©SF KADR, SF ZEBRA, SF TOR,
Filmoteka Narodowa,
Foto: Wojciech Urbanowicz

W filmach Wojciecha Jerzego Hasa niewątpliwie bardzo ważną rolę odgrywa eskapizm. Ucieczka przed terażniejszością czasami przyjmuje formułę dosłowną: bohatera *Złota* w obawie przed karą za popełnione przestępstwo wyjeżdża do najdalszego miejsca w Polsce (kopalnia odkrywkowa przypomina wręcz księżykowy krajobraz). Częściej ucieczka okazuje się wyprawą symulowaną: pod koniec *Nieciekawej historii* profesor, chcąc uwolnić się od rutyny i konwenansów codzienności, udaje przed żoną, że wybiera się w podróż. Naprawdę dociera tylko do starej piwiarni z pokojami do wynajęcia, w której mieszkał, gdy był studentem. W filmowych fabułach reżyser najczęściej pokazuje emigrację psychiczną, w tę realną po prostu nie wierzy. Bohaterowie Hasa uciekają

do swojego życia przenosząc się w czas wyobrażony, żyjąc w świecie zmyśleń i złudzeń (*Pożegnania*, *Rozstanie*, *Lalka*, *Jak być kochaną*) lub poświęcając się kreacji artystycznej, która także oferuje balsam fantazji zamiast wrogiej rzeczywistości (*Wspólny pokój*, *Rękopis znaleziony w Saragossie*, *Pismak*, *Osobisty pamiętnik grzesznika...*, *Niezwykła podróż Baltazara Kobera*).

Has opisuje terażniejszość swoich protagonistów analizując jej dwa, nierozłączne wymiary: historyczny i egzystencjalny. Doświadczenie czasu przyszpilone jest do jakiegoś „tu i teraz”, nierozzerwalnie związane z konkretnym miejscem w przestrzeni społecznej i konkretnym kontekstem dziejowym. Egzystencjalnym jądrem jest natomiast odczuwanie terażniejszości jako czasu wrogiego lub traumatycznego. Artysta często podkreśla niezgodę na rzeczywistość taką, jaka jest. Terażniejszość w jej aktualnych wymiarach wiąże się z destrukcją i umieraniem, które wdziera się w każdą chwilę. Umierająca terażniejszość to świat bez jutra.

W *Pętli* Kuba-alkoholik zмага się z czasem terażniejszym: zostaje postawiony przed koniecznością oczekiwania na godzinę piątą – powrót Krystyny i wizytę u lekarza. Ostatecznie bohater nie potrafi uciec przed strachem, że te-

rażniejszość będzie powracała z pijackimi dniami i nocami oraz porankami „na kacu”. Reżyser po raz pierwszy wprowadza fantazmatyczny wątek przeżywania terażniejszości (rozmowa z namalowaną kobietą) jako ucieczkę *psyche* przed traumatycznym wymiarem czasu. Samobójcza śmierć staje się w filmie Hasa tragicznym paradoksem. Z jednej strony możemy ją odczytywać jako pokonanie powracającego czasu, zerwanie pętli zdarzeń – wolność wyboru między życiem a śmiercią jako ostateczny przejaw duchowej kondycji ludzkiego bytu. Z drugiej strony, samobójstwo oznacza pokonanie przez czas, który dla alkoholika staje się nieustanną groźbą i presją a śmierć - klęską osoby w walce z chorobą alkoholową i depresją.

Tekst filmowy *Rozstania* można nazwać portretem Magdaleny – aktorki, która powraca do Miłoszyc – miasteczka swojej młodości. Tłem temporalnym jest śmierć jej dziadka i jego pogrzeb, ale kontekstem traumatycznym okazuje się nie tyle utrata kogoś bliskiego, co pożegnanie z własną młodością. Realne czasu to zbliżająca się starość i strach przed nią. Psychika bohaterki próbuje cofnąć czas. Koncepcja temporalna tej postaci opiera się na przypominaniu-powtarzaniu działań i gestów, odgrywaniu przeszłości w domu-muzeum. Has realizuje Proustowski wymiar czasu: to, co terażniejsze staje się znakiem przeszłości, a to, co przeszłe powraca jako terażniejsze, jest – jak mówi bohaterka – *oglądaniem książki z dawnych lat, w której zna się na pamięć każdy następny obrazek*. Kobieta kreuje intersubiektywną fantazję o własnej młodości poprzez iluzję miłosego związku z dużo młodszym od niej mężczyzną. Cytowane w sypialni fragmenty *Romea i Julii* są zabawą, ale odkrywają te najbardziej intymne, niezrealizowane pragnienia postaci. Ironia w wypowiedziach wydobywa pęknięcie między działaniem-kreacją a drwiącym-krytycznym spojrzeniem na siebie jako aktora. Nawet jeśli pozornie bierze w nawias aktorską kreację, to nie umniejsza jej znaczenia, nie zrywa masek, wręcz odwrotnie buduje wielopoziomową grę: bohaterka udaje, że tylko udaje... I chociaż nie ma przyszłości jej wyobrazony związek, odjeżdżając do Warszawy wciąż wypatruje Romea, mając nadzieję, że zobaczy go na peronie.

W terażniejszości nie sposób żyć, postaciom potrzebny jest jakiś świat wyobrazony, który przykryje złowrogą terażniejszość. Czas terażniejszy w filmowych realizacjach Hasa często zyskuje ikoniczną oprawę miejskiej przestrzeni. W *Pętli* pesymistyczna aura miasta bierze we władanie nie tylko Kubę, ale także innych obywateli: zgorzkniałych, cynicznych, nastawionych do siebie agresywnie. Metaforą nieprzychylnie nastawionego świata staje się socrealistyczny plakat wieszany przez barmankę: *Tęp szczury*. Podobną prawidłowość dostrzega Agnieszka Taborska: „Choć we *Wspólnym pokoju* miasto mniej jest obecne, ono właśnie zdaje się powodować paraliżującą wszelkie działania niemoc ludzi. Lo-

katorzy pokoju skazani są na swe nienazwane miasto, niczym członkowie bandy Georgette na Paryż w powieści Soupaulta. Tamci także – jak Zygmunt w filmie Hasa – podejmują nieudaną próbę ucieczki z miasta wybranego. Jak on, zaraz do tego miasta jednak wracają [...]. Najbardziej absurdalny wymiar przywiązanie do miasta przybiera u żyjącego na granicy realności fikcji Dzadzi. Wymyśla on egzotyczne podróże, snuje opowieści á la baron Münchhausen, tak naprawdę jednak nie odjeżdża nigdy daleko...²⁶.

Intersubiektywne fantazmaty i neurotyczne gry pozwalają oswoić czas, a w każdym razie ludzie próbują za ich pomocą oszukać teraźniejszość, oszukać innych, ale przede wszystkim oszukać siebie. W *Szyfrach* bohater chciałby być dobrym ojcem, chce odzyskać własne dziecko, ale syna, który zginął, nie można już przywrócić do życia. Potrzebny jest fantazmat, który pozwoli przetrwać żalobę. Pomoc dla żony – matki Jędrka – staje się sposobem na zbudowanie wyobrazonej więzi z synem. W fantazmatycznym świecie obraży chłopca, który wali rękami w szybę pociągu, gdy ojciec nie może mu pomóc zostaną zastąpione obrazami, gdy syn prowadzi ojca do domu. Odzyskanie przeszłości z synem może dokonać się przez teraźniejszość, między rodzicami będzie zawsze on – ich syn, który zaginął w wojennej zawierusze. Teraźniejszość zamieniona w intersubiektywny fantazmat, pozwoli im odzyskać syna poprzez wspólne kreowanie własnej wersji minionych dni i podtrzymywanie pamięci o nim.

Gry i wyobrażone zastępstwa stają się u Hasa istotą międzyludzkich relacji. Zaspakajanie udawanych potrzeb lub udawanie zaspokojonych potrzeb. Has pokazuje, siłę fantazmatów, które pozwalają przetrwać najgorsze. Człowiek może być zniewolony, zamknięty w teraźniejszości-więzieniu, ale jego marzenia pozostaną wolne, nie ma dla nich żadnych krat, żadnych ograniczeń, chyba, że sama wyobraźnia. Pisarz w *Pismaku* wyraża postawę charakterystyczną dla Hasa: *Świat nie potrzebuje w ogóle żadnego opisu, a bunt przeciwko marzeniu daleko nie prowadzi. Czy pan nie rozumie, że świat poszukuje prawdy tam właśnie: w naszym marzeniu?*

Człowiek – marionetka czasu

Has pokazuje, że nigdy nie jesteśmy przygotowani na naszą teraźniejszość, choć nieustannie powraca ona w kole dziejów. Owszem próbujemy coś zaplanować, przewidzieć, zawczasu naszykować się, ale życie nas wciąż zaskakuje. To nic, że każda wiosna jest powtórzeniem poprzedniej, ta świadomość nie jest wcale pomocna, raczej frustrująca. Żyjemy od niespodzianki do niespo-

26 Agnieszka Taborska, *Jawo-sen Wojciecha J. Hasa*, dz. cyt., s. 14.

dzianki – powie optymista, ale Has w artystycznym odczuwaniu świata pesymistycznie postrzega rzeczywistość. Tam, gdzie Bergson widzi łagodną i twórczą ewolucję, reżyser dostrzega terapię szokową, jaką szykuje dla nas świat. Żyjemy od jednego tragicznego wypadku-przypadku do następnego. Zawsze jesteśmy na życiowym zakręcie, nie przygotowani na to, co może wydarzyć się jutro. Pierwszą reakcją w kontakcie z terażniejszością jest powtórzenie. Podmiot w przeżywaniu własnego „teraz” pozostaje bierny, działa niczym automat; tak przeżywany czas jest wspólny wszystkim żywym stworzeniom, a powtarzanie chwil okazuje się podstawą doświadczenia czasowości, dla której nie jest wcale niezbędna świadomość²⁷.

Autoanaliza to przywilej myślących, ale i skaza melancholików, którzy rozpatrują każdy swój ruch w poczuciu, że jest to jednak ruch marionetki. Wciąż pytają kto właściwie pociąga za sznurki? Los? Bóg? Historia? Inni? Myślę, że Has odpowiada, że jest to po prostu przywilej samego czasu. Ludzie sądzą, że wolność mieszka między nieznaną przyszłością a terażniejszością. A w filmach Hasa tam czeka przeznaczenie. Człowiek nie bierze własnego udziału w wydarzeniach rozgrywających się w terażniejszości, ma swojego awatara – fantoma, który działa za niego. Decyzje niby własne, a jakby cudze. Narzucone z zewnątrz. Sterowane od wewnątrz. W tym planie czasowości człowiek nie ma wolnego wyboru. Świadome pozostaje na usługach nieświadomego, a racjonalizacja okazuje się mistyfikacją dokonywaną po czasie. Rozum stara się ukryć afekty i pożądanie, każe wierzyć w wolny wybór, ale nie on nami kieruje, a jeśli już to za pomocą dogmatów. Wolna myśl jest niedościgłym marzeniem dla terażniejszości. Za sznurki pociągają siły nieświadomości własnej i innych, siły społeczne, siły historii: tradycji i współczesności – w tym punkcie Has nie podziela optymizmu Bergsona.

Teza mówiąca, że poszczególny człowiek, gdy zostanie wpisany w porządek symboliczny (wspólnotowy, stadny, społeczny) staje się nieuchronnie manekinem nie jest specjalnie oryginalna, jednak Has nie poprzestaje na tej konstatacji. Stawia następne pytanie, które zmienia, niejako pogłębia tę perspektywę. Jaka jest istota podmiotu tak na podobieństwo kukły stworzonego? Czy w manekinie można odnaleźć jakieś jądro, sedno jego jestestwa? Schulz pyta: „Czy słyszeliście po nocach straszliwe wycie tych pałub woskowych, zamkniętych w budach jarmarcznych, żalony chór tych kadłubów z drzewa i porcelany, wałących pięściami w ściany swych więzień?”²⁸

27 Por. Gilles Deleuze, *Różnica i powtórzenie*, dz. cyt., s. 115-191.

28 Bruno Schulz, *Opowiadania. Wybór esejów i listów*, dz. cyt., s. 39.

Has powtarza jego pytanie. Zanegowany zostaje kartezjański podmiot pewny swego istnienia, dzięki boskiemu poręczeniu. Na jego miejsce pojawia się manekin - przedmiot pozbawiony godności, której gwarancją miała być własna myśl i wolny, świadomy wybór. W prozie Schulza pojawia się „straszliwe wycie, żaloszny chór kadłubów”. A Has w *Sanatorium...* pokazuje wytresowanego Maksymiliana, który nie jest w stanie *nauczyć się swego życia na pamięć*, ale reaguje na dźwięk imienia Franciszka Józefa: dobywa wtedy szabli. Zostaje obnażona cała beznadziejność sytuacji ludzkich lalek, pozostaje im jedynie rozpaczliwe „walenie pięściami w ściany swych więzień”, czy, jak w przypadku kukły Maksymiliana, próba pokonania własnego mechanizmu, która jednak kończy się upadkiem i samodestrukcją. Manekin w interpretacji Hasa zdaje się posiadać wymiar biologicznego pseudożycia: ustrojowy płyn podobny do ludzkiej krwi wycieka po zniszczeniu zewnętrznego „opakowania z epoki”. Niestety rany, śmierć i cierpienie manekinów, mimo ich sztuczności, są jednak prawdziwe i ludzkie.

I chociaż zamknięty w pałubie podmiot zdaje się być kierowany mechanizmami, na które ma znikomy wpływ to skazany jest na odpowiedzialność za swoje czyny. Jedyńm gestem buntu wobec świata mechanicznych kukieł pozostaje odebranie sobie życia. Ale, o ironio, nawet ten najbardziej „heroiczny czyn” zawsze zamienia się w teatr konwencjonalnych, patetycznych gestów. Pod postacią manekina Has odkrywa najpoważniejszy dramat, przed jakim staje człowiek: fantazja o osiągnięciu wolności nieustannie umyka mu... Choć jest niezbędną pozostaje wciąż niedostępna²⁹. Na tym tle staje się jasne dlaczego współczesna psychoanaliza ogłasza tezę z pozoru tak niedorzeczną: podmiot jest pustką. Filmowy świat Hasa uświadamia, że bycie człowieka opiera się właśnie na braku, na niezaspokojonym pragnieniu, na pustce. Lacanowskie hasło nie oddaje jednak wszystkich wymiarów cierpienia, jakie się z tą pustką wiążą – ona jest największą raną, nie pozwala podmiotowi pogodzić się ze sobą, jest przyczyną: rozpaczliwych krzyków manekinów i lalek, które wewnątrz pozostają dla siebie *anonimowe*.

W poszukiwaniu szczelin czasowości

Czy można wyjść z teatru w stronę życia? Czy manekin może uciec z pantoptykum? Światopoglądowy optymizm obcy był Hasowi. Konwencje. Społeczne role. Błazenada. Wydaje się, że w Hasowskim uniwersum nie ma żadnej

29 Slavoj Žižek, *Przekleństwo fantazji*, dz. cyt., s. 205. Autor podsumowuje ten aspekt w duchu myśli Lacanowskiej: „Nie trudno w tej alternatywie dostrzec rozdzarcie między A (Autre) i J (Jouissance), między wielkim Innym, *martwym* porządkiem symbolicznym, a Rzeczą, *żywą* substancją rozkoszy”.

możliwości ucieczki z teatru, że wszyscy jesteśmy skazani na życie w maskach i przebraniach³⁰.

Ale być może takie rozpoznanie jest zbyt pospieszne. W jednej ze scen Felicja wygłasza znaczącą kwestię: *Mężczyzna potrzebuje kobiety, aby jego kłęski miały twarz i oczy*. Nie mówi jedynie o Wiktorze. Każdy aktor schowany za maską potrzebuje kogoś, aby jego kłęski miały twarz i oczy. Być może tu odsłania się moment autentyczności: zobaczenie siebie samego w oczach drugiej osoby? W *Pętli* Kuba nie tylko „przegląda się” w ludzkich twarzach, one mają także wyraźny związek w określonym rejonem czasu. Aleksandra Zagórska spostrzeża: „Przeszłość na zawsze utracona – ma twarz kobiety, którą Kuba darzył niewypowiedzianym, niestety, uczuciem; przyszłość to twarz delirka z komisariatu i pijaka Władka z knajpy »Pod Orłem«; terażniejszość jest zimna i pozbawiona nadziei, jak twarz Krystyny.”³¹

Możliwa jest również inna odpowiedź. Jediną szansą jest „eksperymentowanie i poszukiwanie ról, dopóki nie znajdzie się tej, która wychodzi poza teatr i wkracza w życie...”³². W każdą osobowość wpisana jest pewna potencjalność, możliwość kreowania różnych ról. Ciekawie ten wątek obrazują *Szyfry*. Wojna stworzyła dla Mariana scenę, na której mógł przyjąć rolę przywódcy, kreować, mniej lub bardziej świadomie, mit narodowego bohatera. W innych okolicznościach byłby błaznem, który chce się przypodobać się Zofii, zwrócić na siebie jej uwagę wygłupami, rozbawić ją. Można biernie przyjąć narzuconą rolę, ale można także w geście buntu walczyć o inną rolę i inną scenę. Być może najważniejsze i najbardziej autentyczne jest zatem samo dążenie. Manekin zachowuje resztkę życia dopóki się buntuje. Gdy postaci poddają się, tracą złudzenia pozostaje im tylko oczekiwanie na śmierć, jak profesorowi z *Nieciekawej historii*.

Pomimo, iż w *teatrum* Hasa autentyczne życie pozostaje niedoścignione to jednak aktorskie kreacje mogą być przekonujące i prawdziwe lub sztuczne i fałszywe. Sceniczne role potrafią bowiem zbliżyć się do życia lub od niego oddalać. Teatralizacja przejawia się w tworzeniu świata opartego na schematach i dogmatach. W *Osobistym pamiętniku grzesznika...* świat okazuje się jednym, wielkim teatrem. Robert, matka bohatera i pastor mają maski przyrośnięte do twarzy (czasami nawet podwójne). Została wyeksponowana sztuczność ich dialogów i gestów, upodobanie do rytuałów i konwencji, umiłowanie kłamstwa i hipokryzji. Nawet gdy biesiadnicy tańczą i piją przypominają groteskowo

30 Por. Maria Kornatowska, *Księga iluzji, księga snów. O twórczości Wojciecha Hasa w: Kino polskie w trzynastu sekwencjach*, pod red. Eweliny Nurczyńskiej-Fidelskiej, Kraków 2005.

31 Aleksandra Zagórska, *Pod znakiem Saturna – rzecz o „atrakcyjnym pesymizmie” w filmach Wojciecha Jerzego Hasa w: Filmowe ogrody Wojciecha Jerzego Hasa*, dz. cyt., s. 267.

32 Gilles Deleuze, *Kino*, dz. cyt., s. 312.

poruszające się kukły, które udają radosny nastrój. Z dogmatycznej postawy „bogobożnych” wynika poczucie wyższości, przekonanie o jednej obowiązującej prawdzie i roszczenie do tego, by innym ją narzucać. To tu swoją maskę odnajdzie diabeł – Robert stanie się mordercą. W tym samym filmie jest także inny obraz teatralności. Przyrodni brat i mąż Rabiny chociaż także zostali uwięzieni w teatrze, ujawniają jego dionizyjską proveniencję. Ich uczyły pełne są kultu cielesności, wręcz erotycznego rozpasania, ale w ten sposób, w tym nadmiarze, różnorodności i nieopanowaniu życie wdziera się w teatralne konwencje rozbijając je, na chwilę uchylając ludzkie maski.

Czy w kinie Hasa obowiązuje dialektyczna opozycji między życiem a teatrem? Mam wątpliwości – powinniśmy pamiętać, iż Has jest mistrzem w ukazywaniu paradoksów. Mam wrażenie, że jego bohaterowie balansują na granicy, niczym linoskoczek – Zaratusztry. Co nie znaczy, iż życie jest tym samym, co teatr lub że jest tylko teatr i nie ma autentycznego życia. Życie wymyka się aktorom, ale nie pozwala o sobie zapomnieć. Z jednej strony zdarzenia i spotkania są warunkiem aktorskich kreacji, ich niezbywalnym punktem wyjścia, z drugiej zaś nie można ich odtworzyć. Coś w świecie, coś autentycznego nieustannie atakuje, nieustannie domaga się odpowiedzi. I chociaż samego życia nie sposób odegrać to właśnie ono weryfikuje aktorskie role filmowych bohaterów. W *Jak być kochaną* Has portretuje Wiktora, który chciał na wojennej scenie odegrać rolę bohatera, tyle, że przyjęta rola przerosła go, życie rozbiło jego maskę odważnego, bezkompromisowego mężczyzny.

Nie można uciec z teatru. To życie wchodzi do teatru rozbijając fantazmaty. Has poprzez figurę bohatera-aktora potrafi zobrazować: **skandal nierówności czasowej**, która odsłania agresywne oblicze czasu. Automatyczne reakcje mają temporalne pęknięcie osobowości zamaskować, ale wyposażeni w intelektualną postawę i wrażliwość bohaterowie Hasa krytycznie odnoszą się do siebie i swoich scenicznych popisów, ale czasami niespodziewanie wyrażą „coś autentycznego” poprzez podwójną grę pozorów lub poprzez to, czego nie są w stanie zagrać. Wtedy ich kreacje zaczynają „coś” mówić o nich samych. Przedstawienie może być przecież kreacją-sztuką, przynajmniej czasami. Aktorstwo ten aspekt tworczy także oferuje, co świetnie obrazuje postać ojca w *Sanatorium pod Klepsydrą*, który nie odtwarzał zwyczajnego kupca, ale był *kupcem bławatnym*.

Has wiedział, iż cały ten cyrk i życiowa maskarada potrafią czasami w jednym błysku odsłonić najgłębsze prawdy ludzkiej egzystencji, gdy wygłupy i rozbawienie zostaje przekute w filozoficzną refleksję. Być może właśnie nagła zmiana tonu jest najbardziej autentyczna: poczucie, iż życie jest rozpięte między komedią a tragedią. Artysta kina posiadał szczególne wyczulenie na tę dwoistość. Jego wizja świata, jest w dużej mierze parodystyczna, a więc także nietzsche-

ańska: „wszystko na co patrzymy jest parodią czegoś innego albo tym samym w rozczarowującej postaci”³³.

Teatrum w filmowym świecie Hasa czasami jest opisem zgrywy i blagi, jak w kawiarnianych popisach bohaterów *Wspólnego pokoju*, czasami sentymentalnych póż, jak w *Rozstaniu* czy *Pożegnaniach*, czasami mistyfikacji, jak w przypadku *Rękopisu znalezionego w Saragossie*, ale sądzę, że w filmach Hasa „Teatr ma pierwszorzędne znaczenie tylko jako poszukiwanie sztuki życia”³⁴.

***Homo creator* „kiedyś” i „dawniej”**

Człowiek nieustannie tworzy siebie w świecie fantazmatycznym, w swoich wspomnieniach i wyobrażeniach. Punkty terażniejszości nabrzmiewają całą gigantyczną pamięcią, wszystkimi możliwymi i niemożliwymi rejonami mne-motycznymi. Każdy modeluje siebie, ale nie bezpośrednio, w trybie czasu terażniejszego, tylko poprzez nieustanne stwarzanie swojej przeszłości, która oświetla terażniejszość i stara się ją zrozumieć dopiero „po czasie”. Terażniejszość czyni z podmiotu ubezwłasnowolniony przedmiot; inteligencja ludzka staje się z natury mechanistyczna – u Bergsona jest praktycznym narzędziem wyprodukowanym przez ewolucję – u Hasa zespołem ruchów powtarzanych przez lalkę lub poglądów wyuczonych i recytowanych przez aktora. Tylko przeszłość okazuje się naprawdę ludzka i podmiotowa. Czas terażniejszy jest stracony, ale pamięć pozwala czas odzyskać. Myślenie Hasa, choć w innym duchu interpretuje terażniejszość, wydaje się zbieżne z koncepcją bergsonizmu dotyczącą pamięci. Nasza świadomość kierować się może tylko w stronę przeszłości. To, co nazywamy możliwym, staje się takim dopiero, gdy zostanie potwierdzone przez zdarzenie; możliwość nie wyprzedza aktualności. Wszystko zatem jest *in actu*; w każdym danym momencie, rzeczy są wszystkim czym być mogą w naszej świadomości-pamięci.

Główną dziedziną ludzkiego życia okazuje się czas przeszły. Tu człowiek odnajduje siebie, poczucie własnej autentyczności i wyjątkowości, ale także własne powinowactwo z innymi, swoje korzenie: tradycję i historię narodu, z którego pochodzi. Nie oznacza to patosu; ironia filmowego autora eliminuje ten styl obrazowania. Wciąż istnieją obok siebie destrukcja i zachowywanie w pamięci. Rozpadanie się wszelkiej ideologii nie omija też tej narodowej, ale

33 Por. rozważania Tomasza Swobody dotyczące filozofii Georges’a Bataille’a. Tenże, *Jedna Historia jednego oka*, posłowie w: Georges Bataille, *Historia oka*, przeł. Tadeusz Komendant, Gdańsk 2010, s. 312.

34 Gilles Deleuze, *Kino*, dz. cyt., s. 312

nie da się jej znaczenia zanegować, stąd dystans Hasa, gdy patrzy na narodowe symbole w *Pożegnaniach*: gigantyczny portret *Kościuszki* w zagraconym pokoju młodej pary, reprodukcja *Olszynki Grochowskiej* Wojciecha Kossaka jako tło zwierzeń Mirka, który pragnie uciec z Polski. Nazwa pensjonatu – Quo Vadis oddaje sens Hasowskiej pamięci jako mocy powtórzenia: pytanie o przyszłość: Dokąd idziesz? Zostaje zamienione na pytanie o przeszłość: Skąd przychodzisz?

Dzięki pamięci i wyobraźni człowiek odkrywa moc kreacji, ale nie w sensie renesansowym tworzenia siebie w realnym życiu poprzez działania w świecie i wolny wybór, ale w sensie kreowania swojej czasowości, ściślej nieustannym rekonfiguracjom terażniejszości, gdy stanie się ona już wspomnieniem. Nie ma innego wydarzenia jak wspomnienie, akt dziania się, aby został wyodrębniony i uformowany w możliwe do opowiedzenia wydarzenie potrzebuje perspektywy czasu przeszłego – lustra każdej terażniejszości. Pamięć-trwanie u Bergsona to kreacja i dziedzina jaźni głębokiej, nie zaś odtwarzanie. Wcześniej badano pamięć jako już minioną, zastygłą i utrwaloną, zatrzymaną i zapisaną, ruch pamięciowy miał wydobywać i ożywiać dawną terażniejszość niczym poddany hibernacji obiekt, podczas gdy trwanie pamięci oznacza rzeczywistość czasu, który jest niekończącą się ewolucją, twórczą kreacją obalającą mit obiektywnej rzeczywistości, prawdy i faktu. Poulet opisuje ten rodzaj myślenia: „Istnieć znaczy zmieniać się, zmieniać się to dojrzewać”³⁵, czyli odnajdywać siebie w przeszłości. Później: „Dojrzewać zaś to nieskończenie tworzyć samego siebie. Przez ten akt człowiek, przekształcając się, nieustannie sam siebie wymyśla. Rozziew między obecnym odczuciem egzystencji a jej głębią zastąpiła możliwość porozumienia własnego z sobą samym. Związek chwili z czasem, zajął miejsce determinizmu przyczyn i skutków – uczucie, iż każdą chwilę przeżyć można ponownie, jak nową i że zawsze można stworzyć swobodnie czas wychodząc od chwili obecnej”³⁶. Bohater *Sanatorium...* ujawnia, iż jesteśmy jednocześnie własnym dzieciństwem, młodością i dojrzałością, dostęp do tych sfer, zarówno poprzez świadomość, jak i nieświadomość, umożliwia nieustanne kreowanie siebie. Ruch ten nie wynika jednak z jakiejś pasji intelektualnej, siłą pobudzającą *Mnemosyne* jest zawsze *Eros*. Has zdaje się przekraczać w tym miejscu ramy bergsonizmu, dostrzegając, iż efekt pamięci zbudowany jest na pragnieniu zapełnienia tego braku, który zawsze tkwi w terażniejszości, wynika z niezgody na świat. I nawet jeśli ta obecność świata jest nam niedostępna bezpośrednio to wciąż zderzamy się z Realnym, które niszczy nasze marzenia. Ludzka pamięć jest odwetem wobec wrogiej rzeczywistości, wobec materii, która chce pochłoniąć człowieka, jest

35 Georges Poulet, *Metamorfozy czasu*, dz. cyt., s. 66.

36 Tamże.

powtarzanym w nieskończoność nienasyceniem. Dzięki związkowi *Mnemosyne* i *Erosa* możemy przetrwać. W filmach tego artysty przeszłość odsłania twórczy akt, czyni go możliwym. Ja i świat jest wybierane, ale tylko w perspektywie czasu przeszłego, gdzie to, co jest tworzone i to, co jest odnalezione okazuje się dwoma stronami tego samego zdarzenia. W tym tkwi oryginalność Hasa: w walce z mechanicznym determinizmem manekinów za pomocą wyobraźni i pamięci, które stają się domeną sztuki, ale także życia i myślenia, które mimo wszystko uparcie nie daje się zniewolić.

Pamięć-świat

Gdy Has portretuje rozpadającą się nieustannie rzeczywistość dostrzega ostrą dychotomię między tym, co ludzkie (związane z wspomnieniami, duchowością, świadomością) a tym, co materialne (związane z umykającymi punktami teraźniejszości, zdeterminowane i mechaniczne). Odsłania także pokrewieństwo: i świat podmiotowy, i przedmiotowy podlega destrukcyjnej sile czasu, ujawniając braterstwo ludzi i rzeczy. Czy może dziwić, że człowiek ucieka z tej sfery umierającej na jego oczach rzeczywistości w stronę wspomnień? Ludzki świat to pamięć, ale pamięć w Hasowskim uniwersum jest czymś więcej niż tylko jednostkową świadomością, nie jest produktem mózgu, ale dziedziną duchowości, w której człowiek uczestniczy. Reżyser ukazuje protagonistów zanurzonych nie tylko we wspomnieniach, ale także w pamięci wspólnoty, odwołuje się do perspektywy indywidualnej i zbiorowej. To, nie pamięć żyje w nas, ale my żyjemy w pamięci-świecie – reżyser *Sanatorium pod Klepsydrą* potwierdza filozoficzną tezę autora *Kina*. Has odsłaniając bankructwo realności popiera spirytualizm Bergsona, dla obu pamięć-świat wydaje się najgłębszym duchowym wymiarem rzeczywistości.

Królestwo *Mnemosyne* jest jednak o wiele większe, niż się potocznie sądzi. Każda chwila oznacza istnienie bez końca nie tylko w formule wiecznego powrotu Fryderyka Nietzschego i czasu pojmowanego jako koło. Wieczność nie powinna być sprowadzana jedynie do nieskończoności, może także zawierać jednoczesność. Hasowi bliskie jest surrealistyczne odczuwanie nadchwili, w której:

„Jestem moją matką i moim dzieckiem
W każdym punkcie wieczności...”³⁷

37 Paul Éluard, *Poezja nieprzerwana*, przekł. Mieczysław Jastrun, w: tenże, *Wiersze*, Warszawa 1959, s. 113, cyt. za Georges Poulet, *Metamorfozy czasu*, dz. cyt., s. 68.

Pamięć tak rozumiana przestaje być ciężarem, odsłania swój głęboko afirmatywny wymiar, staje się dziedzictwem, darem złożonym z życia przeszłych pokoleń, z tego, czego dokonali, i czego dokonać nie potrafili, z marzeń, które zrealizowali, ale także tych, których nie umieli wcielić w życie. Has przejął Schulzowską filozofię poszukiwania „podszewki bytu”, zaanektował ją w świat swojej wyobraźni i intelektualnej wrażliwości. I co szczególnie ważne pamięć tak rozumiana obejmuje nie tylko przeszłe, ale także przyszłe zdarzenia, geneologicznie jest źródłem rzeczywistości, miejscem gdzie pulsuje w czasowym krwioobiegu jej tajemnica, z tej pamięci-świadomości ostatecznie wyłaniają się rzeczy i ludzie, by później znów tam powrócić. Artysta kina dostrzega zarówno kruchość tego-co-jest, jak i przemoc istnienia. Sam fakt zjawienia się na świecie wydaje się zuchwałością i pychą, gdyż wyłonienie się z korzeni bytu, wydostanie się na powierzchnię istnienia jest możliwe tylko przez wykluczenie tego, co zaistnieć w danym momencie nie zdołało. Zdradzone zostały zdarzenia, które się nie dokonały i zmuszone są czekać na swój czas. W tej sferze wszystko zdaje się krążyć w obiegu powrotów, żaden czyn nie zostanie zapomniany, ale także „...żadne marzenie, choćby nie wiedzieć jak absurdalne i niedorzeczne, nie marnuje się we wszechświecie”³⁸.

Filmowe obrazy *Sanatorium pod Klepsydrą* ujawniają czas poza ludzkim czasem. Tak rozumiany, a właściwie przeżywany czy przeczuwany czas jest początkiem i końcem, łonem i grobem, to nieświadomość i pamięć razem zrosnięte, splątane, wybujałe w nieodgadnionych kłęczach. Stan, który w poetyckiej prozie Schulza pojawia się: „Gdy korzenie drzew chcą mówić, gdy pod darnią nabiera się bardzo wiele przeszłości, dawnych powieści, prastarych historyj, gdy nagromadzi się pod korzeniami zbyt wiele zdyszanego szeptu, nieartykułowanej miazgi i tego ciemnego bez tchu, co jest przed wszelkim słowem”³⁹. Do takiego czasu w filmowych obrazach próbował dotrzeć Has, gdzie mrok skrywa Tanatosa, gdzie wszyscy i wszystko ostatecznie się spotyka i opalizuje tajemniczym światłem wieczności.

38 Bruno Schulz, *Opowiadania. Wybór esejów i listów*, dz. cyt., s. 331.

39 Tamże, s. 157.

ROZDZIAŁ V OBRAZY FILMOWE – NARRACJA – CZAS

Obraz filmowy a wypowiedź literacka

Zagadnienie podobieństw i różnic między obrazami filmowymi a wypowiedzią literacką wielokrotnie powracało w teorii narracji filmowej, szczególnie zaś w rozważaniach związanych z adaptacją. Moim celem nie jest relacjonowanie tych sporów, ale wskazanie na wątek, który leżał u podstaw teoretycznych założeń przyjętych w mojej pracy. **Obrazy filmowe z perspektywy genezy nie są wypowiedzią!** Podobnie jak życie – niekończący się strumień obrazów – też nie może być traktowane jako wypowiedź. Niejęzykowa materia kina, chociaż uformowana semiotycznie, jest dopiero punktem wyjścia, przyczyną wypowiedzi. **Możliwa jest jednak wypowiedzeniowość kina.** Zgadnam się ze zdaniem Deleuze'a, który w swoim dwutomowym dziele pisze: „O ile narracja filmowa jest przepływem obrazów. To już przepływ obrazów nie

może być traktowany tylko z perspektywy narracyjności”². Narracja to ludzki sposób organizowania strumienia obrazów i, jako taka, pozostaje istotnym aspektem mentalnych wzorów i klisz, jakimi posługujemy się, chcąc zrozumieć rzeczywistość. Ta kluczowa dla dalszych rozważań teza domaga się wyjaśnienia i doprecyzowania, bowiem Deleuze w tym kontekście dotyka dwu nieco odmiennych kwestii: pierwsza dotyczy epistemologii, druga semiotyki.

W filozofii poznania Deleuze podąża za inspiracjami bergsonizmu, po to, by dokonać reinterpretacji tez definiujących kinematograf³. Wskazuje, iż kino naj-



Fotos z filmu *Sanatorium pod Klepsydrą*,
reż. Wojciech J. Has, 1973,
© Filмотeka Narodowa
Foto: Roman Sumik

1 Gilles Deleuze, dz. cyt., s. 257.

2 Tamże, s. 254.

3 Por. Małgorzata Jakubowska, *Teoria kina Gillesa Deleuze'a*, Kraków 2003, s. 85-101.

pierw odnalazło w sobie ruchomy obraz charakterystyczny dla materii, później zaś, w toku ewolucji, odkryło obraz-czas, który ujawnia trwanie i pamięć. Na wszechświat możemy patrzeć jak na „kino w sobie” – przekonuje – filmowe obrazy są szansą na bezpośrednie poznanie żywiołu obrazów charakterystycznych dla samego świata. Jednak konsekwentne spełnienie epistemologicznych postulatów zakłada, iż bezpośrednie poznanie możemy osiągnąć, gdy uwolnimy się od obrazów zorganizowanych wokół podmiotu – ośrodka percepcji, który zawsze ogranicza atakujące go obrazy do wybranych elementów. Nie są one w pełni bezinteresownie odbierane, bowiem ewolucja wyspecjalizowała aparat poznania; z chaosu danych wybieramy obrazy przydatne życiowo. Figury i linie świetlne, gra jasności i cienia, zamienione w wyglądy przedmiotów, stają się obrazami zorganizowanymi wokół ośrodków postrzegania – stają się światem opowiedzianym. Zatem kino, które za cel stawiało by poznanie w pełni bezośrodkowe powinno nie tylko zrezygnować z narracji, ale także z obrazów ukazujących ludzi i przedmioty, na rzecz gry światła, które źródłowo pozostaje materią obrazu⁴. Jednak kinematografia jako przemysł wybrała obraz figuratywny i narrację opartą o „percepcję stałą”, czyli klasyczną opowieść, zamiast wizualnego bogactwa, ale także chaosu obrazów zmierzających w kierunku abstrakcyjnych form. Nie znaczy to jednak, iż wszelkie obrazy filmowe można utożsamić z narracją. Innymi słowy, w filmie, nawet tym klasycznym, pojawia się wizualny margines, wymykający się narracji.

Jako dygresję, można podać, iż w podobny sposób, choć z nieco innej perspektywy ontologicznej, patrzył na potencjalne możliwości kina Albert Laffay, który także za najistotniejszą cechę kina uznawał jego związek ze światem i wskazywał immanentną nienarracyjność kina. „Świat [...] jest tajemniczy, nieprzewidywalny, nic się nigdy tak naprawdę nie zaczyna i nie kończy, żaden sens nie jest ostateczny. Wreszcie, rzeczywistość »sama w sobie« jest w pełni samowystarczalnym, beczasowym trwaniem”, podczas gdy „opowiadanie jest nieuchronnie i niezależnie od wysiłku niektórych autorów teleologiczne. Wydarzenia zmierzają ku z góry wyznaczonemu celowi i są sensowne *a priori*”⁵. Dla teoretyka kino w stanie czystym „ciąży ku światu”, a film fabularny jest zaprzeczeniem rzeczywistości i oznacza porzucenie prawdziwego powołania kina na rzecz zysku. „Opowiadanie – pisał – jest rodzajem odwetu, jaki ludzie wymierza-

4 W tym kontekście można odczytywać rozważania Deleuze’a o twórcach kina, którzy poszukiwali innego stanu percepcyjnego w epistemologii filmu. Por. Małgorzata Jakubowska, *Teoria kina Gillesa Deleuze’a*, dz. cyt., s. 108-109.

5 Albert Laffay, *Logique du cinéma. Création et spectacle*, Paris 1964. Przekład polski Stefana Kowalskiego rozdz. *Opowiadanie, świat, kino*, w: „Pamiętnik Literacki” 1975, nr 2, s. 187. Cyt. za *Słownik pojęć filmowych*, pod red. Alicji Helman, Wrocław 1993, t. 5, s. 12.

ją światu, odziera bowiem zawsze ten świat z nadmiaru i przypadkowości, nadaje wydarzeniom ład, porządek, sens⁷⁶.

Na drugim biegunie, podawanych przez Deleuze'a argumentów, pojawiają się rozważania z teorii związanej z badaniami nad semiotyką kina. Literatura jest tylko wypowiedzią, natomiast w kinie dyskurs jest sposobem na organizację obrazów, w których zawsze jest więcej, niż w samej wypowiedzi. Literatura ma do dyspozycji jedynie kod językowy, jego pojęciową siatkę, podczas gdy obraz sięga do pozapojęciowego poznania, język jest tylko jednym z elementów złożonego semiotycznego kodu, jaki wykorzystują reżyserzy i widzowie.

W tym kontekście Deleuze z całą stanowczością odrzuca tezę, jakoby film był językiem. „Gdy przypominamy, że lingwistyka jest tylko częścią semiotyki, nie twierdzimy już, że – tak jak w przypadku semiologii – istnieją języki bez systemu językowego, tylko, że **język istnieje jedynie jako reakcja na niejęzykową materię**, która go przekształca [podkreśl. M. J.]. Dlatego właśnie wypowiedzi i narracje nie stanowią przesłanki widzialnych obrazów, tylko konsekwencję wypływającą z tej reakcji. Narracja jest ugruntowana w samym obrazie, lecz nie jest dana⁷⁷. Filozof kina odnosi się do *Wielkiej Syntagmatyki* Christiana Metz'a, bodaj najważniejszego semiologa w ramach filmoznawstwa, i polemizując z nim pisze: „Historycznym faktem jest, że kino jako takie konstytuowało się jako narracja, przedstawiając historię i odrzucając wszelkie inne kierunki⁷⁸ i w tym punkcie Metz miał niewątpliwie rację. Budzi natomiast zastrzeżenia koncepcja, w której zastępuje zdanie sekwencją obrazów bądź filmowym ujęciem, w tym punkcie „może a nawet musi” zastosować względem filmowych fraz określenia, które „nie należą wyłącznie do systemu językowego, nawet jeśli jest to język niewerbalny⁷⁹. Deleuze komentuje propozycję Metz'a: „Zasada, zgodnie z którą lingwistyka jest tylko częścią semiologii, realizuje się tym samym w definicji języków nie mających systemu językowego (semy) obejmującej zarówno kino, jak i języki gestów, ubioru oraz muzyki⁸⁰. Nie można zatem przyjmować jako oczywistą analogii między językiem werbalnym a filmowymi obrazami.

Wielka Syntagmatyka miała wskazać obowiązujące prawa w ramach kodów i wyodrębnić możliwe układy, swoiste **formy**, jakim podlega narracja obrazowa. O ile w przypadku reguł klasycznego kina trudność tego przedsięwzięcia nie jest być może dostrzegana w takim zakresie, o tyle przekształcenia narracji nowoczesnej budzą wątpliwości, co do stałych zasad, obowiązujących w kodach narracyj-

6 Tamże.

7 Gilles Deleuze, *Kino*, dz. cyt., s. 254.

8 Tamże.

9 Tamże, s. 253.

10 Tamże.

nych. Metz broni swego stanowiska – relacjonuje dalej Deleuze – podkreślając, iż „istnieje wiele kodów językowych, które interferują z kodem narracyjnym albo syntagmatyką (nie tylko montaż, lecz interpunkcja, połączenia audiowizualne, ruchy kamery...)”¹¹ wystarczy jednak skodyfikować wynikające stąd możliwe zmiany struktury w syntagmatyce (to zadanie dla pokoleń kolejnych filmoznawców-semiotyków...). Deleuze oczywiście odrzuca ten sposób myślenia, wskazuje na **modulację obrazów filmowych** jako zupełnie inną odpowiedź, wobec nieustannego rozwoju kina i nowych rozwiązań artystycznych, które wciąż się pojawiają i będą pojawiały. „Bogactwa [filmowej] narracji – twierdzi Deleuze – nie można wyjaśnić za pomocą awatarów elementu znaczącego, za pomocą stanów struktury językowej tkwiących rzekomo u podstaw obrazów w ogóle”¹². Modulacja oznacza transformację formy w każdej chwili jej funkcjonowania, jej nieustanną zmienność. Deleuze podkreśla: „Podobieństwa i kodyfikacje same w sobie są lichymi metodami; za pomocą kodów niewiele można zdziałać, nawet jeśli się je mnoży, co próbuje robić semiologia. [...] Albowiem **modulacja jest operacją Realnego** [podkreśl. M.J.], które konstytuuje i nieprzerwanie rekonstruuje tożsamość obrazu i przedmiotu.”¹³.

Podsumowując, dostrzegalne strumienie obrazów nie są pochodną narracji, przeciwnie to z nich wynikają różne możliwości narracji (różne modulacje). W efekcie filmowe obrazy są narracją i czymś jeszcze, co wymyka się językowi. Z jednej strony koncepcja Deleuze’a spójnie łączy się z ontologią i epistemologią kina ujawniając, iż są takie rejony czasowości, które wchodzą w konflikt z tradycyjnymi strukturami narracji, z drugiej zaś jest niewątpliwie jedną z ciekawszych propozycji rozwiązania dylematu, który ciążył nad refleksją narratologiczną w teorii filmu¹⁴.

11 Tamże, s. 254.

12 Gilles Deleuze, *Kino. 1. Obraz-ruch 2. Obraz-czas*, dz. cyt., s. 361.

13 Tamże, s. 255.

14 Mirosław Przyłipiak syntetycznie ujmuje ten nurt badań związanych z narracją filmową: „Dwoistość, która od samego początku zaciążyła nad filmową narratologią, a którą można zamknąć w epigramatycznej formule „wszystko jest narracją, nic nie jest narracją pomimo lawinowego w latach siedemdziesiątych i osiemdziesiątych przyrostu tekstów zajmujących się rzeczoną problematyką wcale nie wydaje się być bliższa rozwiązaniu. Wprawdzie ustalili się zasadniczy korpus rozważań narratologicznych, zestaw tworzących tę problematykę pytań, zagadnień, możliwych odpowiedzi, ale nie jest pewne na ile są one wynikiem lepszego, dokładniejszego uświadomienia sobie rzeczywistego zakresu tematycznego, na ile zaś – wynikiem ciężenia tradycji”. Tenże, hasło: narracja w: *Słownik pojęć filmowych*, pod red. Alicji Helman, Wrocław 1993, t. 5, s. 53.

Ustalenie terminologii

W zakresie, w jakim **filmowe obrazy stają się narracją**, zasadne jest badanie narracyjnych związków temporalnych. Podstawowy punkt odniesienia dla swojej teorii umieściłam w pracy *Czas i opowieść* Paula Ricoeura¹⁵, którego erudycja w tym zakresie okazuje się niezwykle cenna i użyteczna, prezentuje bowiem szerokie tło ustaleń teoretycznoliterackich, a na nim niezwykle spójną i oryginalną koncepcję z precyzyjnie określonym fundamentem filozoficznym. To z kolei pozwoliło w sposób syntetyczny nawiązać do najważniejszych rozstrzygnięć w teoriach filmowych¹⁶, po to, aby wyraźniej określić własną, teoretyczną pozycję.

Rozpoczynając rozważania o czasie w sferze fikcji sięgniemy do klasycznej dziś propozycji Gérarda Genette'a i przyjętej przez niego struktury tekstu narracyjnego oraz podziału na **akt wypowiedzi – wypowiedź – świat tekstu**. Nawiązując do tych umownie wydzielonych trzech płaszczyzn Ricoeur wyodrębnia na wstępie swoich rozważań podobną strukturę badawczą: czas opowiadania – czas opowiadany – fikcyjne doświadczenie czasu, które jest projektowane przez koniunkcję/dysjunkcję czasu potrzebnego do opowiadania i czasu opowiadanego¹⁷.

Na tym tle moja propozycja brzmi nieco inaczej: **czas opowiadania – czas opowiadany – doświadczenie czasu**. Odmiennie definiuję ostatni element trójpodziału, co w dużej mierze wynika z przyjętych przeze mnie ustaleń filozoficznych, dotyczących ontologii tekstu artystycznego i jego relacji ze światem poza sztuką. Uważam, iż doświadczenie czasu, które oferują filmowe obrazy jest rzeczywiste i powiązane nie tylko ze światem tekstu, ale także z pozatekstową rzeczywistością widza.

Zanim przyjrzę się bliżej temporalnej konstrukcji wyodrębnionej przez autora *Czasu i opowieści*, zaproponuję podstawowe uzgodnienia dotyczące narracji i opowiadania. „Genette rozpoczyna określenie trzech poziomów od poziomu środkowego – przedstawia tę koncepcję Ricoeur – czyli od *wypowiedzi*

15 Trzytomowe dzieło Ricoeura, choć w wielu punktach kontrowersyjne z perspektywy przyjętych przeze mnie ustaleń ontologicznych (polemika z kategorią Mimesis I, Mimesis II i Mimesis III stanowi materiał na oddzielny tekst teoretyczny, który ze względu na kompozycję pracy zdecydowałam się ostatecznie nie włączać do tej publikacji) jest niewątpliwie w badaniach humanistycznych lekturą obowiązkową w perspektywie relacji między czasem a opowieścią.

16 Tekst ten nie może być traktowany jako synteza obecnego stanu badań, a jedynie prezentacja terminologii z wskazaniem na jej historyczne źródła. Ten ograniczony zakres wynika z przyjętej hierarchii: bowiem nie prezentacja różnorodnych teorii była moim celem, ale użycie teoretycznych narzędzi do systematycznego podsumowania relacji między czasem a narracją w filmach Wojciecha Hasa. Uznałam jednak, iż zasadne będzie, w tym miejscu pracy – przed prezentacją samej systematyki – wskazanie czytelnikowi tych fundamentalnych ustaleń.

17 Paul Ricoeur, *Czas i opowieść*, dz. cyt., t. 2, s. 125 i nast.

narracyjnej. Jest to opowieść we właściwym tego słowa znaczeniu: polega ona na relacjonowaniu wydarzeń realnych bądź wyimaginowanych. W kulturze pisanej opowieść ta jest tożsama z tekstem narracyjnym¹⁸. Idąc tropem podstawowych ustaleń można wskazać, iż w kulturze wizualnej utożsamiana jest z tekstem filmowym (w odróżnieniu od dzieła filmowego)¹⁹.

Każde opowiadanie czy to na gruncie literackim, czy filmowym posiada podwójne odniesienie. Trudność leżąca u podłoża tego zagadnienia polega na mieszaniu terminu „opowiadanie” w znaczeniu rzeczownikowym (jako produktu, tekstu narracyjnego) oraz w znaczeniu czasownikowym, gdzie opowiadanie jest aktem wypowiedzenia się, zatem czynnością. Genette pisze: „Z jednej strony opowieść pozostaje w związku z *przedmiotem* opowieści, a mianowicie opowiadanymi wydarzeniami, niezależnie od tego, czy są fikcyjne, czy rzeczywiste: nazywa się to zazwyczaj historią >>opowiadana<<. W zbliżonym sensie można nazywać *diegetycznym* świat, w którym wydarza się historia. Z drugiej strony wypowiedź ma związek z ujętym odrębnie aktem snucia opowieści (*narrer*), z aktem *wypowiedzi* narracyjnej (dla Odyseusza opowiadanie swoich przygód to w takim samym stopniu działanie jak zabijanie zalotników); opowieść, powiemy zatem, opowiada historię, w przeciwnym wypadku nie byłaby ona dyskursem: >>Jako narracyjna żyje ona ze swojego związku z historią, którą opowiada, jako dyskurs żyje ze swojego związku z narracją, która ją wypowiada<<²⁰.

W badaniach filmoznawczych także czyniono podobne próby usystematyzowania najważniejszych kategorii narracyjnych, trzeba jednak podkreślić, iż istnieje wiele systemów nazewnicznych, które niekiedy pokrywają się znaczeniowo a czasami pozostają w terminologicznym sporze. Poprzestanę na zaledwie kilku koncepcjach, które w moich badaniach były najbardziej użyteczne i skąd zaczerpnęłam podstawową terminologię. Dla Seymoura Chatmana (*Story and Discourse. Narrative Structure in Fiction and Film*, 1978) tekst narracyjny jest strukturą całościową, złożoną z dwóch komponentów: z historii (*story*) i dyskursu (*discours*), który rozumie szeroko jako kanał komunikacyjny, dzięki któremu odbiorca może poznać opowiadaną historię. Z tej ostatniej, wyodrębnia intrygę fabularną (*plot*), która jest konkretyzacją historii, i jako taka zawiera elementy procesualne (*process elements*) i statyczne (*stasis*), zatem wydarzenia, ale także postaci, scenerię, rzeczy.

18 Tamże, s. 132. Interesującą propozycję włączenia koncepcji Genette’a do rozważań filmoznawczych w perspektywie teorii analizy prezentują Jacques Aumont i Michel Marie. Por. tychże, *Analiza filmu*, przekł. M. Zawadzka, Warszawa 2010, s. 202-217.

19 Deleuze w tej kwestii nawiązuje do propozycji Julii Kristevej i jej rozróżnienia między fenotekstem (aktualnie pojawiająca się wypowiedź) i genotekstem (obowiązujących syntagm i paradygmatów: konstytutywnych czy produktywnych). Gilles Deleuze, *Kino*, dz. cyt., s. 254.

20 Paul Ricoeur, *Czas i opowieść*, dz. cyt., t. 2, s. 132-133.

W poglądach Davida Bordwella (*Narration in the Fiction Film*, 1985) oraz Kristin Thompson (wspólnie napisana: *Film Art*, 1988)²¹ kluczowe jest odniesienie do koncepcji formalistów rosyjskich i podziału na sjużet i fabułę. Dla Szkłowskiego, fabuła oznacza materiał służący do formowania sjużetu; na przykład sjużet *Eugeniusz Oniegina* jest opracowaniem fabuły, a zatem konstrukcją²². W ujęciu Tomaszewskiego rozwój fabuły może być scharakteryzowany jako przejście od jednej sytuacji do innej, sjużet jest tym, co czytelnik postrzega jako układ zabiegów kompozycyjnych służący przedstawieniu fabuły. Bordwell, proponując ujęcie neoformalistyczne sjużet (*plot*) traktuje jako rodzaj architektury filmu, która jest ukazana na ekranie i przekazuje lub skrywa informacje o fabule (*story*). Nawiązując do kognitywizmu podkreśla aktywną rolę widza i uruchamianych przez niego procedur poznawczych. Narracja w filmie fabularnym jest zatem procesem mentalnym, w którym „korzystając z danych sjużetu (*plot*), czyli «tekstualnego» układu fabuły wcielonego w system stylistyczny widz konstruuje bądź rekonstruuje fabułę/historię (*story*)”²³.

Nieco inny aspekt opowiadania wiąże się z kategorią diegezy. Przez teorię literatury termin *diégèsis* zapożyczony został od Étienne’a Souriau, który zaproponował go w 1948 roku, aby to, co oznaczone przez film (*signifié filmique*) przeciwstawić światu ekranowemu jako temu, co znaczące (*signifiant*). Andrzej Pitrus analizując tę kategorię w tekstach Souriau wskazuje, iż autor wywodzi ją z filmowej czasoprzestrzeni. „Tak więc mamy do czynienia z dwoma przestrzeniami:

1) *przestrzeń ekranową*, w której rysują się gry jasnych płaszczyzn i mroku, kształty, zjawiska obecne na ekranie, dostrzegalne przez wzrok;

2) *przestrzeń diegetyczną*, tą dopiero rekonstruowaną w umyśle widza (i pomyślaną czy zbudowaną pierwotnie przez autora scenariusza)”²⁴.

Analogiczny rozdział dostrzega w czasowej organizacji filmu: „To trwanie, w którym przetaczają się wszystkie zjawiska możliwe do zaobserwowania

21 David Bordwell, Kristin Thompson, *Sztuka filmowa*, przeł. Bogna Rosińska, Wydawnictwo Wojciech Marzec, Warszawa 2010.

22 Paul Ricoeur, *Czas i opowieść*, dz. cyt., t. 2, s. 133, przypis 43.

23 Polskie tłumaczenie *Sztuki filmowej* wprowadza pewien zamęt terminologiczny, stąd niezwykle użyteczne jest sprostowanie Tomasza Kłysa, który wskazuje na błędy tłumacza. Przytoczona definicja została poprawiona wobec polskiego przekładu *Sztuki filmowej* i zawiera uwagi i komentarze translatorskie Tomasza Kłysa. Por. tenże, *Bilans pożytków i szkód, czyli o polskiej edycji Film Art.: An Introduction*, „Kwartalnik Filmowy” 2010, s. 323-327.

24 Andrzej Pitrus w *Słowniku pojęć filmowych* wskazuje na źródło terminu *diegesis*. Ten termin po raz pierwszy pojawia się w pismach Platona i Arystotelesa. Por. *Słownik pojęć filmowych*, dz. cyt., s. 57. Ricoeur kwestionuje te odwołania jako rodzaj inspiracji wynikającej z pewnego błędu terminologicznego, leżącego u jego podstaw. W kontekście starożytnych koncepcji bardziej uprawnione byłoby ujęcie Davida Bordwella (*Narration in the Fictional Film*), który dzieli narrację na mimetyczną i diegetyczną.

w ciągu projekcji będziemy nazywać czasem »filmofanicznym«. Temu czasowi przeciwstawia się inny czas, do określenia którego możemy zastosować epitet diegetyczny, w którym przypuszczalnie przebiegają zdarzenia mi przedstawione²⁵. Nawiązując do tych rozważań stosuję w swoich badaniach termin czas ekranowy (audiowizualny), uznając, iż jest bardziej przejrzysty dla czytelnika. Natomiast sam podział został adaptowany jako punkt wyjścia, ale musiał zostać przeformułowany ze względu na skoncentrowanie moich badań wokół aspektów temporalnych.

Edward Braningan (*Narrative Comprehension and Film*, 1992) odwołuje się do tych fundamentalnych dla Souriau ustaleń, wskazując na konieczność rozdzielenia przestrzeni i czasu na ekranie oraz przestrzeni i czasu w świecie tekstu, proponuje jednak, aby świat tekstu wewnątrznie ustrukturuować na diegetyczny i pozadiegetyczny. Układ relacji wynikający z tego podziału obejmuje:

- 1) związki między *diegesis* a światem tekstu,
- 2) relację między *diegesis* a ekranem,
- 3) odniesienie pomiędzy tym, co diegetyczne i pozadiegetyczne²⁶.

Kolejną szeroko dyskutowaną w filmoznawczych badaniach kwestią była funkcja narratora. I chociaż celem pracy nie jest referowanie tych poglądów, trzeba jednak podkreślić charakterystyczną dla opowiadania filmowego zmienność narracyjnych punktów widzenia, nie tylko różni bohaterowie stają się, często naprzemiennie, narratorami, ale także można zasadnie mówić o instancji narracyjnej prezentującej zdarzenia, której podmiotowy charakter może być kwestionowany²⁷. Symptomatyczny w tym kontekście jest pogląd Edwarda Braningana zawarty w pracy *Point of View in the Ciemna. A Theory of Narration and Subiectivity in Classical Film*; autor polemizuje z koncepcjami podmiotowego „opowiadacza” w filmowej narracji. Stanowisko to wynika z przekonania, iż filmowy dyskurs jest prowadzony bez możliwości wskazania narratora, jego uobecnienia lub jest dokonywany z perspektywy kilku pozycji podmiotowych²⁸

25 Étienne Souriau, *La structure de l'univers filmique et le vocabulaire de la filmologie*, „Revue Internationale de Filmologie”, nr 7/8. Cytaty na podstawie przekładu Hanny Abrahamowicz. Cyt. za *Słownik pojęć filmowych*, dz. cyt., s. 57.

26 Edward Braningan, *Narrative Comprehension and Film*, London-New York 1992, s. 33-37.

27 W *Słowniku terminów filmowych* odnajdziemy dwa znaczenia pojęcia narrator: 1. Osoba wygłaszająca komentarz odautorski spoza kadru, zarówno w filmach fabularnych, jak i niefabularnych 2. Instancja nadawcza utworu filmowego uczestnicząca w procesie przedstawiania strumienia obrazów i dźwięków ekranowych. Por. Marek Hendrykowski, *Słownik terminów filmowych*, Poznań 1994, s. 190.

28 Jeśli Braningan mówi o „pozycjach podmiotowych”, czy w ten sposób nie wkracza jednak w rejon zantropomorfizowanych kategorii? Nawet jeśli owe pozycje podmiotowe są analizowane z perspektywy odbiorcy, łatwo wskazać, iż nadawca-narrator z tych pozycji prowadzi swoją narrację. Edward Braningan, *Point of View in the Ciemna. A Theory of Narration and Subiectivity in Classical Film*, dz. cyt., s. 40 i nast.

(przypomnę, iż Deleuze w tym kontekście wskazuje na odmienność kina wobec percepcji podmiotowej, czyli jednośrodkowej i właśnie wielośrodkowość czyni ogromnym walorem filmowych obrazów). Kategoria narratora w ujęciu Braningana zostaje podzielona na trzy poziomy, które stanowiły punkt wyjścia w moich rozważaniach analitycznych:

- 1) wypowiedź narratora wszechwiedzącego, który nie znajduje się w diegezie,
- 2) źródło narracji konkretne, ale pozadiegetyczne,
- 3) bohater jako źródło narracji w świecie diegetycznym²⁹.

Pojawia się jednak szereg wątpliwości, które wynikają z tej klasyfikacji. Po pierwsze w kontekście kina odbiegającego od kanonów klasycznego opowiadania, wszechwiedza narratora nie wydaje się aspektem koniecznym, można odnieść wrażenie, iż ta kategoria wywodzi się z XIX-wiecznej koncepcji klasycznej narracji powieściowej. W gruncie rzeczy Braningan odnosi ten termin do narratora zewnątrztekstowego, jako instancji nadrzędnej wobec każdej innej pozycji narratora-nadawcy. Po drugie, problematyczny jest także aspekt konkretyzacji. Dlaczego głos spoza kadru jest wystarczającą konkretyzacją a kierunek spojrzenia już nie jest? Czy spojrzenie z jakiegoś punkt widzenia nie jest w gruncie rzeczy konkretyzacją, chociaż nie wiemy do kogo ono należy, często wiemy do kogo nie należy? Być może należałoby w takim razie mówić o różnych stopniach konkretyzacji? Pomimo kwestii dyskusyjnych, których nie sposób podjąć w tej pracy, w badaniach analitycznych okazało się niezbędne wyodrębnienie trzech poziomów narracji, na które wskazuje Braningan³⁰.

W swoich pracach stosuję kategorię narratora zewnątrztekstowego posiadającego konkretyzację – narrator charakterystyczny dla kina autorskiego. Nie jest to jednak fizyczna osoba, ale element warunkujący i spajający tekst filmowy jako wypowiedź³¹, która z definicji jest zawsze czyjaś³². Przejrzyście ujmuje tę kwestię

29 Tamże, s. 44 – 50.

30 Na użytek tej pracy nie wprowadzam podziału na osiem poziomów narracji (chcąc zachować analogię z trzystopniową strukturą przyjętą przez Ricoeura unikam zbyt daleko idących podziałów), pomimo iż dzięki temu koncepcja Braningana zyskuje spójną i o wiele bardziej precyzyjną wykładnię (propozycja tego teoretyka może stanowić interesujący punkt wyjścia do dalszych badań nad tekstami filmowymi Hasa). Por. Edward Braningan, *Narrative Comprehension and Film*, dz. cyt. s. 86-127.

31 Podzielam pogląd Mirosława Przyłipiaka, który wskazuje, iż utożsamienie autora i narratora wynika z błędu metodologicznego i mieszania dwóch odmiennych porządków: aktu kreacji i aktu komunikacji. Nie mniej teoria, tym różni się od praktyki, że dla celów „czystości” ortodoksyjnie trzyma się własnych podziałów, natomiast praktyka analityczna ujmuje różne punkty widzenia, także takie, gdzie narrator zewnątrztekstowy i autor (formalnie zawsze jedynie implikowany, faktycznie łączony z reżyserem) „spotykają się” w toku językowego wywodu jako figury retoryczne. Por. Tenże, *O kategorii narratora w filmie*, „Powiększenie” 1985, nr 1/17, s. 28.

32 Zgadzam się z Aleksandrą Okopień-Sławińską, która twierdzi, że wszelka wypowiedź jest zawsze czyjaś i przez sposób swej organizacji przekazuje wizerunek swego podmiotu sprawczego”. Też, *Teoria wypowiedzi jako podstawa komunikacyjnej teorii dzieła literackiego*, „Pamiętnik

Roland Barthes: „Ten kto mówi (narrator) nie jest tym, kto pisze (pisarz), a ten kto pisze nie jest tym, kto istnieje (faktyczna osoba)”³³. Uwzględniając różny stopień konkretyzacji wyodrębniam także narratora/narrację pozadiegetyczne oraz narratora/narrację diegetyczną oraz narratora-bohatera w ramach tej ostatniej.

Podsumowując terminologiczne ustalenia można wskazać, iż narratologia (zarówno literacka, jak i filmowa) w odniesieniu do opowiadania posługuje się dwupodziałem i trójpodziałem³⁴. Pary opowieść-historia (Genette), sjużet-fabula (Szkłowski, Tomaszewski), sjużet-fabula/historia (Bordwell), dyskurs-historia (Todorov, Chatman), ekran-świat tekstu (Braningan) obecne zarówno w teoretycznoliterackich rozważaniach, jak i filmoznawczych, dość mocno się pokrywają i przede wszystkim akcentują fundamentalny dla narracji rozdział między opowiadaniem i opowiedzianą historią, który przyjąłam jako fundamentalny dla referowanych dalej badań nad narracją w filmach Wojciecha Jerzego Hasa.

W toku prac analitycznych zdecydowałam się sięgnąć do pracy Deleuze’a, który wyodrębnia, oprócz fundamentalnej różnicy między kinem obrazu-ruchu a kinem obrazu-czasu, dwa teoretyczne modele opowiadania (podzielone na opis, narrację i historię), które, co okazało się w pracach analitycznych niezwykle istotne, wskazują na ścisłe zależności między strukturą fabularną a epistemologią i ontologią filmowych obrazów.

Opis organiczny i krystaliczny

Deleuze wyodrębnia dwie kluczowe modulacje filmowego opisu. Pierwsza z nich – opis organiczny – zakłada niezależność swego przedmiotu. Posiłkuje się zasadą obiektywności i podobieństwa, „podszywając się” pod rejestrację obiektów istniejących w świecie realnym. Dla filozofa nie jest istotne w tym punkcie, czy przed kamerą znajdują się plenery czy dekoracje; organiczność nie dotyczy

Literacki” 1988, z. 1, s. 172.

33 Cyt. za Edward Braningan, *Narrative Comprehension and Film*, dz. cyt., s. 87. [przekład Małgorzata Jakubowska].

34 W teorii literatury podział na trzy elementy proponuje Cesare Segre (*Le Structure e il Tempo*, 1974), który wyodrębnia dyskurs (znaczące), intrygę (znaczone zgodnie z porządkiem kompozycji literackiej) oraz fabułę (znaczone zgodnie z porządkiem logicznym i chronologicznym zdarzeń). Interpretacja tej triady może przebiegać także jako układ: to, co znaczące- to, co znaczone- to, co się wydarza, na co zwraca uwagę Ricoeur. Tenże, *Czas i opowieść*, dz. cyt., t. 2, s. 133.

Układy trzypoziomowe, nawet jeśli nie są wyrażone wprost, wynikają z rozwarstwiania jednego z elementów w toku analizy między aktem wypowiedzi a opowiadaniem, wyodrębniony zostaje dyskurs bądź przekaz ekranowy, zaś między opowiadaniem a światem tekstu diegesis. W ujęciach trzystopniowych w filmoznawstwie możemy także pójść tropem wskazanym przez Rolanda Barthes’a i nawiązując do jego analiz mitu wyodrębnić znaczące (ekran), które odsyła do znaczonego (intryga, sjużet, plot), które staje się znaczącym dla znaczonego drugiego poziomu (fabuła, historia, świat tekstu wraz z elementami diegetycznymi i pozadiegetycznymi).

charakteru środowiska, w którym filmowani są bohaterowie. Rozstrzygające jest natomiast czy plenery bądź dekoracje są zaprezentowane jako autonomiczne wobec podawanego przez kamerę opisu i czy ich funkcją jest naśladowanie, rzekomo istniejącej uprzednio rzeczywistości³⁵. „W opisie organicznym – pisze Deleuze – zakładana realność jest rozpoznawalna poprzez swoją ciągłość – nawet jeśli zostanie ona naruszona – poprzez ciągłość ujęć, która ją ustanawia oraz reguły następstwa [...] porządek lokalizowanych relacji, aktualnych powiązań, regularnych, przyczynowych i logicznych związków”³⁶. Porządek organiczny może także zawierać sny lub wyobrażenia, to przykładowe z możliwych zabiegów, ale nie naruszają one dominującej struktury, która ma charakter obiektywny. W tym opisie mamy powiązanie aktualności z realnością i czasem teraźniejszym. Świat traktowany jest jako oryginał, podczas gdy dzieło sztuki jest jego kopią, przedstawieniem.

Natomiast opis krystaliczny całkowicie przeciwstawia się stosowaniu kategorii *mimesis*; on zastępuje przedmiot, tworzy go, a zarazem, w pewien sposób, wymazuje. Ten opis ukazuje stawanie się przedmiotu, pokazuje jego wersje, mnoży zatem różnorodne opisy, zastępuje jedne drugimi. „Teraz to sam opis stanowi jedyny, dekomponowany, rozmnożony przedmiot”³⁷. Porządek krystaliczny nie koncentruje się na aktualności. To, co aktualne zostaje odcięte od swoich powiązań motorycznych i realności. Natomiast „wirtualność odrywa się od swoich aktualizacji i sama nabiera znaczenia”³⁸. Deleuze podkreśla: „Oba sposoby istnienia łączą się teraz w obiegu, gdzie to, co realne i to, co wyobraźniowe, to, co aktualne i to, co wirtualne ścigają się nawzajem, zamieniają się rolami, stają się nierozróżnialne”³⁹. Filozof kina wskazuje: „W istocie organiczne opisy zakładające niezależność określonej scenerii służą definiowaniu sytuacji sensoryczno-motorycznych, podczas gdy opisy krystaliczne, konstytuujące swój własny przedmiot odsyłają do sytuacji czysto optycznych i dźwiękowych, oderwanych od swego przedłużenia motorycznego: jest to kino tego, który patrzy, a nie tego, który działa”⁴⁰. Opis ten problematyzuje aspekty temporalne, wskazuje na paradoksy czasu i ludzkiego myślenia.

35 Gilles Deleuze, dz. cyt., s. 351.

36 Tamże.

37 Tamże, s. 352.

38 Tamże.

39 Tamże.

40 Tamże.

Narracja organiczna i krystaliczna

Deleuze definiuje kompozycje organiczne przez dwie formy obrazu-działania: wielką (Sytuacja-Akcja-Sytuacja odmieniona) i małą (Akcja-Sytuacja-inna Akcja). Charakterystyczny jest dla nich realizm, w którym działania bohaterów „aktualizują się bezpośrednio w określonej czasoprzestrzeni – geograficznej, historycznej i społecznej. Afekty i popędy materializują się teraz w zachowaniu – w postaci regulujących i rozregulowujących je emocji lub namiętności”⁴¹. Ta określona czasoprzestrzeń tworzy środowisko, które aktualizuje różnorodne jakości i potencje. Co więcej, ma jednocześnie moc scalającą, dokonuje „globalnej syntezy”. „Środowisko i jego siły zakrzywiają się, oddziałują na postać rzucając jej wyzwanie i tworzą sytuację, w którą zostaje ona pochwycona”⁴². Narracja organiczna rozwija schematy sensoryczno-motoryczne, na nich się opiera i je generuje w układach dramaturgicznych akcji. Możemy powiedzieć, iż jest zależna od ciała działającego. Dzięki schematom fabularnym (w ramach wielkiej formy) postaci reagują, w taki sposób, że odpowiadają na zastaną sytuację (S), zmieniają ją lub modyfikują swoją relację ze środowiskiem czasami dążą do przywrócenia równowagi, z czego wyłania się odnowiona czy zmodyfikowana sytuacja (S’). Deleuze podkreśla: „Sytuacja i postaci czy akcja to dwa terminy tyleż odpowiadające sobie, co antagonistyczne. Akcja sama w sobie to pojedynek sił, seria pojedynków: ze środowiskiem, z autorami, ze sobą”⁴³. W efekcie, organiczna reprezentacja tworzy spiralę, w której początkowa sytuacja różni się od finałowej, a propagacja ruchu następuje jako *continuum*, które zawiera w sobie punkty napięć, pojedynki i punkty zwrotne, a wszystko zgodnie z cezurami przestrzennymi i czasowymi.

W ramach obrazu-działania istnieje też druga forma (ASA’), w której „z akcji na akcję sytuacja wyłania się krok po kroku, zmienia się i ostatecznie wyjaśnia swoją tajemnicę lub ją zachowuje”⁴⁴. Akcja, zachowanie czy też *habitus* powoduje uzyskanie samoświadomości: sytuacja zostaje wyprowadzona z akcji na podstawie wnioskowania. Nie jest to sytuacja globalna, ale lokalna, narracja zaś nie ma charakteru spiralnego, ale eliptyczny. Elipsę Deleuze rozumie dwojako: po pierwsze narracja tego typu zawiera rozstęp, przerwę, która zmusza do rozumowania, do wyjaśnienia elementów, które nie są dane bezpośrednio w obrazie; po drugie elipsa (w sensie geometrycznym) jest także wskaźnikiem dwuznaczności, który wprawia nas w stan wahania, co

41 Gilles Deleuze, dz. cyt., s. 155.

42 Tamże.

43 Tamże, s. 156.

44 Tamże, s. 173.

do oceny działania czy zachowania postaci, a w konsekwencji rozpoznania samej sytuacji.

Deleuze bardzo mocno podkreśla, iż oprócz tego, że jest to narracja behawioralna (zarówno w małej, jak i dużej formie obrazu-działania) jest również prawdziwościowa. Jak rozumieć tę kategorię? Otóż prawdziwościowa „w tym sensie, że rości sobie prawo do prawdy, nawet w fikcji”⁴⁵. Wyrasta z uwarunkowań przyjmowanych w klasycznej narracji, która, zgodnie z charakterystyczną dla niej koncepcją *mimesis*, podlega regułom prawdopodobieństwa, zakłada logiczny porządek jako niezbywalny punkt odniesienia. Ten typ narracji, co prawda, preferuje porządek chronologiczny, ale może także zawierać konstrukcje temporalne o wiele bardziej skomplikowane: inwersje, przerwy (elipsy), retrospekcje, futurospekcje. Dla Deleuze’a narracja organiczna zakłada przestrzeń euklidesową; definiuje pole sił, napięć między tymi siłami, buduje rozładowania tych napięć stosownie do rozkładu celów, przeszkód, środków, obejść⁴⁶. Teoretyk wskazuje na jej wymiar ekonomiczny zgodnie z regułami ekstremum, minimum i maksimum: najskuteczniejsze przemówienie, najprostsza droga, minimum środków a maksimum efektów. W formule organicznej czas jest przedmiotem pośredniej reprezentacji, ponieważ wpływa z działania i jemu jest podporządkowany.

Odmierna w swych realizacjach jest narracja krystaliczna – implikuje upadek schematów sensoryczno-motorycznych, na ich miejsce pojawiają się czyste sytuacje optyczne i dźwiękowe. Bohaterowie patrzą, zamiast działać, widzenie nie jest wstępem do działania, ale zastępuje działanie, „tak bardzo bohaterowie muszą »widzieć« to co się dzieje w sytuacji. To stan – kontynuuje wątek Deleuze – znany z Dostojewskiego, podjęty przez Kurosawę: w najbardziej palących sytuacjach tytułowy bohater odczuwa potrzebę przyjrzenia się danym problemowi tkwiącego głębiej niż sytuacja. Jednak u Ozu, w neorealizmie, w Nowej Fali widzenie nie jest nawet założeniem dodanym do działania [...]”⁴⁷. W efekcie, postaci zamierają, nieruchomieją na skutek zbrodni, szoku, traumy lub na skutek codzienności, która staje się, z jakiegoś powodu, nie do wytrzymania. Narracja tego typu preferuje nakładanie się perspektyw, niepozwalających uchwycić obiektu, nie ma wymiarów, względem których można by jednoznacznie uporządkować jakiś zbiór sytuacji. Podobnie przedstawiają się motywacje bohaterów: pozbawione logicznej struktury wynikania, stają się przypadkowe, nieuzasadnione, dziwne. Sytuacja nie tłumaczy ich postępowania. Deleuze

45 Gilles Deleuze, dz. cyt., s. 352.

46 Por. tamże, s. 352-353.

47 Tamże, s. 353.

odwołuje się w swojej analizie do przestrzeni rozłącznej, kwantowej, przestrzenie takie mogą być puste albo wypełnione, ale ich części są względne, relacje przypadkowe i zmienne. Mamy w narracji krystalicznej chroniczny czas niechronologiczny. Montaż zmienia swój sens: zamiast tak komponować obrazy-ruchy, aby wyjaśniały świat i stały się pośrednim obrazem-czasem, przekształca strukturę odsłaniając paradoksalność i bezpośredni obraz-czas niezależny wobec ruchów świata czy postaci.

Wspomnienia, fantazje, wizje czy sny uzyskują nadrzędną rolę wobec obrazów-ruchów, rozbijają je, przekształcają, pozbawiają wiarygodności. Rzeczywistość staje się oniryczna i wątpliwa w swym ontologicznym statusie. Nie zawsze to znaczy, iż ruch postaci zanika całkowicie, czasami przypomina błędzenie, dreptanie w miejscu, czasami zaś jest nazbyt intensywny, niczym nerwowy pośpiech, krzątania, bieganie lub chodzenie w kółko. Jeśli czas ukazuje się bezpośrednio to w zdezaktualizowanych wierzchołkach terażniejszości; w wirtualnych połaciach czasu. A czas zawsze powoływał kryzys pojęcia prawdy. „Nie chodzi o to – pisze Deleuze – że prawda różni się w zależności od epoki. Nie chodzi o zwykłą empiryczną treść, lecz o formę, a raczej czystą siłę czasu wpędzającego prawdę w kryzys. Od starożytności kryzys ten eksploduje w paradoksach »przygodnych przyszłości«. Jeśli prawdą jest, że jutro może rozegrać się bitwa morska, to w jaki sposób można uniknąć jednej z następujących prawdziwych konsekwencji: albo niemożliwe wynika z niemożliwego (bo jeśli bitwa odbędzie się to nie jest możliwe, żeby się nie odbyła) albo przeszłość nie jest z konieczności prawdziwa (ponieważ bitwa mogła się nie odbyć)”⁴⁸. Narracja przestaje pretendować do prawdy, staje się falsyfikująca: zakłada niewytłumaczalne różnice terażniejszości i przeszłości, te same elementy stale zmieniają się wraz z relacjami temporalnymi, w które wchodzi, pojawiają się nierozstrzygalne alternatywy między prawdą i nieprawdą. Deleuze włącza tutaj filozoficzny kontekst, do którego stale powraca także w innych pracach: „Człowiek mówiący prawdę umiera, upadają wszelkie modele prawdy na rzecz nowej narracji. Nie wspomnieliśmy o podstawowym w tym względzie autorze: to Nietzsche, który pod nazwą woli mocy zastępuje potęgą nieprawdy formę prawdy i rozwiązuje kryzys prawdy, pragnąc raz na zawsze zrobić z nią porządek, ale – wbrew Leibnizowi – na korzyść nieprawdy i jej artystycznej mocy twórczej...”⁴⁹. Fałsz staje

48 Deleuze daje komentarz do tego sofizmu: „Trzeba było poczekać na Leibniza, by uzyskać najbardziej pomysłowe, a zarazem najdziwniejsze i najbardziej zagmatwane rozwiązanie tego paradoksu. Leibniz powiada, że bitwa morska może się odbyć albo może się nie odbyć, tylko, że nie w tym samym świecie: odbywa się ona w jednym świecie i nie odbywa w jakimś innym świecie, i te oba światy są możliwe, ale nie są między sobą >>współmożliwe<<”. Gilles Deleuze, dz. cyt., s. 355.

49 Gilles Deleuze, dz. cyt., s. 356.

się bohaterem kina. Deleuze dostrzega zależności między tożsamością podmiotu a narracją, w czym przypomina współczesnych narratystów (Alasdair MacIntyre, Charles Taylor, Anthony Giddens, David Carr)⁵⁰, dla których tożsamość jednostki nie jest stała, ale narracyjna (choć ontologiczna postawa filozofa różni się odmienna). W narracji krystalicznej tożsamość podmiotu staje się głęboko problematyczna, właśnie dlatego, iż wszędzie następują metamorfozy prawdy, która już nie zespala i nie zmierza do identyfikacji postaci. Deleuze przypomina słowa Nietzschego: nawet „człowiek prawdomówny w końcu rozumie, że nigdy nie przestał kłamać”⁵¹. Falszerek/aktor/artysta/*alter ego* jest nierozdzielnie związany z łańcuchem fałszerzy, w którym się nieustannie przeobraża. Tradycyjna formuła: Ja=Ja zostaje zastąpiona dzięki narracji falsyfikującej w formułę: Ja to ktoś inny⁵². Artysta-filmowiec staje się kreatorem prawdy: „ponieważ prawdy nie da się osiągnąć, uformować czy odtworzyć; należy ją stworzyć”⁵³. Od przełomu nowofalowego autotematyczne filmy to jeden z ulubionych tematów kina.

Historia organiczna i krystaliczna

Oprócz opisu i narracji Deleuze wyodrębnia także trzecią instancję: opowiedzianą historię. Model prawdy charakterystyczny dla narracji organicznej znajduje swój pełny wyraz – twierdzi filozof – w „zgodności” przedmiotu i podmiotu. „Należy jednak uściślić, czym są podmiot i przedmiot w warunkach kina. Obiektywnym przyjęło się nazywać to, co widzi kamera, a subiektywnym to, co widzi postać. Taka konwencja funkcjonuje tylko w kinie [...]. Otóż kamera musi widzieć samą postać: jedna i ta sama postać albo widzi, albo jest widziana. Ale zarazem to ta sama kamera ukazuje widzianą postać oraz przekazuje to, co postać widzi. Historię możemy zatem rozpatrywać jako rozwój dwóch rodzajów obrazów, obiektywnego i subiektywnego, jako ich skomplikowaną relację, mogącą nawet przyjąć formę antagonizmu, który rozwiązanie powinien jednak znaleźć w tożsamości typu Ja = Ja, tożsamości postaci widzianej i widzącej, ale równie dobrze tożsamości filmowiec – kamera, która postać widzi i to, co postać widzi”⁵⁴. Reguły te są realizowane przez narrację i opis organiczny, nawet jeśli tożsamość ta jest czasami kwestionowana czy poddawana próbom.

50 Por. Katarzyna Rosner, *Narracja, tożsamość, czas*; rozdz. *Narracja a tożsamość jednostki ludzkiej*, Kraków 2003, s. 17 – 51.

51 Cyt. za Gilles Deleuze, dz. cyt., s. 358.

52 Tamże.

53 Tamże, s. 370.

54 Tamże, s. 371.

Inaczej jest, gdy rozróżnienie między obiektywnym a subiektywnym jest zanegowane w odmiennym trybie opowiadania, który odkrywali George Orson Welles, Pier Paolo Pasolini, Michelangelo Antonioni, Bernardo Bertolucci i Jean-Luc Godard... W różny sposób, za pomocą różnych środków filmowych, ale pokazywali oni, iż obrazy obiektywne i subiektywne „tracą swoją odrębność, ale także identyfikację na rzecz nowego obiegu, w którym w całości się zastępują albo podlegają kontaminacji, albo komponują się i dekomponują”⁵⁵. W rezultacie dziwaczne ujęcia kamery, burzące status obiektywności zniekształcenia, stosowanie naprzemiennie różnych obiektywów, niezwykle kąty widzenia, nienormalne ruchy, zatrzymania bądź podążanie za elementami małoistotnymi powodują, iż historia nie odnosi się do jakiegoś ideału (dodajmy: kanonu stylu zerowego) prawdopodobieństwa i prawdziwości. W modelu krystalicznym historii kamera przyjmuje obecność subiektywną. Deleuze pisze, iż historia: „staje się «pseudohistorią», wierszem, historią symulacyjną raczej niż, symulacją historii”⁵⁶. I właśnie gdy zostało zamazane rozróżnienie między tym, co „subiektywnie” widział bohater, a tym, co „obiektywnie” dostrzegała kamera, gdy historia rozbija się na wiele punktów widzenia, zbliżamy się do poznania wielośrodkowego, zatem – w teorii poznania, którą preferował Deleuze – bardziej bezpośredniego.

Filmowe obrazy organizowane są zatem w koncepcji Deleuze’a na trzech poziomach dyskursu jako: opis, narracja i historia. Ujawniają swoją krystaliczność poprzez czyste obrazy optyczne i dźwiękowe. Są to obrazy, które mienią się różnymi znaczeniami w zależności od stworzonego dla nich kontekstu interpretacyjnego (nie chodzi jednak o kontekst zewnętrzny). Kino Wojciecha Jerzego Hasa znakomicie wpisywało się w formułę teoretyczną Deleuze’a, co przedstawiałam przede wszystkim w rozdziale II i III.

Czas opowiadania

Czas aktu opowiadania lub inaczej czas wypowiedzenia nie jest kategorią jednoznaczną. Interpretacja tego terminu dotyczyła w pracy kilku płaszczyzn:

Czas kreacji wypowiedzi filmowej

W tym kontekście pojawiają się odniesienia do reżysera, jego strategii, autora implikowanego, ale w tekście analitycznym są one formułowane poprzez

55 Tamże, s. 372.

56 Tamże.

przywołanie nazwiska filmowego autora. W toku kolejnych analiz stanowisko ewoluuje, wizerunek autora/narratora zewnątrztekstowego staje się coraz istotniejszy, także w kontekście filozoficznego światopoglądu i metafizyki czasu.

Czas projekcji (moment odbioru filmu i czas trwania lektury)

Ważnym aspektem jest kontekst czasowy, historyczny, kulturowy podczas „czytania” filmu. W istotny sposób wpływa on zarówno na dostrzeganą organizację sjużetu, jak i interpretację tekstu filmowego. Aktualnie panujące paradygmaty estetyczne, stylistyczne, itp. rzutują na to, co „widzimy” w filmie, w następnej kolejności, jak to rozumiemy. W przyjętej przeze mnie perspektywie znaczący pozostał dostępny kontekst teoretyczny: wydanie w języku polskim pracy Ricoeura *Czas i opowieść*, szczególnie zaś *Kino Deleuze’a*, które pozwoliło na całkowicie odmienne spojrzenie na twórczość fabularną Hasa. Innym elementem, który odgrywał istotną rolę w pracach badawczych był czas trwania projekcji, ściślej, czas przebiegu indywidualnej „lektury” filmu. Kognitywizm ma tendencje do ujmowania projekcji w perspektywie pojedynczego aktu, który niewątpliwie jest najczęstszą praktyką widza. Uprawiana przeze mnie lektura, inspirowana *Przyjemnością tekstu* Rolanda Barthes’a wiązała się z wielokrotnymi projekcjami, drobiazgowym studiowaniem, *rozkoszowaniem się* filmami takimi jak *Rękopis znaleziony w Saragossie* czy *Sanatorium pod Klepsydrą*, przebiegała z użyciem stopklatek bądź powrotów do scen już raz oglądanych⁵⁷.

Temporalna relacja między czasem opowiadania a czasem opowieści

Na początku trzeba podkreślić, iż interesuje mnie w tym punkcie poziom medium filmowego, odwołuję się zatem do najbardziej ogólnego modelu. Wskazuję na temporalną relację w ramach medium, jakim jest film, używający audiowizualnego tworzywa, w porównaniu do medium *stricte* językowego.

Większość teoretyków literatury podkreśla, iż „relacjonowanie wydarzeń”, zakłada perspektywę czasu przeszłego i wskazuje na narratora, który posiada dystans czasowy do tego, co opowiada (gdy jednak przekroczymy definicję Genette’a i zamiast „relacjonowania”, będziemy wypowiedź narracyjną traktować jako „kreowanie” wydarzeń, perspektywa temporalna zmienia się diametralnie, a w każdym razie nie jest już oczywista także dla tekstów literackich). Ricoeur

57 Stanowisko Rolanda Barthes’a wobec kategorii tekstu ewoluowało, podobnie jak koncepcja analizy tekstualnej. Por. Jacques Aumont i Michel Marie. Por. tychże, *Analiza filmu*, dz. cyt., s. 133-137.

podkreśla, iż „opowiadać to już >>ponownie zwracać się ku<<”⁵⁸ opowiadanym zdarzeniom, ustalając, iż czas przeszły jest charakterystyczny dla literackiego czasu opowiadania, chociaż tryb czasu, w którym wyrażane są opowieści może być przecież nie tylko przeszły, ale także teraźniejszy, jak i przyszły. Zatem epistemologiczny model Ricoeura ustanowiony został zgodnie z regułami klasycznej narracji. Filozof eksponuje temporalną relację dystansu wobec opowiadanych zdarzeń.

Na gruncie teoretycznofilmowym Christian Metz⁵⁹ przyjmuje, że kino opowiada w trybie czasu teraźniejszego, „jak gdyby” wydarzenia właśnie się działają na ekranie (stąd też określenia: czas ekranowy bądź filmofoniczny). W opowiadaniu filmowym kamera zarówno relacjonuje obserwację wydarzeń z perspektywy narratora pozadiegetycznego, który w nich nie uczestniczy, jak i ukazuje narrację diegetyczną dokonywaną przez bohaterów, która odbywa się zarówno poprzez subiektywny ogląd sytuacji i akcji, jak i samo działanie, co więcej, w kontekście filmowym wyraźnie widać, że już sama obserwacja staje się działaniem, jest reakcją na akcję dziejącą się w świecie przedstawionym, nawet jeśli jest reakcją bierną. Opowiadanie za pomocą obrazów ukazuje, iż odstęp czasowy między zdarzeniami, a ich opowiadaniem, niezwykle istotny w tekście literackim, może być w filmie minimalizowany, bądź całkowicie negowany. Kino wskazuje, iż taki odstęp nie jest koniecznym warunkiem.

Natomiast ciekawą i użyteczną propozycją okazały się ustalenia Deleuze’a zawarte w *Kinie*. Otóż, Deleuze podkreśla, że obraz-ruch ma dwa aspekty. Po pierwsze odnosi się do przedmiotów i zmian między nimi (za co odpowiedzialne jest kadrowanie), po drugie – wyraża zmianę w obrębie całości (za pomocą montażu). Czas jest reprezentacją pośrednią, ponieważ wypływa z montażu, który wiąże ze sobą obrazy będące ruchem oraz zmian następujących po sobie ze względu na ruchy przedmiotów. Filozof kina pisze: „To zasadnicze stanowisko oznacza, że obraz-ruch sam jest li tylko w teraźniejszości”⁶⁰. Warunkiem jest właściwość samego ruchu, który musi być „normalny”, czyli zgodny z regułami fizyki i geometrii, wtedy podporządkowuje sobie czas, czyni z niego czas chronologiczny, mierzalny za pomocą ruchu wskazówek zegara, następstwa dni, lat, itd. Na tym tle czas teraźniejszy można określić jako czas naturalny kina⁶¹. Jednak ujmowanie kina jako teraźniejszości tylko z pozoru

58 Paul Ricoeur, *Czas i opowieść*, dz. cyt., t. 2, s. 101.

59 Christian Metz, *Le Signifiant imaginaire*, 1977, cyt. za *Słownik pojęć filmowych*, pod red. Alicji Helman, t. 5, dz. cyt. s. 28.

60 Gilles Deleuze, dz. cyt., s. 262.

61 W tym punkcie podzielam poglądy Mirosława Przyłipiaka, który pisze: „Czasem naturalnym kina, znamieniem jego istoty, jest czas teraźniejszy. Przyszły nie istnieje w ogóle, a przeszły wymaga specjalnych, umownych konstrukcji” (por. Mirosław Przyłipiak, *O kategorii narratora*

jest oczywiste, w dalszej perspektywie jest nie tylko ograniczające, ale wręcz destrukcyjne dla zrozumienia mechanizmów rozwoju kina. Gdy reżyserzy odkrywają obraz-czas nie chodzi już o prostą propagację ruchu, ale przemianę, w której ruch zmienia swoje cechy, staje się aberracją⁶².

Kino obrazu-czasu wskazuje na fundamentalną pozycję czasu totalnego, pamięci-świata, bergsonowskiego trwania. Wszystkie wymiary czasu zawierają się w przeszłości, nawet terażniejszość, gdy tylko zostanie postrzeżona ujawnia najmniejszy obieg przeszłości. W istocie, wbrew początkowym rozpoznaniom, kino jest związane z przeszłością. Jednak nie więzami, które wynikają z aksjomatu klasycznej teorii narracji (i przyjmowanej przez teoretyków tezy, iż opowieść zawsze relacjonuje to, co już się wydarzyło), ale więzami wynikającymi z samej ontologii obrazu filmowego. Co interesujące, Has w swoich wypowiedziach także broni poglądu o dominacji przeszłości w kinie, odnosząc się zarówno do walorów narracyjnych, jak i egzystencjalno-filozoficznych.

Organizacja czasu ekranowego wobec konstrukcji temporalnej sjużetu

Kolejny aspekt czasu opowiadania szczegółowo rozważany w pracy Ricoeura zakłada, iż czas aktu opowiadania odbiega od czasu opowiadanego⁶³. Jeden dzień może być pokazany w filmie za pomocą jednego migawkowego ujęcia lub całej dwugodzinnej projekcji (*Pętla*). W swoich filmach Wojciech Has wykorzystuje zarówno obraz, jak i dialog, aby kondensować czas (– *Śliczna historia, wiele takich słyszałem w życiu* – mówi Kuba. *Kochali się, kiedy byli młodzi, a potem, kiedy się spotkali po latach ona była dziwką, a on złodziejem*). Charakterystyczne dla reżysera jest używanie obrazu w jego semantycznych i temporalnych warstwach poprzez stosowanie wizualnych powtórzeń, ale także cytatów, odniesień intertekstualnych i interikonicznych.

Wiele morfologicznych aspektów narracji pozostaje wspólne dla tekstu literackiego i filmowego: podstawowe to tempo i rytm. W filmach Hasa widać preferencję dla długich ujęć, uzyskane efekty spowolnienia i przyspieszenia, zwięzłości lub rozwlekłości w istocie znajdują się na pograniczu tego, co ilo-

w filmie, „Powiększenie” 1985, nr 1/17, s. 26). Zgadzam się, iż perspektywa naturalna wskazuje na terażniejszość, ale pojęcie istoty kina czy istoty czasu wprowadza w rozważania filozofię, pewien światopogląd, ustalenia metafizyczne i epistemologiczne.

62 Deleuze nieustannie podkreśla, swoją kluczową dla wyводу tezę: „Otóż ruch aberracyjny podważa status czasu jako pośredniej reprezentacji czy liczby ruchu, ponieważ wymyka się on relacjom liczbowym. [...] Czas znajduje sposobność do bezpośredniego ujawnienia się i strząśnięcia podporządkowania w stosunku do ruchu, odwrócenia tego podporządkowania”. Tamże, s. 263.

63 Paul Ricoeur, *Czas i opowieść*, dz. cyt., t. 2, s. 126.

ściowe i tego, co jakościowe. Istotna okazuje się bowiem nie tylko fotograficzna, a także emocjonalna „gęstość” czasu ekranowego, relacja między organizacją wizualną (układy linii, kształtów, kolorów, tonacji itp.) i audialną w kadrze, ujęciu, scenie, sekwencji, ale także całego sjużetu. Filmy Hasa dostarczają niezwykle bogatego materiału w tym zakresie. Relacje temporalne kształtowane są już na poziomie audiowizualnym. Nawet sam poziom audialny może zostać ciekawie sfunkcjonalizowany. Reżyser czasami poprzez grę aktorską rozsuwa czasowe aspekty dialogu. W *Pętli* słowa Krystyny: *Jeszcze chciałam Cię zobaczyć*, poprzez wieloznaczność odwołują się do różnych, możliwych odczytań czasowości (przeszłość i terażniejszość), podobnie jak jej wypowiedź: *to się musi skończyć*, która ujawnia aspekty czasu wirtualnego, a także nawiązuje jednocześnie do czasu terażniejszego i przyszłego. Co więcej, filmowy autor potrafił włączyć w wypowiedzi bohaterów, porządki czasowe niewspółmierne z indywidualnym, zrozumiałym czasem, wprowadzając odniesienia do temporalnych aspektów snu ściśle powiązanych z aktualnym czasem bohatera, tak, iż następuje między nimi krystaliczna wymiana, włączone zostają elementy wirtualne i oniryczne.

W filmach Hasa dostrzegamy także inne ważne zagadnienie: sam obraz może jednocześnie, często warstwowo, posiadać odniesienia do różnych perspektyw czasowych. Kształtowanie takiego temporalnego efektu może przybierać różnorodne formy.

W *Jak być kochaną* podczas retrospekcji widzimy przeszłość, która wciąż jest terażniejszością, wirtualne wymiary czasu zamiast tych, które dotyczą aktualnych, współczesnych wobec życia powojennego Felicji. Co więcej, są sceny, gdzie obrazy czasu przeszłego przed wojną zostały wzbogacone perspektywą przeszłości bardziej odległej, czasu kulturowego (np. bohaterowie *Jak być kochaną* w kostiumach z *Hamleta*). Często w ten sposób reżyser wskazuje na powtórzenie (także cytaty) jako istotny aspekt wszelkiego czasu, jednocześnie komponując refreny na różnych poziomach semantycznych: odwołując się do



W *Rękopisie znalezionym w Saragossie* czas namiętności i rozkwitu sił witalnych jednocześnie naznaczony jest znakami śmierci. Alfons van Worden (Zbigniew Cybulski) i dwie siostry-księżniczki: Emina (Iga Cembrzyńska) i Zibelda (Joanna Jędryka).

Fotos z filmu *Rękopis znaleziony w Saragossie*, reż. Wojciech J. Has, 1964, © FilMOTEKA Narodowa, Foto: Zbigniew Hartwig

piosenek, samej melodii, czy sytuacji, która przypomina wprowadzony wcześniej wątek, w końcu zaledwie sygnalizując aluzje.

Czasowość ujawnia także powiązania z charakterem stylistycznym warstwy wizualnej. Has słynie z barokowej organizacji plastycznej, ale jest to uproszczenie, gdyż często korzysta także z kontrastu między ascetycznie zaaranżowaną sceną a inscenizacyjnym przepychem (*Jak być kochaną*). Często stosuje głębię ostrości naprzemiennie z płaskimi obrazami, gdzie tłem jest ściana, ważne jednak, iż jest to charakterystyczne szczególnie w inscenizacji długich ujęć, gdy panorama kamery komponuje wizualne rytmy dzięki użytym kontrastom bądź podobieństwom wizualnym: na poziomie linii i kształtów w kadrze, tonacji (posługiwanie się skalą szarości w *Rękopisie znalezionym w Saragossie* czy złożoną organizacją komponentów kolorystycznych w *Sanatorium pod Klepsydrą*), ale także ruchu i rytmu. Na tym tle kształtują się aspekty fizjologiczne i związane z nimi procesy poznawcze widza: ile informacji w danym okresie czasu pojawia się na ekranie i w jakim stopniu ich interpretacja jest sugerowana przez narratora? Jak w filmach wygląda kwestia rytmicznej organizacji? Tu korzystanie z powtórzeń, refrenów wizualnych czy też budowanie serii może dotyczyć formalnych aspektów procesu narracji, ale bardzo często odbywa się na pograniczu czasu ekranowego i czasu opowiadania. Z wszystkich tych elementów stylistycznych Has korzysta niezwykle twórczo.

Sądzę jednak, iż dla powyższych kwestii sprawą kluczową pozostaje montaż i możliwości, które on oferuje. Gdy zagłębiamy się we właściwości narracji organicznej (klasycznej) organizacja obrazów (ujęcia i ich montaż) wskazuje na tendencję do budowania ciągłości i syntez, układania wydarzeń w związki przyczynowo-skutkowe, w efekcie służy uporządkowaniu czasowości. Podmiot za pomocą opowiadania panuje nad czasem (nawet jeśli włączone są retrospekcje lub inne zabiegi mają one swoje uzasadnienie i możliwość rekonstrukcji do linii chronologicznej). Punktem odniesienia pozostaje perspektywa zdroworozsądkowa i potoczne wyobrażenie czasu. Obiektywna perspektywa temporalna staje się nadrzędna, co szczególnie widoczne jest w narracji wszechwiedzącej, jeśli nawet są wprowadzane elementy czasu subiektywnego, oba nurty czasu są, w miarę możliwości, oddzielane. W tym kontekście już pierwsze filmy odsuwają się od światopoglądowego zaplecza narracji tradycyjnej.

Gdy zagłębiamy się w filmowy obraz-czas stanowiący źródło narracji kryształicznej w filmach Hasa przede wszystkim trzeba podkreślić zmianę relacji, która zachodzi wewnątrz filmowego obrazu:

**sytuacja senso-motoryczna (umiejscowiona czasoprzestrzennie) →
pośredni obraz czasu zostaje zastąpiona przez sytuację czysto optyczną**

i dźwiękową (nieumiejscowiona czasoprzestrzennie), co kreuje → bezpośredni obraz-czas.

Ta odmienna relacja powoduje, iż obraz będący czasem, co prawda, wykorzystuje montaż, ale diametralnie zmienia się jego funkcja: buduje nieciągłość lub fałszywą ciągłość. Deleuze pisze: „pękl kolisty układ, który odsyłał nas od ujęcia do montażu i od montażu do ujęcia”⁶⁴. Podczas analizy *Rękopisu znalezionego w Saragossie* wskazywałam, uzupełniając rozważania Deleuze’a, iż równie istotnym aspektem są dysfunkcje i dysonanse w relacjach narracyjno-montażowych. W tym kontekście dezorientacja jawi się jako strategiczne działanie narratora zewnątrztekstowego. Koncepcja narracji labiryntowej czy też narracji kłacza jest ukoronowaniem osiągnięć kina w zakresie obrazu-czasu.

W perspektywie „montażowej” możemy także spojrzeć na rozwiązania w *Sanatorium pod Klepsydrą*. Has w tym filmie montuje czas w układach wertykalnych i horyzontalnych. Szczególnie oryginalnym rozwiązaniem na tym tle jest pomysł zastąpienia cięcia montażowego metaforą łóżka, które stanowi swoisty czasoprzestrzenny kanał, którym Józef dostaje się do różnych rejonów swoich wspomnień. Innym atrakcyjnym rozwiązaniem jest metaforyczne ujęcie sytuacji, gdy bohater przeciska się między rzeczami-gratami. W przypadku tego pomysłu został wyeksponowany element psychicznego trudu, wysiłku, aby dostać się do zapomnianych czy wypartych strumieni czasu. Pamięć okazuje się tyleż pamiętaniem, co zapominaniem.

Trzeba podkreślić, iż montaż w kinie Hasa nie ma charakteru mechanicznego: „Często wskazywano – pisze Deleuze – że w kinie nowoczesnym montaż tkwi już w obrazie albo że komponenty obrazu już implikują montaż. Nie istnieje już alternatywa montażu i ujęcia (u Wellesa, Resnais’ego czy Godarda). Czasami montaż występuje w głębi obrazu, czasami staje się płaski: nie pyta już, w jaki sposób obrazy są połączone, ale »co obraz pokazuje?«⁶⁵. Autor *Szyfrów* za pomocą głębinowej inscenizacji wprowadza w tym filmie wiele perspektyw temporalnych. Natomiast *Rękopis...* pozwala zwrócić uwagę, jak twórczo wykorzystuje (montuje wewnątrz obrazów) także drugi plan. Podczas kolejnych spotkań za plecami siedzących i uczujących kawalerów: Toledo i Busquerosa, niejako w tle, rozwijana jest mikronarracja o męsko-damskich spotkaniach. Ponownie układy czasoprzestrzenne jawią się jako ściśle związane.

Podsumowując, w krystalicznej narracji Hasa czas zostaje sproblematyzowany. Jawi się jako żywioł, destrukcyjna siła, która niszczy wszelkie uporządko-

64 Gilles Deleuze, *Kino*, dz. cyt., s. 268.

65 Tamże, s. 268-269.

wanie i sama nie podlega ludzkim zabiegom zapanowania nad czasem. Żywiol ten odpowiada za temporalne pęknięcie podmiotu, które nie pozwala na scalenie tożsamości osoby. Nie jest związany li tylko z racjonalnością, ten aspekt, wydaje się zaledwie wierzchołkiem góry lodowej, bowiem czas ujawnia przede wszystkim swoje powiązanie z siłami nieświadomości i języka, z pamięcią głęboką, odwołującą się do samych korzeni świadomości. Temporalny rozdział obiektywne – subiektywne, stopniowo od filmów z pierwszego okresu do tych z czasu największych sukcesów artystycznych zostaje najpierw kwestionowany, a później odrzucony. Czas wewnętrzny i zewnętrzny mieszają się ze sobą. Należałoby mówić o różnych temporalnych nurach subiektywności i duchowości, które obejmują także światy wirtualne i równoległe światy możliwe, aspekty aktualne i wirtualne, jednostkowe i wspólnotowe.

W kontekście omawianych właściwości czasu ekranowego należy zwrócić także uwagę na relację między audiowizualnym poziomem a czasową organizacją sjużetu. Podstawowe efekty uzyskiwany w ramach tego poziomu narracji to zagęszczanie i rozrzedzanie czasu. Na ten kontekst zwrócił moją uwagę Tarkowski⁶⁶, analizując swoje filmy pod tym kątem.

Reżyser dokonuje zagęszczania czasu poprzez wybór różnych rejonów czasowości oraz zdarzeń opowiadanych jako punkty szczególne dla rozwoju intrygi, przeskakiwanie bądź kondensowanie zasobów temporalnych nieistotnych, ale w narracji nowoczesnej eliminować może wydarzenia ważne dla rozwoju fabuły (przykładem takiej nowoczesnej strategii mogą być *Szyfry Hasa*). W stylistyce Hasa zostaje złamana akademicka zasada, aby czas ekranowy, potrzebny na opowiedzenie wybranych odcinków fabuły, był relatywnie jak najkrótszy wobec długości czasu opowiadanego. Czasami artysta celebrytuje powolne tempo, a czasami proponuje niezwykle efektowne elipsy czasowe, jednym z najbardziej interesujących zabiegów, na które wskazywałam w analizie w *Pożegnań* jest ambiwalentna relacja między czasem przed wojną a w czasie wojny w perspektywie narracji diegetycznej (wspomnienia Pawła). Na tym tle niezwykle ciekawym przykładem pozostaje *Osobisty pamiętnik grzesznika...* Robert gubi się w świecie przedstawionym, właśnie dlatego, iż część wydarzeń została „wycięta” z jego pamięci. Kondensacja staje się odpowiedzialna za temporalne, a co okazuje się z tym związane, także etyczne zagubienie bohatera.

Drugą strategią jest rozrzedzanie czasu poprzez dokonywanie wyboru pokładów czasu oraz zdarzeń, kiedy z punktu widzenia akcji nic się nie dzieje lub zdarzenia są małoistotne. Przeznaczanie w ramach ujęcia bądź sceny relatywnie zbyt

66 Andrzej Tarkowski, *O rytmie czasie i montażu*, w: *Europejskie manifesty kina*, oprac. Andrzej Gwóźdź, Warszawa 2002, s. 324-333.

dużo czasu ekranowego przy niewielkiej ilości danych wizualnych i audialnych. To środki wyrazowe, którymi „żywi” się kino obrazu-czasu. I znów Has odwołuje się do chwytów stylistycznych i warsztatowych, które oryginalnie sfunkcjonalizują ten zabieg. Inna jest temporalna gęstość w świecie aktualnym Tadeusza, a inna podczas jego wizji (*Szyfry*). Mistrzowskim rozwiązaniem są zabiegi, które potrafią ujmować czas paradoksalny wydarzeń jako jednoczesną kondensację, ale także fantazmatyczne rozrzedzenie czasowe opowiadania (co ujawnia się na poziomie powolnego tempa narracji). Błądzący w pamięci własnej i pamięci wspólnoty bohater *Sanatorium...* jest znakomitym potwierdzeniem reżyserskiego kunsztu. Kondensacja czasu najpiękniejszego – wspólnego przebywania z ojcem i kondensacja czasu najtragiczniejszego – jego śmierci i Zagłady są przeprowadzane w strukturze fabularnej przy jednoczesnym celebrowaniu „rozrzedzonych czasowo”, odrealnionych, onirycznych ruchów i działań Józefa, który sam także pozostaje narracyjną kondensacją trzech perspektyw czasowych: dzieciństwa, młodości i dojrzałości.

Czas opowiadania a czasowe umiejscowienie narratora/narracji

Kolejny, niezwykle istotny sposób rozumienia czasu opowiadania (czasu wypowiedzi), wskazuje, iż dla układu temporalnego dyskursu istotne jest czasowe umiejscowienie narratora. Wskazanie, z jakiego momentu czasowego dokonywana jest narracja. Ten sposób rozumienia terminu „czas opowiadania” nie został włączony przez Ricoeura do jego teoretycznych rozważań. W moim przekonaniu nie tylko zasługuje na uwagę, ale czasami może mieć fundamentalny charakter dla zrozumienia tekstu artystycznego. Tak dzieje się w przypadku *Sanatorium pod Klepsydrą*. Czasowe umiejscowienie narratora wpływa bowiem na jego punkt widzenia, rozumiany jako stopień poinformowania wynikający z dystansu czasowego wobec opowiadanych zdarzeń. Ten aspekt temporalny przecina czas opowiadania i czas opowieści.

Analiza *Sanatorium pod Klepsydrą* wskazała na ogromną rolę relacji temporalnych między różnymi poziomami dyskursu, eksponując jako fundamentalną dystynkcję między czasem przed Zagładą a czasem po Zagładzie, co więcej poszczególne poziomy narracji także ulegały rozwarstwieniu: czas w momencie rozkwitu sklepu bądź strychu a czas umierania i niszczenia tych przestrzeni i świata, który reprezentują. W filmie Józef (kreowany przez jednego aktora – Jana Nowickiego) jest zarówno dzieckiem, młodzieńcem, jak i dojrzałym mężczyzną, perspektywy te czasami są wyraźnie oddzielone poprzez odmienną grę aktorską czy rekwizyt, ale czasami płynnie na siebie nachodzą. Bohater uczestniczy w opowiadanej historii, ale także w różnych

jej wymiarach czasowych. I chociaż generalnie nie ma wpływu na akt filmowej wypowiedzi, ani nie ma przedstawionej czynności opowiadania w sensie dosłownym, to zdarza się, że bohater zwraca się wprost do kamery. W perspektywie czasowej ważnym aspektem jest tu relacja między czasem zdarzeń, a czasem opowiadania, ponieważ sama czynność została wskazana w diegezie. W *Sanatorium...* fantazmatyczny wymiar czasu ujawnia jego ambiwalencję, nie można oddzielić, gdzie zaczyna się uczestnictwo w wydarzeniach, a gdzie ich relacjonowanie z perspektywy wspomnień lub jedynie marzeń. Splecenie czasu *reaktywowanego* i *zwymiotowanego* nie pozwala na oddzielenie tych rejonów. Na ten szczególnie kubizm czasowy zwracał także uwagę Mirosław Przyłipiak⁶⁷. Józef przeżywa przeszłość, jakby miał do niej dostęp z perspektywy terażniejszości, co więcej jakby terażniejszość mogła zostać zakwestionowana przez czas przeszły: bohater znajduje się w czasie, gdzie śmierć ojca jeszcze nie nastąpiła.

W narracji rozbudowane zostały także wymiary czasu wirtualnego: bohater może być narratorem, który opowiada, jak gdyby uczestniczył w wydarzeniach. Co więcej, w *Sanatorium pod Klepsydrą* można wyodrębnić także symbolicznego narratora zbiorowego – podczas filmowego opowiadania operator, wielokrotnie powraca do konwencji pokazywania świata z dołu, jakby z grobów, z Podziemi. Możemy odczytać ten tryb filmowego obrazowania także w sposób symboliczny: filmowy narrator mówi w imieniu zmarłych – tych, których „szept są słyszane pod ziemią”, tych którzy zginęli w czasie Holocaustu.

Sytuacje narracyjne oparte na problematyzacji kategorii narratora prezentuje także *Rękopis znaleziony w Saragossie*. Bohater z pierwszego poziomu diegezy staje się narratorem-bohaterem dla drugiego poziomu diegezy, na drugim poziomie diegezy pojawia się kolejny narrator-bohater itd. Możliwe są przeskoki pomiędzy różnymi poziomami i ich labiryntowa organizacja, której struktura pozostaje trudna do odtworzenia. Paradoks ujawnia się wtedy, gdy kolejny poziom okazuje się być może pierwszym... W perspektywie badań narratologicznych każdy poziom opowieści mógłby podlegać szczegółowym analizom, uwzględniającym różnorodne techniki⁶⁸: punkty widzenia, punkty słyszenia, monologi wewnętrzne lub zwroty bezpośrednio do siebie bądź widza, „mowa pozornie zależna”⁶⁹ oraz obrazy mentalne. W toku analiz wskazywałam na techniki, które

67 Por. Mirosław Przyłipiak, „Sanatorium pod Klepsydrą” *Wojciecha Hasa*, w: *Teatr pamięci Brunona Schulza*, pod red. Jana Ciechowicza i Haliny Kasjaniuk, Gdynia 1993. Tekst ten był także jednym ze źródeł pomysłu podjęcia analiz warstwowej temporalności w filmie Hasa.

68 Podział ten zaczerpnęłam z artykułu Mirosława Przyłipiaka, chociaż poddałam pewnej modyfikacji. Por. tenże, *O subiektywizacji narracji filmowej* w: „*Studia Filmoznawcze*”, 1987, nr7, s. 239-246.

69 Kategoria obejmująca filmy, które wywołują wrażenie zsubiektywizowania, choć techniki stosowane w narracji nie są oczywiste bądź wymykają się analizie; zapożyczona z pism Pasoliniego,

stosuje Has, jednak podkreślić trzeba ich ambiwalentny charakter często całkowicie zależny od interpretacji pozostawionej w gestii widza. W konsekwencji tych zabiegów nie rozstrzygniemy, na ile Alfons jest narratorem, a na ile bohaterem, czy przedstawione zostają wydarzenia już zapisane w księdze, czy też są one właśnie kreowane i spisywane przez bohatera, czy faktycznie brał w nich udział, czy je wymyślił.

Czas opowiadany

Czas opowiadany (sjużetu, schematu fabularnego) podlega różnym kompozycyjnym układom i zależnościom, wyodrębnić w nim można trzy odmienne płaszczyzny: temporalny układ zaprezentowanych zdarzeń, czasowe relacje dotyczące filmowej postaci oraz czasowy wymiar scenerii, w której funkcjonują bohaterowie filmu.

Kompozycja temporalna opowieści

W temporalnej organizacji fabularnego schematu na plan pierwszy wysuwa się czasowa kompozycja wydarzeń. Elipsy czasowe, pętle, ramy narracyjne, a także kondensowanie opowieści (w jednym przykładowym zdarzeniu cech wielokrotnie powtarzanych albo też wyrażających trwałość) są chwytami stosowanymi podczas procesu opowiadania, ale w konsekwencji współtworzą nie tylko określony charakter czasu opowiadanego, ale także późniejsze wyobrażenie widza dotyczące układu wydarzeń w świecie tekstu.

Chronologia i następstwo zdarzeń są schematem podstawowym, ale dopiero odejścia od linearnego uporządkowania czasu opowieści ukazują bogactwo strukturalnej organizacji czasowości. Ricoeur pisze: „Układ scen, epizodów pośrednich, znaczących wydarzeń i przejść wciąż moduluje dane ilościowe i porównywane rozciągłości. Do tych właściwości dochodzą antycypacje i powroty do przeszłości, które długie wspomniane odcinki czasu pozwalają włączyć w krótkie sekwencje narracyjne i tym samym tworzyć efekt perspektywicznej głębi, całkowicie łamiąc przy tym porządek chronologiczny”⁷⁰. Temporalnej kompozycji podlega nie tylko przeszłość, teraźniejszość i przyszłość bohatera, ale również czasowa organizacja marzeń i wyobrażeń, odgrywania przeszłości bądź przyszłości w czasie teraźniejszym bohaterów, czy wreszcie sfera snów,

którą Przyłipiak modyfikuje za S. Brejdygantem. Termin „mowa pozornie zależna” wyraża formułę Pasoliniego wyrażoną przez analogię lingwistyczną. Por. Mirosław Przyłipiak, *O subiektywizacji narracji filmowej*, dz. cyt., s. 241-242. Por. Gilles Deleuze, *Kino*, dz. cyt., s. 84-88.

70 Paul Ricoeur, *Czas i opowieść*, dz. cyt., t. 2, s. 129.

które również mogą zostać uwikłane w rozmaite zależności czasowe. Co więcej, w strukturach narracyjnych preferowanych przez artystę kina różne perspektywy płynnie zmieniają się, wymieniają i zachodzą na siebie, tak iż stają się nie do odróżnienia. Hasa niewątpliwie interesowały absurdalne aspekty czasu, jego uwikłanie w pamięć głęboką: archetypy, mity, kulturowe klisze. Odsyłał do problematyczności czasu zarówno w aspektach metafizycznych, jak i epistemologicznych, dlatego najtrafniejszym punktem odniesienia dla analizy Hasowskich filmów-kryształów uznałam narrację labiryntową i narrację kłacza.

Bohater i jego uwikłanie w struktury czasowe

Zagęszczanie i rozrzedzanie czasu dokonuje się nie tylko ze względu na wagę opowiadanych zdarzeń w kontekście rozwoju intrygi, ale także stanów emocjonalnych bohatera, którego Has portretuje. Postać filmowa zostaje uwikłana w sieć związków czasowych, w których uczestniczy lub które współtworzy. Większość napięć czasowych budowanych jest na przecięciu akcji i reakcji wobec sytuacji, w której bohaterowie się znaleźli, ich chęci zmiany lub zachowania *status quo*. Wynikający z tych relacji stosunek bohatera do czasu: jego zaangażowanie w działania, pośpiech bądź zwolnione reakcje. Podobnie sytuacja nudy, oczekiwania, kontemplowania buduje nie tylko charakter postaci, ale ukazuje także jego postawę (świadomą bądź nie) wobec czasu. Zanurzenie w czasie-bycie może przybierać różne formy, najczęściej Has wskazuje na różne strumienie czasów subiektywnych, zależnych od miejsca, kontekstu sytuacyjnego, momentu dziejowego.

Co więcej, bohater nie tylko pośrednio, ale również w sposób bezpośredni może ujawniać swoje poglądy dotyczące czasowości poprzez wygłaszane opinie. W tym punkcie należy wymienić także stosunek do pamięci. Wspólnotowa tradycja, w której postać żyje, tempo życia zbiorowości, jej podejście do przeszłości czy przyszłości stanowi społeczne, ideologiczne, ale także światopoglądowe tło, na którym postawy bohatera mogą być analizowane przez filmowego autora.

Zaangażowanie bohatera w proces opowiadania otwiera kolejne aspekty i możliwe zmienne perspektywy temporalne: udział w zdarzeniach, dystans wobec relacjonowanych sytuacji i zdarzeń, odkrywanie dawnej terażniejszości i przeszłości wciąż aktualnej. Kwestie te poruszałam, gdy poddawałam analizie kategorię narratora w czasie opowiadania.

Czas i sceneria

Temporalna organizacja dotyczy także scenerii, która tworzy swoisty czasowy horyzont zarówno wobec wydarzeń, jak i samego bohatera. Sceneria bierze



Zamiłowanie do szkatułkowej kompozycji cechuje narrację Wojciecha Hasa. W warstwie wizualnej odnajdziemy ramy w ramach, niczym opowieści w opowieściach. Na zdjęciu Aleksandra Śląska w roli Krystyny – bohaterki filmu *Pętla*.

Fotos z filmu *Pętla*, reż. Wojciech J. Has, 1957, © FilMOTEKA Narodowa, Foto: Wiesław Pyda

udział w kształtowaniu kontekstu czasowego dla odbiorcy; przedstawienia historycznych bądź współczesnych wydarzeń. Prezentowanie plenerów, wnętrz, rzeczy zakłada także działanie czasu: wskazanie na porę roku, przypisanie do epoki, ale również stopień zniszczenia przez czas wnętrz i przedmiotów, których używa bohater, jego stosunek do rzeczy-pamiątek. W tym kontekście ważne są wszelkie ślady upływu czasu ukazane poprzez świat materialny otaczający fikcyjne postaci.

Has jednak przekracza te konteksty charakterystyczne dla tradycyjnej narracji. Rzeczy wchodzi w szczególną relację emocjonalną z postaciami. Mogą wspierać bohaterów, bądź ich prześladować. W pierwszym ujęciu *Pętli* widzimy telefon, który stanie się w filmie elementem zagrożenia, reprezentuje głosy innych, którzy swą nachalnością prześladowają

Kubę. W *Szyfrach* Has przypomina ten przedmiot w podobnym stylu ikonicznym, ale w diametralnie innym kontekście. Telefon od żony, jej głos z prośbą o pomoc, staje się znakiem nadziei, a także ratunku dla samego Tadeusza, który być może poprzez odbudowanie tej relacji odnajdzie utracony dom.

Reżyser obsesyjnie powraca do niektórych przedmiotów jak: lustro, rama, drabina, jabłko czy dorożka.

Doświadczenie czasu

Filmowe obrazy żyją ze swojego związku z opowieścią (wydarzeniami oraz ich obserwacją), dyskursem (narracją, która opowiada o tych wydarzeniach) oraz światem tekstu. Struktury czasowe w świecie diegetycznym i pozadiegetycznym kształtują czasowość w fikcyjnym świecie wykreowanym przez film. Różne

aspekty tego świata możemy poddać oddzielnej analizie wskazując, iż poruszamy się tu w polu metodologicznym tekstu i twórczej roli odbiorcy. W tym kontekście można wskazywać na fikcyjne doświadczenie czasu bohaterów, układ wydarzeń ustrukturuwany przez widza wobec kompozycji intrygi oraz wskazywać na metafizykę czasu fikcyjnego świata. Uwikłana w rozbudowaną kategorię *mimesis* praca Ricoeura buduje rozdział między sztuką a życiem, między fikcją a prawdą. W perspektywie teorii Deleuze'a, ale także Hasa, co starałam się w toku analiz udowodnić, relacja jest płynna, sztuka jest też życiem, a na życie trzeba patrzeć jak na sztukę.

Przeżycie czasu

Fenomenologiczne uwarunkowania koncepcji Ricoeura dochodzą do głosu, gdy jako fundamentalną tezę przyjmuje stwierdzenie, iż „wszelkie opowiadanie jest opowiadaniem czegoś, co nie jest opowieścią”⁷¹. Z tej dystynkcji wynika nie tylko rozróżnienie między czasem opowieści a czasem opowiadany, ale także kolejne pytanie o korelat, któremu odpowiada kategoria „czasu opowiadanego”. Autor *Czasu i opowieści* wskazuje na dwie odpowiedzi: „z jednej strony to, co opowiadane i co nie jest opowieścią, w opowieści samej nie jest dane w żywej i własnej postaci, lecz po prostu zostaje ‘przekazane, odtworzone’; z drugiej strony to, co opowiedziane jest zasadniczo ‘czasowością życia’”⁷². Ta dostrzeżona przez Ricoeura dwuznaczność zdaje się wynikać, jego zdaniem z samej istoty czasu, który nawet jeśli podlega dowolnemu opracowaniu i w ramach filozofii przedstawienia może być ukształtowany na obraz i podobieństwo (i jako kopia, odtworzenie dany jest jedynie pośrednio) wciąż płynie pozostając faktycznym, realnym czasem. Narracja rozpięta jest zatem między dwoma nurtami czasowości: subiektywnym i obiektywnym.

I tutaj dochodzimy do fundamentalnej kwestii: Ricoeur krytykując fenomenologiczną koncepcję czasu, zarzucał, iż zarówno Husserl, jak i Heidegger, centrum swoich rozważań czynią czas ludzkiego doświadczenia, nie tylko jednoznacznie odróżniając go od czasu obiektywnego czy potocznego, ale nadając mu status absolutnie nadrzędny. Ricoeur natomiast przywołuje filozofię Arystotelesa i św. Augustyna, sięga do dwóch klasycznych modeli czasu uformowanych już na początku zachodnioeuropejskiej filozofii, aby jeszcze raz przypomnieć o odrębnych koncepcjach czasu: obiektywnego-fizycznego i subiektywnego-świadomości. Powraca do tezy o nieredukowalności obu tych wymiarów i uznaje ten

71 Paul Ricoeur, *Czas i opowieść*, dz. cyt., t. 2, s. 126.

72 Tamże.

rozdział za istotę samego czasu, nieusuwalną aporię. W myśleniu tym pozostaje akademikiem. Teksty kultury, które obejmują i czas obiektywny (opisując go), i czas subiektywny (przeżycia bohatera) umożliwiają swoisty pomost, mediację między tymi dwoma wymiarami czasowości. Czas i opowieść zostają splecione dzięki opowiadaniu. Refiguracja w odbiorze czytelniczym powoduje, iż narracja staje się „strażnikiem czasu”⁷³, ludzkie rozumienie czasu dokonuje się dzięki literaturze. Zdaniem Ricoeura, w sposób zapośredniczony, ale docieramy do tajemnicy czasu, „opowieść zyskuje swoje pełne znaczenie, gdy staje się warunkiem czasowej egzystencji”⁷⁴. Tajemnica zostaje wyjaśniona.

W koncepcji Deleuze’a dwuznaczność, na którą powołuje się Ricoeur zostaje wyeliminowana, już na poziomie ustaleń ontologicznych. Nie ma rozdziału – nieredukowalnej aporii między czasem obiektywnym a czasem subiektywnym, to odmienna organizacja obrazów, które wciąż są czasem, raz ujmowanym bezpośrednio raz pośrednio, raz z perspektywy jednego ośrodka percepcji to znów wielośrodkowo. Dwuznaczność zostaje też usunięta w kwestii przedstawienia. Deleuze sięgając do filozoficznego pomysłu Bergsona przeciwstawia się platońskiej kategorii *mimesis* i twierdzi, iż obrazy nie są obrazami czegoś, co nie jest obrazem. Opowiadanie obrazami jest pewnym sposobem organizacji tych obrazów. W opowieści filmowej, opowiadamy to, co jest dla nas opowieścią – opowiadamy sobie i świat nieustannie (tu wyraźnie widać pokrewieństwo między postawą Deleuze’a a współczesnych narratologów, do których nawiązywałam wcześniej: Carr, MacIntyre, Hardy). Ale w filmowych obrazach jest zawarta nie tylko opowieść – ale także ciągle stawanie się życia, to, co w życiu zmienne i nieprzewidywalne.

Nie chodzi zatem o tautologiczne zamknięcie, ale właśnie ukazanie niezbywalnej ontologicznej relacji, która nie jest naśladowaniem, ale faktycznie dzieje się na naszych oczach, sama pozostaje modulacją Realnego. Dla Deleuze’a filmowy obraz-czas, strumień obrazów, który związany jest bezpośrednio ze świadomością. Podczas gdy obraz-ruch organizuje się w przyczynowo-skutkowe układy, daje racjonalne odpowiedzi, powiela schematy myślowe, by podmiot mógł sprawnie reagować, obraz-czas nieustannie organizuje i dezorganizuje, wciąż układa i rozbija mentalne obrazy, bo podmiot nie wie, co powinien zrobić, nie umie zareagować. Kino obrazu-czasu eksploruje meandry czasowości: wyobraźni, przeżyć, pamięci i nieustannie pyta. Tajemnica pozostaje tajemnicą.

73 Paul Ricoeur, *Time and Narrative*, vol. 1., The University of Chicago Press: Chicago and London 1988, s. 241. Cyt. za Katarzyna Rosner, *Narracja, tożsamość, czas*, dz. cyt., s. 135.

74 Paul Ricoeur, *Czas i opowieść*, dz. cyt., t. 1., s. 83.

Gry z czasem

Przyjęte założenia teoretyczne i metodologiczne stawiały szereg problemów do rozstrzygnięcia w odniesieniu do relacji czas-narracja. Dywagacje teoretyczne na początkowym etapie prac badawczych poruszały się w granicach klasycznej filozofii, przypomnę punktem odniesienia była koncepcja św. Augustyna i Arystotelesa, ale wraz z rozwojem prac analitycznych podjęłam decyzję o przeniesieniu perspektywy do współczesności. W konsekwencji w teorii narracji przywoływałam propozycje Ricoeura i Deleuze'a, mając świadomość trudności, jakie stawiam przed własnymi rozważaniami. Odmienne fundamenty filozoficzne determinują poglądy na narracyjność, ale szczególnie widać przepaść ontologiczną między filozoficznymi aksjomatami w ostatnim analizowanym punkcie badanego trójpodziału: czas opowiadania – czas opowiadany – fikcyjne doświadczenie czasu wobec bezpośredniego, źródłowego doświadczenia czasu, które przyjmuję jako konsekwencję opcji Deleuzejańskiej.

Starłam się, aby kontrast filozoficznych postaw ujawnił sedno problemu. Ricoeur w *Czasie i opowieści* podkreśla: „Jeżeli relację między czasem opowiadania a czasem opowiadany w obrębie samej opowieści można za Genettem nazwać »grą z czasem«, to stawką tej gry jest przeżycie czasu (*Zeiterlebnis*), na które ukierunkowana jest opowieść”⁷⁵. Francuski filozof nie chce zgodzić się na propozycję Genette'a (który odżegnuje się od wszelkich odniesień mimesycznych), aby ograniczyć efekt końcowy temporalnych struktur opowieści jedynie do gry, funkcji poetyckiej, która sama dla siebie jest motywacją i celem. Twierdzi, że nawet najbardziej finezyjna konstrukcja temporalna, owa „gra z czasem”, jaką proponuje Genette, ma zawsze także inny, pozaartystyczny wymiar. Ricoeur uznaje, iż na horyzoncie każdej kompozycji czasowej tekstu odsłania się faktyczna konstrukcja czasu i jako taka odnosi się do świata realnego, jako czas życia⁷⁶. „Relacja i napięcia między czasami – pisze – które są poświęcone na opowiadanie, odnosi się zatem do tego, co – znajdując się poza opowieścią – jest samym życiem, a nie opowieścią”⁷⁷. Koncepcja autora *Czasu i opowieści* nie ogranicza się zatem do przeżycia czasu w fikcyjnym, wykreowanym przez tekst świecie, ale odnosi się do życia, za cel bierze kształtowanie egzystencjalnej czasowości poprzez jej uporządkowanie i zrozumienie. Zdaniem

75 Tamże, s. 130.

76 Ricoeur podąża w swych rozważaniach za koncepcją Günthera Müllera – wprowadza on rozróżnienie kategorii czasowych, które nie jest zawarte tylko i wyłącznie w dyskursie, ale odsyłają do „czasu życia” poprzez nawiązania do poetyki morfologicznej, inspirowanej bezpośrednio medytacją Goethego. Por. Paul Ricoeur, *Czas i opowieść*, dz. cyt., t. 2, s. 124-125.

77 Tamże, s. 129-130, przypis 38.

Ricoeura: „nie może być myślenia o czasie bez czasu opowiedzianego”⁷⁸, czas (przednarracyjny)⁷⁹ jest poznawany dzięki narracjom – za pomocą dyskursu historycznego i fikcyjnego. Teksty kultury, literatura mają szczególne znaczenie – odkrywają tajemnicę czasu, pełnią funkcję mediacji w aporii samego czasu. Właśnie dlatego, przekonuje Ricoeur, „znaczenie formy dzieła poetyckiego nie jest czymś arbitralnym i czyni kształtowanie osobowości – *Bildung* – czymś analogicznym do procesu biologicznego, rodzącego żywe formy”⁸⁰. W skrócie zatem: opowiadanie „rodzi” z siebie podmiotowy czas. Podmiotowy czas „rodzi” tożsamy podmiot.

Czy nie jest to teza nazbyt daleko idąca? Czy odbiorcę można potraktować jako „żywą formę”, którą modeluje tekst literacki? Czy tekst kultury kształtuje osobowość w sposób naturalny, podobny do procesu biologicznego!? Poglądy Ricoeura ugruntowane zostały w perspektywie *mimesis* zaczerpniętej z starożytnej koncepcji Arystotelesa. Zdaniem autora *Poetyki* sztuka pełni funkcję edukacyjną. Stąd zaczerpnął Ricoeur ten wątek. Niemniej trudno jest mi przyjąć, iż odbiorca, czytelnik czy widz występuje w roli ucznia, któremu artysta uświadamia, poprzez konstrukcję „fikcyjnego doświadczania czasu”, jak należy przeżywać czas poza dziedziną artystyczną. Ta misja edukacyjna sztuki budzi mój głęboki sprzeciw, szczególnie, gdy Ricoeur kształtowanie osobowości widzi jako „narodziny żywej formy”. Bycie „żywą formą” – tożsamym podmiotem „dzięki” wymodelowaniu przez teksty kultury jawi mi się jako proces w dyskursie władzy.

Mam głębokie przekonanie, iż w filmach Hasa, nie została zawarta funkcja pouczenia. Artysta nie skłania nikogo do podporządkowania „księgom”. Wręcz odwrotnie. Sądzę, iż przeżycie czasu przez filmowych bohaterów czy światopogląd, dotyczący czasu świata jest propozycją do współtworzenia dla odbiorcy, dzięki temu widz ma daną możliwość przeżycia czasu, wykraczając poza swoje dotychczasowe doświadczenie. Czy przeżycie będzie świadome czy automatyczne, zaakceptowane czy zanegowane jest sprawą zależną od szczególnej interakcji między tekstem a odbiorcą. I zastrzeżenie kluczowe: czy z tej interakcji

78 Paul Ricoeur, *Time and Narrative*, vol. 1, s. 241. Cyt. za Katarzyna Rosner, *Narracja, tożsamość, czas*, dz. cyt., s. 135.

79 To zupełnie inna perspektywa, niż ta, którą odnajdziemy w koncepcji Carra, Hardy i MacIntyre’a: dla nich nie ma struktur przednarracyjnych, bowiem narracja w swym znaczeniu prymarnym to czasowa sekwencja zdarzeń, rozumiana jako struktura znacząca, w której przebiega proces rozumienia. Dla tej formacji badaczy, którzy pozostają w kręgu filozofii Heideggera, podstawowe jest założenie o czasowości ludzkiego sposobu istnienia i czasowym charakterze rozumienia siebie i świata. Istnienie *Dasein* jest nieodłączne od rozumienia, zatem nieodłączne od narracji. Jego działania, samoświadomość, a więc także budowana tożsamość są narracją, zatem życie jest także narracją wciąż zmienianą, nieustannie interpretowaną w związku z czasowością ludzkiego istnienia. Człowiek istnieje w narracji, we własnej opowieści o świecie, zatem w świecie fikcji.

80 Tamże.

możemy wyłączyć świat i indywidualne, niepowtarzalne doświadczenia samego czytelnika, jego podmiotową odrębność? Czy naprawdę godzimy się, że nasze przeżywanie czasu dokonuje się zawsze w sposób zapośredniczony, przez interpretację cudzych tekstów, stanowiących dziedzictwo kultury? Bez udziału świata i drugiego człowieka?

W koncepcji Deleuze: to czas powoduje, że o nim myślimy i opowiadamy, nasze myślenie jest częścią czasu, i tylko tą część rozumiemy, którą możemy opowiedzieć, ale bez czasu nie ma myślenia, ów czasowy odstęp między akcją i reakcją staje się zaczynem myślenia, jego początkiem i bezwzględny warunkiem. Kino może być obrazem-czasem, a artyści mogą tworzyć narracje, które ukazują czas bezpośrednio – są nim, bez żadnego naśladowania czy mediacji. Narracje są czasem, ale nie powiedzą wszystkiego o czasie, bowiem czas nie jest li tylko narracją. I takie jest kino Hasa. Artysta pokazuje, że czas jest traumą i szokiem dla ludzkiego bytu, tajemnicą i nieusuwalnym problemem, który nieustannie zmusza do myślenia. Czas jest zbrodnią.

Filozofia czasu Ricoeura nie ma wspólnego pola ontologicznego i epistemologicznego z filozofią czasu Deleuze'a. Ricoeur podkreśla: „Istnieje wielka różnica między życiem a fikcją. Życie jest przeżywane a narracje są opowiadane. Ta różnica pozostaje nieprzekraczalna, lecz można ją częściowo znieść dzięki naszej zdolności odnoszenia do siebie *plotów*, które czerpiemy z naszej kultury”⁸¹. Dla Ricoeura fikcja naśladuje życie opowiadając wydarzenia, relacjonując nasze przeżywanie świata. Status realności, prawdy i faktycznego istnienia przysługuje życiu. Natomiast dla Deleuze'a i życie, i narracje filmowe są przeżywane, ale w życiu jest „więcej”, niż w narracji, choć obrazy filmowe pozostają częścią życia. Co nie zmienia przecież kwestii, iż zarówno żywiół obrazów w świecie, jak i żywiół obrazów w kinie posiada status istnienia, chociaż nie możemy tu mówić o obecności. Kategoria prawdy nie jest adekwatna dla żadnej z tych dziedzin, co więcej sztuka jest, by tak rzec, bardziej prawdziwa przez to, że otwarcie mówi o swej fikcyjności i pozwala przekroczyć jednoosobową perspektywę charakterystyczną dla naszego codziennego funkcjonowania.

Czas jest całkowicie inaczej przez obu filozofów rozumiany, choć paradoksalnie przyświeca im wspólny cel: wskazać, iż czas w opowieści (literackiej bądź filmowej) pełni rolę wyjątkową – jest czasem, który pozostaje częścią procesu życiowego. I tylko ta różnica, która okazuje się przepaścią. Ricoeur za pomocą opowieści chce kształtować podmiot, aby myślał o czasie-życiu, tak, jak uczy

81 Paul Ricoeur, *Narrative and Interpretation*, ed. By David Wood, *Warwick Studies in Philosophy and Literature*, London and New York, s. 32. Cyt. za Katarzyna Rosner, *Narracja, tożsamość*, s. 132.

go tego opowiadanie, aby rozwiązywał aporię czasu korzystając ze schematów narracyjnych. Dla Deleuze'a czas pozostaje wiecznym problemem dla *psyche* i właśnie dlatego, że filmowe obrazy i świat są czasem-życiem pobudzają do myślenia. Natomiast w gestii odbiorcy pozostaje wybór: albo uległość, albo wolność w myśleniu.

ZAKOŃCZENIE

Zakończenia nie ma.

Położenie moje jest tak samo niezręczne, jak każdego, kto mówi o czymś, a jednocześnie przyznaje, że opowiada o dziedzinie, która w jakiejś mierze pozostaje niewyraźna. Filmowy autor jest z definicji antykonceptualistą, nie używa pojęć, ale kreuje obrazy. Co zatem skłoniło mnie do opowiadania o filozofii czasu w filmach Wojciecha Jerzego Hasa?

Przekonanie, iż myślenie filozoficzne nie zna granic, może używać zarówno słów, jak i obrazów, co wydaje się szczególnie cenne, gdy zapuszcza się w rejony, gdzie rozum już nie sięga, w takie obszary czasu, które wymykają się racjonalności i słowom, gdzie pojawia się inna wrażliwość i inne rodzaje poznania: intuicja, przecucie, wizja.

Wojciech Jerzy Has to poeta filmowych obrazów a zarazem myśliciel kina. Prawda zbudowana na fikcji nie jest z definicji dogmatyczna, nie ma podstawy, do której może się odwoływać, nie ma iluzji faktów, które by ją zakorzeniły w rzeczywistości. Has przypisywał szczególne znaczenie sztuce właśnie dlatego, że może ona zawierać pełny program afirmacji: najwyższą moc fikcji, pochwałę wolności i kreacji. Czy nie takie jest ostatecznie źródło życia?

Od nas zależy, czy dostrzeżemy w obrazach tego artysty pytania dotyczące śmierci czy pytania dotyczące życia, czy oświetlimy jego myśl za pomocą pojęć z bergsonizmu czy z bergsonizmu prześwietlonego przez koncepcję Gillesa Deleuze'a, a może jeszcze inaczej. Nie może być zakończenia, bo nie ma ostatecznej interpretacji. Sens czasowości także w tym się zawiera. W poszukiwaniu i tworzeniu. Póki mamy jeszcze czas.

Ostatecznie i tak kiedyś spotkamy się w pociągu.



Fotos z filmu *Pożegnania*,
reż. Wojciech J. Has, 1958,
©SF KADR, SF ZEBRA, SF TOR,
FilMOTEKA Narodowa,
Foto: Wojciech Urbanowicz

Bibliografia:

- Acta of Memory: Cultural Recall In the Present*, red. M. Bal, J. Crewe, L. Spitzer, Hanover 1999.
- Analizy i syntezy. Z badań porównawczych nad filmem*, pod red. A. Helman, A. Gwoździa, Warszawa-Katowice-Kraków 1980.
- Arendt H., *Myslenie*, przeł. H. Buczyńska-Garewicz, Warszawa 1991.
- Artaud A., *Skończyć z sądem bożym*, przeł. B. Banasiak, „Pismo Literacko-Artystyczne” 1988, nr 10, s. 80-98.
- Augustyn, Św., *Wyznania*, przeł. Z. Kubiak, Kraków 1994.
- Aumont J., Marie M., *Analiza filmu*, przekł. M. Zawadzka, Warszawa 2010.
- Bachelard G., *Chwila poetycka i chwila metafizyczna*, przeł. M. Goszczyńska.
- Bachelard G., *Poetyka marzenia*, przeł. L. Borgowski, Gdańsk 1998.
- Bachelard G., *Wyobraźnia poetycka*, przeł. A. Tatarkiewicz, Warszawa 1979.
- Banasiak B., *Bez różnicy*, w: G. Deleuze, *Różnica i powtórzenie*, przeł. B. Banasiak i K. Matuszewski, Warszawa 1997.
- Banasiak B., *Filozofia „końca filozofii”. Dekonstrukcja Jacquesa Derridy*, Warszawa 1997.
- Banasiak B., *Księga*, „Humanistyka i Przyrodoznawstwo” 2009, nr 15.
- Banasiak B., *Ogród koczownika. Deleuze – rizomatyka i monadologia*, „Colloquia Communia” 1988, nr 1-3/36-38/.
- Banasiak B., *„Tekst jak okiem sięgnąć”. Gramatologiczna dekonstrukcja zachodniej metafizyki*, „Colloquia Communia” 1-3 (1988), s. 317-342.
- Banasiak B., *Destrukcyjna przedstawienia we współczesnej filozofii francuskiej*, „Colloquia Communia” 1988, nr 1-3, s. 5-16.
- Banasiak B., *Gilles Deleuze*, „Principia” 1995, nr 26, s. 12.
- Banasiak B., *W blasku Księgi (Has-Schulz)*, w: *Filmowe ogrody Wojciecha Jerzego Hasa*, pod red. M. Jakubowskiej, K. Żyto, A. M. Zarychty, Łódź 2011.
- Barańczak S., *Twarz Brunona Schulza*, w: *In memoriam, 1892-1942*, pod red. M. Kitowskiej-Lysiak, Lublin 1992.
- Barthes R., *Przyjemność tekstu*, przeł. A. Lewańska, Warszawa 1997.
- Barthes R., *Śmierć autora*, przeł. M. P. Markowski, w: *Teorie literatury XX wieku, Antologie*, pod red. A. Burzyńskiej i M. P. Markowskiego, Kraków 2006.
- Barthes R., *Światło obrazu*, przeł. J. Trznadel, Warszawa 1996.
- Bartoszyński K., *O budowie i znaczeniu „Rękopisu znalezionej w Saragossie” Jana Potockiego*, [w:] *Powieść polska XIX wieku: interpretacje i analizy*, pod red. J. Ryby, Wrocław 1992.
- Basiaga M., *Labirynt jako klucz*, „Kino” 1985, nr 6.
- Baśnie z tysiąca i jednej nocy*, przeł. K. Radziwiłł, J. Zeltzer, Warszawa 1986.
- Bergson H., *Materia i pamięć*, przeł. K. Bobrowska, w: *Wojnar Irena, Bergson*, Warszawa 1985.
- Bergson H., *O bezpośrednich danych świadomości*, przeł. K. Bobrowska, I. Wojnar, w: *Wojnar I., Bergson*, Warszawa 1985.
- Bergson H., *Pamięć i życie*, [wybór G. Deleuze], przeł. A. Szczepańska, Warszawa 1988.
- Bergson H., *Świadomość i życie*, przeł. I. Wojnar, w: I. Wojnar, *Bergson*, Warszawa 1985.
- Bergson H., *Dwa źródła moralności i religii*, przeł. P. Kostyło, K. Sokorulski, Kraków 1993.
- Bergson H., *Ewolucja twórcza*, przeł. F. Znaniecki, Warszawa 1956.
- Bergson H., *Mysł i ruch. Dusza i ciało*, przeł. K. Bleszyński, Warszawa 1963.
- Bielas K., *Film o śmierci świata*, „Gazeta Wyborcza” 1996, nr 16.
- Bielik-Robson A., *Słowo i trauma: czas, narracja, tożsamość*, „Teksty Drugie” 2004, nr 89.
- Bieńczyk M., *Melancholia. O tych, co nigdy nie odnajdą straty*, Warszawa 2000.
- Bloom H., *Do Freuda i dalej*, przeł. A. Bielik-Robson, „Literatura na Świecie” 2003, nr 9-10.

- Błoński J., *Świat jako Księga i komentarz*, w: *Czytanie Schulza*, pod red. J. Jarzębskiego, Kraków 1994.
- Bolecki W., *Mityzacja rzeczywistości*, w: *Bruno Schulz. Republika marzeń*, Katalog wystawy, Gdańsk 2003.
- Bolecki W., *Poetycki model prozy w dwudziestoleciu międzywojennym. Witkacy. Gombrowicz. Schulz*, wyd. II, Kraków 1996.
- Bonarski A., *Schulz nie zjawiał się w kinie*, „Kultura” 1973, nr 51/52.
- Bordwell D., *Narration in the Fiction Film*, Madison 1985.
- Bordwell D., Thompson K., *Sztuka filmowa*, przeł. B. Rosińska, Warszawa 2010.
- Borges J. L., *Labirynt*, przekł. E. Stachura, w: tegoż, *Nowa antologia osobista*, Kraków 1996.
- Borges J. L., *Ogród o rozwidlających się ścieżkach*, przekł. A. Sobol-Jurczykowski, w: tegoż, *Nowa antologia osobista*, Kraków 1996.
- Bradel M., *Mocna jak śmierć. Zagadnienie miłości w antropologii filozoficznej Franza Rosenzweiga*, Kraków 2001.
- Braningan E., *Narrative Comprehension and Film*, London-New York 1992.
- Bruno Schulz. In memoriam 1892-1992*, pod red. M. Kitowskiej-Łysiak, Lublin 1992.
- Bryll E., *Kontredans z autorem. O „Pożegnaniach” Wojciecha J. Hasa*, „Film” 1958, nr 44.
- Buber M., *Opowieści chasydów*, przeł. P. Hertz, Poznań 2005.
- Buchan S. H., „*Cadavres exquis*” i *Królestwo wyobraźni - „Ulica Krokodyli” oraz „Instytut Beniamina” Timothy’ego i Stephena Quayów*, „Kwartalnik Filmowy” 1997, nr 19/20.
- Buczyńska-Garewicz H., *Metafizyczne rozważania o czasie: idea czasu w filozofii i literaturze*, Kraków 2003.
- Buczyńska-Garewicz H., *Miejsca, strony, okolice. Przyczynek do fenomenologii przestrzeni*, Universitas, Kraków 2006.
- Buczyńska-Garewicz H., *Zaratustra jako nauczyciel radości*, „Studia Filozoficzne” 1986, nr 11.
- Budzyński W., *Schulz pod kluczem*, Warszawa 2001.
- Budzyński W., *Tajniki Schulzowskiego strychu*, „Sztandar Młodych” 1987, nr 31.
- Budzyński W., *Trzy podobizny Brunona Schulza*, „Kierunki” 1985, nr 2.
- Budzyński W., *Wyprawa po Schulza*, [w:] *Bruno Schulz. Republika marzeń*, Katalog wystawy, Gdańsk 2003.
- Burzyńska-Keller M., *Sanatorium pod Klepsydrą Wojciecha Jerzego Hasa w kontekście tradycji judaistycznej*, „Kwartalnik Filmowy” 2000, nr 29-30.
- Burzyńska-Keller M., *Traktat o manekinach według Schulza i Wojciecha Hasa*, „Kwartalnik Filmowy” 2000, nr 31-32.
- Caillois R., *Dzieje człowieka i książki: hrabia Jan Potocki i „Rękopis znaleziony w Saragossie”*, przeł. L. Kukulski, [w:] tegoż, *Odpowiedzialność i styl. Eseje*, wybór M. Żurowski, wstęp J. Błoński, Warszawa 1967.
- Caillois R., *Żywioł i ład*, przeł. A. Tatarkiewicz, Warszawa 1973.
- Carr D., *Time, Narrative and History*, University Indiana Press: Bloomington 1986.
- Cern K., *Koncepcja czasu wczesnego Heideggera*, Poznań 2007.
- Chatman S., *Story and Discourse: Narrative Structure in Fiction and Film*, Ithaca, NY 1978.
- Chwin S., *Schulz a Leśmian*, w: *Czytanie Schulza*, pod red. J. Jarzębskiego, Kraków 1994.
- Chwin S., *Twórczość i autorytet Bruno Schulza wobec romantycznych dylematów tworzenia*, „Pamiętnik Literacki” 1985, z. 1. Przedruk: *Bruno Schulz - Go lem, Demiurg i Materia*, w: tegoż, *Romantyczna przestrzeń wyobraźni*, Bydgoszcz 1989.
- Chyży E., *Narracja jako chwyt tekstowy*, w: *Opowiadanie w perspektywie badań porównawczych*, pod red. Z. Mitosek, Kraków 2004.
- Cichowicz S., *Życie i sens: lekcja Deleuze’a*, „Teksty”, 1976, nr 3.

- Citko K., „*Rękopis znaleziony w Saragossie*” jako ogród o rozwidlających się ścieżkach, w: *Filmowe ogrody Wojciecha Jerzego Hasa*, pod red. M. Jakubowskiej, K. Żyto, A. M. Zarychty, Łódź 2011.
- Cook D., *A History of Narrative Film*, New York 1996.
- Czapiewska W., „Rozstanie”. *Sprawozdanie z planu*, „Ekran” 1960, nr 46.
- Czerniakowa I., *Bruno Schulz*, „Twórczość” 1965, nr 10.
- Czeszko B., *Melodramat, czyli kogo to obchodzi?*, „Przegląd Kulturalny” 1958, nr 44.
- Czytanie Schulza*, pod red. J. Jarzębskiego, Kraków 1994.
- Czyżewski K., *O konstrukcji czasu w filmach współczesnych*, w: *Z zagadnień stylu i kompozycji w filmie współczesnym*, red. M. Hendrykowski, Poznań 1982.
- Czyżewski S., „*Sanatorium pod Klepsydrą*”. *Analiza*, „Film. TV Kamera” 2007, nr 4.
- Czyżewski S., „*Sanatorium pod Klepsydrą*” jako widowisko, w: *Filmowe ogrody Wojciecha Jerzego Hasa*, pod red. M. Jakubowskiej, K. Żyto, A. M. Zarychty, Łódź 2011.
- Deleuze G., *Bergsonizm*, przeł. P. Mrówczyński, Warszawa 1999.
- Deleuze G., *Kino: 1. Obraz-ruch, 2. Obraz-czas*, przeł. J. Margański, Gdańsk 2008.
- Deleuze G., *Negocjacje*, przeł. M. Herer, Wrocław 2007.
- Deleuze G., *Nietzsche i filozofia*, przeł. B. Banasiak, Warszawa 1993.
- Deleuze G., *Proust i znaki*, przeł. M. P. Markowski, Gdańsk 2000.
- Deleuze G., *Różnica i powtórzenie*, przeł. B. Banasiak, K. Matuszewski, Warszawa 1998.
- Deleuze G., Guattari F., *Kłucze*, przeł. B. Banasiak, „*Colloquia Communia*” 1988, nr 1-3/36-38.
- Derrida J., *Pismo i różnica*, przeł. K. Kłosiński, Warszawa 2004.
- Derrida J., *Przed Prawem*, przeł. J. Gutorow, w: *Teorie literatury XX wieku. Antologia*, pod red. A. Burzyńskiej, M. Markowskiego, Kraków 2006.
- Derriana*, red. B. Banasiak, Kraków 1993.
- Dictionary of Contemporary English*, Longman, 2001.
- Doda A., *Pośpiech i cynizm. Wokół teorii dyskursów Jacquesa Lacana*, Poznań 2002.
- Doob Reed P., *The idea of the labyrinth from Classical Antiquity through the Middle Ages*, New York, London, Cornell, 1993.
- Drugie życie filmu*, wywiad o cyfrowej renowacji „Sanatorium pod Klepsydrą” z Ireną Grucą-Rozbicką i Andrzejem Bukowieckim, „Film. TV Kamera” 2007, nr 4.
- Dybel P., *Urwane ścieżki, Przybyszewski – Freud – Lacan*, Kraków 2000.
- Dygat S., *Alicja w Krainie czarów, czyli ja w Hollywoodzie. Starski strzeże dostępu do Metro-Goldwyn-Meyer*, „Film” 1961, nr 9.
- Dygat S., *Alicja w Krainie czarów, czyli ja w Hollywoodzie. Czym różni się Hollywood od Chorzowa?*, „Film” 1961, nr 6.
- Dygat S., *Alicja w Krainie czarów, czyli ja w Hollywoodzie. Hollywood!*, „Film” 1961, nr 7.
- Dygat S., *Alicja w Krainie czarów, czyli ja w Hollywoodzie. Samotny Polak w San Francisco*, „Film” 1961, nr 5.
- Dygat S., *Alicja w Krainie czarów, czyli ja w Hollywoodzie. Upiory na sprzedaż*, „Film” 1961, nr 8.
- Dygat S., *Bajka o moim Hollywood*, wywiad: rozmawiał Cz. Dondziłło, „Film” 1976, nr 52.
- Dygat S., *Pożegnania*, Warszawa 1969.
- Dygat S., *Tęsknoty i nadzieje*, „Film” 1975, nr 51/52.
- Dygat S., *Z głową i sercem. Mówi Stanisław Dygat*. Notował Cz. Dondziłło, „Film” 1975, nr 33.
- Dygat S., *Z Wenecji! O scenariuszu „pociągu”, przywróconym gwiazdorze, skoku Mariny Vlady do morza i bezinteresowności Polaków*, „Ekran” 1959, nr 43.
- Dygat S., Has W., „*Pożegnania*” - scenariusz, FilMOTEKA Narodowa, Warszawa, S- 1499.
- Eberhard K., *Jeszcze raz powtórne dzieciństwo*, „Ekran” 1973, nr 14.
- Eberhard K., *Sny sprzed potopu*, „Kino” 1973, nr 12.

- Eberhard K., *Wojciech Has*, Warszawa 1967.
- Eberhardt K., „*Filmer la mort au Travail*”, [w:] tegoż, *Wojciech Has*, Warszawa 1967.
- Eberhardt K., *Dygata dialog z maskami*, „Współczesność” 1959, nr 2.
- Eberhardt K., *Film jest snem*, Warszawa 1974.
- Eberhardt K., *Wierność bez nagrody*, „Ekran” 1958, nr 46.
- Eco Umberto, *Dopiski na marginesie „Imienia róży”*, w: *Imię róży*, przeł. A. Szymanowski, *Encyklopedia kina*, red. T. Lubelski, Kraków 2003.
- Ficowski J., *Okolice sklepów cynamonowych. Szkice, przyczynki, impresje*, Kraków-Wrocław 1985.
- Ficowski J., *Regiony wielkiej herezji. Szkic o życiu i twórczości Brunona Schulza*, Kraków 1975.
- Film moich marzeń*, wypowiedzi: Wojciecha Jerzego Hasa, Jerzego Stefana Stawińskiego, Ewy i Czesława Petelskich, Stanisława Różewicza, „Kultura” 1965, nr 16.
- Frać W., *Kino możliwe*, Kraków 2003.
- Frać W., *Obraz czasu w samotności. „Pętla” Wojciecha Jerzego Hasa*, „Kwartalnik Filmowy” 2003, nr 43.
- Frać W., *Sanatorium czasu: kilka uwag o pośrednictwie kina w doświadczeniu czasu*, „Fraza” 1999, nr 2/3.
- Freud Z., *Charakter a erotyka*, przeł. R. Reszke, D. Rogalski, Warszawa 1996.
- Freud Z., *Konstrukcja w analizie*, przeł. Z. Rosińska, w: *Pamięć w filozofii XX wieku*, red. Z. Rosińska, Warszawa 2006.
- Freud Z., *Objaśnianie marzeń sennych*, przeł. R. Reszke, Warszawa 1996.
- Freud Z., *Psychopatologia życia codziennego. Marzenia senne*, przeł. L. Jekels i H. Irancka, Warszawa 1987.
- Garbicz A., *Kino, wehikuł magiczny. Przewodnik osiągnięć filmu fabularnego. Podróż trzecia 1960-1966*, Warszawa 1997.
- Garbicz A., *Kino, wehikuł magiczny. Przewodnik osiągnięć filmu fabularnego. Podróż czwarta 1967-1973*, Kraków 2000.
- Głowiński M., *Labirynt. Przestrzeń obcości*, w: tegoż, *Mity przebrane*, Kraków 1994.
- Głowiński M., *Przestrzenne tematy i wariacje*, w: *Przestrzeń i literatura. Z dziejów form artystycznych w literaturze polskiej*, Wrocław 1978.
- Gołąb J. J., *Metafizyczne osamotnienie Brunona Schulza*, „Twórczość” 1988, nr 4.
- Górski A T., *Jak jest zrobiona „Pętla” Wojciecha Hasa*, [w:] *Problemy teorii dzieła filmowego*, pod red. J. Trzynaślowskiego, Wrocław 1985.
- Grodź I., „*Świat zamknięty w kryształowej kuli*”. *Motyw śmierci w „Sanatorium pod Klepsydrą” Wojciecha Hasa*, [w:] *Kino polskie wczoraj i dziś. Kino polskie wobec umierania i śmierci*, pod red. P. Zwierzchowskiego i D. Mazur, Bydgoszcz 2005.
- Grodź I., *Baśń z tysiąca i drugiej nocy, czyli orientalne marzenie Jana Potockiego i Wojciecha J. Hasa*, „Kino” 2004, nr 1.
- Grodź I., *Zaszyfrowane w obrazie. O filmach Wojciecha Jerzego Hasa*, Gdańsk 2008.
- Grodź I., *Zaszyfrowane w obrazie. Szkic o kabale w „Rękopisie znalezionym w Saragossie” Wojciecha Hasa*, „Akcent” 2003, nr 3.
- Gryszkiewicz B., *Ironia i mistycyzm*, „Miesięcznik Literacki” 1980, nr 3.
- Guérin-Castell A., *Dwoista forma „Szyfrów” Wojciecha Jerzego Hasa - prawda do rozszyfrowania*, przeł. T. Rutkowska, w: „Kwartalnik Filmowy” 2000, nr 29-30.
- Guérin-Castell A., *Film ocalony spod nożyc cenzury*, «Comparative Criticism», t. 24, Cambridge University Press 2002.
- Guérin-Castell A., *Gry z widzem w filmie „Rękopis znaleziony w Saragossie” Wojciecha Jerzego Hasa*, w: *Filmowe ogrody Wojciecha Jerzego Hasa*, pod red. M. Jakubowskiej, K. Żyto, A. M. Zarychty, Łódź 2011.

- Guérin-Castell A., *Sztuka wierności własnej wierności*. „Sanatorium pod Klepsydrą”, przeł. G. Stryszowska, w: „Kwartalnik Filmowy” 1997, nr 18.
- Has W., „*Rękopis znaleziony w Saragossie*” - *dlaczego robię ten film?* Rozmowę przeprowadził Z. Orski, „Ty i Ja” 1964, nr 11.
- Has W., *Bez chamstwa i cwaniactwa*. Rozmowę przeprowadziła I. Stanisławska, „Gazeta Wyborcza” 1997, nr 282.
- Has W., *Czym jest film?* Rozmowę przeprowadziła M. Kornatowska, „Film” 1980, nr 13.
- Has W., *Dlaczego pan milczy?* Rozmowę przeprowadził L. Bajer, „Kino” 1981, nr 4.
- Has W., *Dlaczego właśnie Saragossa?* Rozmowę przeprowadziła B. Kaźmierczak, „Ekran” 1964, nr 51/52.
- Has W., *Dużo dziwnych wątków*. Rozmowa I. Stanisławskiej, „Film” 1997, nr 7.
- Has W., *Film współczesny czy optymistyczny? O kompleksach i szerokim ekranie. Romans z literaturą*. Rozmowę przeprowadził S. Janicki, „Film” 1959, nr 51/52.
- Has W., *Maszynopis znaleziony w Krakowie*. Rozmowę przeprowadził P. Jaworski, „Kwartalnik Filmowy” 2003, nr 43.
- Has W., *O różnych szufladkach Saragossy*. Rozmowę przeprowadziła M. Oleksiewicz, „Film” 1965, nr 10.
- Has W., *O swoich filmach*. Rozmowę przeprowadził J. Peltz, „Film” 1960, nr 43.
- Has W., *O świecie, którego już nie ma*. Rozmowę przeprowadziła W. Błońska, „Przekrój” 1973, nr 1471.
- Has W., *Pętla* - scenopis, FilMOTEKA Narodowa, Warszawa, S-13969.
- Has W., *Pożegnanie z epoką*. Rozmowę przeprowadził J. Piekarczyk, „Przekrój” 1995, nr 24.
- Has W., *Rękopis znaleziony w Saragossie* - scenopis, FilMOTEKA Narodowa, Warszawa, S-26645.
- Has W., *Rozstanie* - scenopis, FilMOTEKA Narodowa, Warszawa, S-1150.
- Has W., *Sanatorium pod Klepsydrą* – scenopis, FilMOTEKA Narodowa, Warszawa, S-26578.
- Heidegger M., *Bycie i czas*, przeł. B. Baran, Warszawa 2004.
- Heidegger M., *Nietzsche*, przeł. M. Werner, W. Rymkiewicz, Warszawa 1998.
- Helman A., *Adaptacja - podstawowa technika twórcza kina*, „Kino” 1998, nr 1.
- Helman A., *Adaptacje filmowe dzieł literackich jako świadectwa lektury tekstu*, „Kino” 1985, nr 4.
- Helman A., *Modele adaptacji filmowej. Próba wprowadzenia w problematykę*, „Kino” 1979, nr 6.
- Helman A., *Poetyka ekspresjonizmu filmowego, w: Studia estetyczne*, Warszawa 1975, tom XII.
- Helman A., *Relacja znaków ikonicznych i werbalnych w filmie, w: Problemy teorii dzieła filmowego*, pod red. J. Trzynadłowskiego, Wrocław 1985.
- Helman A., *Rok sumuje się doświadczeniami*, „Ekran” 1958, nr 50/51.
- Helman A., *Twórcza zdrada – adaptacje filmowe literatury*, Poznań 1998.
- Hendrykowski M., *Słownik terminów filmowych*, Poznań 1994.
- Historia filmu polskiego (1957-1961)*, pod red. J. Toeplitza, Warszawa 1980, t. IV.
- Hłasko M., *Pętla* - scenariusz, FilMOTEKA Narodowa, Warszawa, S - 3 84.
- Hłasko M., *Pętla*, w: M. Hłasko, *Pierwszy krok w chmurach. Następny do Raju*, oprac. J. Pyszny, Wrocław 1999.
- Holoubek G., *Wojciech Jerzy Has. Wspomnienia*, „Cinema Polska” 2000, nr 11.
- Hopfinger M., *Adaptacja, w: Słownik literatury XX wieku*, pod red. A. Brodzkiej, M. Prychalskiego, M. Semczuk, A. Sobolewskiej, E. Szary-Matywieckiej, Wrocław 1992.
- Hopfinger M., *Adaptacje filmowe utworów literackich. Problemy teorii i interpretacji*, Wrocław 1974.
- Husserl E., *Wykłady z fenomenologii wewnętrznej świadomości czasu*, przeł. J. Sidorek, Warszawa 1989.
- Ironia*, pod red. M. Głowińskiego, Gdańsk 2002.
- Jackiewicz A., *Dramat antyalkoholowy*, „Trybuna Ludu” 1958, nr 23.
- Jackiewicz A., *Film jako powieść XX wieku*, Warszawa 1968.

- Jackiewicz A., *Has w hiszpańskim kostiumie*, „Życie Literackie” 1965, nr 8.
- Jackiewicz A., *Ludzie kina - Has*, „Życie Warszawy” 1968, nr 307
- Jackiewicz A., *Melodramat polski*, „Trybuna Ludu” 1958, nr 288.
- Jackiewicz A., *Sanatorium pod Klepsydrą* [rec.], „Życie Literackie” 1973, nr 2.
- Jahoda M., *O „Zimowym zmierzchu”, „Pętli” i „Pożegnaniach”*. Rozmawiała W. Czapińska, „Ekran” 1959, nr 2.
- Jakubowska M., *Funkcja dialogów w konstrukcji sytuacji tragicznej bohaterów „Popiołu i diamentu” Andrzeja Wajdy i „Pętli” Wojciecha J. Hasa*, „Acta UL Fol. Artium Lit.” 1998, z. 7.
- Jakubowska M., *Laboratorium czasu. O „Sanatorium pod Klepsydrą” Wojciecha Jerzego Hasa*, Łódź 2010.
- Jakubowska M., *Okno-oko. Obsesyjna figura w filmach Hasa*, w: *Filmowe ogrody Wojciecha Jerzego Hasa*, pod red. M. Jakubowskiej, K. Żyto, A. M. Zarychty, Łódź 2011.
- Jakubowska M., *Teoria kina Gillesa Deleuze’a*, Kraków 2003.
- Janicki S., *Rozstanie* [rec.], „Film” 1961, nr 14.
- Janicki S., *Telefon i zegar. Symbole i pseudosymbole*, „Film” 1958, nr 6.
- Jarzębski J., *Czasoprzestrzeń mitu i marzenia w prozie Brunona Schulza*, w: tegoż, *Powieść jako autokreacja*, Kraków 1984.
- Jarzębski J., *Schulz*, Wrocław 1999
- Jarzębski J., *Wstęp*, w: Bruno Schulz, *Opowiadania. Wybór esejów i listów*, Wrocław-Warszawa-Kraków-Gdańsk-Łódź 1989.
- Kajewski P., *Na ekranach kin: „Pętla”, „Odra”* 1958, nr 5.
- Kałużyński Z., *Cynamonowy supersam*, „Polityka” 1973, nr 49.
- Kałużyński Z., *Dziwy w filmie polskim*, „Polityka” 1965, nr 6.
- Kałużyński Z., *Kwiat tuberozy w panoramie*, „Polityka” 1965, nr 8.
- Kędziński G., *Opis filmu „Osobisty pamiętnik grzesznika przez niego samego spisany”*. *Czas i przestrzeń obrazu*, w: *Filmowe ogrody Wojciecha Jerzego Hasa*, pod red. M. Jakubowskiej, K. Żyto, A. M. Zarychty, Łódź 2011.
- Kępczyńska D., *Pożegnania*, „Ekran” 1958, nr 44.
- Kepińska D., *Dziecko pijane we mgle*, „Ekran” 1958, nr 5.
- Király N., *Schulz i Kantor*, w: *Teatr pamięci Brunona Schulza*, pod. red. J. Ciechowicza, H. Kasjaniuk, Gdynia 1993.
- Kitowska M., *Bruno Schulz „Xięga Bałwochwacza”*. *W sprawie analogii*, „Akcent” 1986, nr 3.
- Kitowska M., *Bruno Schulz grafik i literat*, „Literatura” 1979, nr 1.
- Kitowska M., *Czytając „Księgę Bałwochwacza”*, „Twórczość” 1979, nr 3.
- Kłopotowski K., *Pętla, nawroty, spirale*, „Film” 2001, nr 5.
- Kłys T., *Bilans pożytków i szkód, czyli o polskiej edycji Film Art.: An Introduction*, „Kwartalnik Filmowy” 71/72, 2010.
- Kłys T., *Film fikcji i jego dominanty*, Warszawa 1999.
- Kognitywna teoria filmów. Antologia przekładów*, red. J. Ostaszewski, Kraków 1999.
- Kolasińska I., *Na początku była księga...*, „Kwartalnik Filmowy” 1999, nr 26-27.
- Kołąkowski L., *Bergson*, Warszawa 1997.
- Kołodzyński A., *Sanatorium pod Klepsydrą* [rec.], „Ty i Ja” 1973, nr 9.
- Komendant T., *Przeciw dialektyce: Nietzsche czytany przez Deleuze’a*, w: „Teksty” 1980, nr 3, s. 129-137.
- Kopaliński W., *Słownik symboli*, Warszawa 1996.
- Korczarowska-Różycka N., *Byliśmy jak z oleodruku – jak ze starego, familijnego albumu umarła fotografia. Czy „Szyfry” Wojciecha Jerzego Hasa to „Pornografia”?* w: *Filmowe ogrody Wojciecha Jerzego Hasa*, pod red. M. Jakubowskiej, K. Żyto, A. M. Zarychty, Łódź 2011.

- Korecki G., *Kategorie czasu w prozie Brunona Schulza*, „Przegląd Humanistyczny” 1981, nr 1/2.
- Kornatowska M., *Artysta w labiryncie świata*, na stronie: <http://www.dziennik.com/www/dzien-nik/kult/archiwum/01-06-00/pp-04-28-01.html>
- Kornatowska M., „...*Lecz nie wiemy co się z nami stanie*”. (*O twórczości Wojciecha Hasa*), w: *Kino polskie w dziesięciu sekwencjach*, pod red. E. Nurczyńskiej-Fidelskiej, Łódź 1996.
- Kornatowska M., *Cienie zapomnianych przodków*, „Realizm” 1983, t. 1.
- Kornatowska M., *Kino trudne*, „Film” 1983, nr 48.
- Kornatowska M., *Kompletny świat. O twórczości Wojciecha Hasa*, „Film” 1984, nr 52.
- Kornatowska M., *Księga iluzji, księga snów. O twórczości Wojciecha Hasa*, w: *Kino polskie w trzynastu sekwencjach*, pod red. E. Nurczyńskiej-Fidelskiej, Kraków 2005.
- Kornatowska M., *Między pamięcią a wyobraźnią. Z Wojciechem J. Hasem rozmawia Maria Kornatowska*, „Kino” 1998, nr 3.
- Kornatowska M., *Mysleć rozsądnie*, „Film” 1981, nr 38.
- Kornatowska M., *Nie lubię niespodzianek na planie... Rozmowa z Wojciechem Jerzym Hasem*, w: *Debiuty polskiego kina*, red. M. Henrykowskiego, Konin 1998.
- Kornatowska M., *Poetyczność i poezja*, „Film” 1985, nr 31.
- Kornatowska M., *Scenopisy Hasa*, „Kino” 1983, nr 4.
- Kosteczko M., „*Sanatorium pod Klepsydrą*” *Wojciecha Jerzego Hasa. Rola barwy w koncepcji plastycznej filmu*, „Pamiętnik Sztuk Pięknych” 2001, nr 1.
- Kotowicz S., *Intuicja Bergsona jako rozum i doświadczenie*, Warszawa 1991.
- Kowalska M., *Deleuze Gilles, Différence et répétition*, w: *Przewodnik po literaturze filozoficznej XX wieku*, red. B. Skarga, Warszawa 1996, t. 4.
- Kowalska M., *Postmodernistyczna dekonstrukcja dialektyki i transcendentaliizmu*, „Sztuka i Filozofia” 1996, nr 12, s. 147-158.
- Kowalski K., Krzak Z., *Tezeusz w labiryncie*, Wrocław 1989.
- Kristeva J., *Czarne słońce. Depresja i melancholia*, przeł., M. P., Markowski, R. Ryziński, Kraków 2007.
- Królikiewicz G., *Ekshumacja czasu*, „Kino” 1974, nr 8.
- Kukulczanka J., *Spotkania z Wojciechem Jerzym Hasem*, w: *Filmowe ogrody Wojciecha Jerzego Hasa*, pod red. M. Jakubowskiej, K. Żyto, A. M. Zarychty, Łódź 2011.
- Kulig-Janarek K., *Erotyka – groteska – ironia – kreacja*, w: *Bruno Schulz. In memoriam*, pod red. M. Kitowskiej-Lysiak, Lublin 1992.
- Kumor A., *Obraz malarski i obraz filmowy. Ze studiów nad estetyką obrazu filmowego*, „Kwartalnik Filmowy” 1959, nr 3.
- Kuśmierczyk S., *Wstęga Möbiusa jako czasoprzestrzeń dzieła filmowego. Na przykładzie „Pętli” Wojciecha Hasa i „Zabicia ciotki” Grzegorza Królikiewicza*, „Kwartalnik Filmowy” 2000, nr 29/30.
- Kwiatkowska D., *Rozrachunek czy konsekwencja. Na marginesie premiery „Rozstania”*, „Ekran” 1961, nr 18.
- Kwiatkowski T., Has W., *Rękopis znaleziony w Saragossie - scenariusz*, FilMOTEKA Narodowa, Warszawa, S-8132.
- Kydryński J., *Hlasko, Has i Holoubek*, „Życie Literackie” 1958, nr 5.
- Lang H., *Język i nieświadomość. Podstawy teorii psychoanalitycznej Jacques’a Lacana*, przeł. P. Piszczatowski, Gdańsk 2005.
- Le Goff J., *Historia i pamięć*, przeł. A. Gronowska, J. Stryjczyk, Warszawa 2007.
- Leder A., *Psychoanaliza a politeizm*, w: *Freud i nowoczesność*, pod red. Z. Rosińskiej, J. Michalik, P. Bursztyka, Kraków 2008.
- Ledóchowski A., *Wizerunki widzianego*, „Kino” 1969, nr 2.

- Ledóchowski A., *Zbliżenia i oddalenia. Sylwetka operatora Stefana Matyjaszkiewicza*, „Kino” 1969, nr 8.
- Levinas E., *Czas i to, co inne*, przeł. J. Migasiński, Warszawa 1999.
- Levinas E., *Istniejący i istnienie*, przeł. J. Margński, Kraków 2006.
- Lindenbaum Sh., *Wizja mesjanistyczna Schulza i jej podłoże mistyczne*, w: *Czytanie Schulza*, pod red. J. Jarzębskiego, Kraków 1994.
- Lipińska J., Marciniak M., *Mitologia starożytnego Egiptu*, Warszawa 1986.
- Lipka K., *Między epiką, retoryką i poezją*, „Kwartalnik Filmowy” 1997, nr 17.
- Lisowska B., *Oczekiwanie na nieuchronne. Organizacja czasu teraźniejszego w filmie Pętla Wojciecha Jerzego Hasa i Uniesie nas wiatr Abasa Kiarostamiego*, w: *Filmowe ogrody Wojciecha Jerzego Hasa*, pod red. M. Jakubowskiej, K. Żyto, A. M. Zarychty, Łódź 2011.
- Ludwicki K., *Kino Marka Hłaski*, Katowice-Warszawa 2004.
- Łaguna P., *Ironia jako postawa i jako wyraz (z zagadnień teoretycznych ironii)*, Kraków-Wrocław 1984.
- Malatyńska M., *Rękopis znaleziony w Filmówce*, „Przekrój” 2000, nr 20.
- Malatyńska M., *Rękopis znaleziony w Krakowie*, „Film” 1996, nr 4.
- Malatyńska M., *Twórca uwiedziony literaturą*, „Kino” 1978, nr 1.
- Maniewski M., *Dygat i kino*, „Kino” 1985, nr 11.
- Maniewski M., *Pamiętasz, była jesień*, „Film” 1999, nr 6.
- Maniewski M., *Sny o pozorach prawdy. Prawda o pozorach snu*, „Kino” 1998, nr 2.
- Markiewicz H., *Obrazowość a ikonizacja literatury*, w: tegoż, *Wymiary dzieła literackiego*, Kraków 1984.
- Markowski M. P., *Z powrotem do Lacana*, „Literatura na Świecie” 2003, nr 3-4.
- Maron M., *Dramat czasu i wyobraźni. Filmy Wojciecha J. Hasa*, Kraków 2010.
- McFarlane B., *Tło, problemy i nowe propozycje*, przeł. S. Sikora, „Kwartalnik Filmowy” 1999, nr 26/27.
- Michałek B., *Dygat, Has, Ingrid Bergman...*, „Nowa Kultura” 1958, nr 43.
- Michałek B., *Nadzieje, niepokoje*, „Teatr i Film” 1958, nr 4.
- Michałek B., *O co chodzi w tym „Rozstaniu”?*, „Nowa Kultura” 1961, nr 14/15.
- Michałek B., *Szkiełko o filmie polskim*, Warszawa 1960.
- Michałek B., *W pogoni za stylem*, „Nowa Kultura” 1958, nr 6.
- Michałowska J., *Chanson triste. O „Pożegnaniach” Wojciecha Jerzego Hasa*, „Kwartalnik Filmowy” 1998, nr 21/22.
- Miczka T., *Adaptacja*, w: *Słownik pojęć filmowych*, pod red. A. Helman, Kraków 1998, t. 10.
- Miczka T., *Czas*, w: *Słownik pojęć filmowych*, Katowice 1998, t. 9.
- Miczka T., *Przestrzeń*, w: *Słownik pojęć filmowych*, Katowice 1998, t. 9.
- Migasiński J., *Merleau-Ponty*, Warszawa 1995, Ronald David Laing, „Ja” i inni, przeł. B. Mizia, Poznań 1999.
- Miłosz Cz., *Rozmowa płocha*, z tomu *Król Popiel i inne wiersze*, w: tenże, *Wiersze*, tom II, Kraków 1987.
- Mitosek Z., *Opowiadanie i ironia*, w: *Opowiadanie w perspektywie badań porównawczych*, pod red. Z. Mitosek, Kraków 2004.
- Mruklik B., *Krainy filmowe Stanisława Dygata*, „Kino” 1967, nr 10.
- Narratologia*, red. M. Głowiński, Gdańsk 2004.
- Niemiecki ekspresjonizm filmowy*, pod red. A. Helman, A. Madej, Katowice 1985.
- Nietzsche F., *Tako rzecze Zaratustra*, przekł. W. Berent, Mortkowicz, Warszawa 1905.
- Nosal Cz., Bajcar B., *Czas psychologiczny: wymiary, struktura, konsekwencje*, Warszawa 2004.
- Nurczyńska-Fidelska E., *Polska klasyka literacka według Andrzeja Wajdy*, Łódź 1998.
- Olbromski C.J., *Kategoria „teraz” we współczesnej fenomenologii czasu*, Poznań 2005.

- Opowiadanie w perspektywie badań porównawczych*, pod red. Z. Mitosek, Kraków 2004.
- Ostaszewski J., *Film i poznanie, Wprowadzenie do kognitywnej teorii filmu*, Kraków 1999.
- Ostrowska E., „*Jak być kochaną*” – (nie)pamięć wojny, w: *Filmowe ogrody Wojciecha Jerzego Hasa*, pod red. M. Jakubowskiej, K. Żyto, A. M. Zarychty, Łódź 2011.
- Ostrowska E., *Przestrzeń filmowa*, Kraków 2000.
- Otorowski M., *Między mądrością a zrozumieniem o „Rękopisie” Potockiego*, „Meble. Strefa tekstu” 2002, nr 7.
- Owczarski W., *Miejsca wspólne, miejsca własne. O Wyobraźni Leśmiana, Schulza i Kantora*, Gdańsk 2006.
- Panas W., *Księga blasku. Traktat o kabale w prozie Brunona Schulza*, Lublin 1997.
- Panas W., *Willa Bianki, Mały przewodnik drohobycki dla przyjaciół (fragmenty)*, Lublin 2006.
- Pawlak K., *Psychoanaliza według Jacquesa Lacana*, w: *Nowe zjawiska w psychoterapii*, red. M. Lis-Turlejska, Warszawa 1991.
- Peltz J., *Pożegnania*, „Film” 1958, nr 23.
- Peltz J., *Wojciech Has kręci komedię sentymentalną*, „Film” 1960, nr 40.
- Pietrzak P., *Opowiadanie w opowiadaniu. Mise en abyme a narratologia*, w: *Opowiadanie w perspektywie badań porównawczych*, pod red. Z. Mitosek, Kraków 2004.
- Piłat R., *Wartość milczenia*, „Kwartalnik Filmowy” 2000, nr 29/30.
- Plaźewski J., *Hłasko staroświecki*, „Przegląd Kulturalny” 1958, nr 6.
- Plaźewski J., *Pułapki tonacji i liryki*, „Przegląd Kulturalny” 1961, nr 13.
- Potocki J., *Rękopis znaleziony w Saragossie*, przeł. E. Chojecki, wstęp L. Kukulski, Warszawa 1956.
- Poulet G., *Metamorfozy czasu*, PIW, Warszawa 1977.
- Pożegnania, Wojciech Jerzy Has. Wspomnienia.*, „Film” 2000, nr 11.
- Praktyki opowiadania*, red. B. Owczarek, Z. Mitosek, W. Grajewski, Kraków 2001.
- Preizner J., *(Nie) przetrwać w zapętlonym świecie - Hłaski i Hasa studium samotności*, w: *Filmowe ogrody Wojciecha Jerzego Hasa*, pod red. M. Jakubowskiej, K. Żyto, A. M. Zarychty, Łódź 2011.
- Przylipiak M., *O subiektywizacji narracji filmowej*, w: „*Studia Filmoznawcze*”, 1987, nr 7, s. 239-246
- Przylipiak M., *Filmowy nadawca wewnątrztekstowy w przekazach nie-subiektywizowanych*, w: „*Studia Filmoznawcze*”, 1992, nr 13.
- Przylipiak M., *„Sanatorium pod Klepsydrą” Wojciecha Hasa*, w: *Teatr pamięci Brunona Schulza*, pod. red. J. Ciechowicza, H. Kasjaniuk, Gdynia 1993.
- Punkt widzenia w tekście i dyskursie*, red. J. Bartmiński, R. Nycz, Lublin 2004.
- Reverdy P., *Wiatr i duch*, „Literatura na Świecie”, 2003, nr 3-4.
- Rękopis znaleziony w Saragossie, Fotografie*, „Film” 1965, nr 11.
- Ricoeur P., *Czas i opowieść*, przeł. J. Jakubowski, Kraków 2008.
- Ricoeur P., *Pamięć, historia, zapomnienie*, przeł. J. Margański, Kraków 2006.
- Rosner K., *Narracja, tożsamość i czas*, Kraków 2003.
- Rosner K., *Narracja jako struktura rozumienia*, „Teksty Drugie” 2004/89.
- Ryba J., *Jan Potocki (1761-1815)*, w: *Pisarze polskiego Oświecenia*, pod red. T. Kostkiewiczowej i Z. Golińskiego, Warszawa 1994, t. II.
- Ryba J., *Osobliwe arcydzieło - „Rękopis znaleziony w Saragossie” Jana Potockiego*, w: *Powieść polska XIX wieku: interpretacje i analizy*, pod red. J. Ryby, Wrocław 1992.
- Sandauer A., *Czy Norwid polował na niedźwiedzie?*, „Dialog” 1973, nr 10.
- Sandauer A., *Schulz i Gombrowicz, czyli literatura głębin (Próba psychoanalizy)*, „Kultura” 1976, nr 44.
- Santarcangeli P., *Księga labiryntu*, przeł. I. Bukowski, Warszawa 1982.
- Schopenhauer A., *Świat jako wola i przedstawienie*, przeł. J. Garewicz, Warszawa 1994.

- Schulz B., *Ilustracje do własnych utworów*, oprac. i wstępem opatrzył J. Ficowski, Warszawa 1992.
- Schulz B., *Opowiadania. Wybór esejów i listów*, Wrocław-Warszawa-Kraków-Gdańsk-Łódź 1989.
- Sienkiewicz B., *Wokół motywu manekina*, w: *W ulamkach zwierciadła*, pod red. M. Kitowskiej-Łysiak, W. Panasa, Lublin 2003.
- Skaliński M., *Studium rozpacz i nadziei*, „Za i Przeciw” 1958, nr 7.
- Skarżyński L. i J., *Jak pokazać Madryt*. Rozmowę przeprowadziła K. Garbień, „Film” 1965, nr 11.
- Skarżyński J., *Scenografia to nie ozdobnik*. Rozmowę przeprowadziła I. Grodz, „Arkusz” 2002, nr 6.
- Skarżyński J., *Warto było się trudzić*. Rozmowę przeprowadziła M. Wysogład, „Film” 1988, nr 18.
- Skarżyński J., *Wierzę w podpis autorski*. Rozmowę przeprowadził T. Sobolewski, „Film” 1976, nr 13.
- Skowron M., *Malarz kina kultowego*, „Tygodnik Solidarność” 2000, nr 41.
- Skwara J., *Świat „czarnego filmu”*, Warszawa 1977.
- Słodowski J., Wijata T., *Oniryzm i fantastyka, czyli ktoś w świecie nadrealnym*, w: *tychże, Rupieciarnia marzeń*, Warszawa 1994.
- Słodowski J., Wijata T., *Rupieciarnia marzeń*, Warszawa 1994.
- Sobolewski T., *Dawno temu w Saragossie*, „Gazeta Telewizyjna” 16-22 III 1996, nr 65.
- Sobolewski T., *Has i mit sztuki*, „Gazeta Wyborcza” 2000, nr 232.
- Sobolewski T., *Has, czyli świat*, „Gazeta Wyborcza” 2000, nr 232 (4 X).
- Sobolewski T., *Kultowe kino Hasa*, „Gazeta Wyborcza” 31 III 1995, nr 0077.
- Sobolewski T., *Na wpół twierdza, na wpół teatr*, „Film na Świecie” 1974, nr 6.
- Sobolewski T., *Obrona iluzji*, „Film” 1990, nr 5.
- Sobolewski T., *Reżyser z Krakowa. O filmach Wojciecha Hasa*, „Film” 1978, nr 23.
- Sobolewski T., *Swoimi słowami. Różowy człowiek*, „Kino” 2000, nr 11.
- Spalińska-Mazur J., *Symptomatyczna funkcja interwałów czasowych w filmach „Pętla”, „Jak być kochaną” oraz „Szyfry” Wojciecha Jerzego Hasa*, w: *Filmowe ogrody Wojciecha Jerzego Hasa*, pod red. M. Jakubowskiej, K. Żyto, A. M. Zarychty, Łódź 2011.
- Speina J., *Bankructwo rzeczywistości. Proza Brunona Schulza*, Warszawa-Poznań 1974.
- Stachówna G., *Trzy spojrzenia przez okno. „Pożegnania” Dygata i Hasa*, „Kwartalnik Filmowy” 1999, nr 26/27.
- Stala K., *Architektura Schulzowskiej wyobraźni*, w: *Czytanie Schulza*, pod red. J. Jarzębskiego, Kraków 1994.
- Stala K., *Na marginesach rzeczywistości. O paradoksach przedstawiania w twórczości Bruno Schulza*, Warszawa 1995.
- Stala K., *Przestrzeń metafizyki, przestrzeń języka. Schulzowskie „mateczniki” sensu*, „Pamiętnik Literacki” 1983.
- Symotiuk S., *Filozofia i genius loci*, Warszawa 1997.
- Szczepański J. J., *Pożegnania*, „Tygodnik Powszechny” 1958, nr 44.
- Szpułak A., *Śmierć w polskim filmie fabularnym: od obrazu końca do wizji zmartwychwstania*, w: *Kino polskie wczoraj i dziś. Kino polskie wobec umierania i śmierci*, pod red. P. Zwierchowskiego, D. Mazur, Bydgoszcz 2005.
- Ścibor-Rylski T., *Wojciech Jerzy Has*, „Kino” 2000, nr 11.
- Świdziński W., *Pożegnania. Z czym się żegna Wojciech Jerzy Has?*, „Kwartalnik Filmowy” 2007, nr 57/58, s. 65-72.
- Teatr pamięci Brunona Schulza*, pod. red. J. Ciechowicza, H. Kasjaniuk, Gdynia 1993.
- Toeplitz K. T., *„Klimaty” Hasa*, „Świat” 1961, nr 13.
- Toeplitz K. T., *Pijaństwo bez nadziei*, „Świat” 1958, nr 5.
- Toeplitz K. T., *Rękopis znaleziony w Saragossie*, rec. „Świat” 1965, nr 8.
- Trzebiński J., *Narracja jako sposób rozumienia świata*, w: *Praktyki opowiadania*,

- red. B. Owczarek, Z. Mitosek, W. Grajewski, Kraków 2001.
- Tylczyński A., *Nieprzekonująca „Pętla”*, „Tygodnik Demokratyczny” 1958, nr 5.
- Van Dijk T. A., *Działanie, opis działania a narracja*, przeł., M. B. Fedewicz, w: *Narratologia*, pod. red. M. Głowińskiego, Gdańsk 2004.
- Wach M., *W labiryncie wieloznaczności: strategie i funkcje „niepewnej narracji” (unreliable narration) w „Rękopisie znalezionym w Saragossie”*, w: *Filmowe ogrody Wojciecha Jerzego Hasa*, pod red. M. Jakubowskiej, K. Żyto, A. M. Zarychty, Łódź 2011.
- Walewska K., *Człowiek pozbawiony*, w: *Psyche w sidłach iluzji. O psychoanalizie*, pod red. R. Saciuka, Wrocław 2002.
- Wąskowska R., *Marzyciel z krainy filmu. W 80. rocznicę urodzin Stanisława Dygata*, „Iluzjon” 1995, nr 3/4.
- Wegner J., *Gest blażeński i oczyszczający. O twórczości Stanisława Dygata*, „Współczesność” 1971, nr 2.
- Werner A., *Siedem opowiadań – siedem filmów*, w: Jarosław Iwaszkiewicz, *Brzezina i inne opowiadania ekranizowane*, Warszawa 1987.
- Wilde E., *Palimpsest znaleziony w Drohobyczu („Sanatorium pod Klepsydrą” Wojciecha Hasa)*, w: *Analizy i interpretacje. Film polski*, pod red. A. Helman, T. Miczki, Katowice 1986.
- Wojciechowski P., *Był Has - nie było nas...*, „Więź” 2000, nr 11.
- Wojciechowski P., *Prorok naszych snów*, „Kino” 1995, nr 4.
- Wołk M., *Opowiadanie i narracja w prozie pierwszoosobowej*, w: *Praktyki opowiadania*, red. B. Owczarek, Z. Mitosek, W. Grajewski, Kraków 2001.
- Wójcik J., *Gry z czasem*, „Rzeczpospolita” 21 VI 1999, nr 142.
- Wójcik J., *Odkrywcza magii*, „Rzeczpospolita” 28 XI 2000, nr 277.
- Wójcik J., *Tropem literatury*, „Rzeczpospolita” 1-2 IV 2000, nr 078.
- Wyskiel W., *Inna twarz Hioba. Problematyka alienacyjna w dziele Brunona Schulza*, Kraków 1980.
- Zagórska A., *Pod znakiem Saturna – rzecz o „atrakcyjnym pesymizmie”*, w: *Filmowe ogrody Wojciecha Jerzego Hasa*, pod red. M. Jakubowskiej, K. Żyto, A. M. Zarychty, Łódź 2011.
- Zagórska A., *Przestrzeń umykającego spojrzenia. Filmy Wojciecha Jerzego Hasa*, „Panoptikum” 2003, nr 1.
- Zaleski M., *Formy pamięci*, Gdańsk 2004.
- Zalewski A., *Meandry czasu teraźniejszego*, „Kwartalnik Filmowy” 2001, nr 34.
- Zalewski A., *Strategiczna dezorientacja. Perypetie rozumu w fabularnym filmie postmodernistycznym*, Warszawa 1998
- Zwierzchowski P., *„Jak być kochaną” i „Szyfry” – wojna, pamięć i kino polskie lat 60*, w: *Filmowe ogrody Wojciecha Jerzego Hasa*, pod red. M. Jakubowskiej, K. Żyto, A. M. Zarychty, Łódź 2011.
- Žižek S., *Przekleństwo fantazji*, przeł. A. Chmielewski, Wrocław 2001.
- Žižek S., *Wzniosły obiekt ideologii*, przeł. J. Bator, P. Dybel, Wrocław 2001.
- Żylińska J., *Rozstanie - scenariusz*, FilMOTEKA Narodowa, Warszawa, S-9303.
- Żylińska J., *Świat nieprawdopodobny, ale możliwy*. Rozmowę przeprowadził L. Kurpiewski, „Film” 1984, nr 11.
- Żyto K., *„Pętla” Wojciecha Jerzego Hasa. Polskie rekonfiguracje kina noir*, w: *Filmowe ogrody Wojciecha Jerzego Hasa*, pod red. M. Jakubowskiej, K. Żyto, A. M. Zarychty, Łódź 2011.
- Żyto K., *Strategie labiryntowe w filmie fikcji*, Wydawnictwo Uniwersytetu Łódzkiego, Łódź 2010.

Filmografia

Pełnometrażowe filmy fabularne Wojciecha Jerzego Hasa (www.fimpolski.pl)

Pętla

Rok: 1957

Premiera: 20 I 1958

Produkcja: Polska

Dane techniczne: czarno-biały, 2867 m, 96 min

Reżyseria: Wojciech Jerzy Has

Reżyser II: Hieronim Przybył

Asystent reżysera: Ryszard Ber

Scenariusz: Marek Hłasko na podstawie własnego opowiadania *Pętla*, Wojciech Jerzy Has

Dialogi: Marek Hłasko

Zdjęcia: Mieczysław Jahoda

Operator kamery: Czesław Świrta

Asystent operatora obrazu: Wiesław Pyda, Jerzy Szuruwski

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 Bienkowski

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 Kubę spotkana w kawiarni), Tadeusz Fijewski (Władek), Stanisław Miłski (Rybicki), Władysław Dewoyno (Władek, monter sieci telefonicznej), Tadeusz Gwiżdowski (dozorca Zenek), Juliusz Grabowski (kelner w barze „Pod Orłem”), Marian Jastrzębski (krawiec, sąsiad Kubę), 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 Kubę 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 Głąbik (skrzypek, sąsiad Kubę; nie występuje w czołówce), Cezary Julski (mężczyzna bijący Kubę w barze „Pod Orłem”; 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)

Pożegnania

Rok: 1958

Premiera: 13 X 1958

Produkcja: Polska

Dane techniczne: czarno-biały, 2810 m, 97 min

Reżyseria: Wojciech Jerzy Has

Współpraca reżyserska: Andrzej Czekalski, Ryszard Pluciński

Asystent reżysera: Karol Dąbrowski

Scenariusz: Stanisław Dygat na podstawie własnej powieści *Pożegnania*, Wojciech Jerzy Has

Zdjęcia: Mieczysław Jahoda

Współpraca operatorska: Jan Laskowski

Asystent operatora obrazu: Ludwik Pełka

Oświetlenie: Tadeusz Jaworski

Scenografia: Roman Wołyniec

Współpraca scenograficzna: Eugeniusz Bożyk

Dekoracja wnętrz: Leonard Mokicz

Kierownictwo budowy dekoracji: Romuald (Roman) Korczak

Kostiumy: Janusz Krasowski, Wiesława Chojkowska

Muzyka: Lucjan Koszycki

Dźwięk: Józef Koprowicz

Współpraca dźwiękowa: Wiesław Ćwikliński, Józef Tomporek

Montaż: Zofia Dwornik

Współpraca montażowa: Zenon Piórecki

Charakteryzacja: Zdzisław Papierz

Współpraca charakteryzatorska: Teodor Grymaszewski

Fotosy: Wojciech Urbanowicz

Kierownictwo produkcji: Wilhelm Hollender

Współpraca produkcyjna: Stanisław Daniel

Kierownictwo zdjęć: Antoni Gniewkowski, Witold Wawrzyniak, Alojzy Puk

Sekretariat planu: Maria Burdecka

Produkcja: Zespół Filmowy Syrena

Atelier: Wytwórnia Filmów Fabularnych (Łódź)

Laboratorium: Wytwórnia Filmów Fabularnych (Łódź)

Obsada aktorska: Maria Wachowiak (Lidka), Tadeusz Janczar (Paweł), Gustaw Holoubek (Mirek), Stanisław Jaworski (doktor Janowski, gość hrabiny Róży), Stanisław Miński (profesor - sprzedawca na stacji), Zdzisław Mrożewski (ojciec Pawła), Irena Netto (właścicielka pensjonatu „Quo Vadis”), Józef Pieracki (profesor Michniewicz), Irena Starkówna (hrabina Róża), Helena Sokołowska (Waleria Siekierzyńska, ciotka Pawła), Hanna Skarżanka (Maryna, szwagierka hrabiny Róży), Jarema Stępowski (kelner w restauracji w Podkowie Leśnej),

Saturnin Żórawski (Feliks, lokaj hrabiny Róży; w czołówce pisownia nazwiska: Żurawski), Marian Beczkowski (pikolak; nie występuje w czołówce), Seweryn Butrym (oficer niemiecki w lokalu Feliksa; nie występuje w czołówce), Kazimierz Fabisiak (mężczyzna przy barze; nie występuje w czołówce), Teresa Gawlikowska (fordanserka; nie występuje w czołówce), Bogumił Kobiela (hrabia Tolo; nie występuje w czołówce), Józef Kondrat („mistrz” w lokalu; nie występuje w czołówce), Jadwiga Kuryluk (gość hrabiny Róży; nie występuje w czołówce), Włodzimierz Kwaskowski (majster Grzebiński remontujący lokaj Feliksa; nie występuje w czołówce), Anna Lubińska (piosenkarka w nocnym lokalu; nie występuje w czołówce), Bronisław Pawlik (polski żołnierz; nie występuje w czołówce), Adam Pawlikowski (oficer niemiecki w lokalu Feliksa; nie występuje w czołówce), Bolesław Płotnicki (kolejarz; nie występuje w czołówce), Wojciech Rajewski (gość hrabiny Róży; nie występuje w czołówce), Krystyna Sienkiewicz (prostytutka z papierosem; nie występuje w czołówce), Witold Skaruch (skrzypek w lokalu Feliksa; nie występuje w czołówce), Natalia Szymańska (kobieta wynajmująca pokój Pawłowi; nie występuje w czołówce), Lena Wilczyńska (Celina, gość hrabiny Róży; nie występuje w czołówce), Monika Tay (nie występuje w czołówce), Hanna Tycówna (tancerka w lokalu; nie występuje w czołówce)

Nagrody:

1959 - Wojciech Jerzy Has, Locarno (MFF) - nagroda FIPRESCI

Rozstanie

Podtytuł: **Komedia sentymentalna**

Rok: 1960

Premiera: 23 III 1961

Produkcja: Polska

Dane techniczne: czarno-biały, 2157 m, 79 min

Reżyseria: Wojciech Jerzy Has

Współpraca reżyserska: Karol Dąbrowski, Andrzej Jerzy Piotrowski, Halina Garus

Scenariusz: Jadwiga Żylińska na podstawie własnej noweli *Rozsianie*, Wojciech Jerzy Has

Scenopis: Wojciech Jerzy Has

Zdjęcia: Stefan Matyjaszkiewicz

Operator kamery: Zdzisław Parylak

Współpraca operatorska: Zdzisław Skrzypek, Mieczysław Sitarz

Scenografia: Jerzy Skarżyński

Współpraca scenograficzna: Tadeusz Myszorek, Tatiana Manžett

Dekoracja wnętrz: Leonard Mokicz

Kostiumy: Jerzy Skarżyński

Współpraca kostiumograficzna: Tadeusz Myszorek, Tatiana Manžett

Muzyka: Lucjan Koszycki

Wykonanie muzyki: Wielka Orkiestra Symfoniczna PRiTV (Katowice), Dolnośląski Zespół Pieśni i Tańca Spółdzielczości Pracy (Wrocław)

Dyrygent: Michał Baranowski

Taniec: Dolnośląski Zespół Pieśni i Tańca Spółdzielczości Pracy (Wrocław)

Dźwięk: Jan Kalisz, Bohdan Bienkowski

Współpraca dźwiękowa: Zdzisław Dominiak, W. Piaskowski

Montaż: Zofia Dwornik

Współpraca montażowa: Krystyna Komosińska

Charakteryzacja: Jan Dobracki

Współpraca charakteryzatorska: Irena Dobracka

Kierownictwo produkcji: Stanisław Zylewicz
Współpraca produkcyjna: Ryszard Straszewski, Józef Fijałkowski, Ryszard Żerański
Produkcja: Zespół Filmowy Kamera
Atelier: Wytwórnia Filmów Fabularnych (Wrocław)
Laboratorium: Wytwórnia Filmów Fabularnych (Łódź)

Obsada aktorska: Lidia Wysocka (Magdalena), Władysław Kowalski (Olek), Gustaw Holoubek (mecenas Rennert), Irena Netto (Wiktoria), Adam Pawlikowski (Żbik), Danuta Krawczyńska (Iwonka), Maria Gella (hrabina), Marian Jastrzębski (emeryt), Bogumił Kobiela (kelner), Zbigniew Cybulski (znany aktor), Zofia Jamry, Władysław Dewoyno, Danuta Korolewicz, Henryk Modrzewski, Irena Orska (kuzynka), Tadeusz Hoszowski, Jadwiga Kurylukówna, Stanisław Kwaskowski, Włodzimierz Kwaskowski, R. Michalik, Józef Sajdak

Jak być kochaną

Rok: 1962

Premiera: 11 I 1963

Produkcja: Polska

Dane techniczne: czarno-biały, 2774 m, 97 min

Plenery: Warszawa, Kraków

Reżyseria: Wojciech Jerzy Has

Współpraca reżyzerska: Karol Dąbrowski, Halina Garus

Scenariusz: Kazimierz Brandys na podstawie własnego opowiadania *Jak być kochaną*,
Wojciech Jerzy Has

Dialogi: Kazimierz Brandys

Zdjęcia: Stefan Matyjaszkiewicz

Współpraca operatorska: Zdzisław Parylak, Janusz Zachwajewski, Mieczysław Sitarz

Scenografia: Anatol Radzinowicz

Dekoracja wnętrz: Andrzej Płocki

Współpraca dekoratorska: Jerzy Radziwoń

Kostiumy: Janina Koźmińska

Współpraca kostiumograficzna: Irena Kaczmarska

Muzyka: Lucjan Koszycki

Wykonanie muzyki: Lesław Lic (fortepian)

Dźwięk: Bohdan Bieńkowski

Współpraca dźwiękowa: Antoni Górecki, Tadeusz Kondziela

Montaż: Zofia Dwornik

Współpraca montażowa: Krystyna Komosińska

Charakteryzacja: Jan Dobracki, Irmína Romanis

Kierownictwo produkcji: Ludgierd Romanis

Współpraca produkcyjna: Józef Fijałkowski, Włodzimierz Kaczmarski

Produkcja: Zespół Filmowy Kamera

Atelier: Wytwórnia Filmów Fabularnych (Wrocław)

Laboratorium: Wytwórnia Filmów Fabularnych (Łódź)

Obsada aktorska: Barbara Krafftówna (Felicja), Zbigniew Cybulski (Wiktor Rawicz), Artur Młodnicki (Tomasz), Wieńczysław Gliński (bakteriolog w samolocie), Wiesław Gołas (żołnierz niemiecki), Wiesława Kwaśniewska (fotoreporterka), Zdzisław Maklakiewicz (dziennikarz Zenon), Tadeusz Kalinowski (aktor Peters), Alicja Bobrowska, Bogusław Danielewski, Nina Grudnik, Andrzej Hrydzewicz (żołnierz niemiecki), Zofia Jamry (kelnerka)

w kawiarni aktorów), Kalina Jędrusik (dziewczyna słuchająca Rawicza w kawiarni), Mirosława Krajewska (stewardessa), Jadwiga Krawczyk (aktorka za barem), Krzysztof Litwin (student w kawiarni), Alfred Łodziński, Wiktor Nanowski (Hans, Niemiec rozmawiający w kawiarni z Petersem), Irena Netto (żona nauczyciela w kawiarni), Irena Orska (redaktorka w studio radiowym), Mieczysław Pawlikowski (mężczyzna słuchający Rawicza w kawiarni), Józef Pieracki (nauczyciel w kawiarni), Tadeusz Pluciński (Niemiec przesłuchujący aktorów w kawiarni), Andrzej Polkowski, B. Sadowska, Witold Skaruch (aktor w kawiarni mówiący o rzekomej śmierci Rawicza), Jadwiga Skupnik (dziewczyna w radio przynosząca listy dla Felicji), Wojciech Skibiński (aktor rozmawiający w kawiarni o Rawiczu, później członek sądu koleżeńskiego), Zdzisław Tobiasz (Niemiec legitymujący małżeństwo w lokalu), L. Zamorska (siostra zakonna Noela), Stanisław Gronkowski (nie występuje w czołówce), Zdzisław Kuźniar (pilot na lotnisku; nie występuje w czołówce), Jan Łopusznik (pasażer w samolocie; nie występuje w czołówce), Jerzy Michotek (piosenkarz w kawiarni; nie występuje w czołówce), Marlena Milwiw (aktorka zamawiająca herbatę; nie występuje w czołówce), Tadeusz Ordey (członek sądu koleżeńskiego; nie występuje w czołówce)

Nagrody:

1963 - Wojciech Jerzy Has, San Francisco (MFF) - „Złote Wrota” nagroda dla najlepszego filmu festiwalu

1963 - Barbara Krafftówna, San Francisco (MFF) - nagroda za najlepszą rolę kobiecą

1963 - Kazimierz Brandys, San Francisco (MFF) - nagroda za scenariusz

1963 - Wojciech Jerzy Has, Edynburg (MFF) - dyplom

1963 - Wojciech Jerzy Has, Cork (MFF) - dyplom

1964 - Wojciech Jerzy Has, Bejrut (MFF) - nagroda FIPRESCI

1963 - Wojciech Jerzy Has, Złota Kaczka (przyznawana przez pismo „Film”) w kategorii: najlepszy film polski; przyznana w 1964 roku.

Rękopis znaleziony w Saragossie

Rok: 1964

Premiera: 9 II 1965

Produkcja: Polska

Dane techniczne: czarno-biały, 4960 m, czas projekcji z 1965 roku - 177 min (cz. 1 – 98 min, cz. 2 - 78 min)

Reżyseria: Wojciech Jerzy Has

Scenariusz: Tadeusz Kwiatkowski i Wojciech Has na podstawie powieści *Rękopis znaleziony w Saragossie* Jana Potockiego

Współpraca reżyserska: Andrzej Jerzy Piotrowski, Barbara Sass-Zdort, Halina Garus

Zdjęcia: Mieczysław Jahoda

Operator kamery: Zbigniew Hartwig

Współpraca operatorska: Tadeusz Jakuczyn

Asystent operatora kamery: Stanisław Mularczyk

Oświetlenie: Mieczysław Sitarz

Muzyka: Krzysztof Penderecki

Wykonanie muzyki: Wielka Orkiestra Symfoniczna Polskiego Radia w Katowicach, Studio Eksperymentalne Polskiego Radia w Warszawie (muzyka elektroniczna)

Realizacja nagrań: Bohdan Mazurek (muzyka elektroniczna)

Dyrygent: Henryk Czyż

Dźwięk: Bogdan Bieńkowski

Współpraca dźwiękowa: Waldemar Kamizela, F. Sławiński

Scenografia: Jerzy Skarżyński, Tadeusz Myszorek
Współpraca scenograficzna: Tadeusz Kosarewicz, Tatiana Manžett
Kierownicy budowy: Albert Kuchnia, Edmund Siekierski
Kostiumy: Lidia i Jerzy Skarżyńscy
Współpraca kostiumograficzna: Alicja Ptaszyńska
Wykonanie kostiumów: COPiA Warszawa, Wytwórnia Filmów Fabularnych (Wrocław)
Wnętrza: Leonard Mokicz
Współpraca dekoratorska: Michał Ronikier
Malarstwo ścienne, szyby i tablice tytułowe: Jerzy Skarżyński
Plastyczne formy specjalne: Plastyczna Wyższa Szkoła Sztuk Plastycznych (Wrocław)
Montaż: Krystyna Komosińska
Współpraca montażowa: Danuta Bonikowska, Krzysztof Osiecki
Charakteryzacja: Zbigniew Dobracki
Współpraca charakteryzatorska: Anna Tańska, Maria Maziarz
Fryzury: Zofia Chęć
Konsultacja historyczna: Zdzisław Żygulski
Kierownik produkcji: Ryszard Straszewski
Współpraca produkcyjna: Barbara Pec-Ślesicka, Włodzimierz Kaczmarski, Wanda Wojnar
Kierownik budowy dekoracji: Albert Kuchnia, Edmund Siekierski
Produkcja: Zespół Realizatorów Filmowych Kamera
Kierownik artystyczny: Jerzy Bossak
Kierownik literacki: Józef Hen
Atelier: Wytwórnia Filmów Fabularnych (Wrocław)
Plenery: Wrocław, zamek w Olsztynie koło Częstochowy
Laboratorium: Wytwórnia Filmów Fabularnych (Łódź)

Obsada aktorska: Zbigniew Cybulski (Alfons van Worden), Iga Cembrzyńska (Emina), Joanna Jędryka (Zibelda, w czołówce imię: Stanisława), Kazimierz Opaliński (pustelnik, szejk Gomelezów), Sławomir Lindner (ojciec Alfonsa), Mirosława Lombardo (Donia Uracca, matka Alfonsa), Franciszek Pieczka (Paszeko), Barbara Krafftówna (Camilla de Tornez, macocha Paszeka), Pola Raksa (Inezilla), Adam Pawlikowski (Don Pedro Uzeda, kabalista), Beata Tyszkiewicz (Donna Rebecca Uzeda), Gustaw Holoubek (Don Pedro Velasquez), Leon Niemczyk (Cygan Avadoro), Krzysztof Litwin (Don Lopez Soares), Bogumił Kobiela (kawaler Toledo), Elżbieta Czyżewska (Frasquetta Salero), Zdzisław Maklakiewicz (Don Roque Busqueros), Stanisław Igar (Don Gaspar Soares), Janusz Kłosiński (Don Diego Salero), Jadwiga Krawczyk (Don Inez Moro), Jan Machulski (hrabia Pena Flor), Bogdan Baer (gość na ślubie ojca van Wordena), Stefan Bartik (właściciel gospody „Pod Krzyżem Maltańskim”), Ludwik Benoit (ojciec opętanego), Bogusz Bilewski (Cygan), Bronisław Broński, Zenon Dądajewski, Władysław Dewoyno, Aleksander Fogiel (szlachcic walczący z ojcem van Wordena), Michał Gazda (Aquillar, kawaler maltański), Wiesław Gołas (gitarzysta na ślubie ojca van Wordena), Julian Jabczyński (Towald), Rajmund Jarosz, Jerzy Kaczmarek (Mosquito), Jan Kociniak (sługa Paszeki), Ryszard Kotas (sługa ojca van Wordena), August Kowalczyk (aresztujący van Wordena w imieniu świętej Inkwizycji), Waclaw Kowalski (sługa van Wordena), Andrzej Kozak (chłopak w gospodzie), Jarosław Kuszewski, Włodzimierz Kwaskowski, Gustaw Lutkiewicz (kapitan czytający rękopis), Artur Młodnicki (Inkwizytor), Irena Orska (Duegna), Józef Pieracki (adwokat rodziny Soaresów), Andrzej Polkowski (Chico, brat Zota), Igor Przegrodzki (żołnierz czytający rękopis), Jerzy Przybylski (bankier Moro, ojciec Donny Inez), Witold Pyrkosz (potępiony Błażej), Jerzy Retik, Alicja Sędzińska (Hiszpanka w oberży), Wojciech Skibiński (sługa van Wordena), Włodzimierz Skoczylas, Bogusław Sochnocki (Senior Zoto), Jerzy Smyk, Stanisław Winczewski, Marian Wiśniowski,

Tomasz Zaliwski (brat Zota), Sławomir Zemło, Barbara Bargiełowska (nie występuje w czołówce), Halina Billing (oberżystka; nie występuje w czołówce), Feliks Chmurkowski (nie występuje w czołówce), Tadeusz Grabowski (nie występuje w czołówce), Andrzej Hrydzewicz (nie występuje w czołówce), Henryk Hunko (chłop w służbie świętej Inkwizycji; nie występuje w czołówce), Aleksander Iwaniec (bandyta; nie występuje w czołówce), Zdzisław Kuźniar (członek świty szejka, nie występuje w czołówce), Leopold R. Nowak (złoczyńca; nie występuje w czołówce), Ryszard Ronczewski (sługa szejka; nie występuje w czołówce) i inni

Nagrody:

1965 - Wojciech Jerzy Has, Edynburg (MFF) - wyróżnienie

1965 - Wojciech Jerzy Has, San Sebastian (MFF) - Złote Pióro (nagroda Klubu Dziennikarzy Zagranicznych)

1965 - Wojciech Jerzy Has, San Sebastian (MFF) - nagroda CIDALC 1969 - Wojciech Jerzy Has, Sitges (MFF Fantastycznych i Grozy)

1971 - Wojciech Jerzy Has, Nagroda Krytyki Hiszpańskiej

Szyfry

Rok: 1966

Premiera: 25 XII 1966

Produkcja: Polska

Dane techniczne: czarno-biały, 2315 m, 80 min

Plenery: Kraków

Reżyseria: Wojciech Jerzy Has

Reżyser II: Wojciech Solarz

Współpraca reżyserska: Karol Dąbrowski, Halina Garus, Eugenia Jaśkiewicz

Scenariusz: Andrzej Kijowski na podstawie własnego opowiadania *Szyfry*

Zdjęcia: Mieczysław Jahoda

Operator kamery: Witold Sobociński

Współpraca operatorska: Julian Magda, Mieczysław Sitarz

Fotosy: E. Rolke (fotografie pod napisy czołowe)

Scenografia: Jerzy Skarżyński, Tadeusz Kosarewicz

Współpraca scenograficzna: Albert Kuchnia

Dokumentacja: Leopold R. Nowak

Dekoracja wnętrz: Maria Szafran

Kostiumy: Lidia i Jerzy Skarżyńscy

Współpraca kostiumograficzna: Alicja Wasilewska

Muzyka: Krzysztof Penderecki, Stanisław Radwan (muzyka jazzowa)

Wykonanie muzyki: Wielka Orkiestra Symfoniczna PRiTV (Katowice)

Dyrygent: Janusz Przybylski

Dźwięk: Bohdan Bieńkowski

Współpraca dźwiękowa: Jan Franciszczak, Kazimierz Siczek

Montaż: Zofia Dwornik

Współpraca montażowa: Danuta Bonikowska

Charakteryzacja: Anna Włodarczyk

Współpraca charakteryzatorska: Tadeusz Domiczek

Kierownictwo produkcji: Ryszard Straszewski

Kierownictwo produkcji II: Marek Dobrowolski

Współpraca produkcyjna: Wiesława Dyksińska, Wanda Wojnar

Produkcja: Zespół Filmowy Kamera
Atelier: Wytwórnia Filmów Fabularnych (Wrocław)
Laboratorium: Wytwórnia Filmów Fabularnych (Wrocław)
Obsada aktorska: Jan Kreczmar (Tadeusz), Zbigniew Cybulski (Maciek), Ignacy Gogolewski (doktor Zygmunt Gross), Irena Horecka (Helena Kunicka, kuzynka Tadeusza mieszkająca w Paryżu), Janusz Kłosiński (kierownik antykwariatu), Barbara Krafftówna (Jadwiga), Waclaw Kowalski (Madeja, zarządca PGR-u w Gorczy), Kazimierz Opaliński (leśniczy Pieczara), Władysław Dewoyno (kelner w wagonie restauracyjnym), Adam Dzieszyński (recepjonista w „Hotelu Polskim”), Janusz Gajos (zakonnik w klasztorze Cystersów), Stefania Kołodziejczyk (kelnerka), Irma Kozłowska (dozorczyni), Zofia Merle (Wacka, córka leśniczego Pieczary), Irena Orska (sąsiadka), Jadwiga Skupnik (telefonistka w „Hotelu Polskim”), Irena Eichlerówna (Zofia, żona Tadeusza), Leopold R. Nowak (mężczyzna na ulicy w Krakowie; nie występuje w czołówce), Kazimierz Ostrowicz (konduktor; nie występuje w czołówce)

Sanatorium pod Klepsydrą

Rok: 1973

Premiera: 11 XII 1973

Produkcja: Polska

Dane techniczne: barwny, 3384 m, 119 min

Prapremiera: 3 XII 1973, Kraków

Reżyseria: Wojciech Jerzy Has

Współpraca reżyzerska: Halina Garus, W. Pawłowski, Andrzej Reiter, Alicja Chmielewska

Scenariusz: Wojciech Jerzy Has na podstawie prozy Brunona Schulza

Zdjęcia: Witold Sobociński

Operator kamery: Waclaw Dybowski, Jan Mogilnicki

Współpraca operatorska: Jerzy Biątek

Oświetlenie: Jerzy Klimkiewicz

Scenografia: Jerzy Skarzyński, Andrzej Płocki

Współpraca scenograficzna: Piotr Dudziński, Andrzej Haliński

Dokumentacja: Leopold R. Nowak (scenograficzna, także lokalizacja obiektów zdjęciowych; nie występuje w czołówce)

Dekoracja wnętrz: Maciej Maria Putowski

Kierownictwo budowy dekoracji: Stefan Filipiak, Stanisław Pysklak

Kostiumy: Lidia i Jerzy Skarzyńscy

Współpraca kostiumograficzna: Alicja Ptaszyńska, Jolanta Jackowska, Roman Mazanek

Muzyka: Jerzy Maksymiuk

Wykonanie muzyki: Wielka Orkiestra Symfoniczna PRiTV (Katowice)

Dyrygent: Jerzy Maksymiuk

Konsultacja muzyczna: Anna Lżykowska

Dźwięk: Janusz Rosół

Współpraca dźwiękowa: Włodzimierz Wiśniewski, Zygmunt Nowak

Montaż: Janina Niedźwiecka

Współpraca montażowa: Barbara (Kazimiera) Krzyczmonik

Charakteryzacja: Halina Ber, Anna Śmiech

Współpraca charakteryzatorska: Alicja Kozłowska

Konsultacja: Anatol Stern, Roman Pytel

Efekty specjalne: Włodzimierz Czachowski

Fotosy: Janusz Kaliciński

Ewolucje kaskaderskie: Henryk Jacek Schoen (nie występuje w czołówce)
Kierownictwo produkcji: Urszula Orczykowska
Współpraca produkcyjna: Zygmunt Wójcik, Andrzej Zielonka, Waldemar Król
Produkcja: Zespół Filmowy Silesio
Atelier: Wytwórnia Filmów Fabularnych (Łódź)
Laboratorium: Wytwórnia Filmów Fabularnych (Łódź)
Kierownictwo laboratorium: Marek Powiński

Obsada aktorska: Jan Nowicki (Józef), Tadeusz Kondrat (Jakub, ojciec Józefa), Irena Orska (matka Józefa), Halina Kowalska (Adela), Gustaw Holoubek (doktor Gotard), Mieczysław Voit (ślepy konduktor), Bożena Adamek (Bianka), Ludwik Benoit (Szloma), Henryk Boukołowski (strażak), Seweryn Dalecki (subiekt Teodor), Julian Jabczyński (dostojnik), Jerzy Przybylski (pan de V.), Wiktor Sadecki (dostojnik), Janina Sokołowska (pielęgniarka w sanatorium), Wojciech Standało (Żyd, rozmówca Józafata w restauracji), Tadeusz Schmidt (oficer), Szymon Szurmiej (Żyd recytujący fałszywe wersy Koheleta), Jan Szurmiej, Michał Szwejlich, Paweł Unrug (ornitolog), Filip Zylber (Rudolf), Marek Barbasiewicz, Jerzy Bekker (Napoleon III, postać w panoptikum), Jerzy Braszka („Skórzana pończocha”, postać w panoptikum), Zofia Bajuk (królowa Elżbieta, postać w panoptikum), Emir Buczacki (Juarez, postać w panoptikum), Romuald Drobaczyński, Andrzej Herder (Buffalo Bill, postać w panoptikum), Jolanta Hanisz (matka Bianki), J. Jabłoński, Jerzy Janeczek (anarchista, postać w panoptikum), Marek Jasiński, Ewa Kijowska, Leszek Kowalewski (genialny młodzieniec, postać w panoptikum), Mirosława Lombardo (królowa Draga, postać w panoptikum), Irena Malkiewicz (dama w czerni), Bolesław Mierzejewski (Franciszek Józef, postać w panoptikum), Włodzimierz Nowak (arcyksiążę Masymilian, postać w panoptikum), Barbara Okońska-Kozłowska (Tłuja), Stanisław Olczyk (Wiktor Emanuel, postać w panoptikum), Józef Łodyński (majordomus w panoptikum), Czesław Piaskowski (Bismarck, postać w panoptikum), P. Podgórski (Robespierre, postać w panoptikum), Edward Radulski, Barbara Rogalska, W. Rutecki, Władysław Sitko (Dreyfus, postać w panoptikum), Waldemar Gawlik (nie występuje w czołówce), Jolanta Jackowska (Charlotte Corday, postać w panoptikum; nie występuje w czołówce), Alicja Kluba (George Sand, postać w panoptikum; nie występuje w czołówce), Leopold R. Nowak (2 epizody: Rudy, Ptak; nie występuje w czołówce), Paweł Szurmiej (nie występuje w czołówce), Jerzy Trela (wesolek; nie występuje w czołówce), Stanisław Tylczyński (Edison, postać w panoptikum; nie występuje w czołówce)

Nagrody:

1973 - Wojciech Jerzy Has, Cannes (MFF) - nagroda Jury
1974 - Wojciech Jerzy Has, Triest (MFF Fantastycznych) - Złoty Asteroid
1974 - Jerzy Skarżyński, Gdynia (do 1986 Gdańsk) (FPFF) - nagroda za scenografię
1974 - Andrzej Płocki, Gdynia (do 1986 Gdańsk) (FPFF) - nagroda za scenografię

Indeks

A

Adamek Bożena 262, 380
Antonioni Michelangelo 151, 340
Arendt Hannah 164, 361
Artaud Antonin 188, 361
Arystoteles 17, 331, 353, 355, 356
Augustyn, Św. 17, 23, 42, 43, 76, 353, 355, 361

B

Bachelard Gaston 55, 74, 75, 76, 85, 86, 88, 361
Banasiak Bogdan 183, 184, 193, 198, 199, 201, 229, 244, 254, 361, 363
Baran Bogdan 31, 43, 365
Barańczak Stanisław 278, 361
Barthes Roland 16, 87, 185, 334, 341, 361
Basiaga Marek 219, 230, 261, 361
Bazin André 168
Bergson Henri 16, 19, 28, 29, 54, 102, 103, 122, 134, 135, 145, 160, 301, 302, 303, 309, 317, 321, 322, 323, 354, 361
Bertolucci Bernardo 130, 340
Bielik-Robson Agata 51, 293, 294, 295, 296, 361
Bieńkowski Bohdan 209, 372, 374, 375, 376, 378
Bieńczyk Marek 118, 120, 128, 129, 131, 133, 137, 138, 140, 141, 306, 308, 361
Bolecki Włodzimierz 253, 254, 362
Bonarski Andrzej 184, 362
Bordwell David 331, 334, 362
Borges Jorge Luis 362
Brandys Kazimierz 186
Braningan Edward 332, 333, 334, 362
Buber Martin 118, 362
Buczyńska-Garewicz Hanna 29, 60, 361, 362
Buñuel Luis 187, 206
Burch Noël 185
Burzyńska Anna 185, 361, 363
Burzyńska-Keller Małgorzata 194, 266, 362

C

Caillois Roger 277, 362
Calderón de la Barca Pedro 238
Carr David 228, 339, 354, 356, 362
Cembrzyńska Iga 219, 377
Chatman Seymour 185, 330, 334, 362
Cichowicz Stanisław 86, 192, 362
Citko Katarzyna 230
Cybulski Zbigniew 101, 115, 142, 143, 153, 209, 228, 300, 344, 375, 372, 377, 379
Czerniakowa Izabela 352, 363
Czyżewska Elżbieta 219, 377

D

- Dalí Salvador 206, 207, 208
Deleuze Gilles 11, 14, 18, 19, 20, 61, 84, 86, 102, 103, 113, 114, 120, 121, 123, 126, 127, 130, 131, 134, 135, 136, 140, 141, 142, 143, 145, 152, 154, 155, 156, 157, 158, 159, 160, 161, 168, 169, 170, 175, 176, 177, 179, 180, 187, 188, 192, 193, 198, 199, 200, 201, 229, 241, 244, 252, 254, 259, 260, 268, 280, 289, 290, 291, 296, 301, 306, 309, 310, 317, 319, 321, 325, 326, 327, 328, 330, 333, 334, 335, 336, 337, 338, 339, 340, 341, 342, 343, 346, 350, 353, 354, 355, 357, 358, 359, 363,
Derrida Jacques 200, 254, 302, 363
Doob Reed Penelope 239, 240, 363
Dostojewski Fiodor 337
Dumas Alexandre 212
Dybel Paweł 65, 68, 92, 363, 371
Dygat Stanisław 63, 67, 70, 72, 76, 78, 80, 82, 83, 91, 94, 297, 363, 364, 368, 370, 371, 373

E

- Eberhard Konrad 14, 299, 305, 363, 364
Eichlerówna Irena 143, 379
Eisenstein Siergiej 187
Escher Maurits Cornelis 234

F

- Ficowski Jerzy 186, 288, 364, 369
Ficowski Tadeusz 45, 372
Fogiel Aleksander 212, 377
Freud Zygmunt 72, 77, 79, 82, 128, 364
Friedman Izidor 288

G

- Gałczyński Konstanty Ildefons 59, 122
Genette Gérard 329, 330, 334, 341, 355
Giddens Anthony 339
Godard Jean-Luc 84, 130, 187, 340, 346
Goethe Johann Wolfgang 217, 355
Gogolewski Ignacy 155, 379
Gombrowicz Witold 91
Grass Günter 50
Grodź Iwona 14, 125, 184, 190, 205, 239, 295, 364, 370
Guattari Felix 193, 198, 199, 201, 363
Guérin-Castell Anne 152, 190, 192, 211, 215, 225, 234, 235, 241, 243, 244, 295, 364

H

- Hardy Barbara 121, 354, 356
Hartwig Zbigniew 183, 214, 228, 230, 344, 376
Has Wojciech Jerzy 13, 14, 15, 16, 17, 18, 19, 20, 21, 23, 24, 25, 27, 28, 29, 30, 31, 32, 33, 34, 36, 38, 39, 40, 372, 373, 374, 375, 376, 377, 378, 379, 380, 41, 42-48, 50-59, 61-63, 67, 69, 70, 72-75, 77-82, 84-89, 91, 94-97, 100-105, 107-111, 113-115, 117-118, 122-123, 125-127, 130-133, 135-136, 141-145, 148-153, 156-169, 171-174, 177-181, 183-184, 186-191,

193-198, 201-203, 206-208, 211, 214, 218-226, 228, 230, 231-232, 234-242, 246, 247, 249,
250, 255-258, 260, 261, 267-269, 271, 273, 274-280, 282, 286, 289-325, 329, 333, 334,
340, 341, 343-353, 356-357, 359, 364-365
Heidegger Martin 13, 16, 28, 29, 31, 38, 43, 44, 54, 60, 61, 69, 105, 229, 293, 353, 356, 365
Helman Alicja 9, 184, 185, 326, 328, 342, 361, 365, 368, 371
Hitchcock Alfred 155, 187
Hłasko Marek 24, 51, 52, 186, 365, 372
Hogg James 186
Holoubek Gustaw 21, 24, 85, 122, 203, 313, 365, 372, 373, 375, 377, 380
Husserl Edmund 16, 353, 365

I

Ingarden Roman 17, 42, 43, 50, 51, 294, 295
Izdebska Agnieszka 244

J

Jahoda Mieczysław 37, 38, 49, 62, 87, 115, 189, 213, 366, 372, 373, 376, 378
Jakubowska Małgorzata 16, 103, 118, 193, 208, 325, 326, 334, 361, 363, 363, 366, 367, 368, 371
Janczar Tadeusz 60, 65, 373
Janicki Stanisław 186, 365, 366
Jarzębski Jerzy 250, 288, 362, 363, 366, 368, 370
Jędryka Joanna 219, 377, 344

K

Kamieńska Anna 58, 59
Kant Immanuel 43, 293, 294
Kartezyusz, wł. René Descartes 56
Kern Ludwik Jerzy 97, 99
Kijowski Andrzej 180, 186, 378
Klossowski Pierre 268
Klys Tomasz 331, 366
Kobiela Bogusław 213, 225, 374, 375, 377
Kolasińska Iwona 183, 239, 366
Kołakowski Leszek 28, 366
Kołodzyński Andrzej 191, 239, 366
Kondrat Tadeusz 281, 380
Kopaliński Władysław 366
Korczarowska-Różycka Natasza 147, 181, 366
Kornatowska Maria 13, 18, 46, 47, 183, 186, 319, 365, 366, 367
Kowalski Krzysztof 236, 367
Kowalski Waclaw 215, 373, 377, 379
Kowalski Władysław 99, 375
Krafftówna Barbara 114, 115, 129, 219, 375, 376, 377, 379
Kraśiński Zygmunt 34
Kreczmar Jan 142, 379
Kristeva Julia 34, 330, 367
Krzak Zygmunt 236, 367
Kundera Milan 137

L

Lacan Jacques 16, 42, 65, 67, 68, 69, 73, 92, 94, 121, 133
Laffay Albert 326
Laing Ronald David 62, 107, 108,
Langer Lawrence L. 85
Lang Hermann 65, 130, 367
Le Goff Jacques 46, 367
Levinas Emmanuel 16, 118, 367
Lindner Sławomir 210, 213, 377
Litwin Krzysztof 225, 375, 377
Lombardo Mirosława 219, 377, 380
London Jack 126
Lubelski Tadeusz 298, 364
Lutomierski Lesław 125
Lynch David 16, 242
Lyotard Jean-François 268

Ł

Łaguna Piotr 277, 368

M

MacIntyre Alasdair 121, 339, 354, 356
Maklakiewicz Zdzisław 225, 375, 377
Mallarmé Stéphane 199
Mankiewicz Joseph Leo 187
Mann Thomas 32
Markowski Michał P. 34, 87, 185, 361, 363, 367, 368
Maron Marcin 14, 164, 167, 186, 368
Matyjaszkiewicz Stefan 129, 138, 305, 374, 375
Méliès Georges 233
Metz Christian 327, 328, 342
Mickiewicz Adam 164, 288
Miczka Tadeusz 368, 371
Migasiński Jacek 105, 367, 368
Miller Jacques Alain 80
Miłosz Czesław 40, 368
Molière, wł. Jean Baptiste Poquelin 213
Müller Günter 355

N

Nasiłowska Anna 34, 50
Netto Irena 80, 373, 375, 376
Niemezyk Leon 224, 377
Nietzsche Friedrich 13, 16, 19, 134, 179, 180, 291, 323, 338, 339, 368
Nowicki Jan 348, 373, 380
Nurczyńska-Fidelska Ewelina 9, 47, 185, 319, 367, 368

O

Opaliński Kazimierz 209, 377, 379
Ostrowska Elżbieta 117, 118, 121, 122, 125, 185, 242, 369

P

Pasolini Pier Paolo 130, 131, 340, 349, 350
Pieczka Franciszek 377
Pietrzak Przemysław 239, 369
Pitrus Andrzej 331
Poniatowski Józef 204
Potocki Jan 186, 187, 189, 208, 214, 215, 218, 219, 220, 223, 224, 225, 231, 240, 241, 369, 376
Poulet Georges 41, 42, 54, 116, 244, 322, 323, 369
Przybylska Sława 97, 98
Przylipiak Mirosław 261, 328, 333, 342, 349, 350, 369
Pyda Wiesław 21, 299, 311, 352, 372

R

Raksa Pola 219, 377
Renoir Jean 14, 176, 225
Resnais Alain 187, 346
Reverdy Pierre 39, 369
Ricoeur Paul 17, 20, 196, 197, 198, 310, 329, 330, 331, 333, 334, 341, 342, 343, 348, 350, 353, 354, 355, 356, 357, 369
Romm Michaił 170
Rosner Katarzyna 339, 354, 356, 357, 369

S

Sandauer Artur 184, 278, 369
Sartre Jean-Paul 16, 57, 58, 61
Schulz Bruno 19, 160, 164, 173, 186, 187, 193, 194, 196, 197, 198, 199, 200, 201, 202, 239, 250, 251, 252, 253, 254, 256, 258, 259, 260, 261, 262, 263, 264, 265, 266, 267, 268, 269, 271, 277, 278, 279, 280, 282, 284, 287, 288, 289, 290, 317, 318, 324, 369, 379
Sienkiewicz Henryk 69, 89
Siodmak Robert 242
Skarżyński Jerzy 204, 205, 206, 207, 208, 218, 370, 374, 376, 377, 378, 379, 380
Słodowski Jan 88, 89, 370
Słowacki Juliusz 163, 164, 166, 167, 168, 169, 170, 171
Sobociński Witold 159, 255, 260, 273, 280, 281, 378, 379
Sobolewski Tadeusz 186, 202, 370
Souriau Étienne 331, 332
Stachówna Grażyna 297, 370
Stala Krzysztof 200, 262, 267, 284, 288, 370
Supervielle Jules 165
Szafrńska Małgorzata 241
Szczęsna Ewa 228

Ś

Śląska Aleksandra 24, 352, 372
Świdziński Wojciech 90, 91, 96, 370

T

Tarkowski Andriej 347
Taylor Charles 339
Thompson Kristin 331, 362
Trzebiński Jerzy 228, 370
Todorov Tzvetan 197
Tyszkiewicz Beata 219, 377

U

Urbanowicz Wojciech 308, 314, 359, 373

V

Velázquez Diego 204, 206, 214

W

Wach Margarete 226, 230, 299, 371
Wachowiak Maria 65, 72, 373 Welles
Orson 130, 143, 145, 340, 346 Werner
Andrzej 186, 371
Wise Robert 211
Wysocka Lidia 99, 109, 375 Wysocki

Z

Zachwajewski Janusz 113, 375
Zagórska Aleksandra 203, 319, 371
Zaleski Marek 84, 163, 164, 371
Zalewski Andrzej 246, 247, 249, 250, 371

Ž

Žižek Slavoj 16, 42, 65, 66, 67, 73, 76, 80, 94, 95, 96, 267, 268, 271, 288, 289, 318, 371

Ż

Żórawski Saturnin 90, 374
Żyto Kamila 9, 118, 230, 236, 240, 241, 242, 244, 248, 361, 363, 364, 366, 367, 368, 369, 370, 371