

Marcin Maron DRAMAT CZASU I WYOBRAŹNI
FILMY WOJCIECHA J. HASA



universitas

DRAMAT CZASU I WYOBRAŹNI

Marcin Maron DRAMAT CZASU I WYOBRAŹNI
FILMY WOJCIECHA J. HASA

Kraków

Książka dofinansowana ze środków Ministerstwa Nauki i Szkolnictwa
Wyższego w ramach badań własnych zrealizowanych na Wydziale
Artystycznym UMCS w Lublinie

© Copyright by Marcin Maron and Towarzystwo Autorów
i Wydawców Prac Naukowych UNIVERSITAS, Kraków 2010

ISBN 97883-242-1434-1
TAIWPN UNIVERSITAS

Opracowanie redakcyjne
Katarzyna Kościuszko-Dobosz

Projekt okładki i stron tytułowych
Sepielak

Na okładce:
Fotos z filmu *Sanatorium pod Klepsydrą*

Fotosy pochodzą ze zbiorów Biblioteki FilMOTEKI Narodowej
i Studia Filmowego „Oko”

www.universitas.com.pl

Retrospektywa filmów Wojciecha Jerzego Hasa
w ramach 10. MFF ERA NOWE HORYZONTY
we Wrocławiu

*Księga... Gdzieś w zaraniu dzieciństwa, o pierwszym
świcie życia jaśniał horyzont od jej łagodnego światła.*

Bruno Schulz

SPIS TREŚCI

WPROWADZENIE	9
--------------------	---

Część pierwsza

CZAS

1. CZYM JEST CZAS?	21
Pojęcie czasu	21
Fizyka i czas	24
Czas i filozofia	28
Romana Ingardena dwa doświadczenia czasu	29
Starożytność – Platon i Plotyn	31
Św. Augustyn	36
Henri Bergson	39
Edmund Husserl	44
Martin Heidegger	52
Emmanuel Levinas	59
2. CZAS W FILMACH HASA	69
Bohater i jego świat	70
Czas jako przeżycie – bohater w „pułapce” czasu	73
Pamięć osoby i pamięć narodu – bohater i czas historyczny	79
W labiryncie czasu – poznawczy charakter „wędrowki” filmowych bohaterów	84
W poszukiwaniu tożsamości – egzystencjalny i religijny aspekt doświadczenia czasu	90

Część druga

FILMY

1. CZAS JAKO PRZEŻYCIE – BOHATER W „PUŁAPCE” CZASU	103
<i>Pętla</i>	103
<i>Pożegnania</i>	130
<i>Wspólny pokój</i>	151
<i>Rozstanie</i>	172
<i>Złoto</i>	182
2. PAMIĘĆ OSOBY I PAMIĘĆ NARODU – BOHATER I CZAS	
HISTORYCZNY	201
<i>Jak być kochaną</i>	201
<i>Szyfry</i>	221

3. W LABIRYNCIE CZASU – POZNAWCZY CHARAKTER „WĘDRÓWKI”	
FILMOWYCH BOHATERÓW	247
<i>Rękopis znaleziony w Saragossie</i> – powieść i film	247
POWIEŚĆ	249
Jan Potocki i jego podróże	249
Powieść Jana Potockiego w kontekście problemów filozoficznych XVIII wieku	253
Główne wątki i postaci w powieści Potockiego oraz sposób ich przedstawienia	259
Inicjacja i doświadczenie	259
Rozum i religia	267
Historia i czas	283
FILM	293
Zamysł i realizacja	294
Los Hermanos – intertekstualny i poznawczy charakter czasoprzestrzeni drogi	300
Zamek – filozoficzny podtekst, opowieść i poezja	309
Los Hermanos – czas i ironia	331
<i>Lalka</i>	340
Historia	344
Miłość	352
Ocalenie?	357
<i>Sanatorium pod Klepsydrą</i>	365
Poetycka proza Brunona Schulza i film Wojciecha Hasa – romantyczne powinowactwo	366
Układ kompozycyjny filmu <i>Sanatorium pod Klepsydrą</i>	371
Główne motywy filmu Hasa przeniesione z opowiadań Schulza – ich istotne znaczenia	373
Kabalistyczne konotacje twórczości Schulza i filmu Hasa. Poznawczy aspekt Kabały	377
Religijność i obyczajowość chasydzka w filmie Hasa	390
„Dramat” czasu	395
4. W POSZUKIWANIU TOŻSAMOŚCI – EGZYSTENCJALNY I RELIGIJNY ASPEKT „DOŚWIADCZENIA CZASU”	409
<i>Nieciekawa historia</i>	409
<i>Pismak</i>	424
Franz Rosenzweig i jego „nowe myślenie”	433
<i>Osobisty pamiętnik grzesznika... przez niego samego spisany</i>	444
<i>Niezwykła podróż Baltazara Kobera</i>	463
ZAKOŃCZENIE	481
BIOGRAM REŻYSERA	487
FILMOGRAFIA (PEŁNOMETRAŻOWE FILMY FABULARNE)	489
BIBLIOGRAFIA	515
INDEKS NAZWISK	523
PODZIĘKOWANIA	532

WPROWADZENIE

Sztuka w moim przekonaniu stoi subiektywizmem. Tworzy własne światy...

Wojciech Jerzy Has

Poetycka obiektywność polega wyłącznie na łączeniu wszystkich elementów subiektywnych...

Paul Éluard

Tematem niniejszej książki jest twórczość filmowa Wojciecha Jerzego Hasa. Zasadniczym powodem, jaki przyświecał jej powstaniu, była chęć przybliżenia zagadki filmów polskiego reżysera. Wybór twórczości Hasa jako tematu może wydawać się zrozumiały, biorąc pod uwagę fakt, jak znacząco twórczość ta wpisuje się w trzy niezwykle istotne dekady kina polskiego (od II połowy lat 50. do końca lat 80.), że przynależy do niej kilka filmów owianych legendą, jak również ze względu na dotychczasowe rozproszenie refleksji krytycznej na jej temat.

Oto Has: filmowy wizjoner, a zarazem precyzyjny „rzemieślnik” cyzelujący każdy detal swojej ekranowej wizji; artysta „osobny”, ale też wnikliwy obserwator swoich czasów i badacz ludzkiej psychiki; niezrównany interpretator wybitnej literatury i twórca, którego dzieła charakteryzują się niepowtarzalną stylistyką; autor czternastu filmów pełnometrażowych – i tylko jedna monografia twórczości pióra Konrada Eberhardta napisana w drugiej połowie lat sześćdziesiątych¹.

Już te, niejako zewnętrzne powody mogłyby wystarczyć do podjęcia decyzji pisania o filmach Hasa. Ważniejszym jednak powodem okazało się pewnego rodzaju tajemnicze przyciąganie, jakie filmy te

¹ Zob.: Konrad Eberhardt, *Wojciech Has*, Warszawa 1967.

zdają się wytwarzać, przyciąganie, które przez wiele lat wpływało także na moją osobę. Kryło się za nim poczucie, że dzieła Hasa potrafią wywrzeć swój wpływ na widza głęboko, niejako u podstaw wrażliwości. Specyficzna nastrojowość, posępne nieco piękno filmowych obrazów, zagadka bohaterów, w których postaci wcielili się znakomici aktorzy, wreszcie „literacka” elegancja słowa ujętego w filmowych dialogach i monologach – wszystko to razem tworzy w dziełach Hasa całość, o której wartości decyduje precyzja szczegółów, ale też jeszcze coś nieuchwytnego, coś, co cechuje intuicję i wyczucie jedynie wybitnych artystów.

Filmy Hasa to zatem z pewnością dzieła, które posiadają swoistą aurę, które w tajemniczy sposób zachęcają, aby wejść w ich świat. Ich prawdziwa wartość wymyka się prostym definicjom, ponieważ w głównej mierze ujawnia się w estetycznym przeżyciu. Jednak filmy Hasa niewątpliwie posiadają także drugą stronę, w nie mniejszym stopniu decydującą o ich wartości – osadzone są w szeroko pojętej i głęboko przemyślanej tradycji kultury. Has potrafił zmierzyć się z wybitną literaturą i wnikliwie zinterpretować jej problematykę, a jednocześnie – mimo różnorodnych inspiracji – nadać swoim dziełom spójny obszar penetracji filozoficznej, moralnej i estetycznej. Dwie zasadnicze cechy twórczości Hasa, decydujące o jej wybitnym charakterze, to zatem: specyficzne myślenie filmową formą oraz głębokie zakorzenienie w kulturze. Pierwsza opiera się na niepowtarzalnych efektach uzyskiwanych za sprawą perfekcyjnego opanowania sztuki filmowej reżyserii – dramaturgii, gry aktorskiej, obrazowania, muzyki i ich precyzyjnego połączenia w całość. Operator Grzegorz Kędzierski, jeden z najważniejszych współpracowników Hasa – współautor czterech ostatnich filmów reżysera, mówił:

Has był szczególnie uwrażliwiony na formę, na wyglądy składające się na całościową kompozycję filmu. Niekiedy podczas ujęcia, gdy inscenizacja była już gotowa, siadał tyłem do planu, by wsłuchiwać się w intonację, rytm sceny. W ten sposób badał zgodność, współbrzmienie realizowanej sceny z jego „filmem wewnętrznym”².

Takie właśnie podejście do twórczości decydowało o precyzji filmów Hasa, a zarazem o wcielonej w nie głęboko osobistej wizji reżysera. Druga cecha – zakorzenienie w kulturze, głównie literackiej, ale także w refleksji historycznej i filozoficznej, stanowi w istocie intelektualny kościec tych dzieł. Te dwie cechy decydują o tym, iż odbiór filmów Hasa sytuuje się na szerokiej skali: pomiędzy odczuciem a ro-

² Zob.: Katarzyna Taras, *Film wewnętrzny – rozmowa z Grzegorzem Kędzierskim*, „Kamera. Film & TV” 2003, nr 2 (7), s. 61–65.

zumieniem, czy też raczej – pomiędzy nieuchwytnością subiektywnego odczucia a wysiłkiem obiektywizującego rozumienia.

O ile ten pierwszy aspekt twórczości Hasa – nazwijmy go umownie estetycznym – znalazł pewien oddźwięk w nielicznych tekstach krytycznych i historycznofilmowych, o tyle ten drugi, związany z rozumieniem, wciąż pozostawia otwarte możliwości; zwłaszcza w kontekście zamkniętej już od blisko dwudziestu lat całości dokonań Hasa.

Dotychczasowe próby odczytania znaczeń jego filmów pozostają albo wybiórcze, albo zbyt ogólne. Są oczywiście wyjątki; znajdą one stosowne miejsce także w moich interpretacjach i analizach. Praca badacza pozostawać musi w ciągłym dialogu z tym, co już zostało zrozumiane. Do takich wyjątków z pewnością należy piękna, choć niewielkich rozmiarów monografia Konrada Eberhardta z roku 1967. W szczególnie sposób znalazły w niej wyraz zarówno ów pierwiastek artystycznej nieuchwytności filmów Hasa, jak i wnikliwa próba określenia reżyserskiej strategii. Niewątpliwą siłą książki Eberhardta jest badawcza spostrzegawczość i trafne intuicje, którym w sukurs przysłała godna podziwu kultura literacka i filmowa jej autora. Nie zmienia to jednak faktu, że owe intuicje i spostrzeżenia – w wielu przypadkach trafne – powinny wreszcie znaleźć swoją kontynuację oraz szczegółowe uzasadnienie. Zwłaszcza biorąc pod uwagę fakt, że praca Eberhardta nie obejmuje tak istotnego dzieła, jakim jest *Sanatorium pod Klepsydrą* (1973) oraz kilku filmów nakręconych w latach osiemdziesiątych...

Ważne jest, że dzieła Hasa ewokują sferę szeroko pojętej subiektywności, a mimo to powołują do życia obszar w pewien sposób otwarty na świat – dotyczący jego realnych problemów. Niejednokrotnie zauważano, że jego filmy sprawiają wrażenie twórczości jednolitej, podlegającej niejako tym samym prawom twórczym, choć zarazem nie umożliwiają łatwego dostępu do reżyserskich intencji. Trafnie ujęła to Maria Kornatowska w swoim szkicu na temat twórczości polskiego reżysera:

Filmy Hasa są antydosłowne. Nigdy właściwie się nie kończą, raczej urywają, jakby autor na jakiś czas umilkł, by w innym miejscu i o innej dobie podjąć swą opowieść. Ich przesłania są więc nieoczywiste. Łatwiej je uchwycić, traktując poszczególne filmy jako części większej całości³.

³ Maria Kornatowska, *...lecz nie wiemy, co się z nami stanie. O twórczości Wojciecha Hasa*, w: *Kino polskie w dziesięciu sekwencjach*, red. Ewelina Nurczyńska-Fidelska, Łódź 1996, s. 40.

Tu zatem rysuje się pierwszy cel moich badań – wyrwać twórczość Hasa z pewnej nieokreśloności interpretacyjnej oraz zobaczyć jej kształt z perspektywy dokonanej już całości.

Jaki może być zatem pryzmat umożliwiający wejrzenie w świat imaginacji reżysera? W przypadku twórczości Hasa takim pryzmatem może być problematyka czasu – różne sposoby jego doświadczania i pojmowania. „Zagadka czasu” wyznacza bowiem główne pole twórczych poszukiwań Hasa. To właśnie wnikliwy namysł nad czasem pozwolił mu wejrzeć w najskrytsze zakamarki ludzkiej psychiki, a zarazem zobrazować skomplikowany wymiar ludzkiego losu wpisującego się w szerszą perspektywę historyczną czy metafizyczną. Przede wszystkim chodzi tu o ten rodzaj doświadczenia czasu, który związany jest z ludzkim życiem. Będzie to więc w pierwszym rzędzie czas psychologiczny i egzystencjalny; będzie to także czas wewnętrzny, związany bezpośrednio z obszarem ludzkiej pamięci i wyobraźni. Sam Has mówił o tym w charakterystyczny dla siebie, lapidarny sposób, w wywiadzie udzielonym właśnie Marii Kornatowskiej:

Tak się dziwnie składa, że rzeczywistość potwierdza moją wyobraźnię. W moich filmach opowiadam więc moją wyobraźnię i pamięć. Pamięć ma dla mnie kluczowe znaczenie. Istniejemy bowiem w czasie przeszłym, we własnej i cudzej pamięci. Teraźniejszość umyka nam, czas przeszły pojawia się w marzeniach. Opowiadanie filmowe rozwija się w czasie przeszłym. Pamięć ma charakter subiektywny⁴.

Temat czasu może być zatem swoistą bramą, która umożliwi wejście w świat filmowej imaginacji reżysera i która pozwoli również pojąć wagę problemów, z jakimi mierzą się jego bohaterowie. Nie tylko jednak to. Problematyka czasu może być bowiem także właściwym kluczem do odczytania adaptacyjnej strategii reżysera. Wiele jego decyzji okaże się wtedy głęboko i precyzyjnie umotywowanych, także w kontekście odczytania sensów i znaczeń literackich pierwowzorów. Jak bowiem dalej mówił Has:

Narracja filmowa ma charakter wizualny, ale jej punktem wyjścia jest zawsze literatura. Operowanie czasem. Skróty czasowe. Skoki w czasie. Jego boczne odnogi i różne warstwy. Domeną malarstwa jest przestrzeń, domeną literatury i filmu – czas⁵.

⁴ Maria Kornatowska, *Między pamięcią a wyobraźnią. Z Wojciechem J. Hasem rozmawia Maria Kornatowska*, „Kino” 1998, nr 3, s. 12–15.

⁵ Tamże.

Tu właśnie, za tymi spostrzeżeniami, po raz pierwszy wyłonił się problem czasu, który stał się później wiodącym wątkiem całej książki: **Doświadczenie czasu jako motyw stale obecny w filmach Hasa i istniejący przede wszystkim dzięki charakterystycznej koncepcji indywidualnego bohatera tych filmów.** A zatem – w pierwszym rzędzie czas przeżywany, czyli czas ludzki, uosobiony w jakiś sposób na ekranie przez postaci głównych bohaterów. Czym jednak jest taki czas? Czy można go oddzielić od innych ujęć czasu? I jakie mogą być te inne ujęcia? Czym w filmach Hasa jest czas? Czy tylko czasem bohatera?

Zanim nastąpić mogło rozwinięcie tematu, konieczny był zatem namysł nad pytaniami dotyczącymi czasu – teraz przeprowadzony już w sposób bardziej metodyczny. Tak powstała część pierwsza książki: CZAS. Jej początek wyznacza zatem gruntowne, w miarę możliwości, przypomnienie filozoficznych prób zdefiniowania zagadki czasu. Szybko okazało się jednak, jak śliski jest to grunt. Rozdział *Czym jest czas?* polega w dużej mierze na przytoczeniu filozoficznych koncepcji dotyczących czasu – od starożytności do współczesności. W istocie jego właściwym celem stało się unaocznienie nieusuwalnej aporetyki (sprzeczności), tkwiącej niejako w samej głębi problematyki czasu i dającej także o sobie znać w przykładach różnych stanowisk filozoficznych.

Najogólniej rzecz ujmując, aporetyka ta wynika z dwóch zasadniczych możliwości dostępu do problemu czasu: poprzez czas przeżywany przez człowieka (czas duszy, czas świadomości i pamięci) i poprzez czas świata. Stąd również pojawia się kolejny problem – dotyczący jedności lub wielości czasów. Został on zasygnalizowany już w wstępie rozdziału, za sprawą przypomnienia, że istnienie człowieka nieodwołalnie wpisane jest w pewnego rodzaju cykliczność świata i związaną z nią rachubę czasu. Natomiast paradoksalność i nieuchwytność czasu przeżywanego daje o sobie znać niejako na dwóch poziomach. Po pierwsze – na poziomie ludzkiego doświadczenia, a właściwie, za Romanem Ingardenem – dwóch sprzecznych doświadczeń, określanych jako trwałość i zarazem zmienność ludzkiej osoby. Drugi zaś poziom to sprzeczności pojawiające się przy próbie pojęciowego ujęcia czasu. Związane są one już z pierwszym zasadniczym pytaniem: czy czas rzeczywiście jest? A zatem – co jest? Teraźniejszość? Przeszłość? Przyszłość? Przepływ czasu? Jeśli tak, to jaka jest natura tego przepływu – ciągła czy nieciągła? Czym jest chwila? Czym różni się czas świadomości od świadomości istnienia w czasie?

Ten bardzo ważny rozdział stanowi zatem coś w rodzaju tła, które stale przeświecać powinno w trakcie dalszej lektury. Wskazuje przede wszystkim na niemożność definitywnego rozwiązania zagadki czasu. Czas charakteryzuje się pewnego rodzaju nieprzenikniono-

ścią. Choć rozdział ten dotyczy głównie czasu przeżywanego przez człowieka – także ludzkiej pamięci, sygnalizuje jednak szerszy kontekst problemów. W tle pojawia się również zagadnienie historycznych i religijnych ujęć czasu.

Po tak przeprowadzonych wstępnych dociekaniach możliwe już było rozważenie zasadniczej tezy, czyli czasu rozpatrywanego jako ludzkie przeżycie, istniejącego w filmach Hasa za sprawą koncepcji bohatera indywidualnego. W rozdziale *Czas w filmach Hasa* zawarta została syntetyczna próba określenia sposobu ewoluowania problematyki czasu w twórczości Hasa. Rozdział ten pomyślany został jako swoisty „przewodnik” streszczający najistotniejsze zagadnienia twórczości Hasa w kontekście omawianej przeze mnie problematyki. Wskazuję w nim jednocześnie na konieczność znacznego rozszerzenia teoretycznych ujęć dotyczących czasu w dziełach polskiego reżysera.

Temu służyć miały właśnie szczegółowe interpretacje filmów Hasa zawarte w części drugiej książki – FILMY. To w rzeczywistości najistotniejszy cel moich poszukiwań – uważnie przyjrzeć się każdemu z nich, odczytać ich sens. Ich najprostszy, chronologiczny porządek pozwolił ukazać ewolucję, a zarazem pogłębianie się reżyserkiej refleksji nad czasem oraz związane z tym wzbogacenie narracji i formy wizualnej jego dzieł. Podstawowym motywem moich dociekań stało się pytanie, w jaki sposób w poszczególnych filmach dokonane zostało przez Hasa przeniesienie kulturowej refleksji na temat czasu w sferę wizerunku już nie tylko **człowieka – ale też świata**. Te interpretacyjne próby niewątpliwie cechuje jednak pewnego rodzaju dwoistość. Z jednej strony przyświeca im bowiem chęć jak najprecyzyjniejszego zbliżenia się do ukrytej w każdym z filmów autorskiej intencji, z drugiej zaś, towarzyszy świadomość, że każde dzieło i jego interpretacja prowadzić może ku nieograniczonej w istocie liczbie możliwych znaczeń i odniesień, a sama interpretacja stanowi pewien twórczy akt.

A zatem pierwszy rozdział (*Czas jako przeżycie – bohater w „pułapce” czasu*) to interpretacje pięciu pierwszych filmów Hasa, uwzględniające także wątki literackie. Zasadniczym motywem jest tutaj subiektywny charakter czasu, który realizuje się w tych filmach dzięki koncepcji indywidualnego bohatera i odzwierciedla napięcie pomiędzy zmiennością i płynnością czasu wewnętrznego (pamięci i wyobraźni) a nieodwracalnością i upływem czasu obiektywnego, tzw. „czasu zegara”.

Rozdział drugi (*Pamięć osoby i pamięć narodu – bohater i czas historyczny*) zawiera analizy filmów *Jak być kochaną* i *Szyfry*. W tej części wykazuję, w jaki sposób Has wpisał subiektywne doświadczenie czasu (czasu przeżywanego) w szerszy kontekst czasu historycznego – II wojny światowej i wydarzeń powojennych. W filmach tych

doświadczenie czasu posiada charakter intersubiektywny, ponadindywidualny i identyfikuje się z losem zbiorowości – rodziny, społeczności, narodu, a ich tematyka koresponduje z problematyką dzieł Szkoły Polskiej.

Rozdział trzeci (*W labiryncie czasu – poznawczy charakter „wędrówki” filmowych bohaterów*) wskazuje między innymi, w jaki sposób zagadnienia dotyczące czasu sprzężone zostały przez Hasa z motywem wędrówki (drogi) rozumianej jako pewien proces poznawczy. Istotnym elementem jest w tym przypadku również próba określenia najważniejszych znaczeń adaptowanej literatury. Stąd dużą część tego rozdziału zajmuje tekst poświęcony powieści Jana Potockiego – powieści wyjątkowej i tajemniczej, którą Has odczytał na swój sposób. Natomiast film *Sanatorium pod Klepsydrą* potraktowany jest jako dzieło najpełniej wyrażające Hasowską refleksję nad czasem, w którym posiada ona cztery splecione ze sobą konteksty: psychologiczny, filozoficzny, religijny i historyczny.

Istotne jest również to, że porządek analiz dopełnia interpretacja trzech ostatnich filmów Hasa (rozdział czwarty *W poszukiwaniu tożsamości – egzystencjalny i religijny aspekt „doświadczenia czasu”*). Nie tylko dlatego, iż nie były one dotąd szczegółowo omawiane. Natomiast dlatego, że każdy z nich w inny sposób wpisuje obraz doświadczenia czasu bohatera w trzy główne tradycje kultury europejskiej i związaną z nimi refleksję nad czasem – judaistyczną (*Pismak*), chrześcijańską (*Osobisty pamiętnik grzesznika...*) oraz grecką (*Niezwykła podróż Baltazara Kobera*). W filmach tych przeżycie czasu skonfrontowane zostało z religijną i filozoficzną wizją, kolejno – czasu quasi-historycznego, eschatologicznego i mitycznego. W ten sposób daje o sobie znać także nieuchronna kolistość rozważań na temat czasu – powroty. Wraz z ostatnim filmem powracamy bowiem do platońskich i neoplatonickich koncepcji czasu, które stanowiły także punkt wyjścia pierwszego rozdziału poświęconego filozofii czasu. Bowiem w filmach Hasa – tak jak w czasie – wszystko ciągle rozwija się i niejako narasta, lecz również coś obsesyjnie powraca, niczym w subiektywnym wymiarze czyjejś pamięci...

Powyższe założenia sprowadzały zatem konieczność przenikania się czterech zasadniczych ujęć czasu: pod kątem przeżycia czasu, filozofii czasu, czasu narracji i czasu przedstawionego.

Na to ostatnie ujęcie szczególnie ważny wpływ wywarły adaptacyjne decyzje reżysera. Literacki kontekst jego dzieł stać się musiał zatem kolejnym z istotnych motywów moich interpretacji. Dotyczy to zarówno historycznego kontekstu prozy Hłaski, Dygata, Uniłowskiego, Brandysa, Prusa czy Kijowskiego, jak również mniej oczywistych motywów przenikających z prozy Terleckiego, Schulza, Potockiego. Literatura jako grunt filmów Hasa, to coś znacznie więcej niż tylko

wybór wątków z adaptowanej prozy. Has potrafił wykazać się umiejętnością takiego odczytania literatury i jej kontekstów, które pozwalało wzbogacać jej sens. To hermeneutyczna w istocie umiejętność odczytywania i rozumienia, ale też rozwijania i w ten sposób otwierania na nowe interpretacje; jest to pewien rodzaj zgłębiania zagadek świata oraz gry z czasem kultury i czasem zapisanym w kulturze.

Swoją wizję odczytania literatury i świata ujął Has w formule kina, którą sam nazwał poetycką. W jednym z wywiadów ujął to krótko tymi słowy:

Dla jednych twórców filmowych źródłem inspiracji może być plastyka, dla innych zaś literatura, z całym swoim bogactwem form i gatunków; dla mnie czynnikiem inspirującym jest poezja; nie jestem zresztą odosobniony: tradycja wielkiej poezji romantycznej, ewokującej świat magiczny, z wszelkimi wynikającymi stąd konsekwencjami, jest bardzo silna w polskiej sztuce po dzień dzisiejszy. Wydaje mi się, że właśnie szeroko pojęta formuła kina poetyckiego potrafi oddać kalejdoskopową zmienność i wysoką temperaturę emocjonalną rzeczywistości...⁶

Próba rozpoznania tej formuły stać się musiała zatem kolejnym istotnym wątkiem książki. Owa hermeneutyka i literackość filmów Hasa (ale też kilka innych cech) pozwalają sądzić, że wiele zawdzięczają one właśnie romantycznej teorii sztuki i poezji – uwspółcześnionej przez reżysera. Jak wiemy, wpływ tradycji romantyzmu na powojenne kino polskie wydaje się niewątpliwy, lecz zarazem dość skomplikowany, ponieważ zapośredniczony poprzez różnego rodzaju interpretacje. „Romantyzm” Hasa jest nieco inny niż na przykład wpływy romantyczne w twórczości Andrzeja Wajdy lub w filmach Andrzeja Munka⁷. Rzec można, że Has sięga niejako ku samej głębi romantycznego czy też raczej preromantycznego myślenia o dziele artystycznym.

Być może chodzi tu o najbardziej głębokie znaczenie słowa poezja, sięgające aż do greckiego źródłosłowu – *poiein* – czynić, robić, wytwarzać, i pochodzącego od niego dynamicznego terminu *poiesis*. W przypadku Hasa owo „czynienie” byłoby po prostu snuciem filmowej poetyckiej opowieści, ujmującej także dylematy dotyczące czasu. Takie szerokie i dynamiczne znaczenie poezji bliskie było także romantyzmowi. Poprzez poezję istniała bowiem możliwość ujęcia zagadki człowieka i świata. Czas stanowił istotny element tej zagadki; poezja zaś – jako potęgowanie syntetycznej refleksji – była sposobem integra-

⁶ Andrzej Markowski, *Dramat czasu, wyobraźni, pamięci. Wojciech Has o swoim nowym filmie*, „Film” 1971, nr 30/31.

⁷ Zob. np.: Ewelina Nurczyńska-Fidelska, *Andrzej Munk*, Kraków 1982.

cji. Poezja to także powieść, najwyższy jej gatunek. *Wie im Roman* (niem.) – jak w powieści, to jeden z kluczy do słowa „romantyczny”. Powieść to sztuczny świat, czyli artefakt. Mocą sztuki życie pozbawione znaczenia wzrasta do rangi znaczącego dzieła. Dwie zasadnicze cechy powieści romantycznej to snucie opowieści i postulat formowania indywiduum – oba przecież fundamentalnie związane z czasem człowieka i czasem świata.

To właśnie, głębokie i dynamiczne rozumienie poezji jako możliwości formowania filmowej opowieści i formowania człowieka potraktować można jako rdzeń artystycznego myślenia Hasa. Co ważne – jest on „z ducha” romantyczny, istotny jednak niejako „poza czasem” artystycznych i literackich chronologii...

Oczywiście są tu jeszcze konkretne motywy stanowiące bezpośrednią podstawę niektórych filmów, np. poemat Juliusza Słowackiego *Anhelli* w filmie *Szyfry*, romantyczna proza Jamesa Hogga jako kanwa *Osobistego pamiętnika grzesznika...* czy romantyczno-alchemiczne metafory kopalni, ziemi i złota w filmie *Złoto*. Także ostatni film Hasa – *Niezwykła podróż Baltazara Kobera* – jest w istocie podróżą ku korzeniom wyobraźni i filozofii romantycznej, a to za sprawą przenikającej go renesansowej filozofii neoplatonńskiej. Jak bowiem zauważył wybitny znawca romantyzmu M.H. Abrams, to właśnie Plotyn – „ojciec” neoplatonizmu – jest również „ojcem archetypu rzutowania na zewnątrz obrazów wewnętrznych. Tak romantyczną teorię poznania, jak i romantyczną teorię poezji można uznać za odległe spadkobierczynie tej podstawowej metafory filozofii Plotyńskiej”⁸.

To właśnie między innymi za sprawą tej filozofii, wcielonej w twórczość, dokonywać się może swoista wymiana pomiędzy „zewnątrznym światem” a „wewnętrzną wizją artysty”, wymiana, która w tajemniczy sposób uwidacznia się także w filmach Wojciecha Hasa. W ten sposób filmowe dzieło staje się już nie tylko „zwierciadłem rzeczywistości”, lecz przede wszystkim emanacją światła „wewnętrznej lampy” umysłu jego twórcy. Tutaj też szczególny status uzyskują dwie arcyromantyczne kategorie – wyobraźnia i ironia. Pierwsza zawiera twórczy potencjał i pierwiastek wolności, druga odzwierciedla nierozstrzygalny konflikt pomiędzy ową wolnością a uwarunkowaniem człowieka jako twórczego podmiotu.

Także w kontekście kulturowej pamięci dostrzec można w filmach Hasa romantyczne powinowactwo. Jest nim swoisty „relikt” świata oddalonego w czasie, który może być traktowany jako bezpowrotnie przepadła teraźniejszość – obca a jednak w pewnym sensie „swojska”.

⁸ M.H. Abrams, *Zwierciadło i lampa. Romantyczna teoria poezji a tradycja krytycznoliteracka*, tłum. Maria Bożenna Fedewicz, Gdańsk 2003, s. 70.

W ten sposób także nowoczesna sztuka – w tym przypadku filmowa – tak jak kiedyś u romantycznych poetów, jawi się jako twór sztuczny, a romantyczność może zaistnieć na nowo jako ta, której „podo-
ba się oglądać momenty życia w medium literackiego doświadczenia i odczucia”⁹.

Ten właśnie nowoczesny rys romantycznej sztuki jest tutaj szczególnie istotny. Has jest przecież artystą dwudziestowiecznym, wyra-
stającym bezpośrednio z szeroko rozumianej tradycji modernizmu. Oczywiście jest zatem, że choć jego koncepcja sztuki czerpie z wczes-
noromantycznych korzeni, to jest to jednak romantyzm mocno prze-
filtrowany przez inne modernistyczne wpływy, takie jak choćby kra-
kowska tradycja Młodej Polski, surrealizm czy wreszcie egzysten-
cjalizm. Filmowa sztuka Hasa jest też w sposób istotny naznaczona
kondycją drugiej połowy XX wieku – epoki schyłku nowoczesności.
To właśnie w tym kontekście należy zobaczyć powracające u Hasa ro-
mantyczne pytania o status ludzkiej podmiotowości oraz o rolę sztuki,
która mogłaby pomóc określić obszar jej uwarunkowań.

Romantyzm może być zatem jedną z istotnych perspektyw, z któ-
rych zobaczyć można kulturowe i artystyczne zakorzenienie twórczości
Wojciecha Hasa – z pewnością jednak nie jedyną. Dlatego wła-
śnie twórczość ta pozostaje tajemniczą w swej istocie i niekończącą
się „podróżą do granic filmu” – jak pisał w jednej ze swoich książek
Konrad Eberhardt. Może zresztą prowadzić o wiele dalej, poza te gra-
nice, co skrupulatnie, ale – mam nadzieję – w sposób interesujący,
będę starał się wykazać...

⁹ Hans Robert Jauss, *Tradycja literacka a dzisiejsza świadomość nowoczesności*, tłum. Małgorzata Łukasiewicz, w: tegoż, *Historia literatury jako prowokacja*, Warszawa 1999, s. 31.

Niedostępne w wersji demonstracyjnej.

Zapraszamy do zakupu

pełnej wersji książki

w serwisie

