



**MAŁGORZATA
JAKUBOWSKA**

KRYSZTAŁY CZASU

KINO WOJCIECHA JERZEGO HASA

FILMO!ZNAWCY

MAŁGORZATA
JAKUBOWSKA

KRYSTAŁY 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

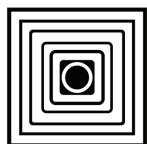
65 LAT
ŁÓDZKA
SZKOŁA
FILMOWA

[Kup książkę](#)

MAŁGORZATA
JAKUBOWSKA

KRYSZTAŁY CZASU

KINO WOJCIECHA JERZEGO HASA



pwsftvit



WYDAWNICTWO
UNIwersYTETU
ŁÓDZKIEGO

[Kup książkę](#)

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

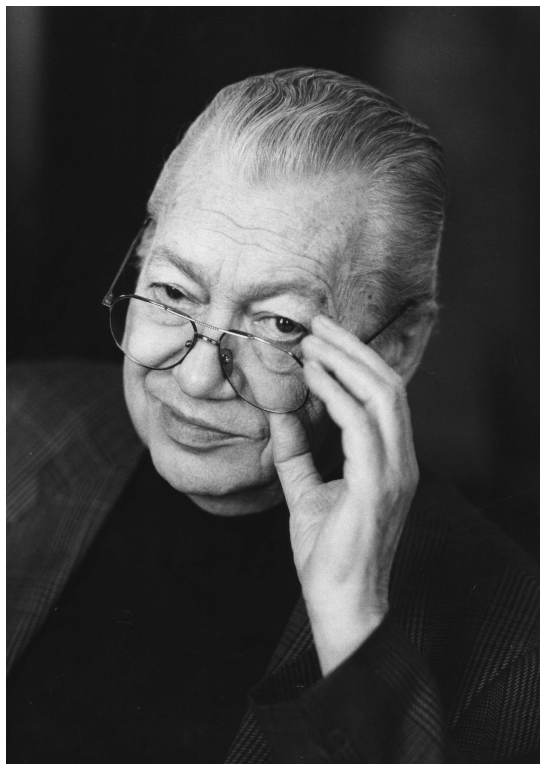
ZAKOŃCZENIE	359
--------------------	-----

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 Kukulczanki.

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.

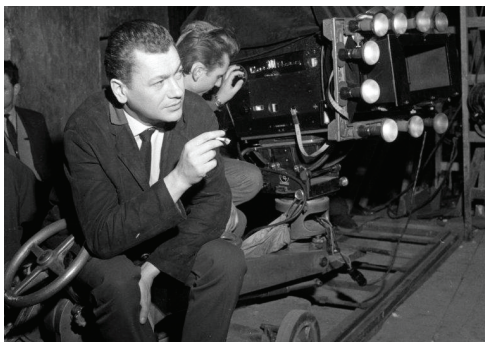
Gilles Deleuze

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.

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. Skróty czasowe. Skoki w czasie. Jego boczne odnogi i różne warstwy. Domeną malarstwa jest przestrzeń, domeną literatury i filmu – czas”¹. Has



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

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 monografię 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 zaświadczać 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 rozpocząłam 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 teraźniejszości, 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 teraźniejszości. 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 świetle 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)

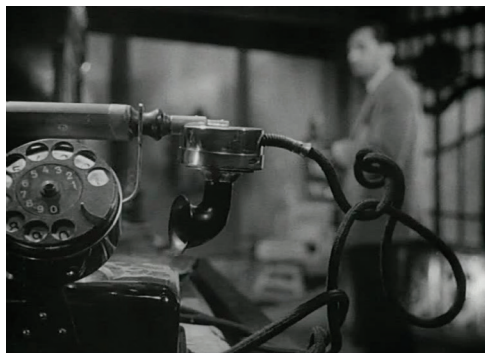
W swoim pełnometrażowym, fabularnym debiucie z 1957 roku Wojciech Jerzy Has przedstawia się widzom kinowym jako twórca w pełni ukształtowany. Już na początku drogi twórczej ujawnia także swoje preferencje tematyczne – uwrażliwienie na wszelkie zagadnienia związane z ludzkim doświadczaniem czasu. W jego 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 skrzyconym w symboliczną pętlę kablem. Jej zna-



Fot. Nieruchoma figurka człowieka
zdominowana przez świat rzeczy.

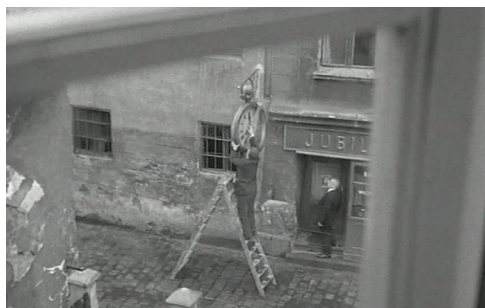
czenie zostanie wyeksponowane, gdy pojawi się nałożony na fotografię napis z tytułem dzieła. Gdzieś w oddali pozostaje zamazany kontur postaci.

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 lejtmotywem 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.