

UNIwersYTET ŁÓDZKI
WYDZIAŁ FILOLOGICZNY

INSTYTUT KULTURY WSPÓŁCZESNEJ
KIERUNEK: KULTUROZNAWSTWO

Kamil Cecherz

**„SANATORIUM POD KLEPSYDRĄ” WOJCIECHA
JERZEGO HASA – LABIRYNT CZY KŁĄCZE?**

Praca magisterska
napisana po kierunku
prof. nadzw. dr hab.
BOGDANA BANASIAKA

Łódź, 2012 rok

WSTĘP	3
 R O Z D Z I A Ł I.....	7
WPROWADZENIE - LABIRYNT A KŁĄCZE	7
KULTUROWE ZNACZENIE LABIRYNTU	11
Pierwotna symbolika	11
Nić Ariadny	14
Labirynt w średniowieczu.....	16
Barok i manieryzm	18
Motyw labiryntu w literaturze - przykłady	20
KŁĄCZE - DELEUZE I GUATTARI	22
Zasady kłacza, według Deleuze’a i Guattari’ego.....	22
Kim jest nomada?	26
REFLEKSJA NA TEMAT SZTUKI I ŚWIATA	31
Artysta - nomada	31
Realizacje typu kłacze	33
Internet	33
Książka	35
Film	37
 R O Z D Z I A Ł II.....	39
ARTYSTYCZNE CREDO HASA.....	39
Formuła kina poetyckiego	39
Sanatorium pod Klepsydrą – próba odczytania filmowego kodu	41
TRUDNA PRZEPRAWA – DROGA JÓZEFA W SANATORIUM	43
Poszukiwanie „króliczej nory”	43
Przenikanie i znikanie	47
Igraszki z czasem	51
Wstęga Moebiusa.....	53
Droga wtajemniczenia.....	53
W państwie śmierci.....	55
 R O Z D Z I A Ł III.....	61
ZAPŁĄTANI W NIĆ ARIADNY	61
Pętla – opowieść o życiu pijaka	62
Rękopis znaleziony w Saragossie – nowa twarz Hasa.....	65
Kompozycja szkatułkowa	65
Plecionka zdarzeń.....	66
Rękopis.....	67

ŚWIATY JERZEGO HASA	69
Rupieciarnia	69
Tajemniczy ornament: scenografia a fabuła i narracja	70
Studium przedmiotu	72
Kres człowieka	74

Z A K O Ń C Z E N I E.....77

Dlaczego labirynt?	78
Dlaczego klącze?	81
lalkarz - Pan de Voss.....	82
demiurg - Ojciec.....	83
Podsumowanie	86

BIBLIOGRAFIA

TEKSTY DRUKOWANE	89
TEKSTY DOSTĘPNE NA STRONACH WWW.....	91
FILMOGRAFIA	93
SPIS ILUSTRACJI.....	93

WSTĘP

Opracowanie kieruje w stronę zainteresowanych kinem Hasa. Poświęcam je jednemu z najbardziej zagadkowych i fascynujących filmów polskiej kinematografii: *Sanatorium pod Klepsydrą*. Ta niezwykle szczególna ekranizacja, zrealizowana blisko czterdzieści lat temu, nadal wywołuje ożywione reakcje.

Film doczekał się w roku 2011 cyfrowej rekonstrukcji, ten zabieg techniczny pozwolił mu zejść z zakurzonych półek archiwum i zajaśnieć nowym blaskiem. W mojej pracy zamieszczam kadry z odrestaurowanej wersji ekranizacji *Sanatorium pod Klepsydrą*, która jest wizualnie czytelniejsza od nadgryzionego zębem czasu oryginału.

Badając ścieżki twórcze Hasa, korzystał będę z najnowszych rozpraw dotyczących jego twórczości autorstwa: Iwony Grodź, Małgorzaty Jakubowskiej i Marcina Marona. Zawierają one drobiazgowo analizy, które aktualizują i wzbogacają wiedzę na temat twórczości tego ekstrawaganckiego reżysera. Pokazują jego sztukę ekranu w nowym świetle, skupiając się nie tylko na efekcie wizualnym, ale także na filozoficznym przesłaniu.

W mojej pracy omówię sposoby kreowania filmowej rzeczywistości przez Jerzego Hasa. Reżyser ten przy tworzeniu swych największych ekranizacji: *Pętla*, *Rękopis znaleziony w Saragossie* i *Sanatorium pod Klepsydrą*, posłużył się unikalną metodą kina poetyckiego, konstruując światy z pogranicza jawy i snu. Miłośnicy jego obrazów często zwracają uwagę na nietypową sposób aranżacji przestrzeni. Has lubuje się w osobliwych, zamkniętych i mrocznych wnętrzach, które projektuje w oryginalny, niekiedy odpychający sposób. Umieszcza on wewnątrz planów zdjęciowych przedmioty o rzadkim kształcie, rekwizyty o nieznanym przeznaczeniu, poczynając od starych mebli, ram, luster, a kończąc na fragmentach szczątków organicznych.

Maniera Hasa wynika z jego przeświadczenia, które wyraża się poprzez niechęć do realizmu. On sam twierdzi:

Uprawianie sztuki polega między innymi na stawianiu sobie coraz bardziej skomplikowanych zadań formalnych. [...] reżyser patrzy na świat, który wymyślił i któremu chce nadać jakiś kształt.¹

¹ H. Kluba, *Has - in memoriam*, „Kino”, nr 10/2001, s. 52-53.

Reżyser nie chce, by jego sztuka filmowa była łatwa dla odbiorcy, toteż stawia sobie coraz bardziej skomplikowane zadania formalne². Kolejne filmy Hasa są próbą odrealnienia rzeczywistości poprzez nadanie jej skomplikowanego i zawiłego kształtu. Bohaterowie Hasa będą obsesyjnie starali się uwolnić od ciężaru codzienności, uciekając w sferę rojeń i wizji; będą błądzili ciemnymi korytarzami, kierowani namiętnościami i podszyti lękiem, wciąż zadając sobie te same pytania: dokąd zmierzam? gdzie się zagubiłem?

W pracy omówię mechanizmy kształtowania się form rzeczywistości u Hasa. Naświetlenie tego zagadnienia w przypadku filmów takich jak *Pętla*, *Rękopis znaleziony w Saragossie* czy wreszcie *Sanatorium pod Klepsydrą* jest krokiem obowiązkowym, umożliwiającym wejście w problemową głębie. By osadzić moje rozważania na konkretnych fundamentach, posłużę się dwoma modelami: labiryntu i kłacza.

W pierwszym rozdziale krótko umówię symboliczne znaczenie labiryntu w kulturze, jego formy, rodzaje, miejsca występowania oraz jego związki z religią i architekturą. Zbadam w tym celu różne mity, skupiając się głównie na obszarze europejskim. Następnie postaram się przybliżyć filozoficzny kontekst, wyjaśnię co poprzez kłacze rozumie Deleuze. Spróbuję także przybliżyć znaczenie innych pojęć związanych z jego metodą badawczą: figurę nomady, nomadyczną maszynę wojenną.

Celem mojej pracy będzie próba opisu świata filmu *Sanatorium pod Klepsydrą*, za pomocą dwóch modeli:

- ❖ labiryntu, który możemy rozumieć jako formę zorganizowaną, gdyż jest układem posiadającym centrum;
- ❖ kłacza, który stanowi jego przeciwieństwo, gdyż jest strukturą nie mającą określonych kształtów ani wymiarów.

W przypadku labiryntu będzie chodziło o znalezienie możliwości na naszkicowanie pewnego złożonego układu: zagmatwanego, ale rozplanowanego; kompozycyjnie uporządkowanego, dającego się rozpisać na siatce wymiarów.

² *Ibidem*.

W przypadku kłacza zaś skupimy się na modelu, który nie jest rozplanowany. Kłacze możemy rozumieć jako układ bez linii podziału, a więc taki, który nie ma punktów orientacyjnych ani granic.

Zestawienie: „labirynt – centrum” oraz „kłacze – chaos”, na pozór nie niesie ze sobą żadnej odkrywczej myśli, jak jednak postaram się wykazać, pomaga ono przezwyciężyć wiele niejasności. Wystarczy odnieść je do takich uniwersalnych pojęć jak: słowo, tworzywo, materia, przestrzeń czy nawet życie, by odkryć obszary dotąd niezbadane dla ludzkiego rozumu.

Idea Deleuze jest dość przewrotna, podejmuje się on próby zburzenia *gmachu* filozofii, rozpoczyna walkę z systemem, w którym prym wiedzie myśl dogmatyczna, osiadła (dla uproszczenia nazwijmy ją centryczną). Labirynt (czy też układ ośrodkowy) będzie odsyłał nas do pewnego apriorycznego porządku, kłacze zaś – do swobodnego ruchu, który nie podlega naporowi sił zewnętrznych. Centrum będziemy łączyli z figurą władcy, który ustala właściwe reguły, pana, który wyznacza granice.

Przedstawienie filmu *Sanatorium pod Klepsydrą* w kategorii labiryntu oraz osobno w kategorii kłacza, jakiego dokonam w drugim rozdziale pracy, pozwoli wskazać cechy, które decydują na korzyść jednego i drugiego stanowiska. Zajmę się aspektem wizualnym, jak i problematyką filozoficzną filmu. Zwracając uwagę na znaczenie labiryntu jako pradawnego symbolu, nie zapomnę zaakcentować jego przeciwieństwa wobec kłacza.

Omówię sposoby kreowania przez Hasa rzeczywistości, która w pewnych przypadkach wykazuje cechy labiryntu, a w pewnych – kłacza. Postaram się na nowo objaśnić film, korzystając z modelu Deleuze’a i Guattari’ego (kłacze jako rozwinięcie labiryntu, symbioza kłacza i labiryntu).

W trzeciej części pracy przyjrę się *Pętli* i *Rękopisowi znalezionemu w Saragossie* ekranizacjom, w których najwyraźniej widać oniryczno-symboliczną metodę twórczą Hasa. Dokonam zestawienia tych obrazów ze schematem labirynt-kłacze, poszukam w adaptacjach filmowych powieści Hłaski i Potockiego elementów, które pojawiają się w *Sanatorium pod Klepsydrą*.

Podejmę się omówienia losów bohaterów ekranizacji Hasa, zwracając uwagę na ich związek z rzeczywistością: obecność lub nieobecność w niej. Postaram się rozwiązać problemy związane z interpretacją jego filmów, które pojawiają u widzów z powodu nadużywania utartych schematów myślenia.

Deleuze oferuje nam rodzaj terapii, otwiera nowe możliwości. Skupienie się na jego metodzie myślenia pozwala precyzyjniej i jaśniej przedstawić zabiegi twórcze Hasa. Jak się okazuje, nie są one powodowane jakąś manią czy zboczeniem artystycznym, ale spełniają określone funkcje, służą wyrażeniu pewnej idei.

Przestrzeń i czas reżyser z Krakowa uznaje za tworzywo: *plastelinę*. Has zespala ze sobą różne porządki, tworzy światy jak w kalejdoskopie. W rzeczywistość tę włącza swoich bohaterów, niejednokrotnie bezbronnych i zagubionych, stojących na rozdrożu, nie znających swego miejsca, nie umiejących pogodzić się z codziennością. Has świadomie zmierza na rubieże rzeczywistości, gdyż tylko tam nie ma jeszcze śladów pozostawionych przez ludzi.

Zbliżając się do odpowiedzi na pytanie: „*Sanatorium pod Klepsydrą* – labirynt czy kłaczę?”, przyjrzymy się nie tylko filmowi, ale też filozofii współczesnej. Postaramy się skorzystać z nowych narzędzi.

ROZDZIAŁ I

Wprowadzenie - labirynt a kłacze

Spróbujmy odpowiedzieć na pytanie: czym jest labirynt? Przywykliśmy łączyć jego konfigurację z pewną gmatwaniną dróg. Mówiąc „labirynt”, myślimy o zagadce, sofizmacie, trudnym problemie, niewyjaśnionym zjawisku, meandrycznych ścieżkach tajemnicy. Kojarząc labiryntu z płataniną zygzakowatych, krętych korytarzy, nie czynimy błędu. Warto jednak wiedzieć, że jego zawłość jest cechą samą w sobie:

[...] Eco twierdzi, że labirynt na Krecie był linearny, i że Tezeusz „nie musiał dokonywać żadnych wyborów: nie miał innej opcji jak dotarcie do centrum i z centrum do drogi prowadzącej na zewnątrz... W tego rodzaju labiryncie nitka Ariadny jest bezużyteczna, ponieważ nie można w nim się zgubić.”³



Labirynt symbolizuje dochodzenie do niewiadomego poprzez zmierzanie po krętej drodze, błądzenie; warto mieć jednak na uwadze, że większość jego przedstawień to formy jednokierunkowe. Nie będziemy więc mówić tylko o jego kształcie, ale także o alegorycznym znaczeniu.

Labirynt jako taki powinien posiadać centrum. Być uporządkowany. Brak środka oznacza, że mamy do czynienia z formą pseudo-labiryntu. Posiada on pewne cechy labiryntu, ale nim nie jest. Nie należy łączyć obu konstrukcji. Rozróżniamy wiele odmian labiryntów, forma ta ma długą tradycję kulturową, jej ślady odnajdujemy w większości kręgów cywilizacyjnych, co świadczy o uniwersalności znaczenia tej

³ E. J. Aarseth, *Cybertekst: Perspektywy literatury ergodycznej (wstęp: literatura ergodyczna)*, tłum. Dorota Sikora, Mariusz Pisarski, „Techsty – literatura i nowe media” [dostęp: 26 Lutego 2012], <http://techsty.art.pl/magazyn2/artykuly/aarseth_cybertekst.html>.

struktury. Jak wskazuje P. Santarcangeli: *Nie ma granic dla form labiryntu*.⁴ Nie będziemy jednak zajmować się dokładnym analizowaniem poszczególnych rodzajów, a jedynie wskażemy kilka głównych cech klasycznego labiryntu. Mam na myśli wybrany przejrzysty układ o ustalonej hierarchii:

- ❖ całościowo labirynt składa się z koncentrycznych kręgów, pięter, poziomów, sfer;
- ❖ wyraźnie widać w nim wejścia (jedno, dwa lub więcej w zależności od formy);
- ❖ posiada on część centralną, stanowiącą ostatni poziom;
- ❖ charakteryzuje się regularnym i geometrycznym kształtem.

Wskazane cechy nie pozwolą na zbudowanie pełnego obrazu różnorodności form labiryntów, w przypadku naszych rozważań jest to jednak zbyteczne. Chodzi przede wszystkim o podkreślenie, że labirynt nie są tworem przypadkowym. Nie wystarczy określić go jako coś „pokręconego”, gdyż posiada on szereg znaczeń kulturowych. Jest symbolem.

Właściwości zupełnie inne, przeciwne do labiryntowych, ma kłącze. Nie mam na myśli rośliny, choć jej budowa doskonale ilustruje problem, ale koncepcję figury kłącza, według filozofii Deleuze’a i Guattari’ego. Autorzy ci w rozprawie pt. *Kłącze* prezentują pewien model myślenia: funkcjonowanie świata, a wraz z nim człowieka można przedstawić jako ruch. Ruch nie będący przemieszczaniem się po linii prostej, ale ruchem rozpoczynającym się i przebiegającym we wszystkich możliwych kierunkach. Kłącze w tym sensie będziemy rozumieli jako sieć o szczególnych właściwościach. Sieć składającą się z wielu składników, wzajemnie połączonych ze sobą, umożliwiającą przesuwanie się we wszystkie strony:

⁴ P. Santarcangeli w opracowaniu pt., *Księga Labiryntu*, tłum. z włos. I. Bukowski, wyd. Wiedza Powszechna, Warszawa 1967, s. 42, wyróżnia kilkanaście różnych form labiryntu zwracając uwagę na: kształt, ilość centrów, rodzaj dróg, zapętlenia, rozwidlenia, ilość ścieżek.

*Kłacz nie rozpoczyna się ani nie kończy, jest zawsze w otoczeniu, pomiędzy rzeczami [...] Drzewo jest filiacją, ale kłacz jest aliansem [...] Drzewo narzuca czasownik "być", zaś kłacz ma jako pasmo koniunkcję "i...i...i...i". [...] Tworzenie czystej tablicy, wyjście czy powrót do zera, poszukiwanie początku czy fundamentu zakłada fałszywą koncepcję podróży czy ruchu.*⁵

Najważniejszą cechą kłacza jest to, że nie posiada ono punktów orientacyjnych: granicy, centrum. Nie wyznacza żadnego porządku i nie organizuje tworzących go elementów. Ruch wewnątrz kłacza może rozpocząć się w dowolnym punkcie, elementy kłacza podlegają ciągłej cyrkulacji, zmienności względem siebie. Uniemożliwia to narzucenie jakiegokolwiek *apriorycznej zasady regulującej*. Nie ma jednego ruchu, jest wiele współtworzących się przemieszczeń.

Trudno jest zrozumieć myślową idee za pomocą tak ogólnych stwierdzeń, przyjrzyjmy się więc botanicznemu wytworowi uznanemu przez Deleuze'a i Guattari'ego za najwłaściwszy do wylansowania filozoficznej koncepcji.

*Kłacz to dziczka, skomplikowany system podziemnych pędów lub nadziemnych korzeni, kłęb, bulwa, cebulka.*⁶



Rośliny nietrwałe bywają ekspansywne. Rozmnażanie się za pomocą kłacza gwarantuje rozrodczość gatunku i pozwala przetrwać. Kłacz ma tę właściwość, że nie idzie w głąb ziemi, ale płóży się, na tyle płytko, że da się je wyciągnąć palcami. Kłacz u rośliny pełni funkcję organu przetrwalnikowego, a także służy do rozmnażania wegetatywnego. Pęd ten

charakteryzuje się nieograniczonym wzrostem:

⁵ G. Deleuze i F. Guattari, *Kłacz*, tłum. z franc. B. Banasiak, „Colloquia Communia” 1-3/36 38/1988, s. 237.

⁶ B. Banasiak, *Nomadologia Gillesa Deleuze'a* (wersja e-book), s.14. Tekst stanowi nieznacznie poprawioną wersję pracy opublikowanej pierwotnie pt., *Ogród koczownika. Deleuze – rizomatyka i monadologia*, „Colloquia Communia” 1988, nr 1-3, s. 253-270.

*Pod ziemią (lub pod wodą u roślin wodnych) wyrasta przekształcona łodyga o skróconych międzywęzłach. Z węzłów kłącza wyrastają korzenie przybyszowe, a z pąków bocznych wyrasta pęd nadziemny i powstaje nowa roślina.*⁷

Każda kolejna odnoga pędu przejmuję właściwości organiczne poprzedniej. Staje się punktem dalszego rozrostu, cykl rozwojowy rośliny powtarza się.

Kłącze w strukturze pojęciowej można przedstawić jako zbiór jednakowo od siebie zależnych elementów, splecionych ze sobą siecią relacji – połączeń:

*[...] dowolny punkt kłącza może zostać połączony z dowolnym innym, nie istnieje żadna aprioryczna zasada regulująca sposoby łączenia*⁸.

Jednakowo zależnych, nie oznacza jednakowych, gdyż:

*[...] dochodzi do powiązań porządków odmiennego rodzaju.*⁹

Wspierając się rozważaniami Deleuze'a i Guattari'ego, możemy przedstawić pewien model przestrzenny kłącza będący opozycją zgeometryzowanego labiryntu:

- ❖ kłącze nie daje się rozdzielić, samo w sobie jest pewną nieokreśloną, niepoliczalną wielością;
- ❖ nie jest strukturą o narzuconej hierarchii;
- ❖ ma nieskończoną ilość wyjść lub nie posiada ich wcale;
- ❖ nie posiada ustalonego kształtu, kształtuje się samo poprzez rozrost, którego kierunku nie da się ustalić.

⁷ Definicja kłącza w botanice, „Wikipedia.pl”, [dostęp: 26 Lutego 2012], <<http://pl.wikipedia.org/wiki/Kłącze>>, autor wpisu korzystał z nast. źródeł:

1) J. Szwejkowska, J. Szwejkowski, *Botanika. Tom I. Morfologia*, wyd. PWN, Warszawa 2007; 2) Stanisław Tołpa, Jan Radomski, *Botanika. Podręcznik dla Techników Rolniczych*, wyd. PWRiL, Warszawa 1971.

⁸ Bogdan Banasiak, *Nomadologia Gillesa Deleuze'a* (wersja e-book), *op. cit.* s. 14.

⁹ *Ibidem*, s. 15.

Opis cech kłacza, które wyszczególniłem, wynika z dociekań filozofii poststrukturalizmu (rozproszenie, nierównomierność, pączkowanie celów, dowolność w przemieszczaniu się i brak osi, która wyznaczałaby charakter i cele zarówno przemieszczania się, jak i tego, kto się przemieszcza). Odwołując się do figury kłacza, nie możemy zapominać o źródle – koncepcja kłacza stanowi pewien wzór, model przydatny do opisu wielu zagadnień w humanistyce. Mówiąc o kłaczach, odwołujemy się do pewnej formy przestrzennej powiązanej z konkretną metodą badawczą (noologia, rizomatyka).

Kulturowe znaczenie labiryntu

Ewolucję labiryntu w historii można podzielić na trzy przedziały czasowe: archaiczny, średniowieczny oraz barokowo-manierystyczny. Każdy z okresów inaczej będzie stawiał akcenty, odnosząc się do tego prastarego symbolu. Kultura europejska na przestrzeni epok przechodziła przeobrażenia, zmieniając nastawienie do problematyki mitologicznej. Prześledźmy, jak na przełomie wielu wieków kształtowały się nasze wyobrażenia, przyglądając się przy okazji odleglejszym kręgom kulturowym.

Pierwotna symbolika

Trudno jest jednoznacznie wskazać, kiedy powstały pierwsze labirynty. Wiemy na pewno, że przez wiele stuleci pojawiały się one na całym świecie, w różnych kręgach kulturowych. Odnaleźć je możemy w postaci geoglifów w Ameryce Południowej, w formie naskalnych rytów spiralnych w Afryce, w kształcie okręgów ułożonych z kamieni w Europie oraz w wielu innych formach. Występują one na wszystkich zamieszkałych kontynentach globu. Domyślamy się, że ta prawidłowość nie jest przypadkowa.

Labirynt nie jest odkryciem jednej kultury. Stanowić musi więc wzór uniwersalny, schemat, za którym kryje się cały kompleks archetypicznych znaczeń.

Sytuacja znalezienia się samotnie w zamknięciu budzi instynktowny lęk, podświadomą obawę. Odcięcie od świata, od ludzi oznacza utratę kontroli. Labirynt jest



obrazem pułapki, stanowiącej więzienie umysłu. Jest mroczną tajemnicą, z którą nie chcemy lub nie potrafimy się zmierzyć.

Labirynt broni dostępu do swojego centrum, gdzie ukrywa się nagroda dla śmiałka, któremu uda się go przemierzyć. Nie jest istotne to, co znajdzie on w środku: fontannę nieśmiertelności, źródło, kosztowności, relikwie świętego czy może monstrum, bowiem to nie cel, lecz sama próba zakończona powodzeniem okaże się dla niego największą premią. Nowicjusz kończąc ją sukcesem, otrzyma klucz do prawdy. Prawdy, której na początku nie dostrzegał. Pokonanie ciemności stanowi dowód przejścia pewnego etapu wtajemniczenia.

Wędrówka drogą labiryntu jest rozumiana, w szerszym znaczeniu, jako symboliczny proces odradzania się na nowo. Dodajmy, że chodzi o pewien zamknięty cykl życia i śmierci, wyrażający się poprzez schodzenie wewnątrz spirali:

*[...] wypowiada się H. Kuhn [...] labirynt wiąże się z koncepcją trudnych prób, trzeba je przebyć, aby dotrzeć do nowego świata lub osiągnąć nowy stan; albowiem w światopoglądzie archaicznym życie i śmierć są nierozdzielne – trzeba umrzeć, aby się odrodzić, zarówno w wypadku śmierci rzeczywistej, jak i symbolicznej w obrzędach wtajemniczenia i w innych rytuałach zwanych „rytuałami wtajemniczenia”.*¹⁰

Dokonujący się proces wtajemniczania w trakcie przechodzenia labiryntu oznacza odradzanie się na nowo. Dwa światy, ziemski i metafizyczny, łączą się. Spirala obrazuje nieprzerwany ciąg cykli: narodziny, śmierć. Dowodzą tego badania nad taneczno-inicjacyjnymi rytuałami indonezyjskich plemion:

*[...] Hainuwele – wcielenie obfitości porwał człowiek słońca. Zamordowali ją ludzie i od tamtej pory muszą umierać. Na pamiątkę tego wydarzenia krajowcy wykonują taniec, tancerze posuwając się, kreślą spiralę, spirala zaś ta wiedzie do bramy piekieł i mieszkając tam bogini. Przekroczenie bramy (w tańcu) zapewnia odrodzenie.*¹¹

W zależności od kierunku skrętu względem punktu centralnego wyróżnić możemy dwa typy spirali. Prawoskrętność winniśmy odczytywać jako wychodzenie na zewnątrz, eksplozję, rozprzestrzenianie się, rozwój. Przeciwnie zaś lewoskrętność, która obrazuje

¹⁰ K. Kowalski i Z. Krzak, *Tezeusz w labiryncie*, wyd. Psychologii i Kultury – ENETEIA, Warszawa 2003, s. 130.

¹¹ *Ibidem*, s. 132.

implozję, regres, zapadanie się czy w końcu śmierć. Labirynt spiralny jest symbolem matczynego łona, miejsca, gdzie powstaje materia życia.

Stajemy nie tylko przed próbą sił, ale także przed doświadczeniem mistycznym. Inicjacja będzie oznaczała przekraczanie progu śmierci, zapadanie się. Kiedy indziej zaś – proces odradzenia. Labirynt odsyła bezpośrednio do tematyki religijnej, otwiera przed nami wrota do krainy śmierci. Symbolizuje on uniwersum, mandałę. Stopnie prowadzące do wyższych wymiarów. Nie przypadkiem mamy do czynienia z podziałem na siedem, osiem, dziewięć kręgów, czym charakteryzuje się znakomita większość form o kształcie spiralnym, będących labiryntami. Podział ten obrazuje układ kosmosu, idealne proporcje sfer, gdzie centrum zajmuje zwierzchnik: Słońce, Bóg, pierwsza przyczyna, absolutna prawda itp. (zależnie od kręgu kulturowego, do którego się odnosimy).

Labirynt, z całą swą zawilnością, meandrycznością, ale też, co najważniejsze, scentrowaniem posłużył jako mapa królestwa zmarłych. Forma ta idealnie wpisuje się w dawne wyobrażenia ludzi o zaświatach. Mamy do czynienia z geometryczną doskonałością wyrażoną poprzez liczby i proporcje, a zarazem z powikłanym układem, zagadką. Wszędzie tam, gdzie znajdujemy wzmianki o pokonywaniu przez duszę zmarłego niełatwej drogi:

[...] J. Layard widzi labirynt nieodłącznie z rytami, w których występuje świat podziemny, morze nocy, labirynt jest drogą prowadzącą przez tę otchłań.¹²

Odkrywamy intrygujące wizje zaświatów o charakterystycznej topografii wyrażonej poprzez podziały. W zasadzie każda kultura w swoich wyobrażeniach życia pozagrobowego przedstawia segmentację krainy pośmiertnej: raju, piekła, podziemia, czyśćca itp., będącą odbiciem feudalnego świata. Podróżnik labiryntu, choć błądzi, to przemieszcza po obszarze zorganizowanym. Tkwi w systemie, który narzuca hierarchię. Labirynt staje się alegorią organizmu państwa, monarchii, Królestwa, któremu podlega człowiek nawet po śmierci.

Przykład podziemnego państwa śmierci oferuje nam mitologia. Królestwo Hadesa posiada wiele cech labiryntu: zawilność, tajemniczość i mroczność, przede wszystkim

¹² *Ibidem*, s. 130.

jednak złożoność organizacyjną. Według mitów, potencjalny wędrowca, by dostać się do pałacu boga śmierci zmarłych, musi pokonać poszczególne krainy Podziemia¹³:

[...] gdzie ziemia się już kończy, gdzie nigdy nie dociera najślabszy promień słońca – jest wejście do podziemia, czyli do piekieł. Można się tam dostać jeszcze w innych miejscach, przez rozmaite rozpadliny i jamy, z daleka cuchnące siarką, ale od niepamiętnych czasów wszystkie dusze wędrują do Hadesu przez ową bramę na zachodzie. [...] Odtąd zaczynają się błota i grzęzawiska Acherontu (rzeka bóleści), którego wody łączą się ze strumieniami Styksu. Największa z rzek piekielnych opływa dziewięć razy całe podziemie. [...] Przez wiele krętych dróg, przez moczary i bagna, przez jeziora zastygłe i pustynie tchnące siarką idzie się do zamku pana tych włości Hadesa. Dookoła jeżą się strome skały. Pałac otaczają mury obronne trzykrotnym kręgiem. Pod murami płynie strumień ognisty, Pyriflegeton.¹⁴

Widzimy znamienity układ, przemyślaną hierarchię, a w centrum labiryntu państwa zmarłych znajduje się jego król – Hades. Zmarły, by wejść w krąg pośmiertny, wkroczyć do Królestwa, musi stawić czoła wielu próbom. Do wędrówki zaświatami nawiązują podania wielu kręgów cywilizacyjnych. Przykłady państw śmierci odnajdziemy m.in. w kulturach: egipskiej, azteckiej, słowiańskiej. Zawsze towarzyszyć im będzie określona topografia, konkretne reguły.

Nić Ariadny

Jak już wspomnieliśmy, labirynt ma dwa przeciwstawne znaczenia, może być symbolem odrodzenia, kiedy indziej zaś – śmierci, regresu (lewo- i prawoskrętność spirali). Zastanówmy się, jak ma się do tego mit o Tezeuszu, Ariadnie i Minotaurze, uznawany powszechnie, w kręgu kultury zachodniej, za źródło koncepcji labiryntu¹⁵.

Przypomnijmy treść opowieści: Tezeusz, heros znany z odwagi i licznych wyczynów, staje przed misją. Celem jest zgładzenie Minotaura, syna króla Minosa, strasznego potwora, pół człowieka pół byka, uwięzionego przez ojca w tajemniczym

¹³ Według J. Parandowski, *Mitologia*, wyd. PULS, Londyn 1992, rdz. „Królestwo Piekieł”, są to nast. obszary: smutna równina; brama Zachodnią; przedsionek Piekieł; Acheront (dziesięć razy opływający Podziemie); Styks; Kokytos; Lete; Królestwo Cieniów (podzielone na obszary); Sąd trzech królów: Minos, Ajaks, Radamantys; kręte drogi, moczary i bagna; Poriflegeton; Pałac Hadesa (otoczony trzykrotnym kręgiem murów).

¹⁴ J. Parandowski, *Mitologia*, wyd. PULS, Londyn 1992, rdz. „Królestwo Piekieł”.

¹⁵ Osnuty legendą labirynt mógł znajdować się w pałacu w miejscowości Knossos na Krecie, ruiny tej minojskiej budowli mają liczyć od trzech i pół do czterech tysięcy lat.

pałacu, zaprojektowanym tak, by trudno się było z niego wydostać. Potencjalną nagrodą za czyn jest ręka pięknej Ariadny, córki Minosa, siostry przyrodniej bestii, Minotaura (istnieją dwie wersje mitu, tylko w jednej z nich Tezeusz bierze za żonę królową). Bohater wypełnia zadanie, zabija demona. Wrócić udaje mu się dzięki pomocy Ariadny, która podarowuje mu kłębek nici.

Zacznijmy od genealogii w micie. W oczy rzuca się pokrewieństwo pięknej Ariadny i ohydneho potwora Minotaura. Mamy do czynienia z połączeniem dwóch pierwiastków: Minotaur obrazuje mroczną stronę ludzkiej natury, został spłodzony przez nienaturalne, budzące odrazę żądze kobiety; Ariadna jest czysta, szlachetna i święta, choć jest dzieckiem tej samej matki. On uosabia śmierć, ona symbolizuje odrodzenie. Postacie te mają archetypiczne znaczenie. Łączy je więź, na zasadzie przeciwieństwa: ciemna i jasna strona zostaje metaforycznie spleciona w spiralnym wirze labiryntu (lewo- i prawoskrętność spirali). Potwór obrazuje wyparte ze świadomości pierwotne instynkty, przynależy do świata natury. Ariadna reprezentuje świat kultury, który tylko pozornie wolny jest od swej pierwotnej zwierzęcej strony. By zatriumfować mógł rozum ludzki, Tezeusz musi zwyciężyć, zabijając zwierzę.

Ariadna podarowuje przed wejściem do labiryntu Tezeuszowi [...] *wręcz symbolicznie kobiecy – kłębek wełny*¹⁶, bohater przekraczając próg labiryntu w jednej dłoni dzierży oręż, [...] *miecz – wspaniały męski dar Ajgeusa*¹⁷, drugą zaś ściska zwiniętą nić. Mamy falliczny męski symbol w postaci miecza, a także symbol kobiecy (kłębek wiąże śmiałka ze rzeczywistością zewnętrzną, ze światłem, z kobietą). Ona pozostaje bierna, on zaś poprzez działanie zdobywa centrum labiryntu; symbolicznie przenika do jej łona. Ariadna staje się potencjalną nagrodą, a jednocześnie kluczem do rozwiązania problemu – pokonania śmierci. By mogło powstać życie, muszą zostać połączone dwa pierwiastki: męski i żeński.

Otrzymujemy zestaw figur o symbolicznym znaczeniu: Tezeusz – niestrudzony poszukiwacz, kultura; Labirynt – pułapka, niezgłębiony problem, świat; Ariadna – źródło kobiecości, spryt; Minotaur – potwór, ucieleśnienie zła, pierwotny natura, instynkt; kłębek wełny – źródło zaskakującej odpowiedzi, nić życia. Składniki mitu układają się względem siebie, tworząc pulę znaczeń. Opowieść można odczytać na kilka sposobów, w zależności od przywołanego kontekstu. Mamy do czynienia z głęboko ukrytymi i niejasnymi treściami, co pozwala nam na wielość interpretacji.

¹⁶ K. Kowalski i Z. Krzak, *Tezeusz w labiryncie*, op. cit., s. 23.

¹⁷ *Ibidem*, s. 23.

Mitologiczna historia ma kolosalne znaczenie dla całej kultury europejskiej. Grecki labirynt stanowi praźródło ogólnych znaczeń, w nim znajdziemy kulturowe archaiczne wzorce. Zestawiając poszczególne składniki opowieści, otrzymujemy szereg wielofunkcyjnych znaczeń. Mamy do czynienia nie tylko z koncepcją budowli, ale także toposem, symbolem, archetypem. Mit grecki stanowi ułamek legend skupionych wokół starego jak świat wątku labiryntu, ale to właśnie od niego należy zacząć.¹⁸

Labirynt w średniowieczu

Symboliczne znaczenie spirali, na której opiera się struktura labiryntu, jest ważne, nie zapominajmy jednak, że forma ta zawdzięcza swą sławę pokrętej budowie utrudniającej dojście do celu (labirynt rozumiemy jako miejsce, gdzie się błądzi, nawet jeśli jego układ tworzy tylko jedna ścieżka). Trudna zagadka wywołuje ekscytację, fakt zetknięcia z intrygującym problemem stanowi wyzwanie. Gdyby droga labiryntu była łatwa, wędrówka przestałaby być ciekawa, nie stanowiłaby wyzwania. Straciłaby swoją enigmatyczność. Labirynt sam w sobie nie jest nagrodą, oferuje potencjalną zdobycz w zamian za pokonanie krętej trasy. W celu realizacji pragnienia, warto jest mozolnie pokonywać długą trasę, wiemy bowiem, że nic w rzeczywistości nie przychodzi łatwo. W tym sensie labirynt jawi nam się jako metafora ludzkiego życia. Życia wypełnionego tułaczką, poszukiwaniem swojego miejsca w świecie naznaczonym cierpieniem.

W średniowieczu, epoce szczególnie naznaczonej wpływami religii, labirynt odegrał rolę dydaktyczną. Figura ta była umieszczana często na posadzkach gotyckich katedr¹⁹ w celu umożliwienia wiernym odbycia symbolicznej wędrówki, pielgrzymki do ziemi świętej. Modlący się, według źródeł, przechodzili drogę wyrysowaną na podłodze na kłęczkach. Zgoda na cierpienie oznaczała chęć wybawienia się od grzechu, w tym sensie: *błądzenie jest rzeczą ludzką, ale dobrowolne trwanie w błędzie jest rzeczą diabelską*²⁰. Rysunki w kościołach średniowiecznych dosłownie oznaczały labirynt grzechu. Nagrodą za pokonanie wyzwania była możliwość zbliżenia się do Boga. Prawdopodobnym powodem ich gwałtownego zniknięcia jest fakt, że zostały one uznane przez duchowieństwo za wytwór diabelski, nie przynależny sferze *sacrum*.²¹

¹⁸ Warto zwrócić uwagę, w tej kwestii na mitologię sumeryjską (Gilgamesz), fińską Kalewałę (Ahti – syn północy), legendy tureckie (Oguza).

¹⁹ Najbardziej okazały labirynt kościelny, który doczekał naszych czasów, znajduje się na posadzce Katedry w Chartres we Francji.

²⁰ Słowa św. Augustyna, „Wikicytaty.pl” [dostęp: 26 Lutego 2012], <<http://pl.wikiquote.org/wiki/Błąd>>.

²¹ Nad podst. K. Kowalski i Z. Krzak, *Tezeusz w labiryncie*, op. cit., s. 284.

Centrum labiryntu winniśmy rozumieć jako święte miasto, niebiańskie Jeruzalem. Miejsce zbawienia, do którego zmierzamy przez krętą drogę życia, pełną pokus, pułapek i namiętności. Biblia mówi o miejscu, o geometrycznym kształcie, do którego wejdą wybrani. Z wersetów Apokalipsy możemy wywnioskować, że chodzi o pewną kolosalną budowlę w formie ostrosłupa, piramidy:

*[...] I uniósł mnie na górę wielką/ i wyniosł/i ukazał mi Miasto Święte [...] A mur Miasta ma dwanaście warstw fundamentu [...] A Miasto układa się w czworobok [...] Błogosławieni, którzy płuczą szaty/ aby władza nad drzewem życia do nich należała/ i aby bramami wchodzili do Miasta.*²²



Oczyszczone dusze wchodzące do Jeruzalem zyskują nieśmiertelność.

Paolo Santarcangeli w swojej monografii na temat labiryntów zwraca uwagę na to, że rozumienie drogi labiryntowej ma dwojaki charakter, inaczej odczytujemy *dojście do centrum*, inaczej zaś *trudność powrotu*:

*Trudność powrotu jest podstawowym aspektem, charakterystyką Piekieł, o czym Wergiliusz mówił już w szóstej Pieśni Eneidy – wejście jest łatwe... „sed revocare gradum: hoc opus, hic habor est”*²³

Z jednej strony, mamy wędrówkę do miejsca uświęconego – ostoji Boga, Raju. Z drugiej zaś, próbę wymknięcia się ogarom piekieł. Inaczej interpretowane będzie wchodzenie do labiryntu, inaczej odczytamy wychodzenie.

Warto zwrócić uwagę, że *epoka krzyża i miecza* przesuwając nieco pewne akcenty, odczytując znaczenie labiryntu w zgodzie z kultywowanymi ówczesnie wartościami religijnymi. W ten sposób dochodzi do przekształcenia:

²² *Pismo Święte Starego i Nowego Testamentu* (w przekładzie z języków oryginalnych), red. K. Dynarski, A. Jankowski, wyd. Pallottinum Poznań – Warszawa 1990 (wydaje trzecie poprawione), „Apokalipsa św. Jana” (21, 10; 21,14; 21,16); (22, 14), s. 1415-1416.

²³ P. Santarcangeli, *Księga Labiryntu*, op. cit., s. 259.

*tłum łac. cytatu: „lecz krok swój cofnąć: to jest trud, to praca”.

*[...] Minotaur w centrum – to piekło, demon; labirynt – to trwanie w błędzie, prowadzące do pewnej ruiny, jeśli Chrystus – Tezeusz w porę nie interweniuje.*²⁴

W dalekim planie mamy cały czas obecny mityczny labirynt, przysłaniają go jednak alegoryczne treści charakterystyczne dla średniowiecza.

Ważny rozdział w historii labiryntu stanowią konstrukcje roślinne. Już w okresie średniowiecza stanowiły one modny element ozdobny terenów klasztornych, a także dworów królewskich, przebijając postać ogrodów warzywnych, sadów, konstrukcji z żywopłotów itp. Labirynt rośliny to próba urzeczywistnienia idei boskiego Raju. Mamy tu do czynienia z geometrycznym układem, symetryczną konstrukcją, w którą wpisano szereg parabolicznych znaczeń. Labirynt ogrodowy wyraża się poprzez formę; twórcza natura człowieka wchodzi w interakcje z naturą, kreując kształt wzniosły o matematycznych proporcjach bliskich boskiemu stworzeniu. Zanim labirynty straciły swój wymiar sakralny i stały się popularną rozrywką, stanowiły rodzaj mistycznej ostoji.

Barok i manieryzm

Renesans i barok to epoki, które szczególnie upodobały sobie wzór labiryntu. Duże znaczenie zyskał on w sztuce manieryzmu, stając się wyrazem tendencji tego nurtu. Sprzeciwiając się idei harmonii i kosmicznego ładu, artyści szesnastowieczni wyrażali swój indywidualizm. Dominantą sztuki stała się przesada, zabiegi artystyczne mające na celu zatarcie granic pomiędzy rozumowo pojętą rzeczywistością a subiektywno-zmysłowym światem człowieka. Poprzez nadmierne, obsesyjne wręcz udziwnianie starano się zachwiać kształty rzeczywistości, nadać jej wynaturzony charakter. Przedstawiciele manieryzmu przestali zadowalać się mimetycznym podejściem do materii twórczej, wzbogacając naturę w swoich przedstawieniach o elementy duchowo-wyobrażeniowe:

[...] zagadkowa melancholia pierwszych manierystów może egzystencjalnie tłumaczyć się „potrzebą”, by być skomplikowanym i jednoczesną tęsknotą za „prostotą”, „naturalnością”. Poszukują oni zatem – mimo wszystko i na swój sposób – „centrum”, jądra labiryntu; jednakże im się to nie udaje, nawet gdy miłość dostarcza swej czerwonej nici, gdyż to najbardziej autentyczni synowie dziedzicznego grzechu

²⁴ *Ibidem*, s. 258.

*nieodpuszczalnego. Dla nich droga Odkupienia nie może być „prosta”, nie może prowadzić do jakiegokolwiek wyjścia.*²⁵

W efekcie otrzymujemy sprzężenie dwóch sprzecznych tendencji, dążenie do chaosu równoważy podświadome pragnienie potrzymania ładu. Dochodzi do zderzenia dwóch zwalczających się pierwiastków: racjonalnego z irracjonalnym. Rosnące poczucie osamotnienia i wątpliwości człowieka wyrażone zostają w sztuce za pomocą złożoności stylów – labirynt w tym kontekście jawi się jako *nieuporządkowany porządek*.

Barok zapoczątkowuje okres triumfu rozumu, Oświecenie. Jego schyłkowa faza zapowiada kryzys przyjętych dogmatów i zmianę przyjętego światopoglądu:

*Jeśli siedemnastowiecznemu człowiekowi „z problemami” świat przedstawia się jako labirynt, to natychmiast rodzi się w nim pragnienie znalezienia nici, która pomoże z niego wyjść, elementu pozwalającego wprowadzić porządek tam, gdzie panuje chaos. Dla człowieka racjonalnego instrumentem – lub jednym z instrumentów – przezwyciężenia nieładu jest oczywiście rachunek, matematyka i znak.*²⁶

Manieryści upatrywali w konstrukcji labiryntu źródła matematycznych problemów. Wyrazem tego jest sztuka kombinacyjna, w postaci słownych zabaw, literackich gier. Pokrętność, pogmatwanie rozbudzało fantazję artystów dającym upust swej kreatywności. Labirynt stał się motywem zagadką, odbiciem świata o dwojakiej naturze.

Mania komponowania zawiłych układów stała się modą, przenikając do wielu dziedzin. Odnaleziono wiele dzieł pisanych z okresu XVI i XVII wieku z charakterystycznymi znakami w formie labiryntów. Można je zobaczyć w formie herbów, rebusów, magicznych symboli alchemicznych itp. Labirynt funkcjonował jako pałacowy motyw architektoniczny, element ozdobny, a także organizował kompleksy ogrodowe.

²⁵ *Ibidem*, s. 286.

²⁶ *Ibidem*, s. 287.

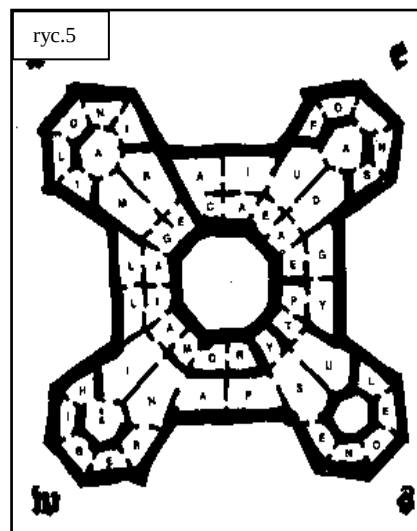
Choć labirynt ulegał stopniowej desakralizacji, stając się dworską, a także ludową zabawą, to nie stracił swej ukrytej symbolicznej natury. Gdy przyjrzymy się rozmaitym grom powiązanim z labiryntem, z pewnością to zauważymy.²⁷

Motyw labiryntu w literaturze - przykłady

Labirynt zyskał rolę motywu w literaturze, jego wieloznaczność inspirowała pisarzy kolejnych epok, którzy na różne sposoby odczytywali jego symbolikę. Labirynt pojawiał się w odniesieniu do przestrzeni, poczynając od mitologicznych podziemi, a skończywszy na obszarze wielkomiejskich zabudowań. Zawsze powiązany ze sferą ludzkich doświadczeń jako metafora życia, obfitującego w pułapki i zagrożenia. Labirynt oferuje wiele dróg, daje możliwość wyboru, decyzji.

Literatura nigdy nie odwołuje się do labiryntu, nie chcąc powiedzieć czegoś więcej. Sama wędrówka, błądzenie i szereg konsekwencji z nią związanych jest tylko zachętą do głębszej refleksji na temat losu człowieka i jego miejsca we wszechświecie. Przyjrzymy się przykładom, dziełom uznanym za kanon:

- ❖ Umberto Eco w powieści *Imię Róży* opisuje bibliotekę, która okazuje się być labiryntem. Dzieło to trudno jednoznacznie wpisać w myśl konkretnej epoki, choć sam autor podaje, że inspirował się odwzorowaniem manuskryptu średniowiecznego.²⁸ Tajemnicze miejsce, biblioteka, wątek z pozoru poboczny, spleta całą serię intryg. W powieści, na tle dysput filozoficzno-teologicznych, natkniemy się na zagadki, niewyjaśnione tajemnice, łamigłówki, pułapki, problemy.²⁹



²⁷ *Ibidem*, s. 336, autor publikacji podaje interesujący przykład „gry w gęsi” wyliczając powiązania zabawy z symboliką klasycznego labiryntu.

²⁸ U. Eco, we wstępie do: *Imię Róży*, przeł. A. Szymanowski, por. wyd. seria Kanon na koniec wieku, Warszawa 2001, s. 7: *Książka dosyć skąpo zaopatrzona w objaśnienia historyczne, przedstawiała, ponoć wiernie, czternastowieczny manuskrypt odnaleziony w klasztorze w Melku przez osiemnastowiecznego erudyte, któremu tak wiele zawdzięczamy, jeśli chodzi o dzieje zakonu benedyktyńskiego.*

²⁹ Zwracam uwagę na zainteresowanie labiryntem-szaradą w wieku siedemnastym. Średniowieczne tło wydarzeń nie zawęży problematyki dzieła, które nawiązuje do fascynacji wiedzą, kulturą, filozofią i sztuką w wiekach późniejszych.

Powieściowy labirynt nie zostaje zupełnie zamknięty we wspomnianej bibliotece, choć to właśnie w owym miejscu następuje finał – rozwiązanie problemu. Rola tajemniczej biblioteki jest sprzeczna z naszym myśleniem, gdyż biblioteka nie została zbudowana po to, by umożliwiać pogłębianie wiedzy, ale by utrudniać do niej dostęp.

Autor powieści przedstawia opis gmachu biblioteki, umożliwiając stworzenie mapy. Stąd wiemy, że kształtem przypomina on klasyczny labirynt, posiada bowiem zaplanowany równomierny rozkład pomieszczeń.

- ❖ *Boska Komedia* Dantego Alighieri w pierwszej części pt. *Piekło* ukazuje świat podziemny będący *labiryntem doskonałym godnym mistrza, Dedala*³⁰. Wizja ponurych zaświatów stworzonych przez autora ma swe źródło w dorobku średniowiecza i antyku, epok starających się uwznioślić idee stworzenia za pomocą matematycznych proporcji. W poezji Dantego napotykamy na biblijną, a także mityczną symbolikę liczb. Najważniejsze z nich to 3, 9 (jako wielokrotność 3), a także 10. *Piekło* Dantego składa się z dziewięciu koncentrycznie ułożonych kręgów, z podporządkowaną funkcją dla wybranych grup grzeszników.³¹ Jest jednym z trzech królestw. Świat ten bardzo przypomina labirynt – państwo Hadesa.
- ❖ Literatura dwiętnastowieczna często z labiryntem utożsamia miasto, widziane jako wielka, gęsto zaludniona przestrzeń. Miejsce charakteryzujące się płataniną ulic, niekiedy niebezpieczne, wywołujące osamotnienie, zagubienie wśród masy. Bezlitosne dla biednych, ekscytujące dla karierowiczów, łowców nagród. Dające możliwość spełnienia marzeń, realizacji kariery. Wśród największy dzieł podejmujących problematykę miasta-labiryntu można podać następujące

³⁰ B. Drabek, J. Falkowski, I. Rowińska, *Szkolny słownik motywów literackich*, wyd. Kra, Warszawa 2001, s. 176- 177.

³¹ Mieczysław Brehmer, we wstępie do: D. Alighieri, *Boska Komedia*, wyd. PIN, Warszawa 1984, s.11: *Każde z królestw obejmuje 9 kręgów, pięter lub nieb (9 jest liczbą uprzywilejowaną jako 3x3), a urasta do 10 członów, przez dodanie zostających poza tym podziałem: przedpiekła, raju ziemskiego (w czyśćcu) i Empireum, siedziby Boga (w raju).*

książki: H. Balzac, *Ojciec Goriot*; B. Prus, *Lalka* (obraz Paryża); F.M Dostojewski, *Zbrodnia i kara*, W. S. Reymont, *Ziemia obiecana* ³².

- ❖ Franz Kafka w *Procesie* opisuje perypetie bohatera, który w skutek nonsensownego przebiegu zdarzeń zostaje oskarżony i skazany na śmierć. Józef K. zostaje uwięziony w nieokreślonym – jak on sam, gdyż znamy jedynie jego imię – totalitarnym systemie biurokratycznym. Pełna absurdalnych wątków powieść tworzy rzeczywistość osaczającą bezbronną jednostkę. Bohater wędruje przez płataninę sądowych instytucji, które zdają się być połączone ze sobą tworząc rodzaj sieci-pasożyta (znajdujemy je na poddaszach i strychach miejskich kamienic). Miejsce mogące stanowić centrum, a zarazem nadrzędną instytucję prawodawczą wszechogarniającej struktury w jego świecie nie istnieje. Tym samym nie istnieje też prawda. Wędrowka bohatera z góry jest skazana na klęskę. Szukanie nie ma celu.

Kłacze - Deleuze i Guattari

Wskazaliśmy wcześniej, wyjaśniając pojęcie kłacza w filozofii, że odwołujemy się do konkretnego nurtu myślowego. Budujemy nasze rozważania, wspierając się schematem, który wyrasta z filozoficznej idei. Opiszmy więc w skrócie, na czym ona polega.

Zasady kłacza, według Deleuze'a i Guattari'ego

Kłacze nie jest pojęciem niejasnym i wieloznacznym, choć pewną wielorakość, różnorodność definiuje. Para filozofów uzmysławia nam, co winniśmy rozumieć poprzez kłacze; czerpiąc przykłady z otaczającego świata, rozrysowuje pewien matematyczno-logiczny, by nie rzec, boski plan współdziałania, w którym każde stworzenie znajduje swoje miejsce. Co wydaje się jednak kontrowersyjne, model ten staje się wolny od dogmatu boskiej ingerencji. Znika bowiem drzewo, a za nim korzeń palowy – metafora *myślenia warstwowego*. Myślenia, w którym poszczególne fakty wyrastają z jednej szczególnej prawdy niepodważalnej jako boczne odnogi. W tak rozumianej strukturze:

³² Wybór dzieł ze *Szkolny słownik motywów literackich*, s. 176-177.

[...] Drzewo czy Korzeń jako obraz, bezustannie rozwija prawo Jednego, które staje się dwoma, by następnie dwa stały się czterema...³³.

Autokratyczna Jedność jest przeciwieństwem nieskrępowanej wielości, która jej zagraża (model aparatu państwa). Z drugiej strony, mówiąc o przeciwieństwach, osaczamy Jedność, zaprzeczając jej, tworzymy rewers i awers tej samej monety. Być może to niewłaściwe podejście? Nazywając porządek kłacza anty-porządkiem, tworzy się kolejny dualizm. Proponuję więc inne podejście: pozostajmy przy pewnej potencjalności, zawieszeniu. Nie skazujmy filozofii na trwanie w poczuciu wrogości wobec idei Najwyższego:

[...] Deleuze niejednokrotnie podkreśla, samo miejsce ma całkowite pierwszeństwo przed tym, co je zajmuje, wobec czego przeobrażenie całej struktury organizowanej przez punkt centralny, modyfikacja kształtu myślenia może się dokonać wyłącznie na drodze eliminacji samego centrum, usunięcia fundamentu, nigdy zaś za sprawą zamiany miejscami, jako iż zastąpienie jednej organizującej tożsamości przez inną, Najwyższej Istoty przez Podmiot, Boga przez Człowieka, jest przemianą pozorną i pozostawia terytorium (system) w stanie dotychczasowym.³⁴

Nie chcemy ustanawiać centrum, a zarazem nie staramy się wykazać jego braku – zostaje one rozproszone, rozmyte w wielości. Przyjmujemy model, w którym każda przyczyna implikuje kolejną, tworząc nieskończony otwarty ciąg, nie doszukujemy się początków; kreślimy pewną chmurę związków, nie mówiąc już o *arche*:

[...] wielość kłacza pozbawiona jest podmiotu i przedmiotu, posiada tylko determinacje i wymiary³⁵.

Idea kłacza powstała w celu usunięcia nawyków rozumu, który tworząc szereguje, hierarchizuje i zamyka. Kłacz jest sposobem organizowania przestrzeni świata, jak i przestrzeni myśli. Autorzy rozprawy odżegnują się od klasycznych schematów segmentacji rzeczywistości, przedstawiając obrazy:

³³ G. Deleuze i F. Guattari, *Kłacze*, op. cit., s. 222.

³⁴ B. Banasiak, *Nomadologia Gillesa Deleuze'a* (wersja e-book), op. cit., s. 11.

³⁵ *Ibidem*, s. 15.

- ❖ korzenia polowego, którego [...] rzeczywistością duchową jest logika binarna;³⁶
- ❖ systemu korzeni, będącego [...] wielorakim, które wywodzi się od Jednego.³⁷

W obu przypadkach mamy do czynienia z pewnym ustanowionym, narzuconym systemem porządkowania, z rozrysowaną przestrzenią ograniczoną przez totalność, od której pozornie nie ma ucieczki:

*[...] Świat zgubił swój korzeń palowy, podmiot nie może już nawet utworzyć dychotomii, ale osiąga jedność wyższą, jedność ambiwalencji albo naddeterminacji, zawsze w wymiarze uzupełniającym wymiar przedmiotu. Świat stał się chaosem, ale książka pozostanie obrazem świata, chaosmosem-korzonkiem zamiast kosmosem-korzeniem.*³⁸

Wielość nie może być zamknięta w strukturę, nie może zostać zorganizowana. Podporządkowana i ograniczona przestaje pączkować, tworzyć kłącza. Prawa kierunkujące rozrost wielości istnieją tylko pozornie, jako defekt naszego rozumowania. Wielości nie możemy dopełnić, wypełnia się sama. Uspójnia się wewnętrznie, nigdy jednak nie tworzy zamkniętej figury, siła kłącza tkwi w możliwości reagowania z rzeczywistością zewnętrzną, z którą się ona harmonizuje.

Deleuze nie poprzestaje na groźnie zagmatwanej idei. Podając nam przykłady zaczerpnięte wprost ze świata natury, szkicuje model świata, w którym *Gott ist tot*³⁹:

*[...] zwierzęta są takie; szczury jako zgraja, są kłaczami [...] nory we wszelkich funkcjach zamieszkania, zapasów, przemieszczania, wymykania się i zerwania [...] Szczury kiedy wzajem siebie przełazą [...] osa i orchidea jako heterogeniczne, tworzą kłącze [...] prawdziwe stawanie się, stawanie - osą orchidei i stawanie - orchideom osy [...]*⁴⁰.

³⁶ G. Deleuze i F. Guattari, *Kłącze*, op. cit., s. 222.

³⁷ B. Banasiak, *Nomadologia Gillesa Deleuze'a* (wersja e-book), op. cit., s. 15.

³⁸ G. Deleuze i F. Guattari, *Kłącze*, op. cit., s. 223.

³⁹ Słynna sentencja F. Nietzsche'go.

*tłum. dosł. Bóg jest martwy.

⁴⁰ G. Deleuze i F. Guattari, *Kłącze*, op. cit.

Zadziwiające jest, że nigdy nie zwróciliśmy na to uwagi. Być może powodem było nasze podejście; zamiar odnalezienia pierwotnej siły, którą można byłoby sobie podporządkować. Wielość okazuje się jednak sama w sobie być żywiołem nieokiełznanym; wielość jest wielością innych wielości, nie ma miary ani punktów organizacyjnych, gdyż nie posiada żadnego pułapu, granicy, dna. Jej determinacją jest ciągły rozrost:

[...] kłacze może zostać przerwane w dowolnym miejscu, lecz posuwa się nadal własną czy też obcą linią; może ulec częściowemu zniszczeniu, lecz zostaje odtworzone, rekonstruuje się⁴¹

Rozumując podobnie jak Deleuze, dodalibyśmy, że możemy unicestwić jednego lub kilka szczurów. Nie powstrzyma to jednak populacji od wyjadania nam zapasów ze spiżarni. Każdy osobnik może zostać zastąpiony innym. Odbierając gromadzie szczurów dostęp do pożywienia lub eliminując poszczególnych osobników, zmuszamy ją do zmiany strategii, nigdy zaś do rezygnacji z celu, jakim jest przetrwanie. Gromada zyskuje większą siłę dzięki swej liczebności, jej świadomość jest zbiorowa (w tym sensie chodzi oczywiście o instynkt).

Nie zawężajmy naszego rozumienia kłacza do przykładu szczurami, pamiętając, że chodzi o tu także o pewną heterogeniczność:

[...] w kłaczu dochodzi do powiązań porządków odmiennego rodzaju.⁴²

Deleuze i Guattari podają ciekawy przykład człowieka i marionetki:

[...] Sznurki marionetki jako kłacze czy wielość, nie odsyłają do hipotetycznej woli artysty albo widza, lecz do wielości włókien nerwowych, które tworzą na swój sposób inną marionetkę trzymającą się innych wymiarów dołączonych do pierwszych...⁴³.

Nie mamy tu związku wielości z Jednym, wola przestaje być podmiotem. Jej istnienie jest konsekwencją komunikacji wielu neuronów, między którymi następuje ciągły przepływ jednostek informacji. Umysł, w tym rozumieniu, przestaje jawić jako

⁴¹ B. Banasiak, *Nomadologia Gillesa Deleuze'a* (wersja e-book), *op. cit.* s. 15.

⁴² *Ibidem.*

⁴³ G. Deleuze i F. Guattari, *Kłacze*, *op. cit.*, s. 224.

autorytarny organ zarządzający działaniami człowieka. Brzmi to dość kuriozalnie? A może tylko pozory? Mówiąc: „ja jestem”, powołuję się na fakt istnienia mnie jako Jedności, inaczej nie umiem sobie tego wyobrazić. Może jednak należałoby powiedzieć bezosobowo – współistnieję. Współistnieć mogę jako sieć komórek glejowych i dendrytów, jako zbiór połączonych fragmentów materii. Moje decyzje nie są decyzjami podmiotu, są współ-decyzjami wielu, nie jestem już całością. Istnieję jako zbiór elementów; w relacji z innymi zbiorami jestem wielością.

Kłącze charakteryzuje intensywność, wciąż ulega ono zwielokrotnieniu. Uściślijmy jednak, nie chodzi o duplikowanie, kopiowanie zawartości:

*kłącze nie jest oparte na zasadzie reprodukowalnej w nieskończoność odbitki, polega raczej na tworzeniu mapy, na którą należy przekalkować, nałożyć odbitkę; mapa jest otwarta, podlega demontażowi, przesunięciu modyfikacji; niczego nie reprodukuje, lecz konstruuje, jest wytwarzaniem, nie zaś odtwarzaniem.*⁴⁴

Kłącze to mapa, którą można rozczłonkować, po czym ponownie składać. Proces ten jest odwracalny, mapa za każdym razem rozrysowuje się na nowo, przystosowując do innych warunków. Kłącze jest wytwarzaniem, nie zaś odtwarzaniem.⁴⁵

Wyżej wymienione cechy kłacza Deleuze i Guattari przedstawiają w formie sześciu reguł: zasada łączności; zasada heterogeniczności; zasada wielości; zasada nieznanego zerwania; zasada kartografii i przekalkowania. Każda zasada jest w konsekwencją następnej, wynika z zakwestionowania modelu książki-korzenia.

Model świata-kłacza okazuje się bardzo przydatny do opisu wielu zjawisk. Kwestionuje on tradycyjne wzory myślenia, burzy utarte schematy. Celowo wspominałem o braku Boga, gdyż tylko uwolnieni od władzy, możemy nauczyć się wykraczać poza ramy własnego pojmowania. Pozostawiliśmy lukę, puste miejsce po Bogu jako instancji nadrzędnej, nie po to jednak, by mógł tę przestrzeń zagarnąć rozum – warto o tym pamiętać.

Kim jest nomada?

Wiemy już dostatecznie dużo na temat świata-kłacza, nie odpowiedzieliśmy sobie jednak na pytanie, jak się po nim przemieszczać. Myśląc o przemieszczeniu się, zawsze

⁴⁴ B. Banasiak, *Nomadologia Gillesa Deleuze'a* (wersja e-book), op. cit., s. 15.

⁴⁵ *Ibidem*.

zastanawiamy nad określonymi wytyczonymi drogami, jakie przyjdzie nam przebyć. Droga posiada koniec i początek, jest wydeptana przez innych przechodzących nią wcześniej, pozwala na dojście do celu. Przekraczamy pewien punkt, by móc dojść do innego, znajdującego się w pewnej odległości, którą możemy zmierzyć, oszacować. Przemieszczanie się zachodzi w policzalnych jednostkach. Wydaje się to nam aż nazbyt oczywiste, by o tym mówić. Co jednak, jeśli zabraknie drogi? Jak wtedy uda nam się ustalić kierunek marszu? Co zrobimy, by trafić do celu?

Myśl szuka drogi prowadzącej do celu. Chciałby się rzec, że przeciętny człowiek *myśli trasami*. Zniknięcie szlaku dogmatów uniemożliwia zobaczenie końcowej idei, rozumiemy bowiem linearnie, odwołując się do znanych schematów. Konstrukcję rozparcelowaną, niestanowiącą całości uznajemy za błędną, gdyż nie da się jej zamknąć, niczemu przypisać. Dopiero jako Jedność zyskuje ona podstawę, pozwala określić swoje położenie względem ustanowionych koncepcji: daje się podzielić, usystematyzować, zorganizować i uporządkować. Rozumowanie to można określić mianem *myśli osiadłej*:

*[...] Rozdzielenie typu osiadłego zakłada pewien sposób ujęcia przestrzeni umysłowej, która staje się przestrzenią rozrysowaną, czyli przestrzenią metryczną, warstwową, homogeniczną i centryczną.*⁴⁶

Myśl osiadła stanowi przeciwieństwo nomadycznej myśli zewnętrznej.

Nomada to człowiek w drodze, by przeżyć, wciąż musi się przemieszczać. Trasa, którą wędruje, nie jest ustanowiona, nie można jej nakreślić na mapie jako jednej linii. Przystanki, które w trakcie swego marszu czyni koczownik, nie odbywają w tych samych miejscach, wszystko zależy od okoliczności przyrody i klimatu:

*[...] oaza może zniknąć lub się pojawić, pustynia może zagarnąć las lub się cofnąć.*⁴⁷

Wędrówka nomady nie ma celu, jest cykliczna. Dotyczy pewnego obszaru, ale nie jest przez ten obszar ograniczona. Składa się z pewnych powtarzających się etapów, które cechują się zmiennością:

⁴⁶ *Ibidem*, s. 6.

⁴⁷ *Ibidem*, s. 13.

[...] Koczownik [...] wypełnia przestrzeń, rozprasza się w niej, może się pojawić w dowolnym miejscu, wszędzie, i właściwie nigdzie nie wyrusza, nie porzuca terytorium, by ruch deterytorializacji stał się ruchem reterytorializacji, pozostaje wciąż z przestrzeni gładkiej. Jego przemieszczenie nie ma charakteru ruchu relatywnego, ruchu określanego w relacji do stałego zewnętrznego punktu widzenia, jest - czy też może być - ruchem w intensywnościach, podróżą wewnętrzną bądź duchową, w której nie dokonuje się żaden relatywny ruch.⁴⁸

„Wypełnia, rozprasza” – słowa te doskonale ilustrują ideę kłacza. Mamy do czynienia z transformacją, ruchem cyklicznym, przenikaniem się wielości. Nomadowie rozpraszają się na dowolnej przestrzeni, wszędzie tam, gdzie przyjdzie im bytować. Nie zasiedlają konkretnego miejsca, żyją według reguły, która nakazuje im zmianę miejsca. Dodajmy jednak, że każdą zmianę terytorium warunkują czynniki nieprzewidziane. Koczownik nie wie, gdzie się uda, nie wie, co go czeka, wie tylko, że musi pozostać w ruchu.

Śledząc zwyczaje koczowników, wkraczamy w sferę dociekań Deleuze’a. Odkrywamy wzorzec myśli zewnętrznej, nie podlegającej ograniczeniom wyznaczonej trasy, a więc nomadycznej. Myśli będącej potężnym orężem w rękach erudyty – [...] siłą zdolną do interpretowania, która uczyni z niej maszynę.⁴⁹ Chcą pokonać system [...] administracyjno-biurokratycznej hierarchii, której troską jest zachowanie ustalonego status quo, rozrysowanie terytorium o precyzyjnie wyznaczonych granicach⁵⁰, sięgniemy do arsenału koczowników.

Figurą nowej metody myślenia, oferującą nowe sposoby interpretacji rzeczywistości, jest *machina wojenna nomadów*. Deleuze wyjaśnia, że wojna sama w sobie jest żywiołem ogarniającym przestrzeń zewnętrzną, operuje na płaszczyźnie pozbawionej centrum, a więc jest [...] mocą przeciw wszechwładzy, maszyną przeciw aparatowi⁵¹, [...] przeciw państwu.⁵² Państwo posiada militarne zasoby w postaci żołnierzy i całego repertuaru broni, co jednak ważne:

[...] Państwo nie posiada maszyny wojennej.⁵³

⁴⁸ Ibidem.

⁴⁹ Ibidem, s. 14.

⁵⁰ Ibidem, s. 12.

⁵¹ G. Deleuze i F. Guattari, *Traktat o monadologii: maszyna wojenna*, tłum. z franc. B. Banasiak, „Colloquia Communia” 1-3/36-38/1988, s. 240.

⁵² G. Deleuze, F. Guattari, *Mille plateaux*, t. 2 *du Capitalisme et schizophrénie*, Paris 1980, s. 471, [tłumaczenie i wybór cytatu B. Banasiak [w:] *Nomadologia Gillesa Deleuze’a* (wersja e-book)].

⁵³ G. Deleuze i F. Guattari, *Traktat o monadologii: maszyna wojenna*, op. cit., s. 241.

Autorzy Traktatu starają się uświadomić czytelnikowi, że:

[...] Nie wystarczy stwierdzić, że maszyna jest zewnętrzna w stosunku do państwa, trzeba zacząć myśleć o maszynie wojennej, jako o czystej formie zewnętrzności, gdy tymczasem państwo stanowi formę wewnętrzności, jaką zazwyczaj bierzemy jako model, albo w oparciu o którą mamy zwyczaj myśleć.⁵⁴

Posługując się teorią gier, można porównać maszynę wojenną i aparat państwa. Deleuze i Guattari za przykład biorą dwie klasyczne gry logiczne: *szachy* i *go*. W tym sensie nasz rozum stanowi formę władzy.

❖ *szachy*:

Każda figura ma inną siłę, mamy do czynienia z pewną hierarchią, tym samym będziemy mówili o zinstytucjonalizowanej wojnie. Celem szachowej potyczki jest zablokowanie króla, on stanowi jednostkę organizującą, podług której układają się inne piony. Figury szachowe mają przypisane wartość, ruchy graczy im podlegają. Minimalizacja strat cennych pionów otwiera większe możliwości ataków na jednostkę centralną – króla:

[...] Każdy jest czymś w rodzaju wyposażonego w relatywną władzę podmiotu wypowiedzi; i te relatywne władze łączą się w przedmiocie wypowiedzenia, w samym szachiście albo w formie wewnętrzności gry.⁵⁵

❖ *go*:

Nie mamy figur, ale pojedyncze jednostki, cegiełki, które budują pewność całość: zwycięstwo oznacza stworzenie układu osaczającego guziki przeciwnika. Gry nie da się toczyć za pomocą jednego pionka, gdyż jej zasady uniemożliwiają ich przemieszczanie się względem planszy. Ruch jednak następuje wewnątrz struktury; konstelacja tworzy się poprzez nadbudowywanie, rozrasta się.

⁵⁴ *Ibidem*, s. 241.

⁵⁵ *Ibidem*, s. 240.

[...] W przypadku go chodzi o rozdzielenie przestrzeni otwartej, ogarnięcie przestrzeni, zachowanie możliwości pojawienia się w dowolnym punkcie: ruch nie odbywa się już od jednego punktu do drugiego, ale staje się ustawiczny, pozbawiony celu i przeznaczenia, punktu wyjścia i punktu dojścia.⁵⁶

Gry odsyłają nas do dwóch opcji: [...] „gładka” przestrzeń go przeciw „rozrysowanej” przestrzeni szachów.⁵⁷ Mamy przykład z dwoma modelami wojny, kierującymi inaczej nasze podejście do zagadnienia. Szachy bowiem [...] kodują i dekodują przestrzeń⁵⁸, zaś go [...] terytorializuje ją i deterytorializuje⁵⁹. Przykład gier odsyła nas do świata matematyki, skłania do poszukiwań algorytm ruchu nomadów – co jest równie trudne, jak zobaczenie *zmiennych w stanie ciągłej wariacji*.⁶⁰

Mamy do czynienia z przestrzenią stawania się, obszarem nieustannej metamorfozy, fluktuacji. Deleuze wyklucza możliwość istnienia rzeczywistości homogenicznej, gdzie kopia i reprodukcja stają się wymiarami rzeczy. Mówiąc o nieustannym ruchu, przepływie, musimy wykluczyć pojęcia wykładników i stałych po to, by stworzyć niemetryczną przestrzeń. Nie możemy brać pod uwagę pojęć reprodukcji i oryginału, gdyż wtedy zaczęliśmy ustawiać miarę jednego według drugiego. Przestrzeń gładka składa się z wielu punktów, które są w stosunku do siebie nieznaczące, nie stanowią o hierarchii. W przypadku gdy kopia rywalizuje z modelem, tracimy odniesienie; przestajemy rozprawiać o obrazach i rzeczach, a zaczynamy szukać wielości. Stawanie się to proces nie mający końca.

Trudno jest zaakceptować fakt rozproszonej rzeczywistości, nie jest to wygodne. Deleuze pragnie, byśmy w myśleniu posunęli się o krok dalej, byśmy wyzwolili się z perspektywy platońsko-arystotelejsko-heglowskiej. Zapomnieli o drzewie, jak i jego korzenieniu i spróbowali posuwać się *bez Boga, bez Człowieka, bez oparcia i poręczenia*.⁶¹ Zaakceptowali fakt, że idee nie zawsze w dostateczny sposób opisują zróżnicowaną rzeczywistość, a nawet ją przekłamują, gdyż nie są w stanie policzyć liczby związków, przemieszczeń, którym podlegają wymiary każdej opisywanej rzeczy.

⁵⁶ *Ibidem*.

⁵⁷ *Ibidem*.

⁵⁸ *Ibidem*.

⁵⁹ *Ibidem*.

⁶⁰ B. Banasiak, *Nomadologia Gillesa Deleuze'a* (wersja e-book), op. cit., s. 10.

⁶¹ *Ibidem*, s. 17.

By nasze umysły stały się w pełni suwerenne, musimy zrzucić ciężkie brzemie, którym obarczyli nas *biurokraci czystego rozumu*⁶² Czy to rzeczywiście jest możliwe?

Refleksja na temat sztuki i świata

Artysta - nomada

Kim jest artysta? Artysta to człowiek, wygnaniec cywilizacji. Wciąż walczy z osamotnieniem – bardziej wątpi niż wierzy, częściej szuka niż odnajduje. Jest niestrudzonym wędrowcem, podróżnikiem. Wiedzie nomadyczny tryb życia. Nigdzie nie znajduje stałego miejsca, a jego życie jest fragmentaryczne i kompletne zarazem. Całkowite i niedostateczne. Mobilne, zdolne do transplantacji – obojętnie, na jaki teren. Współczesny artysta:

[...] *Nie może się zatrzymać – jak nomada.*⁶³

Obraz dzisiejszej sztuki jest rozmyty, nie potrafimy bowiem oddzielić już podmiotu i przedmiotu. Sztuka to świat widziany oczyma artysty; artysta z kolei to człowiek sztuki widziany oczyma świata. Świat jednoczy i rozdziela zarazem. Jest wszystkim tym, co wewnątrz i na zewnątrz nas. Otaczająca rzeczywistość to tworzywo, każdy może zostać jej kreatorem. Człowiek tworząc epatuje swoim wnętrzem na zewnątrz; pokazuje to, co udało mu się uchwycić zmysłami za pomocą materialnych tworów lub fizycznych gestów. Jego celem jest trafienie do duszy odbiorcy, który dzięki estetycznemu doznaniu przedefiniuje obraz świata.

Sztuka to rodzaj siły sprzężonej ze światem, można ją przypisać pewnym nurtom, tendencjom, manierom, nigdy jednak nie da się jej zamknąć, odseparować od istoty człowieka. Raz namalowany obraz, będzie odbiciem myślenia pewnej epoki, co nie znaczy, że nie zostanie wykorzystany później przez innego artystę, który zapragnie wnikać w jego schemat i nadać mu nowe jakości, inne sensy. Sztukę jest zdefiniować tak trudno być może dlatego, że nie ma ona jednej definicji. Opierając się na wielu zmiennych, możemy wyjaśnić, kim jest artysta, co to jest dzieło, jakich mamy

⁶² G. Deleuze, *La pensée nomade* [w:] *Nietzsche aujourd'hui*, 1. *Intensités*, Paris 1973, s. 173, [wybór i tłumaczenie cytatu B. Banasiak [w:] *Nomadologia Gillesa Deleuze'a* (wersja e-book)].

⁶³ B. Banasiak, *Nomadologia Gillesa Deleuze'a* (wersja e-book), *op. cit.*, s. 16.

odbiorców, ale nie rozdzielimy tych pytań, gdyż dotyczą one siebie nawzajem. Sztuka dotyczy świata, a świat jest odczytywany poprzez sztukę.

By kultura mogła trwać, musi się przemieszczać, ewoluować. Zadaniem artysty jest wprowadzenie w ruch myśli ludzkiej, sprawienie, by rozchodziła się ona na nowe przestrzenie. Najwybitniejszymi jednostkami są artyści bez miejsca, ci bowiem, którzy je posiadają, przestaną być dynamiczni. Sztukę można sentencjonalnie opisać jako ciągłe poszukiwanie. Nomada-artysta nie będzie jednak zdązał do jednego celu, chcąc na nim poprzestać, ale stale będzie się przemieszczał. Nie jako jednostka, ale współ ze światem, z otoczeniem. Wyrwany ze swojej przestrzeni, przeczepiony w inną rzeczywistość, winien stawiać czoło wyzwaniu. Snuć nici, które na nowo połączą go z pojedynczymi jednostkami. Szukać nie-miejsc.

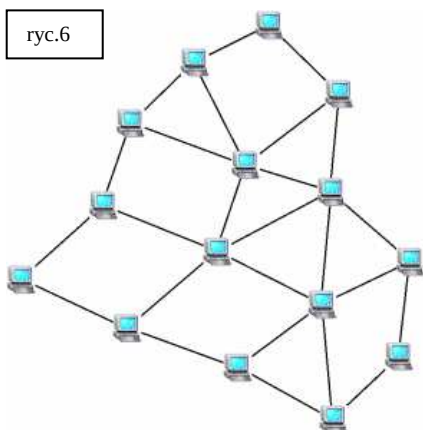
*Myśl jest niczym Wampir, nie ma obrazu, ani po to, by ustanowić model, ani po to, by stworzyć kopie. W gładkiej przestrzeni Zen strzała nie porusza się z jednego punktu do drugiego, ale zostanie zwinięta w dowolny punkt, by zostać odesłana do dowolnego punktu, i dąży do permutacji ze strzelcem i cięciwą.*⁶⁴

Wolna sztuka nie upatruje celów, nie szuka potencjalnych ofiar w formie odbiorców. Sama w sobie jest nieustannym przepływem wielości, odbiera otaczające zewsząd sygnały. Nigdy jednak nie stara się nadać kierunku, nie konstytuuje, nie zamyka, nie gromadzi. Raczej tworzy wolne przestrzenie, wskazuje miejsca, luki, które można wypełnić. Artysta nie powinien wcielać się w rolę podmiotu ani występować w jego imieniu. Dzieło sztuki, w moim przekonaniu, to jedynie narzędzie czekające na aktywnego odbiorcę. Wielość interpretacji pozwala się dziełu rozrastać, a także pomaga mu łączyć się z innymi porządkami, tworząc otwartą formę. W tym sensie sztuka przestaje być kojarzona z jednostkowymi artefaktami, ale zaczyna istnieć jako intertekstualna przestrzeń wielości, słowem, klącze.

⁶⁴ G. Deleuze i F. Guattari, *Traktat o monadologii: maszyna wojenna*, op. cit., s. 250.

Realizacje typu kłacz

ryc.6



Internet

Kłacz nie odsyła do niczego, nie jest to ani alegoria, ani symbol. Jest to pojęcie abstrakcyjne, nie ma konkretnej definicji. Kłacz to schemat pozwalający na generowanie znaczeń, nie nazywa, ale daje możliwości konstruowania. Umożliwia łączenie się różnych porządków ze sobą. Służy jako narzędzie do rozrysowywania przestrzeni.

Mechanizm kłacza tworzy sieci współzależności pomiędzy zaprogramowanymi elementami układu. Mówiąc o kodzie, mamy na myśli określone właściwości. Łatwiej uświadomić sobie istnienie kłacza, odwołując się świata matematyki, do teorii chaosu. Deleuze formułując swą filozoficzną koncepcję, posługuje się językiem królowej nauk, by dać do zrozumienia, że mówi o związkach, które podlegają uniwersalnym prawom. Ludzie to także elementy, a ich metody działania to składowe świata, w którym żyją.

Deleuze i Guattari oferują obraz myśli organizujący przestrzeń świata w całkiem odmienny sposób. Okazuje się, że filozoficzna idea kłacza znajduje zastosowanie w praktyce, co postaram się pokazać.

W pierwszej kolejności należałoby zwrócić uwagę na przepływ informacji w skali globalnej. Projekt Xanadu, leżący u podstaw budowy Internetu, jeszcze pół wieku temu wydałby się większości wizją science-fiction, a dziś jest to rzeczywistość. Co prawda, nie udało nam się stworzyć idealnej uniwersalnej biblioteki, zgodniej w stu procentach z wizjonerską koncepcją, ale i tak możemy mówić o jednym z największych wynalazków ludzkości, obok książki i prasy drukarskiej. Internet jest bardzo blisko idei kłacza, definiujemy go jako sieć, układ wielu komputerów współpracujących ze sobą.

Walutą sieci jest informacja, jeden komputer może zgromadzić bardzo wiele danych. Możemy na twardym dysku komputera zmieścić całą bibliotekę, nie wzbogaci to jednak naszej wiedzy. Informacje staną się wówczas użyteczne dopiero, gdy z nich skorzystamy. Książka wymaga umysłu, który mógłby ją przetworzyć, wykorzystać i wzbogacić. Warto zaznaczyć, że Internet to nie tylko zasoby danych, ale także potencjał wielu umysłów połączonych ze sobą.

Porównajmy wizje dwóch magazynów informacji. Biblioteka z powieści Eco jest bogata, ale zamknięta dla człowieka, za jej przeciwieństwo można uznać elektroniczną bazę z ogromnymi zasobami danych dostępnymi dla każdego (Internet).

Imię róży opowiada o tragicznym końcu opactwa, którego największy skarb, księgozbiór ulega zniszczeniu. Wieloletnia praca mnichów, przepisywanie, gromadzenie ginie w szponach żywiołu. Człowiek przegrywa z naturą, z własnymi instynktami, grzechem i nie pozostawia po sobie nic prócz popiołu – brzmi smutna refleksja opowiadającego.

Książki zmagazynowane w bibliotece to twory materialne, które można zniszczyć, nie pozostawiając śladu. Podobnie możemy uczynić z twardym dyskiem komputera, dewastując jednak układy elektroniczne jednego komputera, nie zniszczymy sieci. Usuwając najważniejsze serwery w sieci globalnej, możemy jedynie na krótką chwilę zatrzymać przepływ informacji. Gdyby w skutek niespodziewanego kataklizmu przestało istnieć np. *Google*, to z pewnością znalazłaby się inna strona sieci WWW gotowa zastąpić swoją poprzedniczkę. Internet jako biblioteka uniwersalna ma cechy kłacza:

*[...] może zostać przerwane w dowolnym miejscu, lecz posuwa się nadal własną czy też obcą linią; może ulec częściowemu zniszczeniu, lecz zostaje odtworzone, rekonstruuje się*⁶⁵.

Nie można zniszczyć Internetu, gdyż jest on rozproszony. Nie ma jednego centrum, nie ma końca ani początku. Budują go pojedyncze jednostki ludzkie posiadające umysły. Sieć pozwala na łączenie się wielu ludzi, z dowolnych miejsc świata w jednym czasie.

Sieć globalną nazwać można strukturą współmyślenia. Internet sam nie myśli, ale my myślimy na sposób Internetu. Nielinearny, hipertekstowy sposób czytania zasobów sieci jest dla współczesnego człowieka równie naturalny jak chodzenie. Wiele łatwiej jest odszukać informacje za pomocą komputera, niż w budynku biblioteki. Choć w tym drugim przypadku mamy mniejszą bazę zasobów. Wyszukiwarki stron WWW oferują nam, co prawda, ukierunkowane wyszukiwanie, ale czynią to również projektanci bibliotek (sygnatury odsyłają do konkretnych miejsc, książki są oznakowane). Dla mnie więc kwestia tego, czy Internet jest sposobem manipulacji, pozostaje dyskusyjna. W

⁶⁵ B. Banasiak, *Nomadologia Gillesa Deleuze'a* (wersja e-book), *op. cit.*, s. 15.

tym aspekcie wolę mówić o sposobie przemieszczania, posługując się modelami: labiryntu i kłacza.

Książka

Przywykliśmy wiązać tekst z linearną strukturą, w ten sposób napisana jest bowiem większość książek. Źródła pisane są podstawowym źródłem edukacji, książki są wpisane w naszą świadomość jako coś zamkniętego. Stąd u Deleuze'a książka pojawia się w powiązaniu z korzeniem jako opozycja systemu kłacza. Czy literatura także pozostaje bezbronna?

Niekoniecznie, wiele jest bowiem przykładów dzieł pisanych, które pozwalają czytelnikom na nielinearne odczytanie. E. J. Aarseth wskazał istnienie cybertekstu [...] *maszyny do wytwarzania wielorakiej wypowiedzi*⁶⁶:

*[...] Podczas cybertekstowego procesu, użytkownik realizuje pewną semiotyczną sekwencję. Ten oparty na wyborze kierunek jest konstrukcją w sensie wręcz fizycznym, której nie wyjaśniają żadne ze znanych do tej pory koncepcji "lektury".*⁶⁷

Według wielu teoretyków każdy tekst można uznać za możliwy do odczytania w sposób nielinerany, pominę jednak zagadnienia dotyczące teorii literatury, chcąc skupić się wybranych przykładach dzieł ergodycznych, charakteryzujących się wielokierunkowością, oferujących czytelnikowi wybór (posługujemy się modelem labiryntu i kłacza):

- ❖ Kompozycja szkatułkowa powieści – powieść złożona z koncentrycznie nachodzących na siebie opowieści; czytając podążamy jedną drogą, wkrótce jednak tracimy orientację w całej strukturze. Czytelnik nie może utożsamić się bohaterem, gdyż jego świat to tylko jedno piętro literackiej rzeczywistości. W tym sensie każdy kolejny świat otwiera przejście do następnego, głębszego – immersja czytelnika staje się immersją bohatera, o którym czyta ten bohater.

⁶⁶ E. J. Aarseth, *Cybertekst: Perspektywy literatury ergodycznej*, op. cit.

<http://techsty.art.pl/magazyn2/artykuly/aarseth_cybertekst.html>

⁶⁷ *Ibidem*.

Przykłady: *Rękopis znaleziony w Saragossie*, J. Potocki; *Jeśli zimową nocą, podróżny*, I. Calvino.

- ❖ Intertekstualność powieściowa – to w zasadzie cecha wielu dzieł literackich. W niektórych jednak odgrywa ona rolę kreacyjną, nie chodzi o mimetyczne naśladownictwo, ale o swego rodzaju *Pasożytnictwo*. Celowe zostaje odwołanie do pierwowzoru, sens zostaje jednak przekształcony (wzbogacony, wyśmiany, przeinterpretowany, skomentowany).

Przykład: J. Joyce, *Ulisses*.

- ❖ Książka interaktywna – wymaga od odbiorcy dokonywania wyborów, które obciążone są konsekwencjami.

Przykłady: C. Frabetti, *Księga labiryntu*; I-Ching *Księga przemian*; A. Randa, *Night of January 16th*; Mar Saport, *Composition No 1*.

- ❖ Teksty wielokierunkowe – pozwalają się odczytać w wielu różnych kierunkach

Przykład: G. Appollinaire, *Kaligrama*.

Wymienione dzieła zastały zaprojektowane w ten sposób, by zaoferować czytelnikowi możliwość gry z tekstem. Podzieliłem je na kategorie ze względu na sposób narracji, wskazane granice są jednak płynne. Intertekstualność nie wyklucza możliwości zastosowania kompozycji szkatułkowej, a teksty wielokierunkowe też wymuszają interaktywność odbiorcy. Nie mamy więc konkretnej definicji literatury nielinearnej, możemy jedynie wskazać pewne cechy, które czynią ją bardziej lub mniej podatną na gry słowne.

Słowa, co prawda, oferują możliwość interaktywnej gry, czytelnik jednak nie musi z niej korzystać. Książka to nośnik najmniej podatny na nieliniowość odczytywania, nawet wyrazy wyrwane z kontekstu zawsze będą elementami jakiejś zamkniętej całości. Idei kłącza bliski jest pamiętnik jako otwarta forma. A najbardziej klaser, w którym każdy element może zostać przeniesiony i wymieniony. Zakładając album, w którym

zechcemy kolekcjonować słowa, zbliżymy się do kłacza. Nie jest to jednak zbyt modne i praktyczne...

Film

Najprościej definiujemy film jako strumień obrazów, zdjęć zrobionych w krótkich odstępach czasu, które nakładając się na siebie, tworzą wrażenie ruchu. Najmniejszą jednostką filmu jest pojedyncza fotografia. Chcąc jednak mówić o sztuce, nie możemy odwoływać się do definicji filmu jako szeregu jednostkowych obrazów, tak jak tekstu literackiego nie powinniśmy nazywać konfiguracją liter. Wygodniej jest wydzielić większe całości, pojedyncze sceny. Każda scena to fragment strumienia filmowego, podobnie jak słowo czy zdanie jest wycinkiem strumienia narracji książkowej. Obraz jest bardziej wieloznaczny niż tekst, dlatego łatwiej jest go przenosić.

Aby film zaczął funkcjonować jako narracja, musi zostać zmontowany. Początkowy strumień obrazów, będący rejestracją w czasie rzeczywistym, zostaje rozbity na mniejsze części. Celem sztuki filmowej jest tworzenie, poprzez umiejętną selekcję, krótkich przekazów mających łatwo trafić do widza. Twórcy filmowi montują sceny, by uporządkować swoją wypowiedź, nadać jej określone znaczenie.

Tradycyjny film umniejsza rolę widza. Wysłany przekaz ma za zadanie trafić do oczu widza, by ten zapamiętał układ kompozycyjny i wyciągnął konkretne wnioski. Filmy w większości będą więc kłaczami tylko w fazie tworzenia.

W ostatnich latach, co zapewne jest spowodowane ogromną ekspansją gier i rozwojem techniki, pojawiły się nowe interaktywne formy filmu (*Sufferosa*, *Heavy Rain*), oferujące odbiorcy możliwość wyboru. Dyskusyjna jednak, w moim mniemaniu, pozostaje wolność gracza-widza, wynikająca z wielu możliwości rozwiązania akcji. Wielości szukałbym raczej w dziełach, którym brak narzuconej interpretacji. Film interaktywny otwiera przed widzami spektrum wyborów, wszystkie jednak te możliwości rozwiązania, które gracz uznaje za swoje, zostały już przewidziane przez twórców. Zdajemy sobie sprawę z faktu, iż żadna gra, żaden film i żadna książka nie ma nieskończonej objętości. Ilość wyborów rozwiązań akcji jest ograniczona, ilości interpretacji zaś przewidzieć się nie da:

[...] Interaktywność jest podstawową właściwością ogólnego procesu, poprzez który ulega przeobrażeniom zarówno substancjalny, jak i semantyczny status sztuki. Proces

*ten odbywa się między innymi, poprzez oddzielenie dzieła od artefaktu, jak też i dzięki przybraniu przez ten ostatni charakteru hipertekstu.*⁶⁸

Chodzi więc o zerwanie więzi pomiędzy dziełem a przedmiotem. Medium to jedynie nośnik, oddzielając film od jego materii, otrzymujemy sam czysty tekst w formie przekazu, kodu, który możemy przetwarzać, zmieniać, dekomponować. Dokonując transkrypcji tekstu na hipertekst, uwalniamy go od struktury, tworzymy meta-narracje.

⁶⁸ Definicja interaktywności w sztuce, „Wikipedia.pl”, [dostęp: 28 Lutego 2012], <<http://pl.wikipedia.org/wiki/Kłacze>>, autor wpisu korzysta z cytatu ze źródła: R. W. Kluszczyńskiego, *Film-Wideo-Multimedia. Sztuka ruchomego obrazu w erze elektronicznej*, wyd. Instytut Kultury, Warszawa 1999.

ROZDZIAŁ II

Artystyczne credo Hasa

Formuła kina poetyckiego

Odczytanie twórczości Hasa wymaga odpowiedniego przygotowania. Film *Sanatorium pod Klepsydrą* wyda się bardziej zrozumiały, jeśli przyjrzymy się wcześniejszym dziełom tego twórcy, który za każdym razem podejmuje w swej twórczości tematy uniwersalne:

Osobiste obsesje. Śmierć jako ostateczna instancja, formy istnienia. Jako schronienie, cel wędrówki, spełnienie – jako jedyny rzeczywisty wymiar ludzkiej kondycji. Bezruch. Podróże i ucieczki to tylko iluzja [...] Bohater Hasowski tkwi zawsze w tym samym miejscu. [...] Wyobcowanie i nigdy nie zaspokojona potrzeba zakorzenienia – oto dylematy Hasowskich bohaterów [...] Nie istnieją [...] szczęśliwi Odyseusze ani szczęśliwe Itaki. Powrót jest zawsze klęską. Rzeczywistość nie przystaje do pamięci. Czas kruszy mury, odmienia twarze i dusze [...] Stan osobliwego zawieszenia, tymczasowości – bliskie są psychice Hasowskich bohaterów [...] Filmy Hasa są antydostłowne. Nigdy się właściwie nie kończą, raczej ubywają, jakby autor na czas jakiś umilkł, by w innym miejscu i innej dobie podjąć opowieść.⁶⁹

Poszczególne filmowe historie Hasa kierują nas w stronę określonego typu bohatera – człowieka bez miejsca (tułacza, nomady). Opowiadają one o smutnej, skazanej na niepowodzenie wędrówce jednostki, która stara się przemóc swą samotność. Twórca *Pętli* opowiada o ludziach podejmujących walkę. Nie są to postacie z marmuru, brązu ani żelaza. Has uważnie relacjonuje koleje życia zwykłych ludzi, nie stara się uparcie powielać legend, wypowiada się wprost i zawsze z przekąsem. Otwiera przed widzem przestrzeń niedostępną – urzeka, a jednocześnie wprawia w zakłopotanie.

Reżyser ekranizacji *Lalki* prowadzi ostry dyskurs z obrazem rzeczywistości: kieruje się w stronę symboliki snu, przytłacza widza manierystycznym nadmiarem (np.

⁶⁹ M. Kornatowska, ...lecz nie wiemy co się z nami stanie (o twórczości Wojciecha Hasa), „Tygodnik Powszechny”, 29 maja 1994, nr 22, s. 35-36.

Pętla, Rękopis znaleziony w Saragossie) lub osacza pustką (np. *Wspólny pokój*). Cechą rozpoznawczą wizualizacji Hasa są *rupieciarnie*: zbieranina przedmiotów, pełni specjalną rolę, nadaje filmowym kadrom surrealistyczną estetykę, rodem z malarstwa (często pojawiające się zegary, zwierciadła, schody, poddasza, ramy okienne). Przestrzeń ta zamyka się w subiektywnym świecie jego bohaterów.

Metoda twórcza Hasa określana jest mianem kina poetyckiego:

*Filmem poetyckim komentatorzy najczęściej określają film, który wywołuje rozpoznawalne, pozytywne odczucia estetyczne, zwraca uwagę jakością i organizacją warstwy audiowizualnej, wyzwala określony zestrój bodźców emocjonalnych (tzw. "klimat", "nastrój" itd.), nad bezpośrednią komunikację (dialogi) przedkłada system wizualnych symboli i metafor, opiera się redukcji do konkretnego, pojedynczego sensu.*⁷⁰

Chodzi oczywiście o obrazy i treści wieloznaczne, który skłaniają do tropienia znaków, zmuszają do intelektualnych poszukiwań. Warto pamiętać jednak, że poetyckość to właściwość twórczości w ogólnie, nie zaś cecha kinowego gatunku. Filmy Hasa są bezgatunkowe: trudno byłoby ocenić, czy *Rękopis Znaleziony w Saragossie* jest dramatem, horrorem, sci-fi czy może komedią. Każdy twórca filmowy dokonujący subiektywizacji świata używa innych narzędzi. Przedstawiona definicja nie wystarczy do opisania formuły Hasa, gdyż każde z jego dzieł wymaga osobnej analizy.

Reżyser ten jest bardzo wyrazistym reprezentantem awangardowego nurtu filmowego nie tylko w Polsce. Na arenie światowej zasłynął on dwiema ekranizacjami: *Rękopisu znalezionego w Saragossie* oraz *Sanatorium pod Klepsydrą*. Obrazy te posiadają podobną poetykę. Szerzej zajmę się tylko adaptacją prozy Schulza, ale zwrócę też uwagę na pierwszy z filmów. Has w sposób zupełnie odmienny podszedł do materii filmu, tworząc te ekranizacje. Wymagają one twórczego odbioru. Zmuszają do aktywności umysł, czyniąc z niego maszynę do wytwarzania sensów. Pozwalają na dekomponowanie tekstu poza tekstem.

⁷⁰ K. Mikurda, *Jak poetyckie jest „kino poetyckie”?* „Gazeta Filmowa nr 6” [aktualizacja: 25 sierpnia 2008, dostęp: 1 marca 2012], „Gazeta Wyborcza.pl”,
<http://wyborcza.pl/1,91947,5624438,Jak_poetyckie_jest_kino_poetyckie_.html>.

Sanatorium pod Klepsydrą – próba odczytania filmowego kodu

Trudno o bardziej złożone kinowe dzieło, niż *Sanatorium pod Klepsydrą* Hasa. Po premierze, film stał się skandalem, ówczesne władze uznały go za niewłaściwy. Środowiska żydowskie zarzuciły zaś Hasowi brak zgodności z pisarstwem Schulza i deprawację młodzieży.⁷¹ Niewielu ludzi zdawało sobie wtedy sprawę z tego, że reżyser nigdy nie zamierzał w swojej twórczości niczego powielać ani nikomu niczego narzucać:

*Zauważenie i opisanie plastyczności filmu „zakodowanej” w tekście literackim, podobnie jak malarstwa będącej odbiciem indywidualnych zainteresowań Hasa, wymaga nieustannej czynności tropienia. [...] Szyfrowanie zakłada [...] celowe, a więc świadome zapisywanie czegoś „wewnętrznym pismem”, zrozumiałym tylko dla tych, którzy podejmą trud jego odczytania.*⁷²

W naszym przypadku *czynność tropienia* nie będzie polegała na wyszukiwaniu cech adaptacji, wskazujących na podobieństwo filmu i książki. Lektura opowiadań Schulza, z którymi warto się zapoznać przed obejrzeniem kinowego dzieła, nie wymusza na odbiorcy określonej postawy. By rozwiązać problem interpretacji, powinniśmy odseparować materię filmu od tworzywa literackiego:

*[...] Wojciech Has nie buduje „filmowego ekwiwalentu”, ale proponuje w filmowym tekście rodzaj współmyślenia z Schulzem. Nie można wejść do ich wspólnego świata „Sanatorium”... bez jednoczesnego rozsmakowania się w lekturze w lekturze Schulzowskich opowiadań i filmowych obrazów Hasa.*⁷³

Has przekodowuje słowa na język obrazów. Tworzy meta-narracje. Każdy filmowy epizod wymaga *przefiltrowania*, oglądu z wielu różnych perspektyw. Odczytanie dzieła wymaga wysiłku, wrażliwości, wiedzy, a wreszcie przebicia się przez wiele nakładających się na siebie płaszczyzn: tradycji, historii, kultury, religii. Wszystko, co bliskie było autorowi powieści, stanowi otoczkę filmu. Wieloznaczność

⁷¹ A. Haliński, *10.000 dni filmowej podróży – od „Sanatorium pod Klepsydrą” do „Starej Baśni”*, wyd. Prószyński i S-ka, Kraków 2003, s. 42.

⁷² I. Grodź, *Zaszyfrowane w obrazie – o filmach Wojciecha Jerzego Hasa*, wyd. Słowo/obraz terytoria, Gdańsk 2008, s. 14.

⁷³ M. Jakubowska, *Laboratorium czasu – „Sanatorium pod Klepsydrą” Wojciecha Jerzego Hasa*, wyd. PWSFTviT, Łódź 2010, s. 10.

prezentowanych obrazów, zawilość poszczególnych scen oddaje naturę bujnej literatury Schulza. Nie poprzez wypełnienie, ale za pomocą niedopowiedzeń.

Reżyser *Sanatorium pod Klepsydrą* bawi się formą, oczarowuje widza, stylizuje – nigdy jednak po to, by stać się naśladowcą. Jego kino stanowi odważną odpowiedź. Film dopowiada, uzupełnia słowa pisarza, tworzy kłęba narracji. Widz podejmujący próbę linearnego odczytania fabuły skazany jest na porażkę, na błądzenie w wieloznacznościach splatających się zdarzeń. Reżyser przedstawia uniwersum pisarza z Drohobycza w całej rozpiętości, nie pozostawiając żadnej mapy. Kod Hasa nie zawiera gotowej informacji, jest niepełny. Przygody filmowego bohatera to fragmenty, postrzępione stronnice księgi. Józef wciąż natrafia na puste miejsca.

Has nie szukał jednej, poprawnej interpretacji Schulza. Analizując film pod kątem literatury, warto wziąć pod uwagę nie tylko jego intertekstualność wobec prozy Schulza, ale także swobodę artystyczną. Jest on meta-dyskursem. Zbiorem polemik, wypowiedzi, sprzecznych tez i stanowisk. Film nie zamyka dyskusji, gdyż nie daje widzowi jasnej odpowiedzi, skłania to do snucia pobocznych rozważań. *Wewnętrzne pismo* Hasa oczekuje na kolejnych kryptografów.

Przy interpretacji będziemy się posługiwać dwoma modelami. Kłęba posłuży nam jako pomoc w rozpatrywaniu niejednoznaczności, będących skutkiem braku określonego statusu ontologicznego świata *Sanatorium pod Klepsydrą*. Deleuze pomoże nam w trakcie omawiania wszelkich transformacji pojawiających się w filmie (motyw Księgi, motyw Demiurga).

Symbolika labiryntu zostanie wykorzystana do opisu procesu inicjacji Józefa (mit dzieciństwa, wątek Blanki). Sprawdzę często pojawiające się odnośnie filmu przypuszczenie, że Has nawiązuje do mitologicznych zaświatów (motyw manekina, przestrzeń budynku Sanatorium, wątek ślepego konduktora).

Trudna przeprawa – droga Józefa w Sanatorium

Poszukiwanie „króliczej nory”

*Follow the white rabbit*⁷⁴

Film rozpoczyna swoisty prolog, scena w pociągu:

Konduktor [...] podchodzi do śpiącego Józefa i budzi go: -„Już dojeżdżamy”. Na pytania o drogę do budynku Sanatorium, lakonicznie odpowiada: -„Sam odnajdziesz drogę”.⁷⁵



ryc.7

Początkowe spotkanie Józefa z osobliwym, niechlujnie ubranym ślepcem nie pozostaje bez znaczenia. Otrzymujemy istotną wskazówkę: droga, jaką się udaje bohater, nie jest jeszcze wyznaczona. Józef udaje się do Sanatorium w celu poszukiwania, nie zaś z chęci zdobywania, ustanawiania.

Przypisując postaci Konduktora rolę przewodnika, łatwo stracić meritum problemu. Jego odpowiedzi celowo pozostają niejasne. Nie wyznaczają jednego kierunku, lecz wiele możliwych. Teren, obszar, po którym będzie wędrował główny bohater, jest deleuziańską przestrzenią gładką.

Z drugiej jednak strony, zauważamy, że budynek Sanatorium pełni kluczową rolę w filmie. Stanowi bowiem punkt węzłowy, centrum. Stąd bohater *przeskakuje* do innych wymiarów, kręgów: miasta, ogrodu, rynku, domu... itd. Wydarzenia

⁷⁴ *tłum. podążaj za białym królikiem

Nawiązanie do powieści Lewis'a Carroll'a: *Alice's Adventures in Wonderland* (Alicja w Krainie Czarów). Słowa wypowiada bohaterka filmu (*Matrix* reż. A. Wachowski oraz L. Wachowski) Trinity, chcąc skłonić Neo do wybudzenia się ze snu, wyrwania się ze świata iluzji.

⁷⁵ M. Jakubowska, *Laboratorium czasu...*, op. cit., s.144-145.

najintensywniej splatają się w jednym miejscu. Scenografia mrocznego pałacu towarzyszy finalnym wątkom (śmierć ojca, transformacja Józefa). Film tworzy swoistą kompozycją ramę, wspomnienie *Wiosny* (intryga; poszukiwanie Księgi; wspomnienia, domu matki i ojca) zastaje zamknięte wewnątrz, ogrodzone murami Sanatorium.

Nie mamy w filmie prostego ciągu czasu, raczej zerwane fragmenty: nachodzące na siebie warstwy przeszłości, teraźniejszości, a nawet przyszłości. Umiejętnie jednak śledząc bieg fabuły, zdołamy wyznaczyć wypadkową zdarzeń. Warto jednak zaznaczyć, że wszystko zależy od perspektywy naszego spojrzenia.

Uznając mroczny pałac za punkt odniesienia, należy wziąć pod uwagę fakt, że w filmie brak odniesień do rzeczywistości. *Sanatorium pod Klepsydrą* stanowi coś na wzór *króliczej jamy*. Jest przejściem do rzeczywistości, która istnieje, ale tylko pozornie, tylko dzięki obecności bohatera, który ją nieustannie stwarza i dekomponuje. W świecie Józefa wszystko zdaje się być wyrwane z kontekstu, względne, koszarne, dowolne i niezrozumiałe. Świat ten pełen jest ślepych zaułków, niedokończonych ścieżek, niedopowiedzeń – podobnie jak w marzeniu sennym.

Sen nie kieruje się żadną zasadą, jest nieustanną aktywnością, przepływem. Wizja umysłu pogrążonego w letargu nie posiada spójności, jest fragmentaryczna, rozbita i nieuporządkowana. Miesza różne porządki i czasy. Niekiedy pozwala się ujawnić głęboko skrytym, wypartym treściom w postaci znaków, symboli.

Nadmiernym uproszczeniem byłoby stwierdzenie, że bohater Hasa po prostu śni. Magia filmu polega na tym, że jest oporny na jednostronne odczytanie. Otrzymujemy pewien zbiór, pulę możliwych odpowiedzi. Nie są one jednak pełne. Józef równie dobrze może być podróżnikiem po zaświatach, jak i obłąkanym.

Teza mówiąca o hierarchii wydarzeń w filmie może budzić kontrowersje. Możemy mówić o pewnym poszukiwaniu, błędzeniu. Nie warto jednak podejmować prób ustalenia kierunku wędrówki bohatera – początku, końca, celu. Podróż bohatera ma charakter cykliczny, węzłowy. Podobnie jak w kłaczku:

[...] nie rozpoczyna się ani nie kończy, jest zawsze w otoczeniu, pomiędzy rzeczami, między-byt, intermezzo.⁷⁶

Józef błakając się w płątaniu rzeczywistości, krąży, zamknięty w *kryształowej kuli* bez możliwości oddzielania tego, co realne, od tego, co fantazmatyczne.

⁷⁶ G. Deleuze, F. Guattari, *Mille plateaux*, t. 2 *du Capitalisme et schizophrénie*, Paris 1980 s. 36 [wybór i tłumaczenie cytatu B. Banasiak, *Nomadologia Gillesa Deleuze'a* (wersja e-book)].

Drogowskazy, na które napotyka, nie kierują go do wyjścia, lecz tworzą kolejne warstwy onirycznej iluzji.

Warto w tym kontekście zwrócić uwagę na scenę przebudzenia Józefa w Sanatorium. Epizod ten mógłby stać się zwieńczeniem filmowej fabuły. W tym sensie uznalibyśmy poprzedzające go wydarzenia za rojenie śpiącego. A następujące po nim wypadki – za prawdę obiektywną. Takie rozdzielenie jednak nie następuje, po swoistym przebudzeniu bohater nadal doświadcza niewytłumaczalnych przeżyć. Przebudzenie w sanatoryjnym pokoju nie kończy filmu. Stanowi rodzaj kuglarskiej sztuki Hasa, mającej zmylić widza.

Scena *przebudzenia się* Józefa poprzedza kulminacyjne wydarzenia drugiej partii filmu, mającej zupełnie odmienną tonację od pierwszej. Ponure obrazy otwierają smutną refleksję: sklep bankrutuje, Adela odchodzi, ojciec jest bliski śmierci. W tle rysuje się wizja nadchodzącej katastrofy. Sfera młodzieńczych fascynacji Józefa – epoka twórcza, zostaje zostawiona z czasem rozterki – upadku.

Natrętna iluzja, w której uwięziony jest Józef, nie ma nakreślonych rozmiarów, jest wszechobecna. Przynależy jednak określonej epoce. Postrzępione fragmenty zdarzeń: majaki, wizje, sny stanowią elementy jednej całości – dotyczą życia bohatera. Świat, po którym on się porusza, nie jest mu obcy. Został zapomniany, skrył się w głębi, ale nie zniknął. Czeka na ponowne odkrycie, pragnie się odrodzić. Bohater staje przed próbą *odnalezienia drogi* (innej, ukrytej ścieżki czasu).

W kontekście *poszukiwań* mówić będziemy o pajęczynie ścieżek, wielu przeplatających się szlaków, które mogą, choć nie muszą prowadzić do centrum. Józef przenika przez kolejne głębie czasu, starając się powrócić do epoki dziecięcych lat. Bohater przechodzi swoisty proces odrodzenia, na nowo staje się młody. Wkracza w okres, któremu towarzyszą pierwsze namiętności i fascynacje. Co jednak zadziwia, filmowy Józef wcale nie zmienia się zewnętrznie. To ważna wskazówka.

Bohater osiąga upragnioną *niedojrzałość*, ale nie udaje mu się cofnąć czasu. Dociera do centrum, dostaje się do wnętrza swej psychologicznej głębi, w której ukrywa się dziecko. Wkrótce jednak odkrywa, że przedmiot jego poszukiwań, upragniona *Księża jest mitem, w który wierzymy w młodości, ale z biegiem lat przestaje się ją traktować poważnie.*⁷⁷ Objawienie to pozwala mu na nowo zdefiniować świat – zaraz po tym powraca do Sanatorium.

⁷⁷ *Sanatorium pod Klepsydrą*, scen. i reż. W. Has, zdj. W. Sobociński, prem. w Polsce 1973, fragmenty filmowych dialogów.

Has inaczej realizuje szeroko podjęty w prozie Schulza temat powrotu do idylli dzieciństwa. Urokliwa rzeczywistość, którą odsłania, ma swoją drugą mroczną stronę. Józef, co prawda, staje się ponownie dzieckiem, ale tylko na krótko, gdyż wkrótce musi się zmierzyć z problemami dorosłości. Reżyser oddala swego bohatera od naiwnych knowań, zmuszając do rozliczenia się z trudnymi wspomnieniami.

Księga mająca być uniwersalnym kluczem, prowadzi bohatera na *ślepy tor, na boczną odnogę czasu*. Labirynt wspomnień, wewnątrz którego zbłądził Józef, poszukując tajemniczego rekwizytu, posiada wiele bocznych ścieżek, ale nie ma centrum. Księga okazuje się być wielością: nie daje się zmaterializować, nie jest w jednym miejscu, nie pozwala się zamknąć ani niczemu przypisać. Występuje w postaci: szpargału, zbioru dekretów, markownika, albumu. Zawsze w niepełnej postaci.

Poszukiwanie Autentyku: jednej całości, wzorca, ostatecznej prawdy, w filmie jest gmeraniem w starociach. Wywołuje to złość i frustrację bohatera niepotrafiącego ogarnąć zamieszania, nieradzącego sobie z napływem myśli. Jest on swego rodzaju więźniem – badaczem idei kamienia filozoficznego. Księga, której szuka, jest zarazem wszystkim i niczym, niekiedy okazuje się *nieudolnym falsyfikatem*, innym razem zaś oryginałem, świętym *Autentykiem*. W świecie Hasa bowiem wszystko ma swoją odwrotność, lustrzane odbicie.

Cechą specyficzną filmu jest swoista niemożność narzucenia hierarchii prezentowanym scenom, one niejako *wynikają z siebie*, tworząc płataninę zdarzeń:

*[...] Kierunek [...] spojrzenia wzmacnia aporię czasu. Wojciech Has jest twórcą, który nie każe widzowi wybierać między jednym i drugim rozwiązaniem, potrafi spiąć sprzeczne możliwości, ukazać je jako potencjalnie obecnie mimo wykluczania się.*⁷⁸

Wszystkim wypadkom w Sanatorium towarzyszą niespotykane okoliczności. Prawa fizyki nie mają tu znaczenia. Każdy filmowy epizody otwiera następny, który zakotwicza się w kolejnym. Skutki nie stają się jednak następstwami przyczyn, nic nie dzieje się zgodnie z przewidywaniem:

*[...] Has nie tylko ukazuje łuszczące się warstwy czasowości, lecz buduje także narracyjne pętle, w których ujawniają się temporalne paradoksy egzystencji: przeszłość nadchodzi z przyszłości*⁷⁹.

⁷⁸ M. Jakubowska, *Laboratorium czasu...*, op. cit., s.17.

U Hasa [...] rzeczywistość jest cieniem słowa⁸⁰, które nie zostało jeszcze wypowiedziane. Istnieje więc potencjalnie, bez kształtu i formy. Urośnie dopiero wówczas, gdy pojawi się kreator, aktywny uczestnik, który rozpocznie akt twórczy. Nie jest więc możliwe byśmy znaleźli się w *Sanatorium pod Klepsydrą* pierwsi, przed białym królikiem.

Przenikanie i znikanie

*By istniało zwierciadło świata, świat musi mieć jakiś kształt.*⁸¹

Umberto Eco



Filmowy Józef przemieszcza się w sposób nielinearny. Bez problemu pokonuje ograniczenia czasu i przestrzeni: śmierć ojca nie stanowi przeszkody w tym, by się z nim spotkać; dorosłość nie wyklucza przeżycia ponownego dzieciństwa. Rzeczywistość Hasa nie ma kształtu, nie jest jeszcze uformowana. Nie posiada barier. Umożliwia dowolne poruszanie się w wielu kierunkach.

Bohater nie ma jednej postaci, posiada ich kilka. Jego *ja* zostaje rozbite na dynamiczne fragmenty. Józef nie mieści się w narracji, jego aktywność wykracza poza podmiot. Staje się on kolektywnym bytem, współistnieje z kosmosem. Stwarza i jednocześnie jest stwarzany.

Metoda poruszania się filmowego bohatera przypomina teleportację: może on bez problemu połączyć ze sobą dwa punkty w czasie, uzyskując w ten sposób przejście, tunel. Zagłębiając się w film, widz z pewnością zwróci uwagę na reżyserski fortel:

⁷⁹ *Ibidem.*, s.116.

⁸⁰ B. Schulz, *Opowiadania. Wybór esejów i listów*, Wrocław – Warszawa – Kraków – Gdańsk – Łódź 1989, s.445 (wybór cytatu M. Jakubowska [w:] *Laboratorium czasu...*).

⁸¹ Cytat z powieści U.Eco, *Imię Róży*, „Cytaty.info”, [dostęp: 1 marca 2012], <<http://www.cytaty.info/autor/umbertoeco/4>>.

narracja pełna jest elips, pustych punktów, przestrzeni niewypełnionych. Skłania to do stawiania pytań.

Has przedstawił opowieść w postaci hipertekstu. Jego film nie pomija wątków istotnych dla Schulza, jest wyczerpujący, nie pozostaje jednak zamknięty. Wszystko to, co mogłoby zostać ujęte w kadrze, a zostało przeskoczono, istnieje poza tekstem filmu. Proza nie zastępuje filmu, lecz pomaga mu tworzyć odniesienia:

[...] granice książki nie są nigdy wyraziste i dokładnie wytyczone. "Poza obszarem zakreślonym przez tytuł pierwsze zdania i ostatnią kropkę – pisze Faucault – poza jej wewnętrzną konfiguracją i formą, która ją atomizuje, mieści się ona w systemie odniesień do innych tekstów, do innych zdań, jest jednym z węzłów całej sieci."⁸²



Rzeczywistość w filmie *Sanatorium pod Klepsydrą* jest wieloraka: nie posiada linii demarkacyjnych, nie daje przypisać sobie kategorii jednego czasu, jej status ontologiczny jest niejasny. Jest fragmentaryczna i podatna na manipulacje.

Ekranizacja obfituje w niezwykle sceny, w których bohater *przenika* przez powłokę świata, przenosząc się w odległe miejsca. Momenty te nie wszędzie są zauważalne. Has omamia widza iluzją niepostrzeżenia, zacierając dyskretnie granice rzeczywistości:

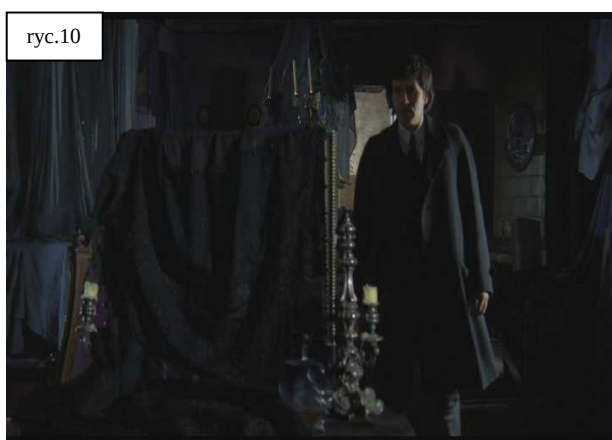
Przeźroczystość w malarstwie [...] polega na przenikaniu się przedstawień [...] W filmie Hasa ten wątek formalny wiąże się z transparencją, świetlistością w sensie dosłownym: konkretnych obrazów, sposobu ich łączenia(zabiegi montażowe), operowania światłem, a także w sensie metaforycznym: rozczepianie i zagęszczanie

⁸² M. Pisarski, *Intertekstualność a hipertekst*, „Techsty - literatura i nowe media”, [dostęp: 1 marca 2012] <<http://www.techsty.art.pl/hipertekst/teoria/intertekst.htm>>.

osobowości(wątek sobowtóra) oraz metamorfozy przestrzeni, czasu i przedmiotów, motyw lustrzanych odbić, symbolika ognia i wody.⁸³

Iwona Grodź wskazuje przykłady scen, w których wspomniana *transparentność* czasu i przestrzeni wyraźnie daje o sobie znać:

*[...] Józef zatrzymuje się na chwilę i na ziemi widzi zasuszonego motyla. Podnosi go, spogląda nań pod światło i w tym momencie sceneria zmienia się. Zeschły, podziurawiony motyl staje się łącznikiem przesłoną, przez którą widać już nowy świat.*⁸⁴



ryc.10

Bohater wtapia się coraz bardziej w głąb własnej pamięci. Przed podniesieniem rekwizytu wypowiada kwestię: *ona była i nic nie zabierze mi tej pewności*⁸⁵ (słowa poprzedzają obrazy). Rozpoczyna się przygoda: Józef postanawia odnaleźć zagubioną księżniczkę i rozszyfrować

spisek. Odbyta przez niego wcześniej rozmowa z Rudolfem ma tu kluczowe znaczenie. Historia tajemniczej intrygi został bowiem wysnuta z markownika (jest zmyślona).

*[...] lustro pojawia się wraz z przejściem Józefa z czasoprzestrzeni sanatorium do czasoprzestrzeni domu. [...] Martwość tego drugiego wymiaru podkreśla czarne aksamitne sukno, pokrywające lustro - symbol śmierci tej rzeczywistości i jednocześnie żałoby.*⁸⁶

W momencie zdjęcia przez Józefa ze zwierciadła czarnego woalu opada kurtyna czasowości. Wkraczamy na niższe piętra świadomości bohatera. Sprytny zabieg reżysera sprawia, że skok ten nie zrywa ciągłości filmowej narracji. Obraz *rozpływa się* na oczach widza, zostaje niezauważalnie przykryty.

⁸³ I. Grodź, *Zaszyfrowane w obrazie...*, op. cit., s.359-360.

⁸⁴ *Ibidem.*, s.363.

⁸⁵ *Sanatorium pod Klepsydrą* (fragmenty filmowych dialogów).

⁸⁶ I. Grodź, *Zaszyfrowane w obrazie...*, op. cit., s. 368.

W świecie wykreowanym przez Hasa obowiązuje fizyka, którą określilibyśmy mianem deleuzańskiej. W filmie mamy do czynienia z symultanizmem czasowo-przestrzennym: bohaterowie i miejsca zostają powieleni, rozbici na wiele warstw:

*[...] pociąg jest jednocześnie sypialnią Bianki i lasem, a z pokoju Adeli można przejść pod łóżkiem na rynek miasteczka.*⁸⁷

*[...] niesamowite [...] jest spojrzenie [...] w którym (bohater) widzi samego siebie samego, gdy ten przybywa do sanatorium, jakby filmowy obraz unaoczniał koncepcję przesunięcia czasu o pewien interwał [...] o której wcześniej opowiadał doktor Gotard.*⁸⁸

Zabiegi reżysera odbierają widzowi możliwość orientacji. Czas, płynący w czterech kierunkach równocześnie, tworzy wymiary rzeczywistości: *tego, co było, tego, co mogło być, tego, co jest i tego, co dopiero nastąpi*. Has myśli niczym malarz kubistyczny, rzeczywistość jest dla niego ruchoma. Nie ma ustalonego kształtu, gdyż wciąż przechodzi przeobrażenia.

Film zmusza odbiorcę do gry. Odbiera możliwość posłużenia się *dogmatycznym obrazem myśli*.⁸⁹ Świat Hasa, w żadnym wypadku, nie jawi się nam:

*[...] jako w pełni uporządkowany, zorganizowany, podległy określonej hierarchii system, który wszystko ogarnia, zamyka, nadkodowuje [...].*⁹⁰

Obowiązuje w nim, bowiem:

*[...] rozdzielenie nomadyczne [...] typ dystrybucji pozbawiony [...] rozdysponowania własności, zamknięcia i regulującej zależności miary.*⁹¹

Bohater nieustannie się przemieszcza, nie pozostawiając śladów. Kolejne stacje, punkty, przy których się zatrzymuje, znikają zaraz po jego odejściu. Józef niczym nomada:

⁸⁷ *Ibidem*, s. 362.

⁸⁸ M. Jakubowska, *Laboratorium czasu...*, op. cit., s. 18.

⁸⁹ Odwołanie do filozofii G. Deleuza

⁹⁰ B. Banasiak, *Nomadologia Gillesa Deleuze'a* (wersja e-book), op. cit., s. 6.

⁹¹ *Ibidem*, s. 10.

*[...] porusza się [...] w przestrzeni gładkiej, która nie jest pocięta, rozrysowana przez mury, zamknięcia, drogi, stałe kierunki.*⁹²

Posługując się *przestrzenią gładką*, starali się będziemy zdefiniować pojęcie czasu w filmie.

Igraszki z czasem

Zasady funkcjonowania mechanizmu czasowego w Sanatorium na początku filmu odsłania Gotard:

*[...] Reaktywujemy tu czas przeszły z wszystkimi jego możliwościami, a więc i z możliwością wyzdrowienia.*⁹³

Dowiadujemy się o przeszłości, czasie z wieloma *możliwościami*, który może zostać naprawiony. Intuicyjnie jednak pomijamy szersze znaczenie wypowiedzi, podążając za tropem myślowym Józefa. Z kontekstu rozmowy wynika, że chodzi o stan zdrowotny Ojca – z początku trudno się z tym nie zgodzić (słowa to odpowiedź doktora na pytanie Józefa dotyczące śmierci rodzica). Zagłębiając się jednak w historię, dostrzeżemy w naszym rozumowaniu luki.

Czas, o którym wypowiada się Gotard, został wyposażony w *możliwości*. Bohater jednak nie udaje się w przeszłość, by ją zmienić. Jego podróż ma raczej charakter rozliczeniowy, jest twórczym eksperymentem: próbą rozszyfrowania znaków, odkrywaniem zagubionych fragmentów, poszukiwaniem uniwersalnej prawdy (motyw Księgi). Widzowie odrywają, że droga, którą wybrał Józef, jest w zasadzie tylko jedną w wielu, gdyż:

*[...] Są rzeczy, które całkiem do końca nie mogą się zdarzyć. Są za wielkie, ażeby zmieścić się w zdarzeniu, za wspaniałe. One tylko próbują, próbują się zdarzyć...*⁹⁴

Temporalny paradoks: rozdzielenie bohatera, o którym już wspomniałem wcześniej, można wyjaśnić, posługując się *czasem z możliwościami* – dającym się zdefiniować jako zbiór wszystkich punktów i okresów trwania.

⁹² *Ibidem*, s. 13.

⁹³ *Sanatorium pod Klepsydrą*, (fragmenty filmowych dialogów).

⁹⁴ *Sanatorium pod Klepsydrą* (fragmenty filmowych dialogów).

Ślepy Konduktor wspomina o *rzeczach, które próbują się zdarzyć*, ale nie mogą *zmieścić się w zdarzeniu*. Wskazuje jasno, że upływu czasu nie da się odwrócić, a przeszłości – zmienić, gdyż wydarzenia *tylko próbują się zdarzyć*. Można jednak sprawić, by dana chwila zaistniała ponownie i zajaśniała nowym blaskiem. Stąd z ekranizacji tyle nawiązań do tajemniczego bytu – demiurga. Akt twórczy daje człowiekowi namiastkę władzy boskiej. Sztuka w formie słowa jest nieśmiertelna, pozwala odnawiać rzeczywistość, którą zniszczył czas. Tak też dzieje się u Hasa. Rzeczywistość jest cieniem słów wypowiedzianych przez Józefa, *porte-parole* Schulza.

Wyrazy mogą tworzyć nieskończoną ilość ciągów: zdań, fragmentów, tekstów. Istnieje więc dowolna ilość *możliwości* kreacji świata. W filmie Hasa obserwujemy nakładanie się na siebie wielu tekstów, które przenikają przez siebie, tworząc całość o wielu warstwach, także czasowych.

Zabrudzona szyba z prześwitem, w scenie, w której bohater spostrzega samego siebie w okiennej ramie, pełni funkcję przesłony. Nachodzi na obraz, stając się pryzmatem. Strumień czasu na oczach Józefa zostaje rozszczepiony. Rzeczywistość ukazuje swą pełną głębię, na którą składają się pojedyncze procesy: momenty, stany, rzuty, przemieszczenia... itd. Epizod nie odsyła widza do początku filmu, nie każe szukać podobieństwa:

Pozór nie jest zdegradowaną kopią, kopią kopii, zdyskwalifikowaną podobizną lub najbardziej odległym podobieństwem, lecz całkiem przeciwnie, prawdziwym, autentycznym wyrazem czy też postacią bytu, który wydobywa właściwą wszelkim rzeczom różnorodność, tym samym zaś kwestionuje i eliminuje zarazem ideę kopii, jak i modelu, uprzywilejowanego miejsca, centralnej pozycji, krotko, początku [...].⁹⁵

Chodzi tu o równoczesność zdarzeń. Nie wolno nam przypisać spoglądającemu bohaterowi roli nadrzędnej, uznając wydarzenia za oknem za coś odległego, iluzorycznego, fałszywego czy nieistotnego. Has daje do zrozumienia, że stoimy tylko w jednym z możliwych punktów obserwacji. Scena nie ukazuje lustrzanego odbicia, nie odsyła do *kopii*. Józef bowiem w takim samym stopniu znajduje się wewnątrz Sanatorium, jak i na zewnątrz. Has nie próbuje oddzielać pozoru od rzeczywistości – prawda dla niego jest pojęciem względnym. Nie ma binarnych wartości logicznych.

⁹⁵ B. Banasiak, *Nomadologia Gillesa Deleuze'a* (wersja e-book), *op. cit.*, s. 9.

Czas w filmie płoży się niczym pędy roślin, tworząc kłącza-spichlerze wspomnień. Zwielokrotniony, pomnożony przez *możliwości*, rozszasta się we wszystkich kierunkach. Rozbity na fragmenty rozprasza w przestrzeni, wypełniając ją.

Wstęga Moebiusa

*Kiedy znalazłem się na dnie,
usłyszałem pukanie od spodu.*⁹⁶

Stanisław Jerzy Lec

Droga wtajemniczenia



Celem wtajemniczenia jest poznanie, odkrycie ukrytej prawdy, pozwalającej wejść na wyższy poziom. Skoro jednak bohater nie może odwróci biegu wydarzeń, to w jakim celu odbywa wędrówkę? Czyżby czegoś nie wiedział?

Filmowy Józef podczas wędrówki w czasie przechodzi przez proces inicjacji. Zdobywając wiedzę i

doświadczenie *dorasta*. Każda jego przygoda, nawet najbardziej niewinna, otwiera głębszą życiową refleksję. Teatralne gesty, infantylne zachowania, dziwnie brzmiące sentencje postaci ze świata bohatera wydają się, na pierwszy rzut oka, śmieszne i banalne. Warto jednak wiedzieć, że wstępna część filmu dotyczy wczesnych lat życia bohatera.

Rekwizytem charakterystycznym dla filmowej *Wiosny* jest Księga. Nie wiemy, czy ów przedmiot został dawno utracony, czy może bohater nigdy go nie odnalazł: jest ona mitem, zbiorem historii, baśni. Stanowi temat rozmyślań i rojeń młodego Józefa. Jest obiektem jego nieustannych poszukiwań. Bohater staje się detektywem, doszukuje się spisków, węszy intrygi, zbrodnie, knowania. Zabawę poprzedzają fantazje – karmi

⁹⁶ S. J. Lec, „Moje Cytaty”, [dostęp: 2 marca 2012],
<<http://mojecytaty.pl/etykiety/d/dno/1.html>>.

on nimi własne sny (rozmowa z Rudolfem, klaser ze znaczkami). Józef marzy, wplątując się we własne urojenia, które rozrastają się niczym pędy bluszczu. Wszystko po to, by w pełni doznać dawnych uniesień. Poczuć smak życia.

Józef osaczając się nadmiarem, stara się oswoić groźną rzeczywistość, której boi się lub nie potrafi zrozumieć (późniejsza część filmu nawiązuje do traumatycznych wydarzeń). Nie prowadzi to jednak do rozwiązania. Bohater bowiem traci orientację: płacze się i gubi. Wpadając w ślepe tory czasu, błądzi w wielości wysnutych przez siebie historii. Maniakalnie mnoży pytania, które tylko oddalają go od odpowiedzi, tworząc labirynty i kłacza. Jak celnie zauważa M. Jakubowska:

*Kłacze nie jest binarną opozycją wobec labiryntu, ono tak jak zielsko przerasta labirynty, jest lnianą, mchem, bluszczem przyczepionym do ścian, ale i wnikałym w szczeliny, rozsadzającym mury i fundamenty.*⁹⁷

Trudna droga wiedzie Józefa przez labirynt, nie będący zamkniętą strukturą, ale żywym tworem, figurą fraktalną, która wciąż się rozrasta: wije kolejne pędy i odnogi, zmienia kształt.

W filmie zauważymy śmierć *wrastającą* w świat życia. Obrazy fauny i flory, a także miasta, o niezwykle bujnej kolorystyce, kolidują z ruinami i szczątkami ludzkimi. Has ukazuje widzom okrutne i obsceniczne obrazy m.in. półnagie kobiety, żywe gnijące pisklęta. Zacierając granice piękna i ohydy, nadaje transparentność kreowanej rzeczywistości, w której życie i śmierć się łączą. Józef w swej podróży do dzieciństwa wciąż będzie napotykał na cień Tanatosa. Jak bowiem głoszą słowa Biblii: *prochem jesteś i w proch się obrócisz!*⁹⁸

Pierwszy etap wędrówki, kończący się kulminacyjną sceną na strychu Ojca, przygotowuje Józefa do kolejnego. Bohater budząc się w Sanatorium jest gotów zmierzyć się z największymi demonami przeszłości. Has odkrywa tu drugie dno literackiej wizji Schulza (rzeczywistość ukazana inaczej, m.in. rynek ze sceny poprzedniej staje się pusty i pogrąża w mroku). Bohater ogląda to samo miejsce z innej perspektywy czasowej. Jako dorosły.

⁹⁷ M. Jakubowska, *Laboratorium czasu...*, op. cit., s. 92-93.

⁹⁸ *Pismo Święte Starego i Nowego Testamentu*, red. K. Dynarski, A. Jankowski, „Ks. Rodzaju” (3,19), op. cit., s. 27.

Motyw Księgi tylko pozornie wyczerpuje się w momencie ponownego wejścia Józefa w dorosłość. Choć okazuje się ona *mitem z dzieciństwa*, nie traci swej mocy tworzenia. Przestaje być rekwizytem, obejmującym treści, których zapis jest możliwy, a staje wykładnią boskich słów, uniwersalnych prawd w czystej postaci. Księga zawiera wszystkie: *uciekające dni, godziny, minuty*⁹⁹ Nie da się zmienić biegu wydarzeń, ale można im pozwolić zaistnieć ponownie.



W finalnej scenie Józef z twarzą pełną obłędu, rozzarowany przebiegiem wydarzeń, zwraca się do doktora Gotarda:

*[...] Cofnięty czas, w samej rzeczy pięknie to brzmi. Ale czymże okazuje się w istocie? Czy dostaje się tu pełnowartościowy, rzetelny czas? Wprost przeciwnie jest do cna zużyty znoszony przez ludzi, czas przetarty i dziurawy w wielu miejscach. Nic dziwnego, toż to jest czas niejako – zwymiotowany, coś z drugiej ręki.*¹⁰⁰

Józef nie zdaje sobie sprawy z faktu, iż choć jego ojciec umarł, *reaktywacja* czasu się dokonała: przeszedł on wszystkie etapy inicjacji i może rozstać się z własnymi wspomnieniami. Słowa te poprzedzają jego metamorfozę duchową, której pośredniczą medyk i pielęgniarz. Symboliczną przemianę ilustruje zmiana garderoby. Bohater przyjmuje na stałe atrybuty Konduktora: jego strój oraz *ślepotę*.

W państwie śmierci

Filmowe Sanatorium napawa obawą. Miejsce to wcale nie przypomina lecznicy: jest ciemne i zagrazone. Nie budzi zaufania, nie daje poczucia bezpieczeństwa. Jego zagadkowy wystrój potęguje grozę: wewnątrz znajdują się groby i pajęczyny. Nieziemskie oblicze podkreśla zaś specyficzny układ przestrzenny. Pałac okazuje się być częściowo miastem, ogrodem, szpitalem i mauzoleum. Panuje w nim nieład i

⁹⁹ M. Jakubowska, *Laboratorium czasu...*, op. cit., s. 155.

¹⁰⁰ *Sanatorium pod Klepsydrą* (fragmenty filmowych dialogów).

niepokojący spokój. Wizja reżysera rodzi przypuszczenia: czyżby Has zabierał nas w podróż do krainy zmarłych?

Wcielając się w rolę ślepego Konduktora, odpowiedzielibyśmy – *i tak, i nie*, gdyż:

Zagadkowy świat sanatorium ukazany został jako kraina względnej śmierci ale i względnego życia. Wojciech podąża za artystycznymi wizjami Brunona Schulza, dla którego świat zmarłych zdaje się być szczególnym podłożem dla żywych, okazuje się rewersem, tajemniczą odwrotnością życia.¹⁰¹



Podkreślam, odwrotność nie oznacza przeciwieństwa. Różnica pomiędzy kopią a pierwowzorem w filmie nie istnieje. Stąd wniosek: nie ma mowy o żadnej anty- rzeczywistości. Has ustawia naprzeciw siebie dwa zwierciadła: w tym sensie śmierć staje się odbiciem życia, a życie – śmierci.

Reżyser karmi widza wątpliwościami: niczego nie

kończy, niczego nie domyka. Tworzy mapę rzeczywistości, którą można [...] rwać i przystosowywać do nowych warunków.¹⁰² Świat Józefa odtwarzany jest na podstawie pewnych punktów, nigdy jednak w pełni, nigdy w całości i za każdym razem inaczej. Has miesza ze sobą wiele porządków, nie buduje jednak konkretnej struktury. Fragmenty rzeczywistości wprawione w ruch nie mogą połączyć się na stałe. Nie będzie więc możliwe wytyczenie granicy, linii oddzielającej świat życia od mroku krainy śmierci.

W filmie mamy do czynienia ze sprzężeniem dwóch sił (przypominam: symbolika spirali). Zamczysko, do którego przybywa Józef, usiane jest macewami, będącymi

¹⁰¹ M. Jakubowska, *Laboratorium czasu...*, op. cit., s.13.

¹⁰² M. Pisarski, *Kłacz - Deleuze i Guattari*, „Techsty – literatura i nowe media”, [dostęp 2 marca 2012], (opracowano na podst. G. Deleuze, F. Guattari, *Kłacz*, tłum. B. Banasiak, „Colloquia Communia” 1988, nr 1-3 oraz Bogdan Banasiak, *Nomadologia Gillesa Deleuze'a*)
<<http://techsty.art.pl/hipertekst/teoria/postmodernizm/klacze.htm>>.

znakiem upływu czasu: postępującego procesu gnicia, rozpadu. Tuż obok jednak znajduje się bujna roślinność (m.in. bluszcz, [...] który wyraża *nieśmiertelność, trwałość zmysłowego pożądania, siły rozrostu w Naturze jako roślina wiecznie zielona o niezwyklej mocy wegetatywnej i potężnej sile przyczepności*.¹⁰³) Śmierć jest etapem, uzupełnieniem życia.

Ekranizacji brak estetycznej poprawności: obrazy urzekają przepychem i kolorystyką, ale też napawają obrzydzeniem. Has osiąga w ten sposób punkt szczytowy. Jego sztuka wyraża nadmiar charakterystyczny dla Schulza, przytłacza wręcz. Wszystko po to, by przekreślić pitagorejską *Dwoistość Bytu*, usunąć ograniczenia.

Z drugiej jednak strony, podczas analizy kinowego dzieła natkniemy się na nawiązania do eschatologii mitologicznej i chrześcijańskiej. Filmowe postacie prezentują wzorcowe postawy: występują w roli przewodników, władców, strażników, pośredników. Miejsca zaś są rodem ze starych przypowieści, tajemnicze i niedostępne. Na swój sposób świat Hasa będzie więc zorganizowany. Niebezpieczny i złożony jak labirynt.

Przyjrzyjmy się elementom, które mogłyby wskazywać, że Józef trafił do krainy umarłych na wzór Hadesu bądź Piekła:

❖ **Doktor Gotard:**

Pełni rolę naczelnika, *nakręca zegary* w Sanatorium. Łączy go nieokreślona relacja z pielęgniarką, która jest mu podległa. Tajemniczy jegomość wyjaśnia zasady funkcjonowania czasu, wskazuje kierunek podróży Józefowi. Wiedza Gotarda jest nieograniczona, znacznie wyprzedza on domysły bohatera. Można go uznać za kogoś w rodzaju archanioła, wyższego kapłana demona czy nawet Boga (*god* – „bóg”; *hard* – „dzielny”).

❖ **Konduktor:**

Spotykamy go na początku, pełni on rolę odzwierne i przewodnika. Daje bohaterowi niejasne wskazówki, a także kontroluje. Prowadzi. Uwagę zwraca jego ślepotą i posępny wygląd, które na myśl przywodzą Charona

¹⁰³ Symbol: bluszcz, „Symbolizm w sztuce, symboliści: sztuka malarstwo w okresie symbolizmu, sylwetki artystów”, [aktualizacja: 20 października 2009, dostęp: 2 marca 2012], <<http://www.symbolizm.obrazy-olejne.org/symbol-bluszcz/348/>>.

(mitologicznego przewoźnika zmarłych przez rzekę Styks), a także Tejrezjasza (ślepego wróżbitę znanego m.in. z *Eneidy* Wergiliusza).

❖ **Pan de Voss i jego siedziba:**

Szatański władca marionetek. Właściciel muzeum manekinów, które jawi się jako więzienie: symbolizuje twórcze zniewolenie. De Voss to hodowca prowizorycznych kreatur, twórca figur woskowych, golemów, które są imitacjami. Zamek-parowiec¹⁰⁴ to zamknięta przestrzeń, która wewnątrz kryje mroczną tajemnicę: *człowieka na obraz i podobieństwo manekina*¹⁰⁵, człowieka bez duszy, pustego w środku. Manekiny są dziećmi anty-demiurga, są konsekwencją jego zepsutej doktryny. Łatwo tu nawiązać to mitów: Pan de Voss może być odzwierciedleniem Minosa (przybranego ojca Minotaura, potwora z labiryntu, który karmił się Ateńczykami; późniejszego sędzi zmarłych w Hadesie), ale też Dedala, jak i samej bestii.

❖ **Bianka:**

Córka Pana de Voss, *zagubiona księżniczka*, symbol kobiecości. Kieruje podświadomi działaniami Józefa, jest jego Animą. Postać kieruje nas w stronę mitologicznej Ariadny, a także Eurydyki (ukochanej Orfeusza, porwanej przez Hadesa).

❖ **Ogród:**

Występuje w kilku charakterystycznych scenach. Uwagę zwraca ta, w której bohater pokonuje bramę z wbudowanymi macewami, co symbolicznie odczytujemy jako przejście progu śmierci i wkroczenie do Edenu, wyjście z labiryntu grzechu, królestwa podziemnego.

❖ **Ludzie duchy:**

Postacie pojawiające się w tle perypetii głównego bohatera. W czarnych strojach i ze świecami (czarny jest kolorem żałoby, ogień jest symbolem

¹⁰⁴ *Ibidem*, s. 40 (autorka nazywa scenografię W. Sobocińskiego).

¹⁰⁵ *Sanatorium pod Klepsydrą* (fragmenty filmowych dialogów).

*[...] wieczności, praprzyczyny, pierwiastka podstawowego [...] oraz [...] kary, prześladowania; oczyszczenia, męczeństwa, tortury, ofiary [...]*¹⁰⁶.



ryc.14

Świat wykreowany przez Hasa przypomina zaświaty, kraina ta jednak nie jest uporządkowana, niczemu nie da się przypisać, gdyż mówimy o *względnej śmierci, ale i względnym życiu*. Wszystko tu występuje w wielu postaciach, nie ma swojego obrazu, ustanowionego miejsca. Przemieszcza się, pojawia, rozchodzi, po czym rozpada w pył. Niepodważalny pozostaje

jedynie fakt, że upływu czasu nie da się zatrzymać. Józefowi mimo wielu machinacji, demiurgicznych zabiegów, nie udaje się powstrzymać śmierci Ojca. Pozostaje mu jedynie:

*[...] spojrzenie spod ziemi, z perspektywy tych, którzy już odeszli albo jeszcze się nie narodzili.*¹⁰⁷

Osobiście odczytuje wędrówkę filmowego bohatera jako walkę o przetrwanie sztuki. Jego perypetie wraz z pobocznymi wątkami, nawiązaniem, intertekstualnymi odniesieniami, obrazują pewien proces odradzania się poprzez tworzenie. Co prawda, wszystko w świecie Hasa umiera, ale śmierć ta nie prowadzi do unicestwienia, ale do odnowy. Jak wskazuje M. Maron, przytaczając słowa S. Quinzio:

[...] Józef podąża dalej niepewnym krokiem, pomiędzy grobami rozświetlonymi „iskrami” świec, ku stojącej w głębi cmentarza Matce. Jego drodze towarzyszy ów dominujący ton żydowskiego milczenia, o którym Sergio Quinzio powiedział, że jest

¹⁰⁶Symbol: ogień, „Symbolizm w sztuce, symboliści: sztuka malarstwo w okresie symbolizmu, sylwetki artystów”, [aktualizacja: 15 stycznia 2003, dostęp: 2 marca 2012], <<http://www.symbolizm.obrazy-olejne.org/symbol-ogien/550/>>.

¹⁰⁷M. Jakubowska, *Laboratorium czasu...*, op. cit., s. 155.

niepojętym znakiem „pustki, ciemności, nocy, śmierci z powodu braku Słowa”. Ciemna to wizja - niepozbawiona jednak isierki światła. Jak pisał dalej Quinzio:

„w tym braku może wszak zamieszkiwać mimo wszystko potrzeba pełni, światła, dnia, życia, może być ono przepełnione niewyrażalnym krzykiem, który przyzywa i domaga się sprawiedliwości. [...] Duma, milczenie, jest jednym z imion anioła śmierci, którego w literaturze hebrajskiej często się spotyka; słowo to oznacza także grób”

Józef więc odchodzi w głąb, pomiędzy grobami – jego wędrówka nie kończy się tu – kamera zaś, a wraz z nią widz, zjeżdża z powrotem w dół, w czerń, ku ziemi, niejako znów ku Schulzowskim „korzeniom”...¹⁰⁸

Wracamy do początku, śmierć kończy jeden cykl życia i rozpoczyna nowy. Milczenie to interwał, przerwa między kolejnymi stadiami stawania się. Za chwilę powinniśmy usłyszeć pierwszy krzyk kwilącego niemowlęcia – ale to już inna opowieść...

¹⁰⁸ M. Maron, *Dramat czasu i wyobraźni – filmy Wojciecha Jerzego Hasa*, wyd. Universitas, Kraków 2010, s. 409.

Cytaty wplecione pochodzą z publikacji S. Quinzio, *Hebrajskie korzenie nowożytności*, tłum. M. Bielawski, Kraków, s. 237.

ROZDZIAŁ III

Zaplątani w nić Ariadny

*Żyjemy tak jak śnimy – samotnie.*¹⁰⁹
Joseph Conrad

Filmy Wojciecha Jerzego Hasa są rozpoznawalne, dzięki niepowtarzalnemu klimatowi oraz swoistej, unikatowej wręcz stylistyce. Problematyce egzystencjalnej jego dzieł zawsze towarzyszy wyrazista oprawa scenograficzna. Obsesją tego reżysera są zamknięte, niekiedy nawet klaustrofobiczne przestrzenie – ciasne izby mieszkalne, wąskie zaułki, upuszczone wnętrza pałaców i piwnic, a nawet jaskinia:

*[...] Has świadomie – już na poziomie pierwowzoru literackiego – wybierał opowiadania „gęste, zarówno w czasie i jak przestrzeni, skondensowane, rozgrywające się w małych, ograniczonych rozmiarami przestrzeniach”.*¹¹⁰



Reżyser ten przeładowuje plany zdjęciowe wieloma rekwizytami, co potęguje zagęszczenie i zmniejsza ilość wolnego miejsca. Estetyczny nadmiar ma na celu wywołanie określonych wrażeń, widz znajdujący się wewnątrz bałaganu łatwo się gubi, traci orientację i racjonalne podejście do rzeczywistości, stając się podatnym na iluzje.

Bohaterowie ekranizacji Hasa balansują na granicy jawy i snu, popadając w narkotyczno-narkoleptyczne stany, wchodzą w głębsze poziomy własnej psychiki. Rupieciarnie odsyłają do wizji sennych, w których każdy pozornie zbędny element ma swoje symboliczne znaczenie. Sen u

¹⁰⁹ J. Conrad, *Jądro Ciemności*, na stronie: „Wikicytaty.pl”, [dostęp: 5 marca 2012], <<http://pl.wikiquote.org/wiki/Samotność>>.

¹¹⁰ I. Grodź, *Zaszyfrowane w obrazie*, op. cit., s. 104.

Cytat wpleciony pochodzi z publikacji W. Has, *Film współczesny czy optymistyczny? O kompleksach na szerokim ekranie. Romans z literaturą*. Rozmowa przeprowadzona przez S. Janickiego, „Film” 1959, nr 51/52, s. 19.

Hasa ma szczególny charakter: umożliwia zerwanie więzi ze światem zewnętrznym. Jest też stanem pozwalającym na ucieczkę od egzystencji w świecie, w którym człowiek często jest skazany na samotność. Has wcale jednak nie chce uwalniać swych bohaterów. Wszystkie jego historie przepaja smutna refleksja: tylko śmierć pozwala na wyzwolenie.

Pętla – opowieść o życiu pijaka

Już debiutanckie dzieło Hasa, adaptacja powieści Hłaski, zaskoczyła oryginalnością krytyków kina. Reżyser-nonkonformista zrealizował film, który stawia inaczej akcenty na problem przedstawiony w prozie:

[...] ważną i symptomatyczną dla reżysera zmianą była inna profesja głównego bohatera, który w filmie stał się artystą [...] Bolesław Michałek pisał [...] że w debiucie Hasa nie ma biologicznego impetu z opowiadania, cynizmu i wulgarności.¹¹¹

Twórca ekranizacji nadał realistycznej i brutalnej wizji autora *Pierwszego kroku w chmurach* filozoficzną głębię:



ryc.16

[...] Has świadomie pominął wymowę społeczną opowiadania Hłaski. Reżyserowi [...] zależało na przeniesieniu jednostkowego doświadczenia na bardziej ogólną płaszczyznę. [...] Operator twierdził że Pętla dała mu możliwość odkrycia – za pomocą obrazu – sfery wewnętrznej samotnego, wyizolowanego bohatera.¹¹²

Pijak Kuba, główny bohater historii, nie jest u Hasa tylko ofiarą, staje się też męczennikiem. Widz zyskuje do niego

¹¹¹ *Ibidem.*, s. 30. Autorka cytatu odwołuje się do publikacji B. Michałek, *W pogoni za stylem*, „Nowa Kultura” 1958, nr 6, s. 6.

¹¹² *Ibidem*, s. 31-32.

szacunek i zaczyna mu współczuć. Film przekonuje nas bowiem, że alkoholizm postaci nie jest chorobą organizmu, ale duszy.

Has oskarża rzeczywistość, nie człowieka. W myśl tej idei: świat wydaje się zbyt straszny, zbyt prawdziwy, by w nim żyć. Paradoksalnie Kuba w trakcie upojenia będzie mógł zobaczyć więcej. Nie bez przyczyny reżyser brzmieniem nałogu obarcza właśnie artystę: człowieka wrażliwego, czułego na piękno.

Wizje reżysera nabierają impetu dzięki rozmachowi artystycznemu. Miasto, jak i mieszkanie Kuby to miejsca tajemnicze, mroczne i zarazem piękne. Pokój Kuby pełen jest przedmiotów, które wchodzą w skład komponentów scenografii. Są one martwe. Has jednak sprawia, że *ożywają* one na ekranie i zaczynają współgrać z bohaterem (telefon, lustro, malunek na murze, okno, lampa itd.). Dzięki ekspresyjnym, wymyślnym i dynamicznym formom stwarzają wrażenie aktywności. Mieszkanie bohatera zostało zaprojektowane tak, by zaniepokoić widza: brakuje w nim światła, przedmioty (lustra, ramy, rzeźby) znajdują się w dziwnych miejscach. Dzwoniący telefon natrętnie przypomina o swej obecności, zadრęczając Kubę.

Cechą szczególną filmu są doskonałe efekty świetlne. Uzupełniają one artystyczny wystrój planów, tworząc kontrasty. Dobrze widać to w ciasnej i ciemnej przestrzeni



ryc.17

miasta, po której snuje się pogrążony w myślach bohater. Psychodeliczna sceneria metropolii nocą (kamienice, latarnie, zaułki ulic) ilustruje stany umysłowe Kuby, człowieka, który został zamknięty w pułapce. Gra tańczących światła i cieni daje widzowi wyobrażenie zamętu w umyśle upojonego alkoholem samotnika.

Zwracam uwagę na scenografię, gdyż to właśnie dzięki niej Has uzyskał tak niepowtarzalny klimat. Historia Kuby to opowieść o człowieku próbującym odszukać światło w mrocznym labiryncie. Zaletą filmu jest to, że nie popada w dydaktyczny ton. W gestii widza pozostaje ocena bohatera, który nie

jest postacią jednoznacznie negatywną. Kuba jawi się jako tułacz, jednostka odrzucona przez otoczenie. *Pętla* nikogo nie rozlicza, zwraca raczej uwagę na trudne decyzje, jakie człowiek musi podjąć, by się wyzwolić:

[...] źródłem wyboru jest wątpliwość i niepewność, a nie odwoływanie się do doświadczeń i rad innych.¹¹³

W filmie surrealistyczne obrazy stanowią przeciwwagę dla realnej rzeczywistości, w której tkwi Kuba. Zapętlenia, pułapki należy szukać w otaczającym go świecie – pozornie jasnym dla zwykłego człowieka, jednak nieskończenie zawiłym dla alkoholika.

Kuba podejmuje drastyczne kroki, by uciec. Nie potrafi bowiem wytrwać w kleszczach rzeczywistości, która wymusza na nim poddańczą postawę. Samobójstwo wydaje się z perspektywy głównego bohatera jedynym sposobem na zachowanie godności. Paradoksalnie to właśnie dobre rady *przyjaciół*, chęć pomocy Kubie ze strony Krystyny (symbolicznie możemy nawiązać do mitycznej Ariadny) przyczyniają się do jego śmierci. Bohaterowi nie udaje się wyjść z labiryntu uzależnienia, mimo tak wielu alternatywnych ścieżek. Wybiera ostateczne i pozornie najłatwiejsze rozwiązanie – śmierć przez powieszenie.

Tytuł historii jest wieloznaczny: może chodzić o pętle na sznurze, zapętloną ścieżkę życia i pętle miejskich ulic. Nawiązania do labiryntu są obecne w filmie zarówno w koncepcji scenograficznej, jak i fabularnej. Ekranizacji Hasa nie brak tajemniczych, symbolicznych elementów (np. zegar, wypchany jastrząb, harmonista w szynku), które nadają jej cechy przypowieści czy powiastki filozoficznej.

Debiut reżysera z Krakowa zapoczątkowuje wczesny okres jego twórczości, kolejne jego filmy: 1958: *Pożegnania*; 1959: *Wspólny pokój*; 1960: *Rozstanie*; 1961: *Złoto*; 1962: *Jak być kochaną*¹¹⁴, charakteryzuje podobna, właściwa dramatom psychologicznym oprawa i stylistyka: operowanie światłem, ciasne plany, muzyka. Wczesne ekranizacje Hasa dają jedynie namiastkę zrealizowanych z rozmachem i w wielkim nakładem środków finansowych, dojrzałych dzieł tego *fechmistrza wyobraźni*.

¹¹³ I. Welsh, *Trainspotting*, tłum. J. Polak, wyd. ZYSK I S-KA, 2003, s. 145.

¹¹⁴ Wojciech Jerzy Has, „FILM POLSKI.PL – internetowa baza filmu polskiego”, [dostęp 5 marca 2012], <<http://filmpolski.pl/fp/index.php/111519>>.

Rękopis znaleziony w Saragossie – nowa twarz Hasa

Dzieło będące odważną adaptacją powieści J. Potockiego pozwoliło Hasowi wyjść na arenę światowego kina. Obecnie *Rękopis znaleziony w Saragossie* jest jednym z najlepiej znanych zagranicą polskich filmów.¹¹⁵ Stanowi on, w opinii wielu, zapowiedź drugiej wielkiej ekranizacji, *Sanatorium pod Klepsydrą*, która jest głównym tematem naszych rozważań.

Kompozycja szkatułkowa

Has podjął się próby przeniesienia na ekrany powieści o złożonej strukturze narracyjnej, którą definiujemy jako:

*Układ fabularny wielostopniowy; narrator gł. tworzy swoim opowiadaniem ramę sytuacyjną, w jej obrębie pojawia się narrator pomocniczy, rozpoczynający swoją opowieść, w której może wystąpić kolejny narrator itd.*¹¹⁶

Osią filmowej historii są losy Alfons'a van Worden'a, który wędruje przez przełęcz górskie Sierra Morena, zmierzając w kierunku Madrytu, celem objęcia stanowiska kapitana gwardii walońskiej. Góry są, według sług wojskowego, siedliskiem duchów i nieczystych mocy piekielnych. O czym dowiadujemy się na początku.

Historia o van Worden'ie staje się pretekstem do snucia pobocznych wątków, na głębszych poziomach opowiadania. Kolejne wątki układają się w warstwowy, pierścieniowy bądź piramidalny układ. Aby zejść na niższy poziom narracji, trzeba poznać opowieść okalającą, w której kryje się furtka do następnej. Dezorientuje to odbiorcę, który zapomina o istnieniu nadrzędnego narratora. W adaptacji Hasa, zgodnie z założeniem powieści, każda kolejna gawęda zmyślona czy prawdziwa (brak prawdy apriorycznej, brak centrum) zostaje wysnuta z innej. Dojście do sedna zdarzeń jest możliwe po pokonaniu wielu spirali, kolejnych kręgów labiryntu narracji.

¹¹⁵Na stronie <<http://filmpolski.pl/fp/index.php/111519>>, można przeczytać, że film był wielokrotnie nagradzany: 2006 - Złota Kaczka (przyznawana przez pismo "Film") nagroda "Film 60-lecia"; przyznana z okazji 60-lecia miesięcznika "Film"/ 1965 - San Sebastian (MFF) nagroda CIDALC; San Sebastian (MFF) Złote Pióro (nagroda Klubu Dziennikarzy Zagranicznych); Edynburg (MFF) wyróżnienie.

¹¹⁶ S. Jaworski, *Szkolny słownik - terminy literackie*, wyd. Szkolne i Pedagogiczne, Warszawa 1990, s. 76.

Plecionka zdarzeń

Opowieści przytaczane przez kolejne postacie napotkanie przez van Worden'a podczas jego przeprawy przez góry nie są od siebie zupełnie odseparowane, co jeszcze bardziej komplikuje sytuację widza.

Elementy historii kolejnych gawędziarzy, których główny bohater spotyka w pierwszej partii filmu (Pustelnik, Paszeko), zostają ze sobą wymieszane w opowieści naczelnika Cyganów. Postać ta pojawia się w drugiej partii (zamek kabalisty), powodując zamęt w głowie widza.

Don Avadoro zagłębia się w tajemniczą opowieść, którą określić można mianem *kłacza*. Posiada ona wiele wzajemnie się przenikających i dopełniających rozgałęzień – tworzą one *pędy*, poboczne ścieżki narracji. Opowieść Don Avadoro burzy domysły widza, odrywając go od *filmowego snu*. Jak celnie zauważa Don Pedro Velasquez, przysłuchując się gawędzie herszta Cyganów:

Jesteśmy jako ślepcy, którzy błędzą po ulicach nieznanego miasta. Ulice prowadzą do celu, ale my nieraz powracamy do tych samych miejsc, aby dotrzeć tam gdzie zmierzamy. Widzę tu kilka uliczek, które jak na razie prowadzą do nikąd. Należy ułożyć nowe kombinacje, wtedy całość stanie się jasna.

A wcześniej siostra kabalisty:

Wszystkie te przygody zaczynają się po prostu i słuchacz sądzi, że wkrótce dopatrzy się końca, a tymczasem jedna historia rodzi drugą, a z drugiej wysuwa się trzecia¹¹⁷

Refleksja matematyka odsłania mechanizm wielorakiej rzeczywistości i uzmysławia nam nasze ograniczenia. Okazuje się bowiem, że nie istnieje absolutna prawda, a wszystko zależy od perspektywy obserwacji. Wyciągane przez nas z doświadczeń wnioski nigdy nie będą pełne, bowiem umiemy przyjąć tylko nasz subiektywny punkt widzenia (opowieść Lopeza Soarez => opowieść Roque Bosqueto => opowieść Frasquity Salero).

Mnożące się historie, które wprowadzały na początku bałagan, zaczynają się łączyć w logiczną całość w zamku kabalisty. Van Worden wskutek przypadku dowiadyuje się więcej niż chciał. Zawila historia Don Avadoro łączy się z wcześniej

¹¹⁷ Dwa podanie cytaty są fragmentami dialogów z ekranizacji Hasa *Rękopis Znaleziony w Saragossie*, scen. T. Kwiatkowski, zdjęcia M. Jagoda, prem. 9 lutego 1965 (Polska).

przywołaną opowieścią dotyczącą pojedynku ojca niedoszłego kapitana. Wracamy w ten sposób, zataczając koło, do początku, bogatsi jednak o nowe informacje:

*Inicjacja bohatera polega na poznaniu, które jest jej celem, poznanie zaś na sposobie, w jakim się ona dokonuje. Mamy tu zatem wędrówkę-poznanie, jak również opowiadanie-wtajemniczenie.*¹¹⁸

Nie oznacza to jednak, że jesteśmy bliżej wyjścia, jak się bowiem wkrótce okaże, księga-opowieść nie kończy się na ostatniej stronie. Znaczący wydaje się fakt, że właściwie do końca akcji filmu nie wracamy do pierwszej ramy narracyjnej, przedstawiającej sytuację wertowania stronnicy sekretnego woluminu przez dwójkę oficerów – nie następuje rozdzielenie świata literackiej fikcji (obrazy wysnute z książki) od rzeczywistości.

Rękopis

Księga, tajemniczy rekwizyt, stale powraca podczas kolejnych przygód Alfons'a van Worden'a. Bardzo charakterystyczna w tym kontekście wydaje się seria finalnych zaskakujących zdarzeń. Spodziewającego się rozwiązania intrygi widza Has stara się zmylić. Odkrywamy szereg mistyfikacji, fałszywych tropów – dzięki pustelnikowi,



który okazuje się szejkiem. Wyjaśnia on niedoszłemu kapitanowi gwardii walońskiej jego położenie:

*Zwodziliśmy Cię dość długo, aby się przekonać, czy twoja pierwsza noc w Venta Quemada, przyniesie nadzieje Gomelezom, jesteś bowiem jedynym męskim potomkiem naszego ginącego rodu. Wszystko, co przeżyłeś, było z góry ukartowaną grą mającą sprawdzić twój honor i odwagę.*¹¹⁹

po czym jednak dodaje:

¹¹⁸ M. Maron, *Dramat czasu i wyobraźni...*, op. cit., s. 309.

¹¹⁹ *Rękopis znaleziony w Saragossie* (fragmenty filmowych dialogów).

*W tej książce znajdziesz dokładnie opisane wszystko, co tu widziałeś i przeżyłeś [...], resztę dopisz sam.*¹²⁰

Pytanie: „jak rozumieć tę wypowiedź?”, nie pozostaje bez wyjaśnienia. Niepokojąca scena tuż po zakończeniu rozmowy z brodatym jegomościem każe szukać odpowiedzi na granicy jawy i snu, w sferze wyobraźni. Symboliczny akt odczytywania Księgi nadaje mistyczno-religijne znaczenie podróży van Worden’a.

Znaki, tajemnicze hieroglify nie mają funkcji informacyjnej, ich celem jest raczej dezorientacja. Mamy do czynienia z kodem, którego odszyfrowywanie rodzi przyjemność. Has nie pozwala widzowi na wyjście z labiryntu, gdyż to skończyłoby zabawę z tekstem. A tak, film może być oglądany wielokrotnie, za każdym razem odsłaniając nowe szczegóły. Księga będzie wiązała się z aktem tworzenia, które rodzi się z poszukiwań.

Pętla, Rękopis Znaleziony w Saragossie oraz *Sanatorium pod Klepsydrą* są najczęściej umawianymi filmami Hasa. Dzieła te są kamieniami milowymi w twórczości tego reżysera, łączy je podobna barokowo-secesyjna stylistyka i niezwykła oprawa dźwiękowa. W tym kontekście możemy mówić o oniryczno-manierystycznym tryptyku, wskazane obrazy charakteryzuje bowiem brawurowe podejście do rzeczywistości. Filmy te zapraszają odbiorców do gry wyobraźni. Ich klimat gęsty i niepokojący: straszny, a zarazem intrygujący. Ich tematem jest przemijanie. Dla Hasa ważkim problem jest śmierć, odsyła on widzów do motywów wanitatywnych w literaturze i sztuce średniowiecza, nadając im współczesną oprawę wizualną.

¹²⁰ *Rękopis znaleziony w Saragossie* (fragmenty filmowych dialogów).

Światy Jerzego Hasa

*Patrząc na ciemność, lub śmierć boimy się nieznanego – niczego więcej.*¹²¹
J. K. Rowling

Nie można przejść obojętnie obok dzieł wyreżyserowanych przez Wojciecha Jerzego Hasa. Filmowiec ten posługuje się jedyną w swoim rodzaju metodą kreacji rzeczywiści, jego filmy cechuje szczególny, bardzo rozpoznawalny sposób obrazowania. Oko kamery kieruje on do ciasnych, pełnych rupieci przestrzeni. Nawet jeśli pozwala widzowi na spojrzenie z zewnątrz, to zawsze z pewnymi zastrzeżeniami. W ekranizacjach autora *Pętli* przedmioty wysypują się wręcz z planów, pasożytują na strachu widza. Has nie uznaje pustki, z chorobliwą namiętnością kleptomana gromadzi graty w ciasnych planach zdjęciowych. Zagmatwane układy, jakie buduje Has, nie są przejawem ignorancji wobec widza, raczej dowodem jego przenikliwości. Brak światła oznacza konieczność błądzenia po omacku, w mroku. Has skłania nas do przejrzenia ciemnych zakamarków, do wędrówki w nieznanne.

W kolejnych ekranizacjach poczynawszy od *Pętli* można zauważyć pewne zmiany, etapy kształtowania się sztuki Hasa. Jego styl dojrzewał przez dwadzieścia lat, zyskując pełny wyraz podczas kręcenia *Sanatorium pod Klepsydrą*. Sądzę, że ekranizacja powieści Brunona Schulza jest najdojrzalszym pod względem stylistycznym jego filmem. Dzieło to jest niezwykle dopracowane oraz przemyślane, zadziwia zwięzłością i rozmachem scenograficznym. Schyłkowe filmy (1982 - *Nieciekawa historia*; 1984 - *Pisak*; 1985 - *Osobisty pamiętnik grzesznika przez niego samego spisany*; 1988 - *Niezwykła podróż Baltazara Kobera*) nie dorównują mu kunsztem, są wtórne.

Ekranizacja prozy Schulza zawiera elementy, które pojawiały się we wcześniejszych filmach Hasa. Reżyser, kreator cały czas korzysta z tych samych narzędzi.

Rupieciarnia

Filmy Hasa cechuje interaktywne tło wydarzeń, szczególny układ scenograficzny, któremu sens nadają rekwizyty. Każdy dodatkowy element w kadrze: przedmiot, malunek ścienny, roślina, zwierzę itd., stanowi dla widza zachętę do głębszych

¹²¹ J. K. Rowling, „Wikicytaty.pl”, [dostęp 5 marca 2012]
<http://pl.wikiquote.org/wiki/Joanne_Kathleen_Rowling>.

poszukiwań. W ekranizacjach Hasa mało zauważalny detal, z pozoru nic nieznaczący przedmiot może stanowić punkt zaczepienia dla odbiorcy, spełniać rolę odsyłacza. Można pokusić się o stworzenie *Hasopedii* – zestawienia instrumentów, narzędzi, którymi najczęściej posługiwał się reżyser *Sanatorium pod Klepsydrą*.

Tajemniczy ornament: scenografia a fabuła i narracja

Pierwszą rzeczą, która rzuca się w oczy podczas oglądania *Sanatorium pod Klepsydrą*, są pędy bluszczu. Roślina ta wypełnia przestrzeń, w dziwny sposób wkomponowując się w secesyjne wnętrza:

[...] *Has zwraca 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.*¹²²

Zieleń wypełnia tło, tworząc piękny naturalny ornament. Sztuka Hasa nie jest martwa, Schulz'owskie wzorzyste *tapety, esy floresy, gzygzaki...* w jego ekranizacji to nie tylko malunki, ryty ściennie czy kształty. Roślina w filmowym *Sanatorium* tworzy nowy wymiar przedstawienia, sprawia, że barokowe wnętrza ożywają.

We wcześniejszych ekranizacjach Hasa, co prawda, nie znajdziemy tak bujnie rozrysowanego świata fauny i flory jak w *Sanatorium pod Klepsydrą*, ale natrafimy na wiele śladów inspiracji tego reżysera Art Nouveau; charakterystyczne jest:

[...] *lubowanie się Hasa w secesji, akcentowanie tajemnicy, pokazywanie przedmiotów z epok minionych.*¹²³

Przypomnijmy sobie *Pętlę*. Film, co prawda, nie wnika w świat flory, jednak błędem byłoby stwierdzenie, że bezbarwna rzeczywistość Kuby jest martwa. Has w cudowny sposób poprzez zawiłą formę ożywia różne rekwizyty. Przestrzeń egzystencji Kuby jest zawoalowana, kręta i dynamiczna. Elementy scenografii stale nam o tym przypominają: charakterystyczne są ornamenty na ramach luster, wzory na szybie

¹²² M. Jakubowska, *Laboratorium czasu...*, op. cit., s. 97.

¹²³ P. Łopuszański, *Poeta polskiego kina – Wojciech Has*, „Podkowiński Magazyn Kulturalny”, nr 63, [dostęp: 5 marca 2012], <<http://free.art.pl/podkowa.magazyn/nr63/has.htm>>.

Pismo drukowane i sprzedawane w Podkowie Leśnej od kwietnia 1993 roku.

drzwi, kształt żyrandola, okien i schodów. W tym sensie możemy mówić o stylistycznej manierze filmów Hasa: *płynne, faliste linie, ornamentacja abstrakcyjna bądź roślinna, swobodne układy kompozycyjne, asymetria, płaszczyznowość i linearyzm*¹²⁴

Chodzi o pewien wzorzec, na podstawie którego reżyser z Krakowa kształtował swoje fikcyjne światy. W *Sanatorium pod Klepsydrą* bluszcz odsyła nas do stylu, którego cechą jest nadmiar, wzorzystość, a zarazem lekkość. Roślina ta pełni zarazem rolę symboliczną i kreacyjną, upiększa architekturę, nadaje jej żywotności. Ornament w ekranizacji prozy Schulza rośnie, zajmując nowe przestrzenie:

*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.*¹²⁵

W planie zdjęciowym *Rękopisu znalezionego w Saragossie* znajdziemy cechy stylu Art Nouveau, choć w tym miejscu nie powinno nas to zaskoczyć, gdyż reżyser wskrzesza świat z przeszłości. Bujna ornamentyka w filmie ujawnia się w kroju kostiumów i w architekturze z dawnej epoki. W ekranizacji nie brakuje oczywiście też tajemniczych przedmiotów (np. kielich zrobiony z czaszki człowieka), które odsyłają do średniowiecznego motywu śmierci.

Oglądając jednak najsłynniejsze dzieło Hasa, powinniśmy zwrócić uwagę na coś jeszcze, na szereg licznych wskazówek¹²⁶ w postaci: książek, globusów, wypchanych ptaków i ryb, tajemniczych malowideł, rysunków itd. W *Rękopisie znalezionym w Saragossie* Has poprzez wystrój scen nawiązuje m.in. do wątku Kabały, bogato ujętego w powieści Potockiego:

Hasowi chodziło o wypełnienie luki, o której pisali krytycy Rękopisu, czyli filozoficzno – kabalistycznego wątku książki. Nagromadzenie znacznej liczby obrazów – zagadek nawiązujących do poglądów wypowiedzianych przez bohaterów powieści oddaje to

¹²⁴ Secesja w sztuce, „Wikipedia.pl” [dostęp: 5 marca 2012], autor wpisu korzystał z nast. źródeł:

1) S. Tschudi-Madsen, *Art Nouveau*, Warszawa: WAiF, 1987;

2) M. Wallis, *Secesja*, Warszawa: Arkady 1984;

<[http://pl.wikipedia.org/wiki/Secesja_\(sztuka\)](http://pl.wikipedia.org/wiki/Secesja_(sztuka))>.

¹²⁵ M. Jakubowska, *Laboratorium czasu...*, op. cit., s. 97.

¹²⁶ I. Grodz, *Zaszyfrowane w obrazie...*, op. cit., s. 234.

wszystko, na co nie starczyło miejsca w filmie. Cała tajemnica kabały, chiromancji, astrologii czy geometrycznego wyjaśniania zagadek otaczającej rzeczywistości z książki zawarta jest w [...] obrazach.¹²⁷

Has wpłata w historię Potockiego tajemniczy szyfr. To, czego nie udaje mu się zmieścić ze względów praktycznych w filmowej opowieści, pozostawia w postaci znaku-odsyłacza. W filmie tym widać, jak mocno aranżacja przestrzeni łączy się z losami bohatera. Chcąc w pełni zrozumieć dzieło, musimy uwzględnić wszystko, a nie jest to możliwe podczas jednego seansu. Film jest złożony i pełen zawłości, można oglądać go wielokrotnie, licząc na niespodzianki. Podobne wrażenie odnosimy po obejrzeniu *Sanatorium pod Klepsydrą*, gdzie także nie brakuje intertekstualnych tropów.

W *Rękopisie znalezionym w Saragossie* i *Sanatorium pod Klepsydrą* bluszczem, rośliną kłaczem, która zajmuje coraz większe przestrzeni i zadziwia żywotnością, jest sama opowieść. Film *Pętla*, co prawda, jest prosto opowiedzianą historią, ale skłania widza do poszukiwań, gdyż posiada szczególnie zaprojektowane przestrzenie.

Wzorzystość to swoista cecha trzech wymienionych ekranizacji. Występuje na poziomie scenografii, fabuły i narracji, tworząc warstwy. Interpretując filmy reżysera z Krakowa, nie sposób nie wspomnieć o jego stylu: wypełnia on zdjęciowe plany nie tylko po to, by dodać im uroku, ale także by nadać swoim filmom głębszy sens.

Studium przedmiotu

Każda z trzech wymienionych ekranizacji, które uznałem za najlepsze w twórczości Hasa, charakteryzuje się własnym zestawem rekwizytów-kluczy, przedmiotów, które pełnią rolę sensotwórczą. U tego reżysera każdy przestudiowany obiekt odgrywa inną funkcję w zależności od charakteru ekranizowanego utworu: czas i miejsce akcji, krąg kulturowy. Problematyka filmów Hasa zawsze jednak oscyluje wokół tych samych uniwersalnych zagadnień: przemijanie, śmierć, upływ czasu, sen, religia, mistyka. Spróbujmy sklasyfikować więc *stertę rupieci*, układając je w osobnych szufladkach.

¹²⁷ *Ibidem*.

❖ **Przejście:**

Has umożliwia swoim bohaterom przekraczanie granicy rzeczywistości. Zawsze jednak odbywa się to w taki sposób, by widz miał wrażenie manipulacji (mieszanie się realności z fantazją). Służą do tego charakterystyczne rekwizyty takie jak: lustra, ramy, okna, ukryte drzwi, szafy (odbicia, prześwity, przesłony). Niekiedy przeskok możliwy wydaje się tylko podczas zaśnięcia (m.in. charakterystyczny kielich w *Rękopisie znalezionym w Saragossie*).

❖ **Upływ czasu:**

Refleksja na czasem, którego biegu w żaden sposób nie da się zatrzymać, jest stałym tematem filmów Hasa. Reżyser często umieszcza na planie czasomierze (m.in. zegar nad szyldem sklepu w *Pętli*; zegar z dewizką, którym posługuje się doktor Gotard w *Sanatorium pod Klepsydrą*). Czas niesie ze sobą konsekwencje takie jak rozpad żywej materii, stąd w filmach autora *Rękopisu znalezionego w Saragossie* często odnajdziemy: szczątki gnijących roślin, zwierząt, a nawet ciała ludzkiego. Has próbuje uchwycić, zamrozić rzeczywistość w momencie jej rozkładu, stąd tak częste obrazowanie rzeczy zniszczonych, starych, nienadających się do użytku, pokrytych warstwami kurzu (m.in. przedmioty na strychu Ojca w *Sanatorium pod Klepsydrą*).

❖ **Poznanie:**

Bohaterowie filmów Hasa to najczęściej ludzie, którzy stają przed trudnymi wyborami. Kamera kieruje swe oko w ciemne zakamarki życia, ukazując losy jednostek zagubionych, znajdujących na rozdrożach. Has jednak tylko pozornie oferuje im możliwość zmiany położenia. Reżyser podaje w wątpliwość współczesne prądy filozoficzno-światopoglądowe, rozum nie jest dla niego nadrzędnym narzędziem poznania. Ekranizacje takie jak *Pętla*, *Sanatorium pod Klepsydrą* czy *Rękopis znaleziony w Saragossie* są polemiką ze światem widzianym przez *mędrca szkiełko i oko*. Stąd u reżysera z Krakowa połączenie oświeceniowego pragnienia poznania z wymiarem mistyczno-religijnym, mroczną, tajemniczą wiedzą: astrologia, czarna magia, kabalistyka, chiromancja itd. (m.in. biblioteka w

zamku kabalisty w *Rękopis znalezionym w Saragossie*; instrumentarium badawcze Ojca Józefa w *Sanatorium pod Klepsydrą*; druczane rzeźby Kuby w *Pętli*).

Trzy grypy przedmiotów uzupełniają się: pierwsza z nich otwiera wymiar nowej rzeczywistości, ukrytej pod podszewką rzeczy. Hasa zaprasza widza do gry, usypia go, zniewala iluzją, by jego wędrówka przez tekst filmowy była trudniejsza, bardziej pokrętna i zawiła. Przechodząc przez ukryte przejście, uciekając przed światem i czasem, bohaterowie Hasa dostają się do świata fantazmatów, iluzji i urojeń.

Błędem byłoby jednak stwierdzenie, że znajdują oni w tym świecie azyl. Ścieżka bowiem prowadzi tylko w dół, niemożliwe jest, aby rozumowo pojąć istotę czasu, pogodzić się ze starzeniem, przemijaniem, zaakceptować fakt, że jesteśmy tylko elementami pewnego cyklu, powtarzającego się procesu. Stąd w filmach tyle zwątpienia, wahania, smutnej refleksji.

Kres człowieka

*Czymże byłoby myślenie,
jeśli ostatecznie nie można byłoby go mierzyć chaosem?*¹²⁸
Gilles Deleuze

Artur Górski starając się zrozumieć mechanizm kształtowania się przestrzeni w *Pętli* reżysera z Krakowa, pisze:

*[...] Pomiędzy bohaterami filmu Hasa a akcesoriami, scenerią, przedmiotami, a więc całym kontekstem materialnym, w który są wpisani, dokonuje się ustawiczny proces przenikania osmozy, wzajemnego oddziaływania.*¹²⁹

To trafne spostrzeżenie można odnieść do pozostałych ekranizacji Hasa, a w szczególności do *Rękopisu znalezionego w Saragossie* i *Sanatorium pod Klepsydrą*, filmów, w których świat przedmiotów jest niezwykle bogaty. Bohaterowie wspomnianych ekranizacji zostają rozbici, rozproszeni w chmurze. Ich świadomość

¹²⁸ G. Deleuze, *Co to jest filozofia?* przekł. P. Pieniążek, Gdańsk 2000, s. 230, „Wikicytaty.pl”, [dostęp 5 marca 2012], <http://pl.wikiquote.org/wiki/Gilles_Deleuze>.

¹²⁹ A. T. Górski, *Jak zrobiona jest „Pętla” Wojciecha Hasa* [w:] *Problemy teorii dzieła filmowego*, pod red. J. Trzynadlewskiego, Wrocław 1985, s. 74 (wybór cytatu I. Grodz, [w:] *Zaszyfrowane w obrazie...*, s. 47-48).

zostaje przeszczepiona na rekwizyty, oderwana od ciała oraz instancji nad nim górującej – umysłu (def. człowieka wolnego, *Schizo*).

Has nie tworzy rzeczywistości jednolitej, ukazuje raczej niemożność uchwycenia procesu *stawania się*. Pojawiające w jego kadrach przedmioty nie pasują do rzeczywistości, są ubocznym produktem dokonującego się aktu tworzenia: to odłamki świata, odrzucone przez boską istotę, które bezskutecznie próbują się wtopić w otoczenie.

Has prześmiewczo podchodzi do człowieka, który stara się odcisnąć w materii ślady swego bytowania. Z dystansem odnosi się do dogmatów władczy i świętości, artefakty, które umieszcza na planie, nie posiadają mocy insygniów. Są to przedmioty zwykłe, które mogą, lecz wcale nie muszą ujawnić ukrytą tajemnicę (motyw Księgi, przygody van Wordena oraz Józefa; motyw Pętli, historia Kuby).

Tajemnicze przedmioty znikają, są nieuchwytnie. Nigdy nie dowiadujemy się, jaki napój znajdował się w kielichu, z którego pił bohater *Rękopisu znalezionego w Sarragosie*; nie odkrywamy, czym właściwie jest Księga poszukiwana przez Józefa; nie potrafimy zgadnąć, czy Kuba powiesiłby się, gdyby telefon nie zadzwonił. Has celowo karmi widza wątpliwościami, chce w ten sposób skłonić go do namysłu. Chce pokazać świat jako mechanizm, maszynę.

Bohaterowie filmów Hasa pragną odkryć własną tożsamość w świecie – zastajemy ich zwykle na rozstaju dróg, w chwili, gdy decydują się na podjęcie życiowej próby. Poszukiwanie rozpoczyna się w momencie zauważenia pustki w sobie: Kuba nie widzi sensu życia; van Worden chce odkryć prawdę; Józef nie jest pogodzony ze śmiercią Ojca. Postanowienie podjęcia walki podsycone jest chęcią dokonania zmian i wyjścia z impasu: Kuba próbuje uwierzyć w terapię; van Worden staje przed możliwością poznania własnej przeszłości; Józef chce cofnąć czas. Etap poszukiwań w filmach reżysera z Krakowa kończy się klęską. Nie należy jednak wyciągać z tego łatwych wniosków.

Śmierć u Hasa ma szczególny wymiar, jest *kresem człowieka w człowieku*, który sam dla siebie jest miarą wszystkiego. Charakterystyczne w tym kontekście są dwa ujęcia w *Sanatorium pod Klepsydrą*: kiedy kamera unosi się a obraz rozpływa w bieli oraz kiedy zapada się w ciemność. Has nie zagląda tam, gdzie nie może, czyli na drugą stronę. Widzimy jedynie zwiastun, znak. Śmierć nie oznacza klęski, jest wybawieniem, pozwala rozproszyć się w chaosie. Twór powraca do stadium tworzywa, by przybrać w przyszłości inną formę.

Józef nie otrzymuje szansy na nowe życie. Nie może jej dostać, gdyż jego czas się już wypełnił i skończył – czy oznacza to jednak przegraną? Być może okazja kryje się gdzie indziej? Być może trzeba raz jeszcze się narodzić? A jeśli kresu, tak naprawdę, nie ma?

ZAKOŃCZENIE

Kinowa wersja opowiadań Schulza, zrealizowana przez Hasa, jest jedną z najbardziej kontrowersyjnych filmowych adaptacji. Wokół tego przełomowego dla polskiej kinematografii obrazu wciąż toczy się debata: osobiście nie znalazłem opracowania, które mogłoby stać się kluczem, dać odpowiedzi na wszystkie pytania zrodzone odnośnie tego filmu.

Ekranizację prozy Schulza autorstwa Jerzego Hasa cechuje wieloznaczność: szeroko pojęta *hieroglificzność* wizualnego tekstu. By uchwycić unikalny przekaz filmu, musimy odzwyczaić się od rygorów umysłu, który każe wszystko konfiskować i oceniać pod względem przydatności. Widzowie przyzwyczajeni do realistycznego przedstawiania rzeczywistości, oczekujący od kina konwencji: schematyczności, jasności, typowości i prostoty, nie będą potrafili odczytać *szyfru*, jakim posługuje się reżyser z Krakowa. Pokazuje on całkiem nowy, magiczny świat: *rzeczywistość niedopowiedzianą*.

Sanatorium pod Klepsydrą należy do grupy filmów, które nie pozwalają poznać się w pełni (kino poetyckie charakteryzuje się niezależnym podejściem do rzeczywistości, tworzy własny, otwarty system znaczeń). Specyficzne formy kinowego przekazu Hasa są bliższe nomadom, tułaczom, globtroterom; wszystkim tym, którzy poszukują. Urzeczywistniając swój pomysł przeniesienia na ekrany opowiadań Schulza, reżyser poczynił odważny krok, odszedł bowiem od ogólnie przyjętych zasad, mówiących o tym, w jaki sposób powinno się realizować filmowe adaptacje wielkich dzieł literackich. Film należy potraktować jako jedyny w swoim rodzaju, odrębny, nie dający się jednoznacznie sklasyfikować. Od widza zależy, jak głęboko w jego problematykę zechce wejść – nie ma tu jednej właściwej metody. Ekranizację *Sanatorium pod Klepsydrą* można odczytywać wielokrotnie, za każdym razem inaczej.

Ograniczanie możliwości interpretacji – poprzez przyjęcie wymuszonej postawy – dla takich filmów, jak *Rękopis znaleziony w Saragossie* czy *Sanatorium pod Klepsydrą* byłoby gwałtem poczynionym na sztuce, a także filozofii, bowiem:

[...] myśleć to tworzyć, myśleć zaś w filozofii to tworzyć pojęcia, tedy filozofia staje się aktywnością twórczą, aktywnością polegającą na „tworzeniu, wynajdywaniu pojęć, eksperymentowaniu, puszczaniu w ruch” (Mengue).¹³⁰

Omówione przeze mnie filmy Hasa (*Pętla*, *Rękopis znaleziony w Saragossie* i *Sanatorium pod Klepsydrą*) posiadają własną filozofię, własny układ metafor i symboli. Nie znaczy to jednak, że są to dzieła wewnętrznie skonsolidowane i zamknięte, wręcz przeciwnie – każą krążyć myśli, szukać kolejnych ścieżek, a czasami nawet je stwarzać. Nie ma jednego instrumentu, klucza, wytrycha, który pozwoliłby włamać się do problematycznie zawiłych ekranizacji Hasa, gdyż to one same są narzędziami: stanowią rekwizytorium dla wyobraźni.

Rozpatrując twórczość Hasa w kategoriach systemu-labiryntu czy chaosu-kłacza, zwracam uwagę na jedną z wielu możliwości ujęcia architektury fikcyjnych krain w filmie *Sanatorium pod Klepsydrą*. Dla nikogo ta perspektywa nie powinna stanowić podglebia, a tym bardziej granicy poznawczej – pokazuję jedynie pewien punkt wyjścia, wyznaczam kierunek rozważań. Nie da się w pełni ustalić, jakimi przesłankami kierował się reżyser z Krakowa. Adaptacja prozy Schulza jest jednym z najbardziej zagadkowych obrazów w polskim kinie. Każda zmiana punktu naświetlenia ukazuje w filmie inne elementy, otwiera kolejne możliwości odczytania (m.in. Kabała jako klucz, nawiązania do Holocaustu).

Skłaniam odbiorców kina Hasa do osobistego namysłu i nie poddawaniu się sugestii innych. Chcąc wejść w rzeczywistość Hasa, musimy poddać się terapii wstrząsowej: usunąć *fundament-korzeń*¹³¹, na którym upiera się nasza wiedza oraz brzemienne dla myślenia kategoryzacje i schematy. Stać się na nowo naiwnymi dziećmi, które wierzą w czary i nie mają oporu w przyjmowaniu nawet najbardziej przewrotnych wizji.

Dlaczego labirynt?

Reżyser *Sanatorium pod Klepsydrą* wkracza w obszary filozofii, metafizyki i religii starając się nadać nowy sens kwestii śmierci człowieka. Pomaga mu w tym

¹³⁰ G. Deleuze, przedmowa do: *Różnica i powtórzenie*, przeł. B. Banasiak, K. Matuszewski, KR, Warszawa 1997, s. 15, [dostęp: 5 marca 2012]

<http://bb.ph-f.org/teksty/bb_bez_roznicy.pdf>.

¹³¹ Zapożyczony z G. Deleuze, F. Guattari, *Mille plateaux*.

literatura Schulza, będąca bardzo dobrym nośnikiem ukrytych, symbolicznych znaczeń. Has demonstruje swój własny model rzeczywistości, świat z pogranicza jawy i snu, gdzie możliwe jest sterowanie czasem i gdzie zmarli mogą kontaktować się z żywymi.

Można określić ten świat, choć film do tego nie zobowiązuje, mianem zaświatów (królestwa dusz, krainy cieni itp.). Będzie tu chodziło o szereg nawiązań do motywów eschatologicznych (mitologią, Biblią, Tora, Kabałą). Bohaterowie kinowej kreacji Hasa wcielają się w rolę postaci znanych ze Świętych Ksiąg judeochrześcijańskich, a niekiedy przyjmują cechy mitologicznych istot (m.in. Konduktor upodabnia się Charona, doktor Gotard jest wszechwiedzący niczym Bóg). Stoją na posterunkach w wyznaczonych kręgach nieokreślonej, ze względu na czas i miejsce, rzeczywistości (możliwe nawiązanie do *Boskiej Komედii* Dantego).

Świat w *Sanatorium pod Klepsydrą* jest pod pewnymi względami przestrzeni zamkniętą (jedno z możliwych ujęć), obszarem, który otacza zagubionego bohatera poszukującego wyjścia lub właściwej drogi. Nie wiemy oczywiście, do jakiego transcendentalnego wymiaru trafił Józef, gdzie błądzi i dokąd zmierza. Przytłaczająca ilość symboli każe nam jednak szukać odpowiedzi w religijnych rozważaniach mieszkańców basenu Morza Śródziemnego (Bliski Wschód, południowa część Europy). W tym miejscu warto nawiązać do archetypicznego znaczenia labiryntu (rytuał przejścia, symboliczny powrót do łona matki, cykl życia: śmierć, odrodzenie).

W *Sanatorium pod Klepsydrą* obserwujemy szczególne skomponowanie przestrzeni: ciasne wnętrza; zagadkowe zaułki; ukryte pokoje, w których panuje nieład; tajemnicze przejścia. Szczególna topografia filmowego świata szybko rzuca się w oczy widzowi, który gubi się w niezrozumiałym układzie pomieszczeń. Has umożliwia swemu bohaterowi dotarcie do pewnych lokacji różnymi sposobami, niekoniecznie zgodnymi z prawami logiki (np. Józef dostaje się do miasta: przez drzwi, za pomocą przejścia pod łóżkiem, wychodząc oknem w piwnicy). Trudno jest opisać ten zawikłany i złożony świat, posługując się trzema wymiarami (jest on czymś w rodzaju polimpsetu, fraktala), da się jednak wskazać jego pewne podobieństwo do struktury labiryntu.

Można założyć, choć nie bez zastrzeżeń (żadne z pomieszczeń nie jest rozgraniczone), że obszar pałacu znany widzom jako *lecznica czasu*, sanatorium jest centrum jakiegoś labiryntu. System labiryntowy charakteryzuje się skomplikowanym układem pomieszczeń, przejść i dróg oraz koncentryczną budową. W filmie kulminacyjne zdarzenia rozgrywają się na obszarze tajemniczego dworku, stanowi on

punkt węzłowy (manipulowanie czasem rozpoczyna się w momencie przekroczenia progu sanatorium, tu dokonuje się metamorfoza Józefa).

W filmie dość łatwo wskazać rozliczne płataniny, problem może pojawić się w momencie, gdy zechcemy naszkicować mapę. Istnienie punktu ośrodkowego z trudem można wykazać, niewykonalne jest jednak opisanie świata *Sanatorium pod Klepsydrą* jako układu zorganizowanego (samo centrum może się przemieszczać, znikać). Sugeruję, by nie szukać logicznych dowodów na to, że Józef znajduje się labiryncie, to może spłyć kąt poznawczy. Odwołanie do tej struktury jest zasadne w momencie, gdy rozprawiamy o metaforycznym znaczeniu filmu.

Mówimy o pewnym emblemacie, znaku wyrażającym idee. Zagmatwana przestrzeń oddaje „bałagan” w umyśle bohatera, który lawiruje na granicy jawy i snu, walcząc z demonami przeszłości (nawiązanie do mitu o Tezeuszu i Ariadnie). Józef zostaje postawiony przed próbą, wyrusza w wędrówkę, podczas której przechodzi proces indywiduacji (bohater wraca do stadium dziecka, odradza się).

W jego osobliwej przemianie szczególną rolę odgrywa rekwizyt – Księga. Pełni on naczelną rolę w opowieści, to przedmiot tęsknoty i pożądania bohatera poszukującego sensu, odpowiedzi na dręczące go pytania. Tajemniczy wolumin stanowi klucz, wokół niego skupiają się wszystkie poboczne wątki pierwszej partii filmu (pomysł intrygi wysnuty z markownika prowadzi bohatera w płataninę domysłów).

Księga to na swój sposób także pułapka, daje ona fałszywy trop, każe sądzić, że istnieje jeden zbiór prawd w postaci artefaktu, a tymczasem:

*W gruncie rzeczy istnieją tylko książki, ale żyją one życiem wypożyczonym...*¹³²

Przeświadczenie bohatera, że może on odszukać we własnym wnętrzu uniwersalną prawdę egzystencji jest mylne (centrum nie istnieje?):

*Księga to też Biblia, ale Has zdaje się pokazywać pułapki dogmatyzmu i człowieka, który zbyt szybko uwierzył, że jest w stanie prawidłowo odczytać Księgę, jakąkolwiek księgę. Człowiek jest więc słaby, jest też igraszką losu czy może bogów. Nie może pojąć sensu Księgi jak i swojego życia.*¹³³

¹³² *Sanatorium pod Klepsydrą* (fragmenty filmowych dialogów).

¹³³ *Filmy Wojciecha Hasa: motywy*, [dostęp: 15 luty 2012],
<<http://wojciech-has.republika.pl/Outsiderzy.htm>>.

Poznanie jest być może możliwe tylko po przekroczeniu granicy, gdzie nie dociera już ludzka myśl. Z jednej strony, będzie chodziło więc o odszukanie własnej podmiotowości (Józef zagłębia się we własne wizje, by odkryć, kim właściwie jest, stąd powrót do dzieciństwa), z drugiej zaś, o uwolnienie *psyche* (jaźń bohatera zostaje rozbita, uwolniona od materialnej powłoki).

W tym miejscu można nawiązać do spirali, będącej symbolem nieskończoności:

*[...] spirala reprezentuje idące naprzód życie z centralnego punktu Kether na Kabbalistycznym Drzewie Życia, lub powrót do centrum tworzenia w przeciwnym kierunku. W tym drugim aspekcie uosabia labirynt prowadzący do bożego centrum (środku). Jest symbolem tworzenia się u podstaw sił i wzorów, rozwijania się - transformacji.*¹³⁴

Chodzi tu o biologiczny powtarzający się cykl życia i śmierci, ciąg procesów, który nigdy nie zostaje przerwany. Świat jawi się nam jako mechanizm, w którym jedno koło zazębia się z innym, każdą umierającą istotę zastępuje nowa. To fakt, aż nazbyt oczywisty dla człowieka – niemniej ciągle stanowiący problem.

Odczytanie wizji Hasa w kategoriach labiryntu nie jest łatwe. Z jednej strony, mamy szereg odwołań do źródeł kulturowych, które uruchamiają *myślenie dogmatyczne*, z drugiej zaś, bagaż współczesnej filozofii (nomadologia, rizomatyka). Do nas należy wybór, jaki status zechcemy nadać rzeczywistości w *Sanatorium pod Klepsydrą*. Może mamy do czynienia z obrazem państwa-zaświatów, reprezentowanym przez namiestników, których rodowód jest mitologiczny oraz biblijny? Może dostajemy się w głąb pokrętnego marzenia sennego? Może obserwujemy osobowościowy rozpad człowieka, który u progu śmierci doznaje iluminacji? A może wszystko jednocześnie?

Widz staję przed problemem, etyczno-teozoficzną kwestią: czy człowiek może stać demiurgiem? czy może dorównać samemu Bogu? Pytania te jednak wykraczają poza ramy przywołanego przez nas podporządkowania (labirynt, centrum, Bóg).

Dlaczego kłaczę?

Has, nawiązując do wątku twórczości w prozie Schulza, przedstawia nam dwie figury: bohaterów kierujących się osobną logiką, którzy reprezentują na pozór sprzeczne wobec siebie postawy w kwestii szeroko pojętej kreacyjności; są nimi:

¹³⁴ Symbolika: spirala, „Sanatorium.pl”, [dostęp: 15 luty 2012], <<http://sanatorium.pl/symbolika/33>>.

lalkarz - Pan de Voss

Właściciel *prosektorium-muzeum*, osobnik niesłusznie przypisujący sobie rolę stwórcy. De Voss jest pseudo-demiurgiem powielającym kopie, nieudane falsyfikaty; jego manekiny to twory fabrykowane, sztuczne będące nieudolną imitacją, *podróbkami*. Kukły to tak naprawdę ludzie stworzeni na *obraz i podobieństwo manekina*¹³⁵, są wewnątrznie puści, pozbawieni duszy:

*[...] manekin pozostaje istotą niepełną, skonstruowaną do odegrania jednej tylko roli, ufundowaną na sprzeczności między ideowym postulatem a materialną podstawą, tworzywem.*¹³⁶

Człowiek może dokonać wyboru, czy chce się uwolnić od przypisanej roli i wnieść się ponad ograniczenia, stając się wyrazicielem idei, czy może pozostać w granicach, jakie mu wyznaczono (skorupa manekina). By się wyzwolić, trzeba wyjść poza ciasnotę schematów, systemów i instancji, które narzucają rzeczywistości określony porządek:

*[...] manekin jest nade wszystko efektem działalności, by tak rzec, życiowej, jaką podmiot wykonuje wobec innych, ale także i przede wszystkim wobec siebie.*¹³⁷

Figura lalkarza jest metaforycznym przedstawieniem *homo sapiens* podejmującego daremne próby zamknięcia postrzeganego świata w kategoriach dogmatów. Manekiny z filmu Hasa są *na jeden raz zrobione*¹³⁸, co oznacza, że nigdy nie wyjdą poza przeznaczony im status posągów (w tym kontekście istotny jest filmowy epizod wyzwolenia, a także śmierć de Voss'a).

Muzeum de Voss'a jest czymś na wzór *platońskiej jaskini*; wierzymy, że kukły, eksponaty, *zmumifikowani* ludzie są cieniami prawdziwie doskonałych istot. Sala manekinów jest pułapką, miejscem, w którym człowiek popada w *narcyzm kreatora*. Wytwarzamy sobie w myśli wzorzec Jednego doskonałego, a jak twierdzi autor koncepcji łączy:

¹³⁵ *Sanatorium pod Klepsydrą* (fragmenty dialogów).

¹³⁶ M. Jakubowska, *Laboratorium czasu...*, op. cit., s. 40.

¹³⁷ *Ibidem*, s. 40.

¹³⁸ *Ibidem*, s. 41. Kukły *na jeden raz zrobione* budzą się do życia po wypowiedzeniu przez Józefa tajemniczej formuły, wychodzą poza obszar swoistego *prosektorium-muzeum*. Fakt ten można rozumieć dwójako: postacie ożywają, stają się wolne lub zyskują nowego władcę, którym chwilowo staje się Józef.

*[...] Świat nie ma [...] żadnej podstawy, jest raczej stałym usuwaniem podstaw i odsłanianiem się bezdennej otchłani, światem pozorów.*¹³⁹

Dochodzimy do wniosku, że twórczość jest procesem ciągłym i nieustającym. Jest ruchem, przepływem, który prowadzi od jednej do kolejnej transformacji. Niemożność uchwycenia rzeczy w całości jest konsekwencją następujących przemian (*stawanie się*, model kłącza a dualizm Platona).

*Ludzie-kreatury De Voss'a nigdy nie zmieniają swojej postaci, nie zrobią więcej niż im przypisano, [...] włożono wiele wysiłku, żeby się dobrze prezentowali, lecz [...] nie są autentyczni.*¹⁴⁰

demiurg - Ojciec

Uosabia boską moc, boski zamysł. Nie pojmujemy go jednak jako uzurpatora czy samozwańca pragnącego władać ludzkim losem. Filozofia ojca jest *dopełnieniem* metody de Voss'a, który nieudolnie powielił jego doktrynę twórczości:

*Zobrazowane przez Hasa panoptikum (figur, manekinów) zwraca uwagę na [...] wykorzystanie figury reprezentującej boskość-władzę, do przyziemnych celów, manipulowanie pojęciem zarówno boga jak i władzy, czy szerzej: władzy, niczym kukłą.*¹⁴¹

Ojciec nie popada w samouwielbienie, zachowuje dystans wobec własnych tworów. Od niego Józef otrzymuje ważne przesłania (motyw Księgi). Jakub *ukrywa się w cieniu*, odsuwa się od zgiełku codzienności, całe jego instrumentarium badawcze znajduje się na zakurzonego strychu, miejscu dalekim i odosobnionym. Bohater ten egzystuje na marginesie życia: poznajemy go jako zdziwaczałego starca, oddalonego od życia rodzinnego, zarazem jednak jako mistrza wyobraźni, outsidera, jednostkę, która uwalnia się od ograniczeń rzeczywistości.

Kierując się *słowo-myślami* Jakuba (ciągami zdań pełnych złożonych metafor), ojca Józefa, nie trafimy do *jaskini Platona*. Bohater ten wskazuje nam inny sposób rozumowania, zmusza do reinterpretacji rzeczywistości, pojmowanej jako zwarty uporządkowany system. Kłącze to w istocie myśl zawarta w słowie. Rozpoczęta

¹³⁹ G. Deleuze, *Różnica i powtórzenie*, op. cit., s. 18.

¹⁴⁰ *Sanatorium pod Klepsydrą* (fragmenty filmowych dialogów).

¹⁴¹ M. Jakubowska, *Laboratorium czasu...*, op. cit., s. 42.

wypowiedź może stale się rozrastać: słowo nigdy nie daje pełni znaczenia, jest jedynie pojedynczym aktem *procesu dopowiadania*.

Dzieła demiurga są nietrwałe, podatne na rozkład, niszczenie. Nie znaczy to jednak, że powinniśmy się doszukiwać tu jakiegoś błędu. Wszystko polega stałej wymianie, zapewnia to żywym stworzeniom różnorodność. Hasa nie wierzy w pojęcie piękna, szuka raczej napięć pomiędzy formami przedstawienia (konwulsyjne piękno). Jego bohater jest wyzbyty *kompleksu stwórcy*, dostrzega chwilowy urok rzeczy i zjawisk:

[...] między wierszami pewnych książek przelatują tłumnie jaskółki, całe wersety jaskółek... Należy czytać z lotu tych ptaków.¹⁴²

Owe *jaskółki* możemy rozumieć jako ciągi wielu myśli, które w trakcie odczytywania tekstu układają się w dowolne konfiguracje, co za każdym razem przywołuje inne obrazy i odczucia. Narzędziem, generatorem *kłączy-myśli* będzie tu ludzka wyobraźnia (J. Derrida, dekonstrukcja).

Aspekt twórczości mocno stematyzowany przez Schulza został przetworzony przez Hasa, który nadał swej adaptacji osobisty wymiar. Rozeznanie w problematyce filmu *Sanatorium pod Klepsydrą* pomaga w zrozumieniu architektury jego świata. Umówione przeze mnie mechanizmy, obowiązujące w transcendentnej rzeczywistości Józefa (znikanie, mieszanie, łączenie, nawarstwianie) pozwalają przypisać jej pewne cechy, które osobno możemy rozpatrywać (nielinearność, transparentność, niemożność określenia położenia, pozorny chaos). Zależności te kierują odbiorcę filmu w stronę modelu *świata-kłącza*.

Kłącze nie ma początku ani końca; *kłącze* nigdy nie przestaje się rozrastać; *kłącze* nie ma centrum, środka punktu, na którym dałoby się oprzeć. To sieć, która oplata wszystko zewsząd, łącząc różne porządki. Szukając obrazów *kłącza* w filmie, z pewnością zwrócimy uwagę na świat roślinny. Charakterystyczne pędy bluszczu porastają to, co pozostawił po sobie człowiek, lub trafniej, to, co po nim pozostało: ruiny budowli, cmentarze, szczątki organiczne. Liany odnajdziemy wszędzie, przykrywają one obrazy zgnilizny, pozostawione przez upływający czas, tworzą dodatkowy wymiar przedstawienia. Świat życia w ekranizacji Hasa rozkwita w cieniu Tanatosa, co daje widzom pewne sugestie. Możemy odczytywać śmierć jako

¹⁴² *Sanatorium pod Klepsydrą* (fragmenty filmowych dialogów).

zaprzeczenie życia, ale też jako konieczny warunek, by mógł nastąpić proces kreacji. Usunięcie tego, co *zbędne*, pozostawia pustą przestrzeń, temu, co nadejdzie, temu, co zostanie stworzone.

Kraina, po której porusza się Józef, jest iluzoryczna i tymczasowa, kolejne jej strefy niespodziewanie znikają i pojawia się. Has daje nam do zrozumienia, że przekraczamy granice poznania, odkrywając przed nami fantastyczny i niemożliwy do zdefiniowania *świat-chaos*.

Has nie stosuje podziałów, nie segreguje swojego świata. Wszystkie lokacje, pokonywane przez Józefa, w niezrozumiały sposób łączą się ze sobą, tworząc coś w rodzaju *polimpsetu* (przykładowo: pokój Bianki jest zarazem sypialnią i ogrodem; rynek splata się z synagogą). Być może chodzi tu o logikę snu, stanu umysłu, w którym napływające obrazy z nieświadomości tworzą swoisty nieład, a być może o dokonujący się proces stwarzania. Skłaniając się ku drugiej z hipotez, łatwiej nam będzie wyjaśnić mechanizmy obowiązujące w rzeczywistości z filmu *Sanatorium pod Klepsydrą*.

Wydawałoby się, że w ekranizacji mamy do czynienia ze światem reaktywowanym ze wspomnień (mit dzieciństwa, spotkanie ze zmarłym Ojcem), zgodnie jednak z doktryną Gotarda, w *Sanatorium po Klepsydrą* obowiązuje czas uniwersalny, [...] *czas z wszystkim jego możliwościami*¹⁴³. Sugeruję, by nie rozpatrywać wędrówki Józefa jednoznacznie jako podróży w przeszłość, Hasowi chodzi bowiem o coś więcej. Jego bohater wkracza w rzeczywistość, która nie została jeszcze stworzona, ona dopiero się buduje i uzupełnia; rozrasta niczym struktura fraktala, wypełnia każdą pustą przestrzeń, jak robią to kłacza roślin.

Odkrywamy pewien niezwykle złożony mechanizm: starając się rozwikłać, czym właściwie jest twórczość, dochodzimy do konkluzji. Twórczość rozumiana jako działalność *stricte* artystyczna wytwarza w człowieku potrzebę upodobnienia się do demiurga, istoty obdarzonej władzą – by nie popaść despotyzm jak de Voss, trzeba się jej wyrzec. Ojciec Józefa będący przykładem właściwej postawy sam jest jedynie częścią, elementem *machiny wojennej nomadów*. Uosabia moce twórcze, nie jest jednak ich źródłem. Twórczość szerzej możemy rozumieć jako proces automatyczny, rozgrywający się samoistnie (stwarzanie świata przez nieobecnego Boga, brak *apriorycznej przyczyny*).

¹⁴³ *Sanatorium pod Klepsydrą* (fragmenty filmowych dialogów).

Podsumowanie

Film Jerzego Hasa *Sanatorium pod Klepsydrą* należy do dzieł względem których należy zachować ostrożność interpretacyjną. Nawiązałem do dwóch wcześniejszych, moim zdaniem, największych ekranizacji tego reżysera, *Pętli* i *Rękopisu znalezionego w Saragossie*, aby przedstawić ewolucję tendencji artystycznych autora filmowej adaptacji opowiadań Schulza oraz dać czytelnikowi możliwość podjęcia decyzji.

Wszystko wskazuje na to, że Has nie chciał się stać twórcą łatwo dostępnym. Jego największe ekranizacje nie pozwalają się tak po prostu zamknąć. Magia jego kina polega na tym, że pozwala się ono odczytywać inaczej, w zależności od kontekstu. W *Sanatorium pod Klepsydrą* jedni zobaczą pejzaż wspomnień, inni – kataklizm, jeszcze inni – walkę z czasem i śmiercią. Nie sądzę, by któraś z perspektyw była mniej lub bardziej właściwa.

Chcąc mówić o *Sanatorium pod Klepsydrą* jako labiryncie skupimy się na religijnych podaniach (głównie mity greckie, Tora) oraz zawartej w nich prastarej symbolice tanatologicznej. Wskazany trop może okazać się zgubny, bo właściwie nikt w pełni nam nie wyjaśnia, jak należy rozumieć serię niewytłumaczalnych zdarzeń w filmie. Porównanie tego świata do labiryntu-zaświatów w stylu Dantego przez niektórych badaczy może zostać uznane za nadinterpretację. Zaświaty przywołują myślenie o śmierci, o Bogu, o kresie, a reżyser tej ekranizacji ma niejednoznaczne podejście do tych pojęć.

Lukę te niejako uzupełnia aspekt twórczości, jednak i tu łatwo o potknięcie. Nasze rozważania mogą ulec rozmyciu w momencie, gdy zaczniemy rozważać różnice pomiędzy twórczością człowieka a stwarzaniem boskim. Bóg jest obecny (stanowi fundament) i zarazem nieobecny (rozproszony). Świat *Sanatorium pod Klepsydrą* wciąż się rozrasta, ewoluuje, deformuje, nie wiemy jednak, według jakich reguł się to dzieje i czy procesami tymi ktoś steruje. Nie możemy wykluczyć możliwości, że któraś z napotkanych przez Józefa w trakcie jego wędrówki postaci jest jego władcą (np. Gotard, Pan de Voss).

Kwestię tego, czy *Sanatorium pod Klepsydrą* jest labiryntem, czy kłęczem pozostawiam otwartą. Sądzę, iż przyjęcie któregoś ze stanowisk obniżyłoby walory opracowania. Kino Hasa nie powinno być tematem jednej dyskusji, tak jak utwór poetycki nie powinien zawęzać się do jednego kontekstu interpretacyjnego. Zachęcam do przecierania zakurzonych szlaków filmów Hasa; do pokonywania ciemnych krętych korytarzy, do szperania w rupieciarniach, do błąkania się ulicami miast z latarniami...

Bibliografia

teksty drukowane

- 1) Alighieri D., *Boska Komedia*, wyd. PIN, Warszawa 1984.
- 2) Eco U., *Imię Róży*, przeł. A.Szymanowski, por. wyd. seria Kanon na koniec wieku, Warszawa 2001.
- 3) B. Banasiak, *Ogród koczownika. Deleuze - rizomatyka i monadologia* [w:] „Colloquia Communia” 1988, nr 1-3.
- 4) Deleuze G., przedmowa do: *Różnica i powtórzenie*, przeł. B. Banasiak, K. Matuszewski, KR, Warszawa 1997.
- 5) Deleuze G., *La pensee nomade* [w:] *Nietzsche aujourd'hui*, 1. *Intensities*, Paris 1973.
- 6) Deleuze G., Gauntari F. *Co to jest filozofia?*, przeł. Paweł Pieniążek, Gdańsk 2000.
- 7) Deleuze G., Gauntari F., *Traktat o monadologii: maszyna wojenna*, tłum. z franc. B. Banasiak [w:] „Colloquia Communia” 1-3/36-38/1988.
- 8) Deleuze G., Gauntari F., *Kłaczce*, tłum. z franc. B. Banasiak [w:] „Colloquia Communia” 1-3/36 38/1988.
- 9) Deleuze G., Gauntari F., *Mille plateaux*, t. 2 *du Capitalisme et schizophrénie*, Paris 1980.
- 10) Eco U., *Imię Róży*, przeł. A.Szymanowski, por. wyd. seria Kanon na koniec wieku, Warszawa 2001.
- 11) Grodź I., *Zaszyfrowane w obrazie - o filmach Wojciecha Jerzego Hasa*, wyd. Słowo/obraz terytoria, Gdańsk 2008.
- 12) Górski A.T. *Jak zrobiona jest „Pętla” Wojciecha Hasa* [w:] *Problemy teorii dzieła filmowego*, pod red. J. Trzynadlewskiego, Wrocław 1985.
- 13) Haliński A., *10.000 dni filmowej podróży - od „Sanatorium pod Klepsydrą” do „Starej Baśni”*, wyd. Prószyński i S-ka, Kraków 2003.
- 14) Has W., *Film współczesny czy optymistyczny? O kompleksach na szerokim ekranie. Romans z literaturą*. Rozmowa przeprowadzona przez S.Janickiego, „Film” 1959, nr 51/52.
- 15) Jaworski S., *Szkolny słownik - terminy literackie*, wyd. Szkolne i Pedagogiczne, Warszawa 1990.
- 16) Jakubowska M., *Laboratorium czasu – Sanatorium pod Klepsydrą Wojciecha Jerzego Hasa*, wyd. PWSFTviT, Łódź 2010.

- 17) Kowalski K. i Krzak Z., *Tezeusz w labiryncie*, wyd. Psychologii i Kultury – ENETEIA, Warszawa 2003.
- 18) Kluba H., *Has - in memoriam*, „Kino”, nr 10/2001.
- 19) Kluszczyński R. W., *Film-Video-Multimedia. Sztuka ruchomego obrazu w erze elektronicznej*, wyd. Instytut Kultury, Warszawa 1999.
- 20) Kornatowska M. – ...*lecz nie wiemy co się z nami stanie (o twórczości Wojciecha Hasa)* [w:] „Tygodnik Powszechny”, 29 maja 1994 - nr 22.
- 21) Łopuszański P., *Poeta polskiego kina - Wojciech Has* [w:] „Podkowieński Magazyn Kulturalny”, nr 63
- 22) Michałek B., *W pogoni za stylem*, „Nowa Kultura” 1958, nr 6.
- 23) Maron M., *Dramat czasu i wyobraźni - filmy Wojciecha Jerzego Hasa*, wyd. Universitas, Kraków 2010.
- 24) Parandowski J., *Mitologia*, wyd. PULS, Londyn 1992.
- 25) *Pismo Święte Starego i Nowego Testamentu* (w przekładzie z języków oryginalnych), red. K.Dynarski, A.Jankowski, wyd. Pallottinum Poznań – Warszawa 1990 (wydaje trzecie poprawione).
- 26) Quinzio S., *Hebrajskie korzenie nowożytności*, tłum. M. Bielawski, Kraków.
- 27) Santracangeli P., *Księga Labiryntu*, tłum. z włos. I.Bukowski, wyd. Wiedza Powszechna, Warszawa 1967.
- 28) Schulz B., *Opowiadania. Wybór esejów i listów*, Wrocław – Warszawa – Kraków – Gdańsk – Łódź 1989.
- 29) *Szkolny słownik motywów literackich*, praca zbiorowa B. Drabek, J. Falkowski, I. Rowińska, wyd. Kra, Warszawa 2001.
- 30) Welsh I., *Trainspotting*, tłum. J. Polak, wyd. ZYSK I S-KA, 2003.

1) <<http://bb.ph-f.org/>>

- Banasiak B., *Nomadologia Gillesa Deleuze'a* (wersja e-book), Tekst stanowi nieznacznie poprawioną wersję pracy opublikowanej pierwotnie pt., *Ogród koczownika. Deleuze - rizomatyka i monadologia* [w:] „Colloquia Communia” 1988, nr 1-3.
- Deleuze G., przedmowa do: *Różnica i powtórzenie*, przeł. B. Banasiak, K. Matuszewski, KR, Warszawa 1997, s. 15, [dostęp: 5 marca 2012] <http://bb.ph-f.org/teksty/bb_bez_roznicy.pdf>.

2) <<http://free.art.pl/podkowa.magazyn/>>

- Łopuszański P., *Poeta polskiego kina - Wojciech Has* [w:] „Podkowieński Magazyn Kulturalny”, nr 63, [dostęp: 5 marca 2012], <<http://free.art.pl/podkowa.magazyn/nr63/has.htm>>.

3) <<http://filmpolski.pl/>>

- *Wojciech Jerzy Has*, [dostęp 5 marca 2012], <<http://filmpolski.pl/fp/index.php/111519>>.

4) <<http://www.gazeta.pl/>>

- Mikurda K., *Jak poetyckie jest „kino poetyckie”?* [w:] „Gazeta Filmowa nr 6” [aktualizacja: 25 Sierpnia 2008, dostęp: 1 marca 2012], „Gazeta Wyborcza.pl”, <http://wyborcza.pl/1,91947,5624438,Jak_poetyckie_jest_kino_poetyckie_.html>.

5) <<http://mojecytaty.pl/>> oraz <<http://www.cytaty.info/>>

- Słowa S. J. Leca, [dostęp: 2 marca 2012], <<http://mojecytaty.pl/etykiety/d/dno/1.html>>.
- U.Eco, *Imię Róży*, [dostęp: 1 marca 2012], <<http://www.cytaty.info/autor/umbertoeco/4>>.

6) <<http://www.pbi.edu.pl/>>

- J.Conrad, *Jądro Ciemności*, opracowanie wersji elektronicznej: Telecom Service na zlecenie PBI, „Polska Biblioteka Internetowa”, s.44. [dostęp: 10 marca 2012], <http://www.pbi.edu.pl/book_reader.php?p=2412&s=44>.

7) <<http://satanorium.pl/>>

- Symbolika: spirala, „Sanatorium.pl”, [dostęp: 15 luty 2012], <<http://satanorium.pl/symbolika/33>>.

1) <<http://www.symbolizm.obrazy-olejne.org/>>

- Symbol: bluszcz, [aktualizacja: 20 października 2009, dostęp: 2 marca 2012], <<http://www.symbolizm.obrazy-olejne.org/symbol-bluszcz/348/>>.
- Symbol: ogień, [aktualizacja: 15 stycznia 2003, dostęp: 2 marca 2012], <<http://www.symbolizm.obrazy-olejne.org/symbol-ogien/550/>>.

2) <<http://techsty.art.pl/>>

- Aarseth E. J., *Cybertekst: Perspektywy literatury ergodycznej (wstęp: literatura ergodyczna)*, tłum Dorota Sikora, Mariusz Pisarski, „Techsty – literatura i nowe media”, [dostęp: 26 Lutego 2012], <http://techsty.art.pl/magazyn2/artykuly/aarseth_cybertekst.html>.
- Pisarski M., *Intertekstualność a hipertekst*, „Techsty - literatura i nowe media”, [dostęp: 1 marca 2012] <<http://www.techsty.art.pl/hipertekst/teoria/intertekst.htm>>.

3) <<http://pl.wikipedia.org/>> oraz <<http://pl.wikiquote.org/>>

- Definicja kłącza w botanice, [dostęp: 26 Lutego 2012], <[http://pl.wikipedia.org/wiki/Kłącze](http://pl.wikipedia.org/wiki/K%C5%82acze)>.
- Definicja interaktywności w sztuce, [dostęp: 28 Lutego 2012], <[http://pl.wikipedia.org/wiki/Interaktywność](http://pl.wikipedia.org/wiki/Interaktywno%C5%9B%C4%87)>.
- G.Deleuze, *Co to jest filozofia?* [dostęp 5 marca 2012], <[http://pl.wikiquote.org/wiki/Gilles Deleuze](http://pl.wikiquote.org/wiki/Gilles_Deleuze)>.
- Secesja w sztuce, [dostęp: 5 marca 2012], <[http://pl.wikipedia.org/wiki/Secesja \(sztuka\)](http://pl.wikipedia.org/wiki/Secesja_(sztuka))>.
- Słowa św. Augustyna, [dostęp: 26 Lutego 2012], <[http://pl.wikiquote.org/wiki/Błąd](http://pl.wikiquote.org/wiki/B%C5%82%C4%85d)>.
- Słowa J.K Rowling, [dostęp 5 marca 2012], <[http://pl.wikiquote.org/wiki/Joanne Kathleen Rowling](http://pl.wikiquote.org/wiki/Joanne_Kathleen_Rowling)>.

4) <<http://wojciech-has.republika.pl/>>

- *Filmy Wojciecha Hasa: motywy*, [dostęp: 15 luty 2012], <<http://wojciech-has.republika.pl/Outsiderzy.htm>>.

Filmografia

- 1) **Pętla**, reżyseria: J. Has, scenariusz: M. Hłasko, J. Has, zdjęcia: M. Jagoda, scenografia: R. Wołyniec, muzyka: T. Baird, montaż: Z. Dwornik, produkcja: ZF Iluzjon 1957.
Film dostępny na: <<http://youtu.be/i6CFDUg5jRI>>.
- 2) **Rękopis Znaleziony w Saragossie**, reżyseria: J. Has, scenariusz: T. Kwiatkowski, zdjęcia: M. Jagoda, scenografia: J. Skarżyński, T. Myszorem, muzyka: K. Penderecki, montaż: K. Komosińska, produkcja: ZF Kamera 1964.
Film dostępny na: <<http://youtu.be/fjIju7xSscg>>.
- 3) **Sanatorium pod Klepsydrą** (wersja cyfrowo zrekonstruowana), scenariusz i reżyseria: J. Has, zdjęcia: W. Sobociński, scenografia: J. Skarżyński, A. Płocki, muzyka: J. Maksymiuk, produkcja: ZF Silesia 1973. Płyta z filmem dołączona do publikacji M. Jakubowskiej, *Laboratorium czasu – Sanatorium pod Klepsydrą Wojciecha Jerzego Hasa*, wyd. PWSFTviT, Łódź 2010.

Spis ilustracji

Wszystkie kadry z rdz. 2. pracy pochodzą z cyfrowo zrekonstruowanej wersji filmu „Sanatorium pod Klepsydrą”.

ryc.1

Wzór labiryntu jednokierunkowego

źródło: P. Santracangeli, *Księga Labiryntu*, s.374 (fragment reklamy Alfa Romeo)

ryc.2

Kłacz perzu z rozłogami.

źródło: http://pl.wikipedia.org/wiki/Perz_właściwy, „Wikipedia.pl” [dostęp: 4 marca 2012]

ryc.3

Występowanie labiryntów w Europie

źródło: K. Kowalski i Z. Krzak, *Tezeusz w labiryncie*, s.102

”

ryc.4

Posadzka w katedry w Chartres

źródło: <http://bijouxenpierres.canalblog.com/archives/p25-5.html>, „aiSee - Graph Visualization” [dostęp: 10 marca 2012]

ryc.5

Szkic labiryntu biblioteki

źródło: U. Eco, *Imię Róży*, przeł. A. Szymanowski, por. wyd. seria Kanon na koniec wieku

ryc.6

Schemat sieci komputerów

źródło: http://www.absint.com/aisee/galeria1_pl.htm,
„aiSee – Graph Visualization” , [dostęp: 2 lutego 2012]

ryc.7

Scena w pociągu. Konduktor budzi śpiącego Józefa.

ryc.8

Momenty, w których czas i przestrzeń stają się przeźroczyste dla Józefa: scena z oknem; scena w pokoju Adeli; scena pochodu żołnierzy; ujęcie z motylem; scena na strychu Ojca.

ryc.9

Józef na strychu ojca. Bohater przegląda się przez przeźroczystą przesłonę niczym w zwierciadle.

ryc.10

Scena z ukrytym lustrem.

ryc.11

Zmiany wizerunku Józefa, w kolejnych scenach filmu (zwracam uwagę na nakrycie głowy).

ryc.12

Miasto w dwóch osłonach: z dzieciństwa (tętniące kolorami), współcześnie (umarłe, w postaci zgłiszcz usianych grobami).

ryc.13

Przestrzenie, w których intensywnemu rozrostowi bluszczu towarzyszą znaki wskazujące na rozkład: czaszki, rozkładające się ciała, ruiny itp.

ryc.14

Finalne ujęcie. Bohater wychodzi z Sanatorium wprost na cmentarz. Po lewej stronie zauważamy oczekującą go Matkę.

ryc.15

kadry z filmu „Rękopis znaleziony w Saragossie”

ryc.16

kadry z filmu „Rękopis znaleziony w Saragossie”

ryc.17

kadry z filmu „Pętla”

ryc.18

kadry z filmu „Rękopis znaleziony w Saragossie”