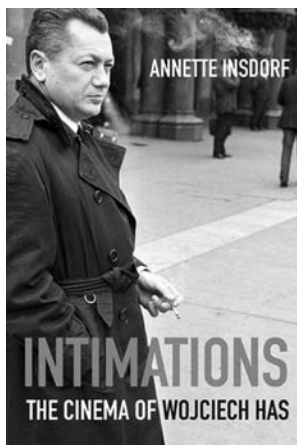


Has utkany z przeczuć



MICHAŁ OLESZCZYK

W przypadku kinematografii peryferyjnych, takich jak kinematografia polska (skazana na swój poboczny status nie tylko z racji przynależności do środkowoeuropejskiego kręgu kulturowego, ale także przez znaczną izolację polityczną lat 1945-1989), istnieje szczególny rozdział między rozmiarami reputacji reżyserów w ich kraju rodzimym a ich reputacją międzynarodową. W przeciwieństwie do centrów kulturowych globalnej kultury filmowej o wielkiej sile oddziaływania (USA, Wielka Brytania, Francja), kinematografie peryferyjne często generują szczególny rodzaj frustracji, mającej źródło właśnie we wspomnianym rozdziewie: oto twórca uznany za mistrza w skali lokalnej (a nawet regionalnej) bardzo często pozostaje albo nieznan, albo zaledwie rozpoznany w opiniotwórczych kręgach o zasięgu ogólnoswiatowym. Można ryzykować twierdzenie, że jedynymi twórcami polskiego kina cieszącymi się bezsprzecznie statusem „mistrzów” w stopniu równie silnym i bezdyskusyjnym w Polsce, jak poza nią, pozostają Andrzej Wajda (1926-2016) i Krzysztof Kieślowski (1941-1996). Trudno byłoby jednak wskazać innego twórcę, w przypadku którego różnica w reputacji lokalnej i globalnej byłaby równie nieoczywista i paradoksalna, jak w odniesieniu do Wojciecha Jerzego Hasa (1925-2000).

Mimo że w Polsce Has cieszy się statusem twórcy wybitnego, o nieledwie legendarnej pozycji i prestiżu (także w związku z faktem sprawowania w okresie 1990-1996 funkcji rektora Szkoły Filmowej w Łodzi), to łatwiej jest kupić utrzymujące się w ciągłej cyrkulacji wydania zagraniczne płyt DVD i Blu-ray z jego filmami (brytyjskie dyski firmy Mr. Bongo czy edycje francuskie z serii „Integrale Wojciech J. Has” Malavida Films) niż wydania polskie, których albo nie ma w ogóle (*casus* późnych filmów reżysera, od *Nieciekawej historii* /1983/ wzwyż), albo ukazały się w tak niskim nakładzie, że obecnie uzyskują rekordowe ceny w aukcyjnych serwisach internetowych (*casus* płyt Blu-ray z *Rękopisem znalezionym w Saragossie* /1964/ i *Sanatorium pod klepsydrą* /1973/, wydanych w zrekonstruowanych cyfrowo wersjach przez Kino RP i obecnych także w kosztownych boxach serii „Martin Scorsese Presents: Masterpieces of Polish Cinema”).

Z drugiej strony jednak, jeśli za miarę reputacji twórcy przyjąć liczbę pozycji książkowych mu poświęconych, Polska nie ma się czego wstydić: czytelnik zainteresowany twórczością Hasa może wybierać w tytułach autorów tak znakomitych, jak Iwona Grodz (*Zaszifrowane w obrazie*, Gdańsk 2008), Marcin Maron (*Dramat czasu i wyobraźni: Filmy Wojciecha J. Hasa*, Kraków 2010), Małgorzata

Jakubowska (*Kryształy czasu*, Łódź 2013) czy pracę zbiorową pod redakcją Małgorzaty Jakubowskiej, Kamili Żyto i Anny M. Zarychty (*Filmowe ogrody Wojciecha Jerzego Hasa*, Łódź 2011) tudzież osobiste wspomnienie Jadwigi Has o zmarłym mężu (*Życie w drugim planie*, Warszawa 2010). A to tylko dorobek ostatniej dekady, bo równie owocnie można sięgnąć do opracowania Konrada Eberhardta (*Wojciech Has*, Warszawa 1967) czy Jana Słodowskiego (*Wojciech Has: Rupieciarnia marzeń*, Warszawa 1994), które – jakkolwiek skromniejsze objętościowo – stanowiły istotne rekonesanse twórczości cieszącej się rosnącym z latami zainteresowaniem.

Zadziwiająco, że na tle tego okazałego dorobku interpretacyjnego ¹ nowa, stonkowo niewielka objętościowo monografia anglojęzyczna pióra amerykańskiej badaczki Annette Insdorf jest na gruncie zachodniego filmoznawstwa pionierska. Co więcej, wydana przez Northwestern University Press, a powstała między innymi dzięki wydatnej pomocy Instytutu Adama Mickiewicza pod dyrekcją Pawła Potoczyna, *Intimations: The Cinema of Wojciech Has (Przecucia: Kino Wojciecha Hasa)* jest monografią wzorcową. Można śmiało stwierdzić, że jej pojawienie się na rynku amerykańskim, wraz z niedawną pełną retrospektywą Hasa zorganizowaną w prestiżowym nowojorskim BAMcinémathèque w październiku 2015 r. we współpracy z Instytutem Kultury Polskiej w Nowym Jorku, oznacza mocne umieszczenie Hasa na historycznofilmowej mapie, na której funkcjonował on do tej pory przede wszystkim dzięki objawianej okazjonalnie atencji wybitnych twórców światowej kultury, oczarowanych onirycznością *Rękopisu znalezionego w Saragossie* – takich jak muzyk Jerry Garcia (donator środków na archiwizację kopii filmu w Pacific Film Archive) czy prawdziwi giganci kina: Luis Buñuel i Martin Scorsese (włączył *Rękopis...* do wspomnianej serii „Martin Scorsese Presents...”). Publikacja książki Insdorf stanowi wręcz wymarzony punkt wyjścia dalszych systemowych, wspieranych przez publiczne instytucje kultury działań promujących dorobek Hasa na świecie.

Fakt, że napisania tej właśnie książki podjęła się Annette Insdorf, nie dziwi i zarazem stanowi gwarancję jej jakości. Ta wielojęzyczna profesor i dziekan wydziału filmoznawstwa Columbia University w Nowym Jorku niejednokrotnie dała wyraz fascynacji polskim kinem i kulturą, m.in. w monografii twórczości Krzysztofa Kieślowskiego (*Double Lives, Second Chances: The Cinema of Krzysztof Kieślowski*, New York 1999; polski przekład Anity Piotrowskiej: *Podwójne życie, powtórne szanse. O kinie Krzysztofa Kieślowskiego*, Kraków 2001), ale przede wszystkim dała się poznać jako niebywale wrażliwa, analityczna i inteligentna interpretatorka autorskich stylów reżyserskich, świadoma złożoności i skomplikowania tekstów filmowych i zarazem zdolna do tworzenia zwięzłych tekstów badawczych, w lapidarny sposób chwytających esencję tematów i wyborów estetycznych danego twórcy (na wyróżnienie w tym względzie zasługuje nie tylko jej świetna monografia amerykańskiego reżysera Philipa Kaufmana z roku 2012, ale i wybitne komentarze audio, jakie regularnie nagrywa Insdorf dla najważniejszego na świecie wydawcy płyt DVD/Blu-ray, czyli The Criterion Collection, wśród których komentarz do *Ostatniego metra* /1980/ François Truffaut wyróżnia się jako szczególnie udany). Wszystkie mocne strony pisarstwa Insdorf są ewidentne w *Przecuciach*, przy czym z perspektywy polskiego czytelnika musi uderzać pragmatyzm podejścia badaczki, poświęcającej dokładnie jeden rozdział na każdy film reżysera i nasycającej każdy akapit nie tylko maksymalną ilością in-

formacji, ale na dodatek piszącej tak, by skomplikowane konteksty społeczne, polityczne i historyczne polskiej kultury powojennej stały się możliwie czytelne dla każdego odbiorcy, bez względu na przynależność kulturową.

Poza rozdziałami analitycznymi, spośród których szczególnie wyróżniają się odczytania *Jak być kochaną* (1963) i *Rękopisu znalezionej w Saragossie* (filmu, który zdaniem autorki *radośnie kwestionuje i bada źródła [ludzkich] wierzeń* /s. 56/), Insdorf umieściła w *Przecuciach* także swoisty epilog poświęcony roli Hasa jako edukatora w Szkole Filmowej w Łodzi, a także dodatek analizujący jego krótkie filmy, w którym przeprowadza między innymi pomysłową analogię między reportażowym *Parowozem PT 47* (1949) a obrazami onirycznego pociągu z początkowych partii *Sanatorium pod klepsydrą* (s. 116). Nie zabrakło też omówienia nigdy niepowstałego i perfidnie blokowanego *Ośła grającego na lirze*, co jest o tyle istotne, że Insdorf nie pozostaje głucha na tragiczne złamanie kariery Hasa po antysemitycznym ostracyzmie partyjnych decydentów, z jakim spotkało się *Sanatorium pod Klepsydrą*, sabotowane przez władze komunistyczne utrudnianiające udział filmu w MFF w Cannes (gdzie i tak – mimo wysłania kopii pozbawionej francuskich napisów – film otrzymał Nagrodę Specjalną Jury *ex aequo* z *Zaproszeniem* /1973/ Claude’a Goretty).

Jako że mamy w trakcie lektury tej książki poczucie absolutnego komfortu i bezpieczeństwa merytorycznego, dodatkowo wzmacniane na każdym kroku drobiazgowością podejścia autorki, możemy się zanurzyć w oferowane przez badaczkę interpretacje i przeżyć wraz z nią przygodę intelektualną przepełnioną nieskrywaną fascynacją dla jej bohatera. Wysoce świadoma historii kina polskiego Insdorf poprawnie rozpoznaje Hasa jako ekscentryka i nonkonformistę, jednocześnie wyrastającego z popaździernikowego fermentu Polskiej Szkoły Filmowej, jak i odstającego od najzdolniejszych nawet współwórców nurtu stopniem formalnego perfekcjonizmu (nazwanego przez Insdorf *inteligentnym formalizmem*) i relatywnego wyalienowania z dominującej tematyki historycznej, której nieobecność w debiutanckiej *Pętli* (1957) była nieomal ostentacyjna. Tematyka historyczna – a zwłaszcza wojenna – jest oczywiście obecna w filmach Hasa z lat 50. i 60., ale bardziej na prawach powidoku i odcisku niż wprost rekonstruowanej obecności (jedyne sceny bezpośrednio rekonstruujące okupację w filmach Hasa to retrospektywne partie *Jak być kochaną* i przebłyski w *Szyfrach* /1966/). Insdorf trafnie dostrzega, że Hasa zajmowały pytania natury bardziej ogólnej – zarówno estetycznej, jak i filozoficznej, ale głównie egzystencjalnej. W tym sensie jego prawdziwym, choć nieoczywistym spadkobiercą okaże się Krzysztof Kieślowski, na co Insdorf także zwraca uwagę.

Na tle osiągnięć polskich monografistów Hasa – mam tu na myśli przede wszystkim Iwonę Grodź, Marcina Marona i Małgorzatę Jakubowską – praca Insdorf musi uderzać brakiem pokaźnej warstwy wyrafinowanych odniesień filozoficznych i kulturoznawczych (Maron sięga aż do Platona, św. Augustyna, Bergsona i Ingardena, by całościowo zinterpretować problematykę czasu u Hasa; Jakubowska posługuje się intensywnie teorią Gilles’a Deleuze’a). Mimo to wnioski Insdorf nie są radykalnie różne od kluczowej obserwacji Marona, dla którego *zasadniczy problem Hasowskich bohaterów określić można jako konflikt między osobowością człowieka dążącą do trwałej tożsamości a czasem (...) – jego upływem, powodującym zmienność rzeczywistości, zarówno tej wewnętrznej, jak i zewnętrznej*². Amerykańska badaczka po-

stępuje bardziej pragmatycznie i intuicyjnie, ale w kluczowych momentach powołuje się właśnie na osiągnięcia i ustalenia wymienionych filmoznawców polskich, ale i brytyjskich (znakomite przyrównanie stylu wizualnego Hasa do Orsona Wellesa, którego autorem jest Michael Brooke, zostaje przywołane na s. 5).

Insdorf pozostaje szczególnie wrażliwa na tematykę żydowską u Hasa i zwraca uwagę na wątki często pomijane w polskich opracowaniach, a przynajmniej nie wybijane tak świadomie na plan pierwszy: obecność żydowskości jako *integralnej części polskiego życia* [przedwojennego] (s. 21) we *Wspólnym pokoju* (1959), motyw zrabowanego mienia pożydowskiego w *Złocie* (1961) tudzież kontekst twórczości Kazimierza Brandysa przy *Jak być kochaną* (Insdorf nie zapomina z tej okazji wspomnieć innej adaptacji Brandysa – *Samsona* /1961/ Andrzeja Wajdy). Oczywiście wątki żydowskie wybrzmiewają najmocniej w rozdziale poświęconym *Sanatorium pod Klepsydrą*, nazwanym przez Insdorf wprost *elegią dla polskich Żydów* (s. 80), jednak nawet żydowskość postaci Rafała w *Pismaku* (1984) zostaje przez autorkę nie tylko odnotowana, ale i interesująco zinterpretowana.

Jak zawsze, kiedy mamy do czynienia z autorem z kręgu amerykańskiego, także w *Przecuciach* pojawiają się fragmenty, których napisanie nie przyszłoby do głowy badaczowi rodzimemu, a które ciekawie zaznaczają odmiennosć uwarunkowań autorki, jak np. w następującym passusie, porównującym konwencje opowiadania ekranowego obowiązujące w Hollywood z tymi, jakimi posługiwał się Has w czasie PRL, na przykładzie *Złota: Tożsamość jest zaiste płynna w kontekście powojennego, wykorzenionego życia w Polsce. Podczas gdy hollywoodzki film tego samego okresu od razu określiłby Kazika jako bohatera dręczonego poczuciem winy i znajdującego się w stanie ucieczki, Has ujawnia dopiero pod koniec filmu, dlaczego bohater pragnie wyjechać za granicę. Zatajenie tej informacji przez ponad godzinę projekcji spowija film w aurę tajemnicy i odbiera mu wymiar konwencjonalnego wyjaśnienia narracyjnego: Kazik się tula, a my zastanawiamy się, dlaczego to robi* (s. 34). Czasem dochodzi też do nieoczywistych i ożywczych porównań, o które polskim autorom jest trudniej, gdyż analizowane przez nich kino zrasta się z ich własną formacją kulturową jako jej niezbywalny, „naturalny” element. Bo też i jak często słyszeliśmy porównania portretów alkoholików w *Pętli* Hasa i *Zostawić Las Vegas* (1995) Mike’a Figgisa obecne u Insdorf na s. 12. Ile razy dostrzeżliśmy jeszcze inną wielce interesującą analogię: *Podobnie jak w „Popiele i diamentach” [tak i w Pętli] piękna blondynka imieniem Krystyna reprezentuje możliwość wybawienia dla rozdartego konfliktami bohatera (już samo jej imię ewokuje Chrystusa), ale w obydwu przypadkach bohater wybiera śmiertelną alternatywę jednoznacznie z tragiczną samozatratą* (s. 11).

Filip Bajon powiedział niedawno o Hasie: *Miał pewność wewnętrzną, że był najlepszym polskim reżyserem*³. O ile samo to pozostanie tematem jeszcze niejednej płomiennej dyskusji, o tyle książka Annette Insdorf pozwala żywić nadzieję, że już wkrótce do tej rozmowy dołączą się głosy filmoznawców światowych, spoglądających na twórczość naszego mistrza na nowe i zaskakujące sposoby.

MICHAŁ OLESZCZYK

Annette Insdorf, *Intimations: The Cinema of Wojciech Has*, Northwestern University Press, Evanston 2017.

¹ Do którego należy dodać niezliczone teksty rozproszone w antologiach i periodykach filmowych, spośród tych zaś wyróżnia się zwłaszcza rozdział Marii Kornatowskiej z antologii *Kino polskie w dziesięciu sekwencjach* pod red. Eweliny Nurczyńskiej-Fidelskiej (Łódź 1996).

² M. Maron, *Dramat czasu i wyobraźni. Filmy Wojciecha J. Hasa*, Universitas, Kraków 2010, s. 73.

³ Wypowiedź zawarta w filmie dokumentalnym Sławomira Rogowskiego i Stanisława Zawislińskiego pt. *Rękopis znaleziony po latach* (2015), który w momencie powstawania niniejszej recenzji wciąż czeka na premierę, a za udostępnienie którego dziękuję niniejszym Sławomirowi Rogowskiemu.