

Misterium sztuki

O *Rękopisie* znalezionym w Saragossie

Wojciecha J. Hasa

IWONA GRODŹ

*W atmosferze fascynacji dorażnością
film artystyczny ginie.*

Wojciech J. Has

Wojciech Has przez całe życie starał się skłonić widzów do marzeń. Kiedyś powiedział: *Moje filmy są snami*, tym samym odrzucając w kinie dorażność – nie znosił na ekranie publicystyki. Twierdził, że *uległość wobec dorażności sprawia, że kino staje się wyrazem spekulacji obliczonej na schwytanie widza*, a nie tym, co cenił naprawdę: *przejrzystym kryształem, który potrącony, wydaje najczystszy dźwięk*¹. Dlatego twórca *Rękopisu* nie zmieniał się pod wpływem mody, nie ulegał naciskom. Zawsze przemawiał w swoim specyficznym stylu.

Prawie we wszystkich filmach udało mu się ominąć fotograficzną dosłowność. Paradoksalnie jednak ekranowe światy budował z elementów znanych z codziennego doświadczenia. Łączył je w taki sposób, że nabierały zupełnie nowego znaczenia. Stare patefony, zegary, księgi stawały się nagle przedmiotami ukrywającymi największą tajemnicę.

Artystyczne credo Hasa brzmiało: (...) *przenoszenie do kina nie zinterpretowanej, nie przetworzonej rzeczywistości niszczy formę*². W jego filmach każdy detal na ekranie coś znaczył. Wszystko było przemyślane i wynikało z siebie nawzajem, niczym nuty tworzące harmonijny utwór. Nie zawsze jednak zasady łączenia poszczególnych przedmiotów (obrazów) były oczywiste. Reżyser wymagał od odbiorcy wysiłku i to powodowało, że jego filmy często były trudne w odbiorze³. Twórca tłumaczył to tak: (...) *przecież ludzie miewają sny i logika senna nie jest im obca. Sen jest trochę jak bajka. Ale w bajce obowiązują pewne prawa. Sny są nieschematyczne. Zbudowane z lęków, obsesji, z płaczu i śmiechu, którym można wybuchnąć bez powodu*⁴. W ten sposób reżyser pragnął uciec od schematów, zbliżyć się do wykreowanej rzeczywistości snu czy marzenia.

***Rękopis* – przełomowe „imaginarium”**

W 1964 roku Has zrealizował *Rękopis znaleziony w Saragossie* na podstawie książki Jana Potockiego pod tym samym tytułem. Film ten stał się przełomem w jego twórczości. Pomógł mu ostatecznie wyrwać się z *gorsetu rzeczywistości*⁵. Od tej pory reżyser z Krakowa zaczął „marzyć” na ekranie. To doświadczenie

doprowadziło go do kolejnych filmów: *Sanatorium pod Klepsydrą* (1973), *Nieciekawej historii* (1982), *Pismaka* (1984), *Osobistego pamiętnika grzesznika ...przez niego samego spisane* (1985), w końcu *Niezwyczajnej podróży Baltazara Kobera* (1988). Twórca *Pętli* przyznawał, że było to doświadczenie ważne. Ono skłoniło go do podjęcia próby adaptacji prozy Brunona Schulza, do której przy mierzał się od wielu lat.

Has zdecydował się na realizację *Rękopisu, aby* – jak twierdził – odrzucić wszelkie skostnienie i bronić się przed zamknięciem w kręgu tych samych zainteresowań⁶. Wybór tematu był dla niego zawsze bardzo ważny. Udzielając wywiadów, niejednokrotnie podkreślał, że zawsze zadaje sobie pytanie, czy temat, który podejmuje, w jakiś sposób pobudza jego wyobraźnię, czy popycha ją we właściwym kierunku⁷.

W tym przypadku reżysera zafrapowały *piętra retrospekcyjne, sny w snach*⁸. Tekst Potockiego okazał się doskonałym materiałem. Rodzajem gry ze schematami narracyjnymi. To dlatego, jak zauważył Tadeusz Sobolewski, *romansowe i fantastyczne przygody kryją w sobie pewien sens sztuki, pojętej jako wyzwanie rzucone losowi*. Sztuka, w ujęciu tego twórcy, staje się idealnym ucieleśnieniem sfery sacrum. Jest próbą poznania tego, co Nieogarnione i Tajemnicze. W ramach szkatułkowej opowieści następuje bowiem takie spiętrzenie fikcji różnego stopnia, że w końcu owa – fikcja – staje się jedyną rzeczywistością, poza nią nie ma nic⁹.

Twórca przy całej wierności dla ducha powieści, dla przekonań autora, zrezygnował z pewnych wątków marginesowych, które niepotrzebnie zaciemniały tok akcji. Chciał, aby *Rękopis* stanowił realistyczną, ale i poetycką, dowcipną i pełną komizmu – opowieść o człowieku¹⁰. W ten sposób reżyser znalazł dla książki Jana Potockiego ekranowy kształt, wzbudzając zachwyt takich mistrzów kina, jak Luis Buñuel.

Wiele pisano o niezwykłości *Rękopisu znalezione* w *Saragossie* Hasa, nazywając go erotyczną arabeską¹¹, perłą¹², nawet *anty-filmem*, *kapryśnym w formie i luksusowym w obrazie*¹³. Zawsze jednak wskazywano na jego oryginalność, niezwykle wyrafinowaną i wcześniej niespotykaną formę. Okazuje się, że tak naprawdę to właśnie jej nie jesteśmy w stanie przeniknąć. Staje się nieczym egipski hieroglif¹⁴, do którego nie znamy klucza, lub baśń, której tworzywem jest iluzja.

Tajemnica

„Hieroglificzny” charakter *Rękopisu znalezione* w *Saragossie* Hasa wiąże się z „egipskim i filozoficznym wątkiem” książki Jana Potockiego, który nie otrzymał w filmie konkretyzacji w postaci przywołania opowieści Żyda Wiecznego Tułacza o Cheremonie, ale objawił się w postaci licznych, zagadkowych obrazów. Dlatego, jak napisała Alicja Lisiecka, *kto w „Rękopisie” nie dokopał się sensu, a zagubiony wśród finezyjnych smaczków i cyzelowanych szczegółów, wśród stylizacji i bawidełek – odnalazł w środku jedynie pięknie noszone biusty pań – ten zamiast kamienia filozoficznego trzyma rzeczywiście w palcach mdły, grubo opakowany karmelek. Ssanie karmelków jest niewątpliwie przyjemne, ale nie udawajmy, że w „Saragossie” o to tylko chodziło*¹⁵.

Prawdziwy sens filmu kryje się więc głęboko pod widzialną powierzchnią, dziejących się zdarzeń. Odkrycie tajemnicy, która stanowi w tym całkowicie wykreowanym świecie zasadę porządkującą, okazuje się nadrzędnym celem nie tylko bohaterów filmu (np. Alfonsa), ale i widzów¹⁶. Reżyser bowiem przez specyficzne prowadzenie narracji, zmusza również odbiorców do owych poszukiwań.

Może dziwić użycie pojęcia „tajemnica” w stosunku do filmu, który powstał na podstawie powieści napisanej w *wieku światła i rozumu*. Przyjęło się sądzić, że w tej epoce świat jest całkowicie pojmowalny. Co prawda pozostaje tajemnica, ale jest ona czymś chwilowym, w ostatecznym rozrachunku dającym się pojąć. Tak rzeczywiście jest w książce Potockiego, ale nie w filmie Hasa.

W czym zatem przejawia się ona w książce? Przede wszystkim w nawiązaniach do filozofii, kreowaniu przez autora atmosfery grozy, z którą wiąże się antycypacja romantyzmu i pojawianie się typowych elementów literatury fantastycznej. Także we wprowadzaniu symbolicznych „talizmanów” i postaci.

Wielu literaturoznawców doszukiwało się w *Rękopisie* cech typowych dla innych powieści, m.in. fantastycznej, gotyckiej, filozoficznej, satyrycznej. W tym momencie nie chodzi jednak o wybieranie wyznaczników nadrzędnych, ponieważ „wartością jest ich wielość”, a o te cechy, które mogą świadczyć o jej romantycznej, fantastycznej i w końcu filozoficznej proveniencji.

Leszek Kukulski uważał Jana Potockiego przede wszystkim za *szermierza idei encyklopedystów*, występującego przeciwko Chateaubriandowi. „*Rękopis*” – jego zdaniem – zawiera *obszerny wykład historiozofii przeciwstawiającej się poglądom, którym dawał wyraz pisarz w „Duchu chrześcijaństwa”*. Dlatego pod maską fikcji autor *Saragossy* daje wykład historii porównawczej rozmaitych religii. Rozległa erudycja pozwala mu dostrzec liczne podobieństwa między dogmatami i obrządkami chrześcijańskimi a wierzeniami czy praktykami dawniejszymi¹⁷. Roger Caillois nie do końca zgadzał się z tym, że *Rękopis* zawiera aż tyle intencji dydaktycznych¹⁸. Nie widział w Janie Potockim ani tak wyraźnego przeciwnika Chateaubrianda, ani tak gorliwego szermierza idei Diderota czy La Mettrie’go.

Pozbawienie filmu rozbudowanej warstwy filozoficznej było argumentem podważającym jego wartość¹⁹. Wydaje się, że jej brak w warstwie fabularnej (akcji, dialogach) jest rekompensowany w obrazie. Wiele myśli zostało zaszyfrowanych w nim właśnie, przez co ich odczytanie jest może trudniejsze, ale bardziej fascynujące.

Labirynt

Dla człowieka religijnego przestrzeń nie jest homogeniczna – wykazuje zerwania i szczeliny; zawiera części jakościowo różne od innych.

Mircea Eliade

Przestrzeń realna nie jest tą samą przestrzenią w filmie. Tej drugiej doświadczamy całkowicie wizualnie. Traci ona swą namacalność. Staje się iluzją przestrzeni, jej niematerialnym ekwiwalentem. Ewa Ostrowska pisała o niej jako

o przestrzeni wirtualnej (...) widzianej, ale nie połączonej z przestrzenią, w której żyjemy²⁰. Ponadto organizacja przestrzeni w każdym dziele fabularnym jest obciążona dodatkowymi znaczeniami. Jednym z najbardziej efektownych uporządkowań świata przedstawionego w dziele sztuki – jak zauważył Marek Basiega – jest jego budowa uformowana na kształt labiryntu²¹.

W *Rękopisie* znalezionym w Saragossie, zarówno w pierwowzorze literackim, jaki i w filmie, wyczuwamy obecność takiego ukształtowania przestrzennego. Niemniej obraz znacznie intensywniej, z uwagi na silne pobudzanie zmysłu wzroku, konstituuje w odbiorcy wrażenie skomplikowania organizacji terenu, po którym porusza się bohater²². Książka Potockiego przez wielość piętretrospekcji, plastykę opisu może jedynie pobudzić wyobraźnię czytelnika do stworzenia takiej przestrzeni, nie otrzyma ona jednak jej materialnego ekwiwalentu w postaci gotowego obrazu.

Przestrzeń labiryntowa jest rodzajem metafory ludzkiego losu, jego powtarzalności. W filmie otrzymuje plastyczny ekwiwalent w postaci wędrowki Alfonsa van Wordena przez morenowy pejzaż Hiszpanii do Madrytu, a także (w warstwie kompozycji) piętretrospekcji, czyli narracji szkatułkowej. Poza tym takie plastyczne ukształtowanie przestrzeni zostaje użyte przez reżysera w funkcji dramaturgicznej. Stopniowanie napięcia, pozorne nawroty akcji są rodzajem gry z widzem, który również musi pokonać swoisty labirynt, żeby zrozumieć znaczenie filmu.

Umieszczenie bohatera w takiej przestrzeni charakteryzuje również jego osobę. Labirynt od zawsze był symbolem drogi człowieka wyobcowanego, zagubionego, poszukującego. Alfons, grany przez Zbigniewa Cybulskiego, nie jest najlepszym ucieleśnieniem tych cech, sądzę, że reżyserowi chodziło raczej o groteskowe przedstawienie takiej postawy. Niemniej pozostaje wrażenie, że ten „śmiech”, szczególnie gdy głębiej zastanowimy się nad zakończeniem filmu, nie do końca jest tak jednoznaczny. I chyba bardziej maskuje lęk, niż go niweluje²³.

* * *

Pierwszym nacechowanym znaczeniowo miejscem, do którego trafia van Worden, jest opuszczona gospoda Venta Quemada. Tam bohater jest świadkiem nadnaturalnych zdarzeń, spotyka Mauretanki, walczą o jego duszę siły nieczyste. W gospodzie dowiaduje się o swoim przeznaczeniu, o roli, jaką musi spełnić, aby ród Gomelezów nie zginął, o tym, że nieprzypadkowo wędruje przez to pustkowio do Madrytu.

W tym kontekście Venta Quemada jest „przedsionkiem”, ostatnim rzeczywistym miejscem, w którym przebywa bohater bezpośrednio przed wtajemniczeniem lub wkroczeniem w świat nieziemskich snów i baśni. Staje się rodzajem granicy między dwoma światami, światem magii i rzeczywistości. Progiem, który trzeba przekroczyć, aby dostąpić wtajemniczenia. Jak się później okaże, jest to granica pozorna, ponieważ sen i jawa w *Rękopisie* Hasa stanowią jedność, a jej przekroczenie wcale nie oznacza poznania. Van Worden przecież nigdy tak naprawdę nie dowiaduje się, kim są księżniczki.

Podróż labiryntowa niezależnie od tego, w kontekście jakiej cywilizacji występuje, jest związana z wyobrażeniem jaskini²⁴. Dlatego również ta przestrzeń jest obecna w omawianym filmie. Tam van Worden po raz pierwszy wkracza



Człowiek zodiakalny, bracia Limburg (1415)



Fragment rysunku Jerzego Skarżyńskiego wykorzystany w czołówce *Rękopisu* *znalezione w Saragossie*, reż. Wojciech J. Has (1964)

Rysunek Jerzego Skarżyńskiego do scenografi *Rękopisu* *znalezione w Saragossie*, reż. Wojciech J. Has (1964)

w orientalny świat baśni. Jaskinia jest nie tylko miejscem spotkań z Eminą, Ziheldą i szejkiem, ale także synonimem podziemnej kopalni złota z książki. Jan Potocki tak opisywał to miejsce: *...przeszedłszy kilka korytarzy znalazłem się w rzesisto oświetlonej komnacie, pośród której stał stół z trzema nakryciami, uginający się pod japońską porcelaną i pucharami ze skalnego kryształu. W głębi komnaty wznosiło się wspaniałe tożę*²⁵. W podobny sposób została ona przedstawiona w filmie.

Van Worden w *Rękopisie Hasa*, znajdując się w jaskini-pieczarze, traci w igraszkach z księżniczkami-zjawami medalion, który podarowała mu matka. Również w jaskini dowiaduje się, że jego kuzynki będą matkami, co odrodzi cały ród Gomelezów, a także „rozdwaja się”, czyli rodzi jakby na nowo.

Najbardziej tajemniczym miejscem akcji *Rękopisu* jest zamek kabalisty. W nim Alfons wysłuchuje licznych historii opowiedzianych przez naczelnika Cyganów, które w rzeczywistości ukazują wciąż jedną i tę samą historię w różnych wariantach. W ten sposób odsłania się ponadczasowy charakter jego wędrówki, od której nie ma ucieczki.

W scenach, których akcja rozgrywa się właśnie w tej przestrzeni, znajduje się również najwięcej nawiązań do kabaly, astrologii, czarnej magii. Widzimy właściwie tylko część zamku, wejście, krużganki oraz jedno wnętrze – bibliotekę. Zaraz na początku zauważamy, że oprócz zazwyczaj występujących w pomieszczeniach tego typu książek, globusów, wypchanych ptaków – typowych rekwizytów pojawiających się w pracowniach naukowych (jako symbole oświeceniowego pragnienia poznania wszystkich tajemnic świata) – na ścianach narysowane są dziwne malowidła, a na kominku zawieszono czaszki zwierzęce. Ich wykorzystanie może wydać się widzom dość dziwne, tym bardziej że Potocki niewiele pisze o wystroju tego miejsca, ale niewątpliwie wydobywa panującą tam atmosferę tajemnicy.

Dzięki takiej organizacji przestrzeni reżyser wypełnił lukę, o której pisali krytycy *Rękopisu*. Nagromadzenie znacznej liczby obrazów-zagadek, które nawiązują do myśli wypowiedzianych przez bohaterów powieści, znakomicie oddaje to wszystko, na co nie starczyło już miejsca w filmie. Cała tajemnica kabaly, chiromancji, astrologii czy geometrycznego wyjaśniania tajemnic otaczającej rzeczywistości zawarta jest w nich właśnie.

Astrologia

*Wpływ gwiazd na moje przeznaczenie zaczął objawiać się od pierwszych chwil mojego życia. Ojciec określiwszy mój horoskop przejęty był radością, gdy ujrzał, że przyszedłem na świat właśnie, gdy słońce przechodziło w znak Panny. (...) Nie potrzebuję wam mówić, że ojciec mój, Mamun, był pierwszym astrologiem swego czasu. Wszelako gwiazdziarstwo było jedną z najmniejszych nauk, jakie posiadał*²⁶.

Jan Potocki

Wiara w przeznaczenie zapisane w gwiazdach, obecna w książce Potockiego (częste wzmianki o przechodzeniu słońca w jakiś znak zodiaku itp.), związana szczególnie z osobą kabalisty i jego siostry Rebeki, otrzymała ekwiwalent wizualny w filmie Hasa w postaci malowidła zdobiącego ścianę zamkowej biblioteki, rysunku z tajemniczej Księgi (skorpion) i czołówki filmu. Te tajemnicze ryciny

stają się dla widza kwintesencją całego wywodu kabalisty o wpływ ciał niebieskich na jego życie.

Rozpowszechnienie się w Europie pod koniec wieków średnich podręcznika magii napisanego po arabsku w X wieku na podstawie materiałów hellenistycznych i orientalnych, przełożonego na język hiszpański w wieku XIII, w znacznym stopniu przyczyniło się do rozkwitu astrologii. Zainteresowanie filozofią neoplatońską i naukami ezoterycznymi umocniło wiarę w astrologię, ponieważ w koncepcji uczniów Platona mikrokosmos i makrokosmos, człowiek i wszechświat podobne są do siebie i odpowiadają sobie.

Popularyzacji wiedzy astrologicznej towarzyszyło daleko idące uproszczenie jej reguł lub zupełna ich prymitywizacja. Rozprawiając o niezwykle w Hiszpanii popularności *figur zwanych gwieździstymi*, tytułowy bohater *Don Kichota* Cervantesa, stwierdził: *dziś (...) nie masz kobiecinki ani paza, ani łatacza starzyzny, którzy by nie uważali, że potrafią horoskop wyciągać, jakoby chodziło o podniesienie z ziemi waleta karcianego, przyczyniają się przez swe łgarstwa i nieuctwo do zatracenia cudownej prawdziwości tej wiedzy*²⁷.

Wiek XVIII był czasem wielkich odkryć, jak również okresem, w którym wyjaśnienia nurtujących ludzkość zagadek życia poszukiwano w wiedzy ezoterycznej²⁸. Astrologia ciągle była jakby pierwotną formą rozumienia świata²⁹. Dlatego początkowo ikonografia astrologiczna wyrażała przede wszystkim lęk przed naturą, później przekształciła się w ikonografię nauki. Niemniej ambiwalencja tej epoki nie była już tak widoczna, jak na przykład w XV czy XVI w. Oświecenie to przede wszystkim wiek rozumu, dlatego wszystkie nawiązania do wiedzy ezoterycznej w książce Potockiego mają nieco ironiczny podtekst.

Twórca *Rękopisu* nie chciał pozbawić filmu tego wątku (choć niewątpliwie nie mógł przytoczyć całej opowieści kabalisty), dlatego w warstwie wizualnej obecna jest ikonografia astrologiczna. Na przykład w czołówce, na jednym z rysunków Jerzego Skarżyńskiego pojawiły się symbole astralne. Widzimy Słońce, Księżyc, znak planety Wenus i Marsa. Interesujący jest sposób ich przedstawienia, szczególnie Słońca, doskonale korespondujący z ideą zawartą w książce. Omawiana rycina wyobraża twarz ironicznie uśmiechniętą, co wydobywa groteskowy, prześmiewczy kontekst całości.

Przedstawienie to może obrazować również fragment książki Jana Potockiego. Siostra kabalisty Rebeka miała obserwatorium astrologiczne i potrafiła odczytać ze znaków na niebie los swojego brata. Pewnego razu zobaczyła: *(...) trzy niebieskie ciała razem przebiegające drogę, które zatrzymały się i przybrały postać ognistego meteoru. Następnie wybuchły w trzech świetlistych pierścieniach i długo wirując z osobna, zestrzeliły się w jedno ognisko...*³⁰

Jednym z głównych celów astrologii było odkrycie trwałych uwarunkowań kondycji ludzkiej i określenie miejsca człowieka we wszechświecie. Wiązało się to z fatalizmem, który uobecniał się głównie w literaturze XVII wieku. Sławny dramat Pedro Calderona *Życie jest snem* (1635) akcentuje daremność prób odkrywania zapisanej w konstelacjach przyszłości, przewidzianej przez Boga.

*Wyroki niebios, spisane na szafirowej tablicy
Złotymi zgłoskami przez Boga, nad głową każdego dziecięcia,*

*W modrym otoku błękitów, nigdy nie kłamią, nie zwodzą,
Gdyż zwodzi i kłamię tej jeno, co je przeniknąć się stara!*³¹

Uważano, że świat jest utkany z utajonych współzależności, nieznanymi symetrii i antypatii, że jest grą odpowiadających sobie zwierciadeł. Dlatego wierzono w influencję planet na człowieka, związek między częściami ciała a znakami zodiaku. Kabalista był podobnego zdania, czego wyrazem są jego długie dysputy.

Wizualnym odpowiednikiem tych zainteresowań XVIII wieku w filmie Hasa jest jeden z rysunków w zamku kabalisty, przedstawiający nagą kobietę z rozwianymi włosami, na ciele której widzimy namalowane różne gatunki zwierząt. Kojarzy się on z iluminacją pt. *Człowiek zodiakalny* (1415) wykonaną przez braci Limburg, która stała się ozdobą *Bardzo bogatych godzinek księcia de Berry*. Tym bardziej że ojciec Rebeki przeznaczył jej na małżonków dwóch geniuszów przewodniczących konstelacji Bliźniąt. Mówił: *Dla ciebie moja córko przeznaczam daleko świetniejszy związek. Dwaj Taminowie, ci sami, których Grecy znali pod nazwiskiem Dioskurów, a Fenicjanie – Kabirów, jednym słowem, Bliźnięta Zodiaku będą twoimi małżonkami*³².

W innym fragmencie książki Rebeka opowiadała o śnie, którego opis jest zbliżony do zaprezentowanego wcześniej przedstawienia. Wspominała: (...) *widziałam dwóch młodzieńców, których postać przewyższała nieco zwykły wzrost ludzki. Barki ich były szorstkie i nieco zaokrąglone, jak u kobiet; piersi także miały kobiece kształty, poza tym jednak niczym nie różnili się od mężczyzn. (...) Błękitne włosy spływały im w pierścieniach na barki. (...) w istocie były to bliźnięta niebieskie, poznałam po małych płomykach połyskujących nad ich głowami*³³.

Przed reżyserem stało trudne wyzwanie, jak do trzygodzinnego filmu wprowadzić tak obszerny wykład? Formalnie nie było to możliwe, twórca postanowił więc zaufać intuicji i erudycji widza. Pozostawił jedynie kilka obrazów-znaków, które miały pobudzić wyobraźnię odbiorców i stworzyć siatkę „astrologicznych” skojażeń, uzupełniając tym samym pominięte w warstwie fabularnej wątki książki.

Geometria

*To poszukiwanie szczęścia – odpart Velasquez – według mego zdania, może być uważane za rozwiązanie równania najwyższego stopnia. Znasz pani ostatni wyraz i wiesz, że jest iloczynem wszystkich pierwiastków urojonych. Tymczasem dzień mija w całej rozkoszy rachowania i obliczania. Tak samo jest z życiem: przychodzi także do ilości urojonych, które brałaś za rzeczywistą wartość, ale tymczasem żyłaś, a nawet działałaś*³⁴.

Jan Potocki

Wizualnym ekwiwalentem geometrycznych teorii don Pedro Velasqueza w filmie jest rycina przedstawiająca ludzką postać wpisaną w koło. Młody uczo-ny, nim jeszcze zacznie opowiadać swoją historię, jest rozpoznawany jako matematyk rozwiązujący w wolnych chwilach równania i każde doświadczenie tłumaczący według zasad geometrii, nawet takie, jak fenomen miłości. Z jego

opowieści dowiadujemy się, że miał wykształconego ojca, który z różnych powodów nie chciał go uczyć geometrii. Młody Velasquez był ciekawy świata i do wielu teorii matematycznych, np. odkrycia prawa dwumianu, rozwiązania kwadratury koła (teoria Dinostrata), doszedł samodzielnie. Po pewnym czasie ojciec podrzucił mu *Arytmetykę ogólną* Izaaka Newtona, ale był to zaledwie początek. Najważniejsza teoria, którą przedstawił zebrany w zamku kabalisty i którą próbował zgłębić, dotyczyła stworzenia równania mającego zastosowanie do całego państwa zwierzęcego, oznaczającego matematyczne ogniwo i granicę każdego z naszych pojęć. Pragnienie to otrzymało obrazowy odpowiednik w filmie Hasa w postaci rysunku nagiej kobiety wpisanej w koło.

Wyobrażenie sylwetki ludzkiej umieszczonej w okręgu znane jest z rysunków Leonarda da Vinci. Malarzowi chodziło o przeanalizowanie proporcji ciała ludzkiego. Niewątpliwie inspiracją dla niego było dzieło Witruwiusza *De architectura libri* (*O architekturze ksiąg dziesięć*), do którego wielu twórców próbowało sporządzić ilustracje.

Starożytny teoretyk architektury – Marcus Pollio Vitruvius – twierdził, że *człowiek jest miarą wszechświata*. Teoria ta jest bliska zasadom głoszonym przez Velasqueza, który mówił, że człowiek zbudowany jest z tych samych pierwiastków, co wszechświat³⁵. Witruwiusz wyprowadzał ponadto elementy kompozycji architektonicznej (także sztuki w ogóle) z proporcji ciała dobrze zbudowanego człowieka. *Boskiej proporcji*, opierającej się na rozważaniach zapożyczonych od Platona i z teologii chrześcijańskiej, dopatrywano się więc zarówno we wszechświecie, jak i w ludzkim ciele.

Rysunek z filmu może pełnić jeszcze inną funkcję. Na przykład być symbolem nieskończoności i powtarzalności ludzkich losów. Świadczą o tym opowiadania Cygana Avadero. Na taką możliwość interpretacji wskazują również słowa samego Velasqueza, który chciał odnaleźć materialny (obrazowy) odpowiednik nieskończoności. Mówił: *Chcę wyrazić nieskończoną wielkość piszę ósemkę i dzielę ją przez jedność; przeciwnie, jeśli pragnę oznaczyć nieskończoną małość, piszę jedynekę i dzielę przez ósemkę. Wszelako znaki te, używane w rachunkach, nie dają żadnego pojęcia o tym, co chcę wyrazić. Nieskończona wielkość jest to niebo ze swymi gwiazdami, podniesiona do nieskończonej potęgi. Nieskończona małość jest to nieskończony pierwiastek z najmniejszej części atomu. Oznaczam więc nieskończoność, ale jej jednak nie pojmuję. (...) jakim sposobem wyrazić to, co jest zarazem nieskończenie wielkie, nieskończenie mądre, nieskończenie dobre i jest twórcą wszelkich nieskończoności?*³⁶

Rycina ta ilustruje ową niemożność odnalezienia istoty nieskończoności. Dowodem na to twierdzenie jest kształt koła – motyw spirali, który od wieków był metaforą ciągłości czasu, cyklu pór roku, życia od narodzin do śmierci i jedności wszechrzeczy³⁷. W tym momencie warto przypomnieć, że celem mistyfikacji rodu Gomelezów, którym ulega Alfons, jest w rzeczywistości chęć przedłużenia rodu, a spiralny symbol na ciele kobiety to metafora płodności.

Kompozycja

Tajemnica kompozycji filmu *Rękopis znaleziony w Saragossie* wiąże się ze strukturą pierwowzoru literackiego. Kazimierz Bartoszyński twierdził, że skom-

plikowanie narracji książki Potockiego stanowi w jakimś stopniu *sparodiowanie i zredukowanie do absurdu wszelkiej powieściowości*³⁸. Dlatego jeśli wartością wielu utworów literackich jest dostarczanie satysfakcji przebywania w przestrzeni strukturalnie przejrzystej, to *Saragossa* realizuje ideał przestrzeni labiryntu, w której jest się zagubionym.

W tym ujęciu *Rękopis* Jana Potockiego jest dokumentem sceptycyzmu autora, obejmującego nie tylko fantastyczność i tajemnicę, ale i metody ich racjonalnego osławiania. Strukturalnym odpowiednikiem owego sceptycyzmu jest dezorientacja, w jaką wprowadzony jest niejednokrotnie odbiorca powieści. Nawet sam bohater książki – Velasquez – podkreślał labiryntowość szkatułkowej kompozycji. Mówił: *Jakkolwiek całą uwagę zwracam na słowa naszego naczelnika, nie mogę przecież schwycić w nich najmniejszego związku. W istocie nie wiem, kto mówi, a kto słucha. (...) To istny labirynt*³⁹.

Podobne spostrzeżenia miał Roger Caillois, gdy wśród różnych rodzajów gry powieściowej wyróżnił *illinx* (po grecku – wir), czyli „wprowadzenie grającego w stan miłej dezorientacji”⁴⁰. Uznał, że ważną cechą estetyczną właściwą *Rękopisowi* jest zdolność wzbudzenia owej *illinx* – specyficznego stanu oszołomienia.

Właśnie to „oszałamianie” czytelnika książki załascynowało scenarzystę *Rękopisu* – Tadeusza Kwiatkowskiego, a następnie Hasa. Reżyser pragnął uczynić szkatułkową budowę, jednocześnie zachowując jej oryginalną formę.

Wizualizacja skomplikowanej i tajemniczej kompozycji książki objawiała się w filmie na kilku poziomach: w labiryntowym ukształtowaniu przestrzeni, powtarzających się motywach wizualnych, obrazach opartych na symbolice masońskiej, magii liczb i znaczeniu kart Tarota.

a) Symbolika masońska

Niektórzy badacze, m.in. Claire Nicolas⁴¹, twierdzą, że schemat podróży Alfonsa van Wordena jest oparty na obrzędach masońskich, natomiast jego wędrówka stanowi kopię podróży inicjacyjnej, w czasie której dokonywano ceremonii wtajemniczenia. W tym kontekście struktura powieści, a pośrednio kompozycja filmu, jest podporządkowana założeniom ideologii i praktyk wolnomularstwa. Nie wiemy tylko, czy symbolika masońska została wprowadzona przez Jana Potockiego świadomie⁴². Wiele wątpliwości wzbudza sama przynależność autora do masonerii. Założmy jednak, że istotnie konstrukcja książki jest na niej oparta. Co na to wskazuje?

Już pierwszy dzień *Rękopisu* zawiera ogromną liczbę aluzji, pojęć⁴³ i sytuacji, z których żadna nie jest przypadkowa. Każdy szczegół w opisie Jana Potockiego jest znaczący i symboliczny. Claire Nicolas zauważyła, że Venta Quemada⁴⁴ nie ma okien. Natomiast w domach, gdzie mieściły się łóża masońskie, okiennice były zamurowane, co miało oznaczać, że człowiek niewtajemniczony jest pogrążony w ciemnościach. Także droga Alfonsa na spotkanie z księżniczkami jest znacząca. Przechodzi on przez korytarze oświetlone pochodniami, a pochodnie w symbolice masońskiej oznaczały *światło rozpraszające ciemność ignorancji*.

W 1972 roku podczas warszawskiego sympozjum poświęconego Janowi Potockiemu belgijski literaturoznawca Jeroom Veroruyse zauważył, że: (...) *van Worden to nazwisko flamandzkie i znaczy: „powstający, stający się”, ale Potocki nie znał języka flamandzkiego. Wiemy jednak, iż był poliglotą i znał angielski, włoski, niemiecki,*



Rysunek Jerzego Skarżyńskiego do scenografii *Rękopisu znalezione w Saragossie*, reż. Wojciech J. Has (1964)

czytał po hebrajsku. Alfons być może jest imieniem utworzonym z Alef. Van oznacza po flamandzku „z” (czegoś), natomiast Worden to angielskie word – słowo⁴⁵.

Wielość języków użytych do stworzenia imienia Alfonsa van Wordena, odpowiada złożoności genealogicznej tego literackiego bohatera: jego ojcem był waloński szlachcic, matką – hiszpańska szlachcianka, w żyłach jego przaprzodków płynęła również mauretańska krew.

Próby, którym poddawany jest van Worden, zostały zapożyczone z obrzędów wolnomularskich. Opis niebezpieczeństw czyhających na Alfonsa przypomina oczyszczenie przez żywioł ziemi, powietrza, wody i ognia. Sprawdziany roztropności, odwagi i dyskrecji, przez które przechodzi bohater, mogą oznaczać, że staje się on godny poznania tajemnic wolnomularstwa.

Szubieniczne słupy z kolei mogły być kolumnami, pod którymi zasiadali wolnomularze. Masoni stale posługiwali się kryptologią, anagramami. Dlatego Claire Nicolas wskazała, że szubienica (po francusku – gibet) przywodzi na myśl litery G i B lub fonetycznie J. B. (żi-be), będące symbolami masonerii⁴⁶. Ponadto jedno z przykazań wolnomularskich każe „powiesić trupa”. Może w tej przenośni znalazł Potocki pomysł dla słupów szubienicznych, na których kołyszają się ciała braci Zota.

Claire Nicolas wspominała ponadto scenę przesłuchania bohatera przez inkwizycję. *Inkwizytor bardzo długo rozwodzi się nad okrucieństwem tortur, które będą zadane Alfonsowi, znacznie dłużej aniżeli w realnej sytuacji miałoby to miejsce. Jednak kiedy ma dojść do realizacji gróźb, pojawia się Zoto ze swoją bandą i oswobadza Wordena*⁴⁷. Zdaniem autorki artykułu *Tajemnica rodu Gomelezów* Potocki nawiązywał tutaj do jednej z technik doświadczania wtajemniczanego. Zastraszanie słowne góruje w nim nad czynnością wypróbowania adepta.

Dlatego jeśli nawet *Rękopis* – książka (pośrednio też film) nie jest tak wiernym odbiciem symboliki masońskiej, jak *Zaczarowany flet* Mozarta, to sztafaż masoński nadawał się doskonale dla wypowiedzenia się na wszystkie nurtujące autora powieści problemy: filozoficzne, religijne, naukowe, społeczne, dając



Rękopis znaleziony w Saragossie, reż. Wojciech J. Has (1964)

ponadto ujście jego zainteresowaniom ezoterycznym (w łóżach sceptycyzm religijny mógł swobodnie koegzystować z okultyzmem).

Jeśli istotnie kompozycja książki jest oparta na symbolice masońskiej, to Has, przenosząc ją do filmu, nadając jej plastyczny odpowiednik (Venta Quemada z zamurowanymi oknami, słupy szubienicy, tortury inkwizycji itp.), czyni *Rękopis* jeszcze bardziej tajemniczym, gdyż uprawomocnia interpretację wspomnianych motywów plastycznych za pomocą „klucza wolnomularskiego”.

b) Symbolika liczb

Tajemnica kompozycji filmu opiera się również na magii liczb, szczególnie cyfry trzy, na co wskazała Iwona Kolasieńska⁴⁸. Schemat triady – jej zdaniem – jest wynikiem lektury książki Potockiego, w której symbolika liczb wiąże się, zarówno z wątkiem kabalistycznym, jak i teoriami Velasqueza. Ten ostatni uważał nawet, że to właśnie liczby są najprostszymi i jednocześnie najbardziej tajemniczymi symbolami pojęć abstrakcyjnych. Znaczą, a przecież same w sobie nie niosą żadnej konkretnej treści.

Metaforyczna funkcja cyfry trzy jest interpretowana wielorako. Przede wszystkim wskazuje się, że to właśnie Bóg jest trójosobowy. Według Biblii stworzył On wszystko za pomocą liczb, wagi i miar. Również natura dzieli się na trzy królestwa: minerałów, roślin i zwierząt. Z kolei wszystko ma związek z trzema początkami: narodzinami, istnieniem, śmiercią. Trójka była także ulubioną cyfrą masonerii. Świadczy o tym m.in. fakt, że *łoża trzyma się na trzech filarach symbolizujących: rozagę, piękno i odwagę*⁴⁹. Ponadto w nazwach wielu łóż pojawia się ta cyfra, np. Łoża Trzech Gwiazd, Łoża Trzech Pionów itp.

W artykule *Na początku była Księga...* Iwona Kolasieńska wymieniła wszystkie elementy, które wskazują, jak duży wpływ miały liczby na konstrukcję narracji i organizację obrazu filmu Hasa. *Rękopis* „relacjonuje” wydarzenia z trzech nocy i ukazuje trzy przebudzenia Alfonsa pod szubienicą. Trzy razy spotyka się on z cudzoziemkami, pustelnikiem i inkwizycją. Wysłuchujemy trzech

opowieści. W filmie pojawiają się ponadto trzy niebezpieczne miejsca – gospoda, cmentarz, skaliste bezdroża; trójka przedstawicieli świata zwierzęcego: osioł, kot, wąż; trzy znaczące rekwizyty – medalion z relikwią, but pustelnika, żelazna maska z rogami. W trójkach pojawiają się także bohaterowie, np. Alfons z księżniczkami lub z kabalistą i Velasquezem, Paszeko z ukochaną i jej siostrą itp.

Znaczenie cyfry trzy zostało w filmie uczynione przez wypreparowanie jej z gąszczy symboliki innych znaków „ukrytych” w powieści. Niemniej również w książce Jana Potockiego możemy przeczytać ciekawy akapit poświęcony jej znaczeniu: (...) w pojedynczym kształcie ukazuje się (Pan), gdy dusza zupełnie oczyszczona wzniosłszy się nad wszystkie liczby przechodzi w pojęcie proste i oderwane; w potrójnym zaś przedstawia się duszy niezupełnie jeszcze przypuszczonej do wielkiej tajemnicy⁵⁰. Według pisarza „potrójny kształt” oznacza stan niedoskonałości duchowej. Dopiero „pojedynczość” (jedność) umożliwia poznanie. Dlatego może bohater filmu Hasa nigdy nie zostaje dopuszczony do Tajemnicy?

c) Tarot

Wskazywano także na zbieżność kompozycji *Rękopisu znalezionego w Saragossie* z arkanami Tarota. Na przykład IX arcanum Tarota jest Eremita, a IX dzień (rozdział) *Rękopisu* rozpoczyna historia o eremicie. Plastikzny symbol tej karty bliski jest wyobrażeniu pustelnika, ponadto zapowiada i określa jego mądrość, rozagę, wycofanie się, nieujawnianie swoich zamiarów. Z kolei XII arcanum to Powieszony. Dwunasty dzień w powieści zaczyna się od opisu szubienicy i turlających się pod nią czaszek. W Tarocie Wisielec symbolizuje życie w zawieszeniu, okres przejściowy, zmianę sił życiowych. Wysiłek i oddanie niezbędne do przybliżenia się do celu, który mimo to może nie zostać osiągnięty. W tym kontekście przypadkowość, powtarzalność przebudzeń Alfonsa pod szubienicą braci Zota może wskazywać na ów „stan zawieszenia”, w którym znajduje się bohater, jego niepewność i lęk.

Pierwszą kartą Tarota jest Żongler – zdolny młodzieniec, podobny do Alfonsa z *Rękopisu*, zdobywający w podróży pierwsze doświadczenia życiowe. Symbolizuje przygotowanie się do podróży po świecie Tarota, a także możliwość wyboru drogi życiowej.

Niektórzy okultyści sądzili (jeszcze w XVIII wieku), że karty te pochodzą z Egiptu. Ich zdaniem wizerunki i symbole Tarota zawierały odniesienia do okultystycznych mocy i mądrości świata starożytnego. Dopiero odkrycie w 1799 roku Kamienia z Rosetty, umożliwiające odszyfrowanie starożytnych tekstów egipskich, pokazało, że większość przypuszczeń co do ich pochodzenia było nietrafnych. Niemniej domniemany związek tych kart z wiedzą starożytnych magów mógł harmonizować z „wątkiem egipskim” książki Potockiego.

Fenomen *Rękopisu znalezionego w Saragossie* Hasa przejawia się w tym, że paradoksalnie mimo upływu czasu nie stracił on aktualności. Dzieje się tak dlatego, że reżyser porusza problem uniwersalny – zagadki życia. Film reżysera z Krakowa jest próbą ukazania człowieka na tle rozmaitych sytuacji uniwersalnych. Twórca podkreślał aktualność książki Potockiego, pisząc: „*Rękopis znale-*

ziony w *Saragossie*” to utwór realistyczny i jednocześnie poetycki. Autor zawarł w nim nie tylko znajomość obyczaju, ale przede wszystkim wielką wiedzę o człowieku, o jego zachowaniu i reakcjach w różnych sytuacjach⁵¹.

Obraz wędrowki zawarty w losach bohatera jest jednym z najbardziej znanych i najstarszych symboli i tematów w kulturze światowej. Dlatego słowa Blaise’a Pascala: *Żeglujemy po szerokim przestworzu, wciąż niepewni i chwiejni, popychani od jednego do drugiego krańca*⁵², najlepiej oddają istotę problemu podjętego przez reżysera. Taką „żegluga po nieskończoności” jest podróż głównego bohatera – Alfonsa van Wordena. W tym kontekście bohater *Saragossy* poszukuje nie tyle drogi do Madrytu, ile do poznania. Tylko że w wykreowanym przez Hasa świecie *poznanie jest absurdem. Prawda objawiona zawsze okazuje się pozorem* – pisała Iwona Kolasińska⁵³. Mimo iż w powieści bohater dochodzi do Madrytu, to w filmie pozostaje w zawieszeniu: między realnością a magią.

W podobny sposób próbował spojrzeć na dzieło Hasa Jan Słodowski, gdy pisał: (...) rzeczywistość „*Rękopisu*” nie jest światem serio, raczej postawionym na głowie, po bachtinowsku skarnawalizowanym, rządzonym śmiechem, groteską, grozą i fantastyką. Ale ostatnia scena, w pewnym sensie klanrowa, uświadamia widzowi, że dał się zwieść meandrom zniszczonej fabuły. Oto mamy dzieło, w którym fabuła – jakby się mogło wydawać podstawa takiej poetyki, z jakiej korzysta „*Rękopis*” – rozpada się na nie zorganizowane epizody. Na płaszczyźnie egzystencjalno-filozoficznych pytań znaczy to mniej więcej tyle, że życie jest afabularne, chaotyczne, jest zbiorem losowych przypadków. Zupełnie inaczej niż w kinie. Znużenie fabułą – co ostatecznie manifestuje Has – jest odkryciem gry życia: niespodzianek zdarzających się z powtarzalnymi wariantami⁵⁴.

Z kolei zdaniem Tadeusza Soboлевskiego głównym problemem *Rękopisu* Hasa jest sztuczność i sztuka, ich znaczenie w życiu człowieka, jak marzenia kształtują rzeczywistość, jak życie przemienia się w sztukę, piękno i brzydota współistnieją obok siebie. Istotnie, w *Rękopisie* reżyser celebrował misterium sztuki, uznając całą jej niedoskonałość, nawet tandetność. Mimo wszystko dla autora *Saragossy* jest to dziedzina, w której człowiek dostępuje swego zbawienia. Sztuka to dla niego obcowanie z *sacrum*. To wykraczanie poza możliwości racjonalnego poznania. I dlatego tylko w tej, kruchej i nietrwałej dziedzinie bohater Hasa, podobnie jak sam twórca, może przeciwstawić się losowi....⁵⁵

IWONA GRODŹ

¹ Cytat za B. Hollender, *Najczystszy dźwięk kryształu*, „Rzeczpospolita” 2000, nr 232.

² M. Kornatowska, *Czym jest film?* „Film” 1980, nr 13.

³ Wojciech Has założył sobie na początku, że będzie rozmawiał z widownią po swojemu, że potrafi odkryć w niej te struny, które wibrowały w jego sztuce, na których tylko on potrafił grać – pisał P. Wojciechowski, *Był Has.... nie było nas*, „Więź” 2000, nr 11.

⁴ B. Hollender, dz. cyt.

⁵ J. Słodowski, T. Wijata, *Rupieciarnia marzeń*, Warszawa 1993, s. 28-30.

⁶ Tamże, s. 28-30.

⁷ O różnych szufladkach *Saragossy*, wywiad Marii Oleksiewicz z Wojciechem J. Hasem, „Film,” 1965 nr 10, s. 6-7.

⁸ J. Słodowski, T. Wijata, dz. cyt., s. 28-30.

⁹ T. Soboлевski, *Obrona iluzji. O twórczości W. Hasa*, „Film” 1990, nr 5, s. 16-17.

- ¹⁰ E. Smoleń-Wasilewska, *Wojciech Has przygotowuje „Rękopis znaleziony w Saragossie”*, „Film” 1963, nr 52, s. 10-11.
- ¹¹ M. Garbicz pisał o *Rękopisie*: (...) *film w granicach od persyflażu do farsy i od lekko tylko ironicznego horroru do erotycznej arabeski*. (M. Garbicz, *Kino, welikol magiczny. Przewodnik osiągnięć filmu fabularnego. Podróż trzecia 1960-1966*, Warszawa 1997, s. 340-342).
- ¹² „Saragossa” to jakby osobliwy nowotwór. rak filmowy, który wyrósł z tkanki powieści Potockiego. lecz na zasadzie jej wynaturzenia. Ale czy nie wypadłoby raczej porównać ów film do perły, która też jest chorobą małża, jaki ją wydał? Z. Kałużyński, *Kwiat tuberozy w panoramie*, „Polityka” 1965, nr 8, s. 6-7.
- ¹³ M. Małatyńska, *Twórca uwiedziony literaturą*, „Kino” 1978, nr 1, s. 10-17.
- ¹⁴ M. Werner, Tekst prelekcji DKFS „Pod Spodem”, 16 października 1998.
- ¹⁵ A. Lisiecka, *Rękopis znaleziony w Saragossie*, „Polityka” 1965, nr 10.
- ¹⁶ T. Sobolewski, *Reżyser z Krakowa. O filmach W. J. Hasa*, „Film” 1978, nr 23, s. 3-5.
- ¹⁷ L. Kukulski, *Przedmowa*, w: *Rękopis znaleziony w Saragossie*, Warszawa 1956.
- ¹⁸ R. Caillois, *Dzieje człowieka i książki: hrabia Jan Potocki i „Rękopis znaleziony w Saragossie”*, tłum. L. Kukulski, w: R. Caillois, *Odpowiedzialność i styl. Eseje*, Warszawa 1967.
- ¹⁹ Zobacz K. Lipka, *Miedzy epiką, retoryką i poezją*, „Kwartalnik Filmowy” 1997, nr 17; J. A. Szczepański, *Mniej bywa czasem więcej*, „Film” 1965, nr 8, s. 5-7.
- ²⁰ E. Ostrowska, *Przestrzeń filmowa*, Kraków 2000.
- ²¹ M. Basiega, *Labirynt jako klucz do filmów „Rękopis znaleziony w Saragossie” i „Sanatorium pod Klepsydrą” W. J. Hasa*, „Kino” 1985, nr 6.
- ²² Biorąc pod uwagę wcześniejsze filmy tego reżysera, np. *Pętla*, czy późniejsze, choćby *Sanatorium pod Klepsydrą*, nietrudno zauważyć, że ten typ przestrzeni był mu szczególnie bliski.
- ²³ S. i T. Cieślakowscy, *Sacrum i maska*, w: *Sacrum i literatura*, pod red. J. Gotfryda, M. Jasińskiej-Wojtkowskiej, Stefana Sawickiego, Lublin 1983, s. 65-83.
- ²⁴ Cytuję za M. Basiega, dz. cyt., s. 18.
- ²⁵ J. Potocki, *Rękopis znaleziony w Saragossie*, tłum. E. Chojcecki, wstęp L. Kukulski, Warszawa 1956 (wszystkie cytaty pochodzą z tego wydania), s. 29.
- ²⁶ Tamże, s. 100.
- ²⁷ M. de Cervantes Saavedra, *Przemysłny szlachcic Don Kichote z Manczy*, tłum. A. L. Czemy i Z. Czemy, Warszawa 1983, t. 2, s. 167.
- ²⁸ P. Chaunu, *Cywilizacja wieku oświecenia*, tłum. E. Bąkowska, Warszawa 1989, s. 196.
- ²⁹ M. Eliade, *Sacrum i profanum*, tłum. R. Rezsze, Warszawa 1996, lub tenże, *Aspekty mitu*, tłum. Piotr Mrówczyński, Warszawa 1998.
- ³⁰ J. Potocki, dz. cyt., s. 153.
- ³¹ P. Calderon, *Życie jest snem*, w: *Autos Sacramentales*, tłum. L. Biały, Wrocław 1997.
- ³² J. Potocki, dz. cyt., s. 102.
- ³³ Tamże, s. 152.
- ³⁴ Tamże, s. 210-211.
- ³⁵ Tamże, s. 374.
- ³⁶ Tamże, s. 365.
- ³⁷ M. Eliade, *Mit wiecznego powrotu*, tłum. K. Kocjan, Warszawa 1998.
- ³⁸ K. Bartoszyński, *O budowie i znaczeniu „Rękopisu znalezionego w Saragossie” Jana Potockiego*, w: *Powieść polska XIX wieku: interpretacje i analizy*, Wrocław 1992, s. 11-28.
- ³⁹ J. Potocki, dz. cyt., s.
- ⁴⁰ R. Caillois, *Żywioł i ład*, tłum. A. Tatarkiewicz, Warszawa 1973, s. 318-339.
- ⁴¹ C. Nicolas, *Tajemnice rodu Gomelezów w „Rękopisie znalezionym w Saragossie”*, „Twórczość” 1973, nr 6, s. 62-80.
- ⁴² Zob. J. Ryba, *Motywy podróźnicze w twórczości Jana Potockiego*, Wrocław 1993; także M. Otorowski, *Jan Potocki wolnomularz: co dalej. Po lekturze artykułu Dominique’a Triaire’a*, „Ars Regia” nr 1 i 2, r. I: 1994, s. 10-18.
- ⁴³ Terminy, jakich używa Potocki, są wybitnie wolnomularskie: wtajemniczenie, adept, duch ciemności, pochodnia, labirynt, geniusz Wielkiego Wschodu, Stare Księgi, kamień, narzędzia, szpady itp. Dwa kluczowe pojęcia to próba i tajemnica.
- ⁴⁴ Z kolei *venta* w słownictwie wolnomularzy, a później węglarzy, oznacza łóżę; miejsce, w którym odbywają się zebrania łóżowe.
- ⁴⁵ Cyt. za: C. Nicolas, dz. cyt., s. 62-80.
- ⁴⁶ Tamże.
- ⁴⁷ Tamże.
- ⁴⁸ I. Kolańska, *Na początku była Księga*, „Kwartalnik Filmowy” 1999, nr 27-28, s. 244-255.
- ⁴⁹ C. Nicolas, dz. cyt., s. 62-80.
- ⁵⁰ J. Potocki, dz. cyt., s. 360.
- ⁵¹ E. Smoleń-Wasilewska, *Przed filmową realizacją pierwszego polskiego romansu*, „Film” 1963, nr 52, s. 10-11.
- ⁵² B. Pascal, *Mysli*, tłum. T. Żeleniński (Boy), Warszawa 1983.
- ⁵³ I. Kolańska, dz. cyt., s. 244-255.
- ⁵⁴ J. Słodowski, T. Wijata, dz. cyt., s. 28-30.
- ⁵⁵ T. Sobolewski, *Na wpół twierdza...*, „Film na Świecie” 1974, nr 6.