

IWONA GRODŹ

Instytut Filologii Polskiej Uniwersytetu Adama Mickiewicza

## GOTYCYZM WEDŁUG WOJCIECHA HASA (niepublikowane fragmenty monografii twórczości Wojciecha Hasa *Zaszyfrowane w obrazie*)

„Żeglujemy po szerokim przestworzu, wciąż niepewni i chwiejni, popychani od jednego do drugiego krańca. Czegokolwiek chcielibyśmy się uczepić, wraz chwieje się to i oddala; a jeśli podążamy za tym, wymyka się, wyslizguje się i wiekuiście ulata. Jest to stan naturalny, najbardziej wszelako przeciwny naszym skłonnościom; pałamy żądzą znalezienia oparcia i ostatecznej postawy, aby zbudować na niej wieżę wznoszącą się w nieskończoność, ale cały fundament trzaska i ziemia rozwiera się otchłaniają”.

Blaise Pascal

W 1964 roku Wojciech Has zrealizował *Rękopis znaleziony w Saragossie* na podstawie książki Jana Potockiego<sup>1</sup>. Film ten stał się przełomem w jego twórczości, ponieważ pomógł mu ostatecznie wyrwać się z „niechcianej” rzeczywistości<sup>2</sup>. W nim w pełni narodził się jego niepowtarzalny styl. Od tej pory reżyser zaczął „malować” na ekranie obrazy coraz dalsze od czystego mimetyzmu, w których odnajdujemy wiele cech typowych dla gotyckich opowieści<sup>3</sup>. Chodzi o *Sanatorium pod Klepsydrą* (1973), *Nieciekawą historię* (1982), *Pismaka* (1984), ale także – ze względu na temat tekstu – *Osobisty pamiętnik grzesznika... przez niego samego spisany* (1985), czy *Niezwykłą podróż Baltazara Kobera* (1988)<sup>4</sup>. Reżyser przyznawał, że było to doświadczenie ważne. Ono skłoniło go do podjęcia próby adaptacji prozy Brunona Schulza, do której przymierzał się od wielu lat.

<sup>1</sup> Zob. książki o Janie Potockim: A. Kroh, *Jan Potocki. Daleka podróż*, Warszawa 2007; F. Rosset, D. Triaire, *Jan Potocki*, Warszawa 2007.

<sup>2</sup> J. Słodowski zauważył, że „*Rękopis* był dla Hasa przełomem, może nawet pewnego rodzaju wyzwoleniem z gorsetu udawanej realności, która zawsze domagała się opowiedzenia jakiejś prawdziwej historii” (J. Słodowski, *Rupieciarnia marzeń*, Warszawa 1993, s. 25).

<sup>3</sup> Por. *Wokół gotycyzmów. Wyobraźni, groza, okrucieństwo*, red. G. Gazda, A. Izdebska, J. Płuciennik, Kraków 2002.

<sup>4</sup> Zob. więcej na ten temat w dwóch monografiach twórczości Wojciecha Hasa: I. Grodź, „*Zaszyfrowane w obrazie*”. *O filmach Wojciecha Hasa*, Gdańsk 2008; M. Maroń, *Dramat czasu i wyobraźni. Filmy Wojciecha Hasa*, Kraków 2009.

Geneza pomysłu ekranizacji powieści Potockiego może wyjaśnić najważniejszą zasadę kierującą wyobraźnią filmowca<sup>5</sup>. Has zdecydował się na realizację *Rękopisu*, aby – jak twierdził – odrzucić wszelkie skostnienie i bronić się przed zamknięciem w kręgu tych samych zainteresowań<sup>6</sup>. Udzielając wywiadów, niejednokrotnie podkreślał, że zawsze zadaje sobie pytanie, czy temat, który podejmuje, w jakiś sposób pobudza jego wyobraźnię, czy popycha ją we właściwym kierunku?<sup>7</sup>. Tekstem, który zainspirował Hasa, okazał się *Rękopis*. Do pracy nad nim zachęcił reżysera scenarzysta – Tadeusz Kwiatkowski<sup>8</sup>. Scenografię wykonali Lidia i Jerzy Skarżyńscy, znani krakowscy artyści o surrealistycznych zainteresowaniach. Co ważne, przede wszystkim w kontekście tytułowego „gotycyzmu”, do tej pory kino Hasa odwoływało się przede wszystkim do emocji, a nie rozumu<sup>9</sup>. W *Saragossie* jest inaczej. Dla reżysera była to opowieść o człowieku, jego osamotnieniu, błędzeniu i konieczności dokonania wyboru, między magią, rozumem a doświadczeniem. Książki Jana Potockiego, następnie Jamesa Hogga, stały się więc idealnym materiałem adaptacyjnym. Jest to zasługa z jednej strony niezwykle ciekawej osobowości autora pierwowzoru literackiego – polskiego hrabiego<sup>10</sup>; z drugiej – tajemnicy związanej z wieloletnią „nieobecnością” w historii literatury anglojęzycznej Jamesa Hogga<sup>11</sup>.

<sup>5</sup> K. T. Toeplitz wspominał o zaskoczeniu, jakie wywołała wiadomość o tym, że to właśnie Has podjął się tej ekranizacji. Jednocześnie wskazywał na pewne podobieństwa z wcześniejszymi filmami tego reżysera: „widać w nim dobrze niektóre cechy stylu Hasa, takie jak: zamiłowanie do perwersji literackiej. [...] Potocki stworzył prozę wyrafinowaną, będącą zabawą intelektualną, chłodną, wytworną i ironiczną. [...] Cyganie, kabaliści, to te same postaci, które pojawiały się wcześniej u Hasa, trochę na serio, trochę na niby” (K. T. Toeplitz, *Rękopis znaleziony w Saragossie*, „Świat” 1965, nr 7, s. 13).

<sup>6</sup> J. Słodowski, *Rupieciarnia marzeń*, s. 25-26.

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

<sup>8</sup> Tadeusz Kwiatkowski – powieściopisarz, nowelista, scenarzysta, autor powieści: *Lunapark*, *Siedem zacych grzechów głównych*, *Kłopoty z talentem*, *Pomnik na miarę*, *Bohater do wynajęcia*, opowiadania: *Gwiazda brazylijska*, *Ucieczka z dżungli* (zob. „Kino” 1969, nr 7, s. 25-26).

<sup>9</sup> T. Sobolewski, *Obrona iluzji. O twórczości W. Hasa*, „Film” 1990, nr 5, s. 16-17.

<sup>10</sup> O Janie Potockim pisał m.in. Jerzy Skowronek, *Jan Potocki – polityk konserwatywny czy liberalny?*, „Przegląd Humanistyczny” 1972, z. 6, s. 17-35. Autor tego artykułu wydobywa z jego biografii głównie aspekt związków z polityką i ideami tamtego okresu. Zauważył, że: „autor *Rękopisu* reprezentował umiarkowane idee polityczno-społeczne Oświecenia, czyniąc z nich podstawę swego arystokratycznego liberalizmu. Żyjąc i działając u schyłku Oświecenia, ustosunkował się do jej podstawowych idei z pewnym dystansem i krytycyzmem. Wynikało to z typowej dla niego tendencji do własnego, oryginalnego traktowania otaczających go zjawisk, ale przede wszystkim – z przemyśleń i głębokiej rewizji optymistycznego światopoglądu, dokonanych pod wpływem Wielkiej Rewolucji Francuskiej”. O biografii Jana Potockiego w kontekście jego spuścizny literackiej pisał również Leszek Kukulski we wstępie do *Rękopisu znalezionego w Saragossie*, Warszawa 1956, a także Krzysztof Lipka, *Między epiką, retoryką i poezją*, „Kwartalnik Filmowy” 1997, nr 17, s. 106-118. Inne publikacje: I. Grodz, *Rękopis znaleziony w Saragossie*, Poznań 2005; katalog wystawy z filmem Braci Quay *Inwentarium śladów. Jan Potocki na Zamku w Łańcutu*, oprac. M. Sady, Łańcut 2010.

<sup>11</sup> Więcej na ten temat w monografiach twórczości Hasa – zob. przypis nr 1.

## Tajemnicza Księga

*Rękopis znaleziony w Saragossie*, a właściwie jego fragment, został opublikowany po raz pierwszy w 1805 roku w Petersburgu (był opatrzony rysunkami). Następnie ukazało się wydanie paryskie – również niepełne. Całość wyszła dopiero w roku 1847 w Lipsku, w polskim przekładzie Edmunda Chojeckiego. Fragmentaryczność, niepełność wydań świadczy o tym, że poszczególne historie *Rękopisu* mogły funkcjonować samodzielnie, choć jednocześnie traciły oryginalną budowę szkatułkową. Akcja głównego wątku książki rozgrywa się na południu Hiszpanii około 1740 roku. W górach Alpuhary, w podziemiach starej kopalni złota, rezyduje „zakonspirowany sztab” mauretańskiego rodu Gomelezów, którego celem jest propagowanie islamu. Odbywa się to za cichą wiedzą Świętej Inkwizycji, która – za cenę złota z owej kopalni – pobłażliwie patrzy na te poczynania. Gomelezowie starają się pozyskać dla swych celów młodego kapitana gwardii wallońskiej, prawowiernego katolika, Alfonsa van Wordena. Wyrafinowane pokusy i makabryczne próby, którym zostaje poddany bohater, oraz przygody i opowieści jego towarzyszy podróży – składają się na przedziwną i finezyjną fabułę powieści. Tak naprawdę stanowi ona tylko pretekst dla przekazania głębszych treści. „Cięty dowcip, satyra i ironia – pisał Kazimierz Bartoszyński – godzą w teologów, magów i mistyków, w inkwizycję, namaszczonych władców, w średniowieczny zabobon i feudalny konwenans”<sup>12</sup>. Powieść Potockiego – o wielu cechach romansu sensacyjnego – zawiera także spory ładunek filozoficzny. Znaczący przedmiot nie cofają się nawet przed twierdzeniem, że propagowanie światopoglądu racjonalistycznego i materialistycznego było jednym z celów, dla których Potocki napisał swój romans.

Unikatowość *Rękopisu* Jana Potockiego wynika również z jego silnego zakorzenienia w kulturze europejskiej. Studia komparatystyczne nad tą powieścią są bardzo rozległe, nie sposób o nich wszystkich napisać<sup>13</sup>. Nie ma też takiej

<sup>12</sup> 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.

<sup>13</sup> Zestawił je Z. Libera, „*Rękopis znaleziony w Saragossie*” *Jana Potockiego na tle polskiej kultury literackiej XVIII wieku*, „Przegląd Humanistyczny” 1972, z. 6, s. 37-43. Autor wskazywał, że zajmowali się tym zagadnieniem m.in. K. Wojciechowski (*Historia powieści w Polsce*, Lwów 1925, s. 22), Z. Szwejkowski (*Rozwój powieści w Polsce. Powieść w latach 1776-1930*, w: *Dzieje Literatury Pięknej w Polsce*, Kraków 1936, s. 569), a także J. Krzyżanowski (*Historia literatury polskiej*, Warszawa 1964, s. 522). Ten ostatni wspominał o pokłosiu literackim *Rękopisu*, np. *Trzy po trzy* A. Fredry, *Wieczory kąpielne* J.M. Ossolińskiego, twórczość Adama Mickiewicza. Natomiast J. Nowak-Dłużyński na marginesie *Historii* Krasickiego zauważył, że fabuła utworu opiera się na fikcji znalezionego rękopisu, praktykowanej w literaturze XVIII w. Wspomina np. o *Wypisie z kroniki Witukinda* F.S. Jezierskiego, *Papierze znalezionym w kościele dominikanów* F. Zabłockiego i *Rękopisie* Potockiego. L. Kukulski w przedmowie do *Rękopisu znalezionego w Saragossie* (tekst na podstawie tłumaczenia E. Chojeckiego oprac. L. Kukulski, Warszawa 1956) porównuje *Historię na dwie księgi podzieloną* Ignacego Krasickiego z *Rękopisem*. R. Caillois z kolei zauważa,

potrzeby. Mogą stać się natomiast drogowskazem dla poszukiwań filozoficzno-estetycznych odniesień. Dodatkowo silne zakorzenienie w kulturze europejskiej wpływa na uniwersalną wymowę książki i pośrednio filmu. Pisano więc o „widelniczych analogiach” z *Dekameronem* Boccaccia, *Gilem Blasem* Le Sage’a<sup>14</sup>, powiastkami Denisa Diderota, np. *Kubusiem Fatalistą...*<sup>15</sup>, powieściami Ann Radcliffe i w ogóle romantycznym romansiem grozy<sup>16</sup>, baśniami *Tysiąc i jednej nocy*<sup>17</sup>, hiszpańską powieścią łotrzykowską<sup>18</sup>, nowelisyką fantastyczną, wskazując tym samym starożytne i średniowieczne źródła poszczególnych historii i opowieści. Można by oczywiście wymieniać jeszcze wiele podobnych związków, nie wolno jednak zapomnieć, że są to jedynie pewne propozycje, potwierdzające silne zakorzenienie dzieła Jana Potockiego w kulturze XVIII wieku, niemniej w żaden sposób nie mogące przekreślić jego oryginalności.

Warstwa filozoficzna książki wiąże się z ideami XVIII wieku<sup>19</sup>, jego myślicielami: Wolterem, La Mettrie, Holbachem i Helwecjuszem, również *Geniuszem chrześcijaństwa* Chateaubrianda, którego publikacja mogła stać się dla Jan Potockiego podniętą do zasadniczej polemiki ze stanowiskiem ideowym i koncepcjami filozoficznymi pisarza francuskiego<sup>20</sup>. Wszystko, co autor „zaszyfrował”

---

że *Dzień 10* wzorowany jest na *Ciekawych opowiadaniach Happeliusa* Eberharda Wernera Happela (por. Z. Libera, „*Rękopis znaleziony w Saragossie*” *Jana Potockiego na tle polskiej kultury literackiej XVIII wieku. Uwagi i spostrzeżenia*, „Przegląd Humanistyczny” 1972, nr 6, s. 37-38). Te paralele otwierają perspektywę na powinowactwa powieści Potockiego z polską i europejską kulturą literacką.

<sup>14</sup> Podaję za: M. Żurowski, *Artyzm i sens „Rękopisu znalezionego w Saragossie”*, „Przegląd Humanistyczny” 1972, z. 6 i 7, s. 45-64. Autor zauważył, że w książce Le Sage’a również występuje fałszywa inkwizycja, jaskinie Gomelezów przypominają podziemia rozbójników z I części tej powieści, komiczny doktor Sangro-Moreno – doktora Sangrado, a ojciec Naczelnika Cyganów jest niewątpliwie literackim potomkiem seniora Castil de Blazo z tej samej powieści.

<sup>15</sup> W książce *Kubuś Fatalista...* występuje m.in. powracający motyw szubienicy, a kapitan bez ustanku pojedynkuje się z przyjacielem i jest ofiarą takiej samej manii, jak ojciec Alfonsa.

<sup>16</sup> Wiele elementów poetyki *Rękopisu znalezionego w Saragossie* zostało zapożyczonych z innych powieści grozy, np. Cazotte’a (*Diabeł zakochany*), Beckforda (*Vathekow*). Jednocześnie powieść Potockiego zapowiada teksty Hoffmanna, *Mnicha* Lewisa, *Zamek w Otranto* Walpole’a, itp.

<sup>17</sup> J. Rudnicka, *Opowiadania w osiemnastowiecznym cyklu „Tysiąc nocy i jedna” w zestawieniu z opowiadaniem w „Poncjanie” i „Rękopisie znalezionym w Saragossie”*, „Przegląd Humanistyczny” 1967, z. 6. s. 109; oraz J. Rudnicka, „*Tysiąc noc i jedna*” w *twórczości pisarzy polskich*, w zbiorowym tomie pod red. J. Reychmana, *Wschód w literaturze polskiej*, Wrocław 1970, s. 5.

<sup>18</sup> Pisze o tym m.in. M. Strzałkowska, *Historia literatury hiszpańskiej*, Wrocław 1966.

<sup>19</sup> Na przykład poglądy Velasqueza na myślenie u zwierząt i ludzi wykazują oddziaływanie Locke’a i Woltera, na cuda – Woltera. Przekonanie, że matematyka jest nauką, która może wyrazić w swoim języku wszystkie zjawiska przyrody martwej i żywej, nie wyłączając psychiki ludzkiej, pochodzi zapewne od Kartezjusza. Ponadto, Velasquez wyraźnie głosi deistyczne teorie, eksponując z naciskiem Hermesa Trismegistosa, Filona Filostrata oraz inne źródła starożytne, które przytacza *Żyd Wieczny Tułacz*.

<sup>20</sup> K. Bartoszyński, *O budowie i znaczeniu „Rękopisu znalezionego w Saragossie” Jana Potockiego*, s. 11-47.

w powieści, obraca się dokoła najbardziej aktualnych problemów światopoglądowych jego epoki, ukazanych za pomocą różnych wątków i postaci<sup>21</sup>. Dlatego wydaje się, że w kulturze literackiej i umysłowej doby oświecenia obserwujemy zjawiska, które mogą tłumaczyć nie tylko taki czy inny szczegół *Rękopisu*, ale potrafią także wskazać na związki, łączące powieść znakomitego uczonego z atmosferą czasu, z prądami ideowymi, z poglądami, jakie się ujawniały w Polsce w ciągu ostatnich 30 lat XVIII wieku<sup>22</sup>. Zarówno problematyka fałszywie rozumianego pojęcia honoru, krytyczny stosunek do plagi pojedynków, generalna rozprawa z upiorami i czartami, rewizjonizm historyczny, jak też odwołanie się do mądrości Wschodu jako do skarbnicy pouczających przypowieści – występuje również w polskiej kulturze umysłowej i literackiej. Na koniec warto przywołać słowa Zdzisława Libery, który pisał: „*Rękopis* jest niezwykły i wyjątkowy, ale nie oderwany od podłoża, z którego wyrósł”<sup>23</sup>.

Jan Potocki w *Rękopisie znalezionym w Saragossie* „zapraǳnął powiedzieć wszystko, co czuł, myślał i wiedział”<sup>24</sup>, dlatego powieść jest nie tyle sumą wiedzy o tamtych czasach, ile świadectwem wyjątkowo rozległej erudycji samego autora, który w dziedzinie głównych zainteresowań wyprzedza najznakomitsze umysły epoki. Dzięki temu jego książka staje się „burzliwym freskiem, bujnym jak życie”<sup>25</sup>. Krzysztof Lipka, pisząc o „bogactwie” *Rękopisu*, zauważył, że w dziele Jana Potockiego wszystkiego jest za dużo: „filozofii, by przypisać powieść do gatunku przygodowego, za dużo przygód, by uznać ją za powiastkę filozoficzną. Za dużo jest kpiny, by włączyć ją do literatury grozy, a za dużo znów grozy, by w całości wywieść ją z komedii dell’arte [...]. Są tu elementy wszystkiego, co godne spożytkowania: literatury arabskiej, francuskiej powiastki filozoficznej, hiszpańskiej powieści moralizatorsko-łotrzykowskiej (Quevedo<sup>26</sup>), opowieści fantastycznej. Do tego trzeba dodać sporą frywolność i ironię ratującą wiele ustępów od sentymentalizmu”<sup>27</sup>.

Metaforyczna barwność *Rękopisu* Jana Potockiego wynika z „różnorodności”, wielości „światów”, o których wspomina autor, a także plastyczności ich

<sup>21</sup> M. Żurowski, *Artyzm i sens „Rękopisu znalezionego w Saragossie”*, s. 45-64.

<sup>22</sup> Z. Libera, „*Rękopis znaleziony w Saragossie*” *Jan Potockiego na tle polskiej kultury literackiej XVIII wieku*, s. 37-43.

<sup>23</sup> *Ibidem*.

<sup>24</sup> R. Caillois, *Dzieje człowieka i książki: hrabia Jan Potocki i „Rękopis znaleziony w Saragossie”*, przeł. L. Kukulski, w: R. Callois, *Odpowiedzialność i styl. Eseje*, wyb. M. Żurowski, wstęp J. Błoński, Warszawa 1967, s. 96-97.

<sup>25</sup> *Ibidem*.

<sup>26</sup> Francisco de Quevedo y Villegas (1580-1645) – hiszpański pisarz XVII w. W jego dorobku artystycznym znajduje się proza satyryczna, piętnująca ówczesne społeczeństwo, posługująca się groteską i fantastyką, np. *Sny, Godzina dla każdego, czyli Fortuna mózgiem obdarzona*. Napisał on także powieść łotrzykowską pt. *Żywot młodzika niepozyciwego imieniem Pablos*.

<sup>27</sup> K. Lipka, *Między epiką, retoryką i poezją*, s. 110.

opisu. Żadna inna książka nie miała tak „rozległego” świata przedstawionego. Miejscem akcji jest przecież Europa, Azja, Afryka, Ameryka Południowa. Z tym wiąże się duże zróżnicowanie postaci pod względem etnicznym; bohaterami *Rękopisu* są Hiszpanie, Włosi, Arabowie, Żydzi, Cyganie, itp.; a także religijnym. Pojawiają się tam chrześcijanie, muzułmanie, judaїści, poganie (starożytna religia egipska – Cheremon, Germanus). Ta barwna mieszanina ras, nacji, klas społecznych, wyznań, zawodów, tworzy różnorodną mozaikę, której genezy należy doszukiwać się w podróży Jana Potockiego, jego ciekawości światem, ludźmi, kulturami.

Bogactwo wątków oddaje również kompozycja powieści. Pisarz pomieszał swoje opowiadania, skomplikował, ale jednocześnie panował nad nim. Podobnie jak w baśniach *Tysiąca i jednej nocy* są one nanizanymi na jeden sznurek paciorkami, stanowią pewien system, tajemniczą układankę, którą scalają bohaterowie. „Wielobarwność rzeczywistości, głęboka świadomość tego, że zjawiska tworzące rzeczywistość są niesłychanie bogate – pisał Janusz Ryba – nie pozwoliła stworzyć Potockiemu koherentnej wizji świata. Pod naporem wielości, z jaką się zetknął, jego świat *rozsywał się* na szereg kawałków. Dlatego nie potrafił już zbudować monolitycznego dzieła”<sup>28</sup>.

Tajemniczość filmu Hasa jest wynikiem lektury powieści. 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. Wielu literaturoznawców doszukiwało się w *Rękopisie* cech typowych dla innych powieści. Wskazywano w *Saragossie* elementy czterech odmian tego gatunku: fantastycznej, gotyckiej, filozoficznej, satyrycznej. 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.

Roger Caillois i Janusz Ryba uznali, że *Rękopis* jest zapowiedzią narodzin romantycznej powieści grozy. Ten pierwszy jednoznacznie stwierdził, że *Rękopis* wyprzedza romantyzm: „daje przedsmak nieznanych dotąd dreszczy, których nowa wrażliwość będzie niebawem szukała w urzekającym działaniu grozy i makabry”<sup>29</sup>.

<sup>28</sup> J. Ryba, *Osobliwe arcydzieło – „Rękopis znaleziony w Saragossie” Jana Potockiego*, w: *Powieść polska XIX wieku: interpretacje i analizy*, Wrocław 1992, s. 46. Ideę różnorodności, która z taką siłą wyrażona została w *Rękopisie*, autor tego artykułu wywodzi więc ze „świadomości rozbitej” Jana Potockiego.

<sup>29</sup> R. Caillois, *Od baśni do „science-fiction”*, przeł. J. Lisowski, w: idem, *Odpowiedzialność i styl*, s. 91. Zob. także K. Bartoszyński, *O budowie i znaczeniu „Rękopisu znalezionego w Saragossie” Jana Potockiego*, s. 11-28. Kazimierz Bartoszyński pisał: „Mamy zresztą przed sobą opowiadanie nieskończenie delikatne, jakie umieli pisać autorzy osiemnastowieczni, historie, w których gesty całkowicie niedwuznaczne są osłonięte woalem, ale nigdy nie bywają zakryte. [...] To, co jest niemożliwe, zdarza się jednak; to, co może się zdarzyć tylko raz, powtarza się. Jedno i drugie działa wspólnie,

Wielokrotnie podkreślano, że paradoksalnie romantyzm miał silne zakorzenienie w epoce poprzedniej. W dobie oświecenia dominowała sztuka klasycystyczna – lecz przynajmniej od połowy wieku narastały tendencje estetyczne wobec niej obce, wyrażające się w nurcie sentymentalizmu, czy w tzw. literaturze gotyckiej<sup>30</sup>, nawiązującej do estetyki średniowiecznej.

Estetykę gotycką w epoce romantyzmu upowszechniał przede wszystkim teatr, w którym wielką popularnością cieszyły się melodramaty, pełne efektów cudowności, epatowania niesamowitością, grozą. Bohaterami tych sztuk byli zbójcy, pustelnicy, obłąkani, ukazywano ich w otoczeniu wampirów, kościotrupów, czarownic, itp. Wszystkie te elementy obecne są również w *Rękopisie* Jana Potockiego. Tajemnica, która określa istotę „nowej poezji”, wyrasta ewidentnie z antyretorycznej opozycji romantyków. Nie jasność, lecz „widząca” duchowym zmysłem ciemność, nie odsłanianie, lecz zasłona, niemożność werbalizacji „głębszego”, prawdziwszego świata. Romantyzm to „poezja ruin, grobów”, zamków, klasztorów i szaleńców. W książce Jana Potockiego wszystkie te elementy zostają skonkretyzowane przez opis, jednocześnie zawsze traktowane są przez autora z dystansem i ironią. W pewnym sensie na końcu zostają unieważnione. Tajemnica otrzymuje racjonalne wytłumaczenie. W literaturze pierwszej połowy XIX wieku nigdy nie uzyskiwała ona tak jednoznacznego wyjaśnienia. Sądzę, że podobnie jest w filmie Hasa, dlatego wyczuwana jest w nim m.in. obecność estetyki romantycznej, typowej dla najbardziej charakterystycznego malarza tamtego czasu Caspera Davida Friedricha, choć bez jego patetyczności i odniesień do religii.

Fantastyka współczesna jest przypisana romantyzmowi<sup>31</sup>. Toteż końcowy okres wieku oświecenia jest świadkiem wspaniałej rehabilitacji pierwiastka

---

dając początek jakiejś straszliwej regularności”. Z kolei Siemion S. Łanda (*Rukopis, najdionnaja w Saragosie*, wstęp do przekładu D.A. Gorbowa, Moskwa 1971, s. 14 i 21) zauważył: „Poetyka grozy, bujnie krzewiąca się w literaturze europejskiej końca XVIII wieku, była w pewnym sensie objawem kryzysu drażącego myśl oświeceniową, rezultatem jej bezradności wobec bogactwa i skomplikowanego charakteru nowych zjawisk społecznych”.

<sup>30</sup> Gotycyzm – zrodzony w XVIII w. i zapoczątkowany w Anglii, to zespół zjawisk w literaturze, sztuce i architekturze, związanych z zainteresowaniem przeszłością historyczną i szczególnie z rewaloryzacją średniowiecza. U podstaw antropologii gotyckiej znajdowała się koncepcja rozdwojenia osobowości człowieka i dwoistości natury ludzkiej. W przedromantycznej literaturze wyrażały ją duchy, upiory i wampiry, symbolizujące zagrożenie niejako z zewnątrz. Później zagrożenie to istniało już wewnątrz duszy (Z. Sinko, *Gotycyzm* [hasło], w: *Słownik literatury polskiego oświecenia*, red. T. Kostkiewiczowa, Wrocław 1991, s. 158-163 i B. Paczkowska, *Gotycyzm* [hasło], w: *Słownik literatury polskiej XIX wieku*, red. J. Bachórz i A. Kowalczykowa, Wrocław 1991, s. 323-326). Najbardziej znane powieści tego nurtu to: *Zameczysko w Otranto* H. Walpole’a, *Mnich* M.G. Lewisa, książki A. Radcliffe.

<sup>31</sup> R. Caillois, *Definicja fantastyczności*, „Twórczość” 1958, nr 10, s. 92. Średniowiecze, które nurzało się jeszcze w cudowności, nie potrafiło nadać swoim zaklęciom i zabawom należytego napięcia, wysokiego stopnia przerażenia. Dopiero w 1704 roku Saint-Simon, pisząc *Pamiętniki*, dawał

cudowności. Wszystkie zabobony odżywają, i to z tym większym powodzeniem, że siłą się często na pozór naukowości. Zdaniem Rogera Cailloisa *Rękopis* Jana Potockiego jest przede wszystkim powieścią fantastyczną. Dlatego nie dziwi fakt rozpoczęcia jej od zjaw i widm<sup>32</sup>. Zwraca on ponadto uwagę na nawroty wydarzeń, które „wciskają się w szczeliny racjonalizmu”, i tym samym podważają logiczny porządek świata. Owa „ciemność złydy”, nie tyle niepokoi, co uświadamia, a więc jest czymś użytecznym, gdyż nie pozwala rozumowi na beczynność.

„Fantastyka o gotyckiej proveniencji – pisał Roger Caillois – w *Rękopisie* Potockiego z jednej strony jest rodzajem rekompensaty za właściwy epoce nadmiar racjonalizmu, z drugiej jednak mieści się ciągle w racjonalistycznym porządku świata”<sup>33</sup>. Dlatego wydaje się, że w przeciwieństwie do filmu Hasa, pomimo swej gotyckiej uwertyury i fantastycznej oprawy, *Rękopis* Potockiego nie wykracza poza nurt oświeceniowej moralistyki. Niezwykłości zostają racjonalnie wyjaśnione, jak w powieściach Anny Radcliffe czy Horacego Walpole’a. Stanisław Lem daje taką definicję literatury gotyckiej: „pojmuje ona obcowanie z fantastyką jako zaburzenie empirycznego rozumienia świata i proponuje w zakończeniu racjonalne wyjaśnienie fantastyki”<sup>34</sup>. W tym kontekście *Saragossa* jest parodią fantastyki, „krytycznego gatunku jakim była powieść grozy. Także kwestionowaniem samej zasady wyjaśniania tego, co tajemnicze przez ukryty (i tajemniczy) system sterujący”<sup>35</sup>. Do podobnych wniosków doszedł Janusz Ryba<sup>36</sup>, gdy badał posługiwanie się powieściowymi konwencjami na przykładzie wątku fantastycznego w *Rękopisie*. Stwierdził on, że Potocki parodiuje te konwencje. Wyróżnia dwa sposoby ich ośmieszania. Pierwszy to wplątanie pierwiastków komicznych w zdarzenia makabryczne, np. scena walki Gulia Romati z kościotrupami. Druga metoda to wyjaśnianie w sposób racjonalny

w nich przedsmak prawdziwej fantastyki.

<sup>32</sup> R. Caillois, *Od baśni do „science fiction”*, s. 82-97.

<sup>33</sup> Ibidem, s. 33. Roger Caillois wskazywał ponadto, że o ile fantastyka oświeceniowa miała charakter głównie ornamentacyjny, nadawała utworom walor poetyckości i mieściła się w ich planie światopoglądowym, służąc dydaktyce moralistycznej, to już począwszy od romantyzmu, zaczęła pełnić funkcję poznawczą, przestała być wiązana wyłącznie z problemami moralistycznymi, nie służyła też budzeniu grozy, lecz w szczególności konfrontacji z zagadką życia. Dlatego zjawiska fantastyczne w literaturze romantycznej (nie są już ozdobnikami), „nie tylko współtworzą lokalny i historyczny koloryt opisowych wydarzeń, lecz także pozwalają na rozszerzenie oraz pogłębienie wizji świata i człowieka, wiążąc się z filozoficznymi koncepcjami natury bytu”.

<sup>34</sup> S. Lem, *Fantastyka i futurologia*, Kraków 1970, t. 1, s. 65.

<sup>35</sup> K. Bartoszyński, *O budowie i znaczeniu „Rękopisu znalezionego w Saragossie”...*, s. 27. Zdaniem autora „nakładają się w *Rękopisie* jakby trzy warstwy parodii: groteskowe traktowanie fantastycznych rekwizytów, parodia romansu „antfantastycznego”, parodia wreszcie wyjaśnienia tajemnic świata w sposób paradoksalny – przez to, co samo w sobie jest tajemnicze”.

<sup>36</sup> J. Ryba, *Osobliwe arcydzieło...*



cudownych zdarzeń. W opinii Leszka Kukulskiego<sup>37</sup> fantastyka powieści Jana Potockiego jest parawanem, służącym do ukrycia śmiałych myśli, elementem polemiki filozoficznej, ekspresją wewnętrznych rozterek autora. Dodatkowo fantastyka posłużyła autorowi do wyrażenia poglądów, że świat duchów nie istnieje. Niemniej oryginalność i odkrywczność autora *Saragossy* w zakresie fantastyki sprowadzała się do wyzyskania efektu powtórzenia tej samej przygody w taki sposób, by stworzyć wrażenie rodzaju niezmiennie powtarzającego się tego samego scenariusza wydarzeń względem różnych bohaterów przez wiele pokoleń. Właśnie ta niesamowitość wynikająca z powtarzalności – nie tylko schematu wydarzeń, ale i przedstawień ikonograficznych – złożyła się na swoiście makabryczną urodę filmu Hasa<sup>38</sup>.

Leszek Kukulski uważał Jana Potockiego przede wszystkim za „szermierza idei encyklopedystów”, występującego przeciwko Chateaubriandowi<sup>39</sup>. *Rękopis* – jego zdaniem – zawiera obszerny wykład historiozofii przeciwstawiającej się poglądom, którym dawał wyraz pisarz w *Duchu chrześcijaństwa*. Wnioskować to można z faktu, że Jan Potocki starał się wykazać, iż chrystianizm jest zjawiskiem historycznym takim samym jak inne. Dlatego pod przykrywką fikcji sławny podolanin istotnie daje wykład historii porównawczej rozmaitych religii. Rozległa erudycja pozwala mu dostrzec liczne podobieństwa między dogmatami i obrządkami chrześcijańskimi a wierzeniami czy praktykami dawniejszymi<sup>40</sup>, np. egipskimi. Roger Caillois nie do końca zgadzał się z tym, że *Rękopis* zawiera aż tyle intencji dydaktycznych<sup>41</sup>. Nie widział w Janie Potockim ani tak wyraźnego przeciwnika Chateaubrianda, ani tak gorliwego szermierza idei Diderota czy La Mettrie’go.

<sup>37</sup> L. Kukulski, *Przedmowa do „Rękopisu...”*. Wątek filozoficzno-religijny książki Jana Potockiego jest również szczegółowo analizowany przez T. Sinko, *Historia religii i filozofii w romansie Jana Potockiego*, Kraków 1920.

<sup>38</sup> Powracające motywy to: wędrówka bez celu, zatarcie granicy między sen i jawą, nawiedzony dom, pakt z diabłem – matka Alfonsa podająca jego ojcu wodę, powtarzanie czasu. Tematy te znalazły u Hasa ekwiwalent wizualny w postaci obsesyjnie powracających obrazów: samotny jeździec wśród skalistych gór, zamarta gospoda, kaplica i perspektywa na cmentarz, dwie nierozłączne nieznajome wabiące mężczyzn, szubienica braci Zota, złowieszczy czarny ptak i stos nagich czaszek, zastygłe w dziwnych gestach wyschnięte ciała zagradzające droge, opustoszałe górskie ścieżki, itp.

<sup>39</sup> J. Potocki mógł się z nim zetknąć za pośrednictwem kardynała Borgii, kiedy przebywał w Rzymie.

<sup>40</sup> L. Kukulski, *Przedmowa do „Rękopisu...”*, s. 14. Pisał ponadto, że autor „z rzadką przenikliwością wyczuł zwłaszcza znaczenie sekt ascetycznych, takich jak esejjczycy czy sabejczycy: po wielu latach odkrycie rękopisów znad Morza Martwego potwierdziło słuszność jego poglądów” (s. 14). Według Kukulskiego Velasquez i Hervas, wszechwiedzący bezbożnik, ojciec Potępionego Pielgrzyma, stanowią porte-parole Jana Potockiego, wiernego ucznia osiemnastowiecznych materialistów francuskich.

<sup>41</sup> R. Caillois, *Dzieje człowieka i książki...*, s. 93. Pisał: „Wątpię nawet, by wyłączny zamiar zwalczania *Ducha chrześcijaństwa* mógł dać w efekcie argumentację tak zawołowaną, pośrednią, trudną do odszyfrowania, w której nie znajdujemy najmniejszej aluzji do zwalczanego dzieła”.

## Rozpoznawalność stylu Lidii i Jerzego Skarżyńskich

Małgorzata Hendrykowska wymienia trzy zasadnicze momenty, w których scenografia staje się szczególnie widoczna. Pierwszy, gdy „mamy do czynienia z monumentalnym filmem historyczno-kostiumowym”. Drugi, gdy „scenografowi udało się stworzyć rozpoznawalny styl”. W końcu trzeci, gdy „charakteryzacja jest wyjątkowo trudna”<sup>42</sup>. Jeżeli chodzi o drugi wariant, to najistotniejsze jest tu nie tylko dotarcie poprzez dekorację do istoty rzeczy, ale również nadanie wykreowanemu światu materii osobistego tonu. Taką indywidualnością odznaczyli się Lidia i Jerzy Skarżyńscy, twórcy scenografii i kostiumów do większości filmów Wojciech Hasa<sup>43</sup>. Na ich przykładzie można mówić o prawdziwie twórczym wkładzie scenografa do realizacji dzieła filmowego. Tym bardziej, że, jak przyznawał Jerzy Skarżyński, doskonale rozumiał się z reżyserem<sup>44</sup>. Podobnie jak on, urodził się i wychował w Krakowie, również studiował w szkole artystycznej, dodatkowo genezy jego wyobraźni plastycznej należy szukać w twórczości surrealistów. Świadczyć mogą o tym nie tylko jego malarskie fascynacje, ale również założenia teoretyczne na temat istoty scenografii filmowej. Wiele z nich przywołałam już wcześniej, dlatego teraz wystarczy wspomnieć o najważniejszych wyznacznikach odmienności, a przez to rozpoznawalności jego stylu, czyli o:

- skomplikowaniu przestrzeni,
- nagromadzeniu rekwizytów (tzw. barokowy przepych),
- swobodnym, intuicyjnym projektowaniu kostiumów,
- poetyckości i symboliczności projektów,
- balansowaniu na pograniczu kiczu.

Najważniejsze określenie jednak brzmi: „scenografia to pokazywanie rzeczywistości lub jej surrealizmu”. Żeby precyzyjnie odpowiedzieć, co rozumie on przez ukazywanie surrealizmu rzeczywistości, trzeba skupić się na jego innych wypowiedziach. Surrealizm ma polegać na tym, że scenografia pokazuje „świat z lukami, rzeczywistość, która jest już częściowo zapomniana”. Widz nie otrzymuje dosłownej odpowiedzi, co to za świat. W scenografii Jerzego Skarżyńskiego musi być coś, co wzbudza podejrzenia: tajemnica, groza, cudowność. Oryginalność projektów tej pary artystów polega również na tym, że nie bali się oni

<sup>42</sup> M. Hendrykowska, *Scenografia jako element dzieła filmowego*, „Studia filmoznawcze” 1992, nr 11, s. 294.

<sup>43</sup> Współpracę z tym reżyserem rozpoczęli od *Wspólnego pokoju* (1959), później było *Rozstanie* (1960), *Złoto* (1961), *Rękopis znaleziony w Saragossie* (1964), *Szyfry* (1966), *Lalka* (1968) i *Sanatorium pod Klepsydrą* (1973).

<sup>44</sup> Zob. wypowiedzi Jerzego Skarżyńskiego w artykułach: *Wierzę w podpis autorski*, „Film” 1976, nr 13; Z. Strzelecki, *Współczesna scenografia polska*, Warszawa 1984; M. Wysogład, *Warto było się trudzić*, „Film” 1988, nr 40; M. Parowski, *Materia, ale kopnieta*, „Nowa Fantastyka” 1996, nr 7; J. Ciosek, *Wywiad z J. Skarżyńskim*, „Dziennik Polski” 1999, nr 294; H. Jurkowski, *Dzieje teatru lalek. Od wielkiej reformy do współczesności*, Warszawa 1984.

sztuczności, teatralizacji scenografii filmowej. Wpływało to prawdopodobnie z ich wcześniejszych doświadczeń – pracy w tatrze lalek. Dlatego także w filmie często posługiwali się umownością, maską, lalką. Krakowski scenograf twierdził, że nie boi się sztuczności, bo „film to ciąga sztuczność”. Nie ma w nim przecież wyraźnej granicy prawdopodobieństwa. Przestrzeń, rekwizyty czy kostium tylko „udają prawdę”, w rzeczywistości są najczęściej wariacjami „na zadany temat”. Są po prostu surrealne, tj. utworzone ze znanych, prawdopodobnych elementów, które zostały zestawione w niespotykany sposób. Wszystko więc sprowadza się do jednej zasady, wynikającej z owego surrealizmu, że „scenografia to wypowiedanie się poprzez sztukę”<sup>45</sup>. Ktoś kto traktuje scenografię jak sztukę, musi zostać zauważony.

## Filmowe arcydzieło

Może dziwić użycie pojęcia ‘tajemnica’ w stosunku do filmu, który powstał na podstawie powieści, napisanej w „wieku światła i rozumu”. Przyjęło się sądzić, że dla tej epoki świat jest całkowicie pojmowalny. Co prawda, pozostaje zagadką, ale jest ona czymś chwilowym, w ostatecznym rozrachunku dającym się zrozumieć. Tak rzeczywiście jest w książce Jana Potockiego, ale nie w filmie Hasa<sup>46</sup>.

Tajemnicze w *Rękopisie* są odwołania do filozofii XVII i XVIII wieku, kabały<sup>47</sup>, w ogóle do wiedzy ezoterycznej<sup>48</sup>. Ten wymiar w filmie, w porównaniu z książką, został znacznie ograniczony. Niemniej w warstwie wizualnej często pojawiają się obrazy, nawiązujące do odpowiednich fragmentów powieści. Pozbawienie filmu rozbudowanej warstwy filozoficznej dostarczyło argumentu podważającego jego wartość<sup>49</sup>. Wydaje się, że jej brak w warstwie fabularnej

<sup>45</sup> J. Skarżyński, op. cit.

<sup>46</sup> Wielokrotnie podkreślano, że Has nie do końca był wierny książce Jana Potockiego, ponieważ w powieści mimo wszystko triumfuje postawa racjonalistyczna. Natomiast w filmie jest ona ciągle kwestionowana, a końcowa scena zdaje się całkowicie potwierdzać fakt, że irracjonalizm zwyciężył.

<sup>47</sup> „Doszukiwano się w dziele Potockiego wątków kabalistycznych, próbowano go odczytywać kluczem wolnomularskim, uważano, że jest to wypowiedź oświeceniowego światopoglądu racjonalistycznego. Jednak w filmie filozoficzna otoczka znika” – prelekcja Mateusza Wernera DKFS „Pod Spodem”, 16 października 1998.

<sup>48</sup> „Potocki interesował się filozofią i mistyką, okultyzmem i satanizmem, studiował – dziś powiedzielibyśmy – historię idei wszystkich epok. Obdarzony skłonnością do wolnomyślicielstwa, obok wiedzy standardowej z XVII w., znał doskonale objawienia Hermesa Trismegistosa i poglądy esenńczyków, Talmud i Kabałę, pisma chasydzkie i arabskie, nurt spirytyzmu europejskiego z Aniołem Ślązakiem i Saint-Martinem na czele. Dlatego w jego książce pojawiają się elementy gnozy, próby egzegezy rozmaitych apokryfów” – K. Lipka, *Między epiką, retoryką i poezją*, s. 108.

<sup>49</sup> K. Lipka pisał: „Za mało jest w tym filmie myśli, refleksji, impresji, za mało zostało postawionych pytań intelektualnych” (ibidem). Z kolei J.A. Szczepański napisał, że „Has dość lekkomyślnie stracił okazję wspięcia się na szczyt, ale niemniej przeszedł w jego pobliżu” (J.A. Szczepański, *Mniej bywa czasem więcej*, „Film” 1965, nr 8, s. 5-7).

(akcji, dialogach) jest rekompensowany w obrazie. Wiele myśli zostało zaszyfrowanych w nim właśnie, przez co ich odczytanie jest może trudniejsze, ale bardziej fascynujące. Wojciechowi Hasowi chodziło o uchwycenie istoty dzieła Potockiego, odczytanie go „na swój sposób”, a nie filmowanie długich dysput filozoficznych. Jako twórca miał prawo dokonać wyboru odpowiednich fragmentów tekstu. Dlatego zamiast oceny zasadności ich pojawienia się w filmie, można lepiej spróbować odpowiedzieć na pytanie: co wydało się reżyserowi interesujące?

„Hieroglificzny” charakter w tym filmie mają niemal wszystkie miejsca, w których rozgrywa się akcja. Tymi zaszyfrowanymi obszarami są: skalisty pejzaż doliny Los Hermanos, opuszczona gospoda Venta Quemada, jaskinia, gotycka kaplica, cmentarz, przez który przejeżdża van Worden, w końcu zamek kabalisty. Ciekawe jest spojrzenie na organizację przestrzeni w tym filmie w szerszej perspektywie. Pisano przecież o jej labiryntowości<sup>50</sup>, porównywano do „przestrzeni intymnej”, subiektywnej, będącej jedynie senną wizją lub baśniowym marzeniem, a także do rodzaju szachownicy<sup>51</sup>, po której porusza się bohater, kierowany nieznanymi siłami. Zaszyfrowane znaczenie ma również wiele scen i rekwizytów, które początkowo mogą wydawać się błahe. Dlatego warto odkryć nie tylko pochodzenie, ale i znaczenie, jakie mają w *Rękopisie* takie przedmioty jak: często pojawiające się czaszki, kości ludzkie, szkielety zwierząt, szubienica z dwoma wisielcami, sęp, wąż, kot Rebeki, okno, medalion z relikwiami, maska, którą zakłada van Wordenowi Inkwizycja, lustro, w którym widzi swojego sobowtóra, w końcu tajemnicza Księga i wiele innych. Można pokusić się o rozszyfrowanie genezy i znaczenia niektórych elementów ubioru i makijażu bohaterów. Co prawda, większość strojów odpowiada wyobrażeniom mody hiszpańskiej z XVII i XVIII wieku lub nawiązuje do ubioru arabskiego, ale są też i takie, które mogą dziwić, np. futrzana czapka ojca Alfonsa, makijaż księżniczek. Tajemnicze jest już samo ich pojawienie się w życiu głównego bohatera (w podziemnej jaskini, gdy ratują go z rąk inkwizycji, itp.), a także jego matki, która podaje rannemu ojcu wodę.

Bardzo wczesnie zauważono, że „jednym z najbardziej efektownych uporządkowań świata przedstawionego w dziele sztuki jest jego budowa uformowana na kształt labiryntu”<sup>52</sup>. Mitologiczna proveniencja tego typu organizacji przestrzeni od dawna ewokowała najbardziej tajemnicze skojarzenia. Dodatkowo, uznaje się, że „labiryntem jest wszystko, co jest nam obce”<sup>53</sup>. W *Rękopisie znalezionym w Saragossie*, zarówno w pierwowzorze literackim, jak i w filmie, wyczuwamy obecność takiego ukształtowania przestrzennego. Niemniej reżyser znacznie

<sup>50</sup> Zob. M. Basiaga, *Labirynt jako klucz do filmów „Rękopis znaleziony w Saragossie” i „Sanatorium pod Klepsydrą” Wojciecha J. Hasa*, „Kino” 1985, nr 6, s. 1-3, 18-21.

<sup>51</sup> I. Kolasińska, *Na początku była Księga...*, „Kwartalnik Filmowy” 1999, nr 26-27, s. 244-255.

<sup>52</sup> M. Basiaga, op. cit.

<sup>53</sup> M. Thalmann, *Labirynt*, „Pamiętnik Literacki” 1978, z. 3, s. 346.

bardziej wyeksponował jego labiryntowość, ambiwalencję, w końcu pozorną „nieskończoność”. Obraz znacznie intensywniej, z uwagi na silne pobudzenie zmysłu wzroku, konstituuje w odbiorcy wrażenie skomplikowania organizacji terenu, po którym porusza się bohater. Książka Jana Potockiego przez wielość pięter retrospekcji, plastykę opisu może jedynie pobudzić wyobraźnię czytelnika do stworzenia takiej przestrzeni, nie otrzyma ona jednak materialnego jej ekwiwalentu w postaci gotowego obrazu. Biorąc pod uwagę wcześniejsze filmy tego reżysera, np. *Pętlę*, czy późniejsze, choćby *Sanatorium pod Klepsydrą*, nietrudno zauważyć, że ten typ przestrzeni był mu szczególnie bliski. Teraz wystarczy jedynie wspomnieć, w jaki sposób przejawiał się on w filmie, i jaką mógł spełniać funkcję. Już po kilkudziesięciu minutach oglądania *Rękopisu* zauważamy, że każda droga wybrana przez bohatera (Alfonsa) prowadzi do tajemniczej gospody. Przestrzeń gór Sierra Morena jawi się jako magiczny krąg, z którego bohater nie może się wydostać. Celem wędrówki skomplikowanymi korytarzami jest albo wyjście z tej przestrzeni, albo dotarcie do jej centrum<sup>54</sup>. Wyjście to wyzwolenie z alienacji, zagubienia. Dotarcie do centrum to próba uzyskania odpowiedzi na pytanie o swoje przeznaczenie. To także odrodzenie wynikające z samopoznania<sup>55</sup>. Aby trafić do centrum, trzeba pokonać liczne przeszkody o symbolicznym charakterze. Dlatego van Wordena spotykają na drodze niewiarygodne zdarzenia. Jest kuszony, niemal torturowany, często myli drogę i spotyka tajemniczych podróżnych. Labirynt może być utożsamiany z królestwem śmierci<sup>56</sup>, ale i miejscem olśnienia (poznania). Marek Basiaga zauważył, że „labirynt zmienia człowieka”, po wyjściu z centrum można popaść w chaos<sup>57</sup>. Tak staje się w *Rękopisie*. Ta ambiwalencja wydaje się szczególnie znacząca w kontekście filmu Wojciecha Hasa. Ponadto, w przestrzeni labiryntowej nie tyle istotne jest dotarcie do celu, ile samo podjęcie wędrówki. Reżyser potwierdza to w swoim ostatnim filmie *Niezwykła podróż Baltazara Kobera*.

<sup>54</sup> M. Basiaga, *Labirynt jako klucz...*: „Drugim uprzywilejowanym miejscem w labiryncie jest centrum. Jest to miejsce, w którym wędrowiec odkrywa rąbek tajemnicy, tam decydują się losy jego przyszłości. Posuwanie się do centrum jest głównym sensem wędrówki, drogi labiryntu są formami obronnymi, aby nikt niepowołany nie dostał się do środka. Centrum najczęściej przybiera formy przestrzenne zamkniętego ogrodu, wieży, zamku. Centrum ma również właściwości niszczące”.

<sup>55</sup> „Słowa: labirynt, hieroglify, cud, zagadka, tajemnica należą do językowej skarbnicy wiedzy o świecie wewnętrznym [...]. Znany jest labirynt myśli, badań, zdarzeń, wspomnień. Życie daje nam się poznać jako powikłana nić Ariadny. Trzeba ją rozplątać, ona jednakże zaplątuje się ponownie” (M. Thalmann, op. cit.).

<sup>56</sup> B. Kristensen zauważył: „labirynt ze swym zawiłym rysunkiem, swymi meandrami, skąd nie można się wydobyć, przedstawia w pierwszym rzędzie i przede wszystkim królestwo śmierci”. Analogiczne rozważania snuje J. Servier, gdy pisze, że aby się do niego dostać, „trzeba pokonać strażników progu, [...] węża zwiniętego w kształt labiryntu [...]. Wtajemniczenie zatem jest odtworzeniem śmierci i niebezpieczeństwa tamtego świata”. Cyt. za: M. Basiaga, op. cit.

<sup>57</sup> M. Eliade pisał: „Labirynt, podobnie jak inne próby wtajemniczenia, jest próbą trudną, z której nie wszyscy potrafią wyjść zwycięsko” (M. Eliade, *Traktat o historii religii*, Warszawa 1966, s. 374-375).

Przestrzeń labiryntowa jest rodzajem metafory ludzkiego losu, jego powtarzalności<sup>58</sup>. W filmie otrzymuje swój plastyczny ekwiwalent w postaci wędrowki Alfonsa van Wordena przez morenowy pejzaż Hiszpanii do Madrytu, a także (w warstwie kompozycji) pięter retrospekcji, czyli szkatułkowej narracji. Poza tym, takie plastyczne ukształtowanie przestrzeni użyte zostaje 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, jest najlepszym ucieleśnieniem tych cech. Przestrzeń ukształtowana w ten sposób staje się symbolem świata rozdartego, naznaczonego lękiem, a to z kolei „buduje” niepowtarzalną atmosferę tajemnicy, grozy i niesamowitości.

Kazimierz Bartoszyński, pisząc o kategorii przestrzeni w książce Jana Potockiego, wskazywał na jej dwoistość. Niewątpliwie wiąże się to z dualistyczną ontologią symboliki labiryntu. Pozostaje pytanie, jak objawia się owa dwoistość w filmie Hasa i czemu służy? Powróćmy na chwilę do ustaleń Bartoszyńskiego, który twierdził: „Szczególnie ważną sprawą jest dwoistość, w znaczeniu ontologicznym, charakteru przestrzeni, w jakiej osadzone są przygody Alfonsa”<sup>59</sup>. Ma on na myśli inny rodzaj ambiwalencji niż ta, na którą wskazywałam, pisząc o przestrzeni labiryntu. Nie chodzi już o niszczącą lub odradzającą jej funkcję, ale o otwartość i zamkniętość. Autor tego artykułu zauważył, że opowieści Avadora stanowią jakby „okno”, przez które, z ramy przestrzeni przygodowej opowiadki, oglądany jest świat realny – nieskończony w swych perspektywach. Natomiast przestrzeń przygód Alfonsa jest zasadniczo odmienna od tej, którą ukazują przytoczone opowieści. Rozgrywają się one w wąskich kręgach gór Sierra Morena, których istotną cechą jest zamkniętość, nieprzekraczalność i wewnętrzna tożsamość. Podobne wrażenie mamy w trakcie odbioru filmu Hasa. Przestrzeń doliny Los Hermanos z jednej strony charakteryzuje klaustrofobiczna ciasnota, z drugiej rekompensuje ją „tajemnicza głębia”, rozumiana metaforycznie jako jej rozrastanie się nie wszerek, ale w głąb, tworzenie rodzaju przestrzeni wewnętrznej, symbolicznej. Dychotomią zamknięte – otwarte, w plastycznym ukształtowaniu przestrzeni filmu (por. z *Osobistym pamiętnikiem grzesznika czy Niezwykłą podróżą Baltazara Kobera*), zajmę się szerzej rozpatrując elementy estetyki barokowej w tym filmie.

<sup>58</sup> Metaforyczne znaczenie motywu wędrowki w literaturze jest znane od czasów *Odysei* Homera. Najpełniej wyrażone zostaje natomiast, m.in. w *Procesie* i *Zamku* F. Kafki, *Ulissesie* J. Joyce’a, czy w opowiadaniach B. Schulza.

<sup>59</sup> K. Bartoszyński, *O budowie i znaczeniu „Rękopisu znalezionej w Saragossie”...*, s. 28.

Zdaniem Iwony Kolańskiej kompozycja dzieła Hasa ma charakter szachownicy<sup>60</sup>. Symetria w montowaniu obrazów o podobnie ukształtowanej plastycznie przestrzeni, nie może ująć uwadze obserwatora. Świadczy o tym choćby wielokrotne powtarzanie sceny pod szubienicą, poprzedzonej nocą spędzoną z księżniczkami. Z takiego ukształtowania przestrzeni wynika fatalistyczna koncepcja zapisania losów człowieka w tajemniczej Księdze; teoria Velasqueza, wyjaśniania wszelkich tajemnic świata za pomocą geometrycznych twierdzeń; a także popularna idea świata jako teatru, w którym ludzie niczym marionetki są jedynie wykonawcami z góry zapisanego planu. Organizacja *Rękopisu* Hasa na kształt szachownicy jest ponadto przejawem ironicznej gry reżysera z widzem, z jego przyzwyczajeniami odbiorczymi, w końcu igraniem konwencjami narracyjnymi. Zabieg ten posiada również wydźwięk filozoficzny. Wyraził się w nim sceptycyzm autora pierwowzoru literackiego wobec wiedzy i mądrości (tajemnicze przemieszczanie się uspiętego Alfonsa pod szubienicę), a także typowy fatalizm Kubusia z powiastki filozoficznej Denisa Diderota, który pytał: „czy istnieje człowiek zdolny trafnie ocenić okoliczności, w jakich się znajduje? Rachunek w naszych głowach, a ten, który zapisany jest w rejestrach na górze, to dwie bardzo różne rzeczy. Czy my kierujemy Losem, czy też Los kieruje nami?”<sup>61</sup>. W ten sposób wszystkie wartości, będące przedmiotem rozważań, zostają zdevaluowane, również wiara w mądrość i możliwość wyzwolenia się człowieka od swojego przeznaczenia.

Pisząc o przestrzennym skomplikowaniu *Rękopisu znalezionego w Saragossie*, trzeba wspomnieć o „nieskończoności”, powtarzalności, która przywodzi na myśl wstęgę Möbiusa<sup>62</sup>. W tym wypadku nie chodzi jedynie o współlistnienie i przenikanie sfery materialnej z duchową, ale o ciągłość, nieskończoność czasoprzestrzeni filmu, która nie ma ani końca, ani początku. Zakończenie równie dobrze może być początkiem innej opowieści. Dla naukowców, zajmujących się badaniem sformułowanej przez Carla Gustava Junga zasady „synchroniczności”, wspomniana wstęga stała się geometrycznym wyobrażeniem tego zjawiska. Przez „synchroniczność” należy rozumieć w tym wypadku sensowne współpojawienie się subiektywnych przeżyć i obiektywnych wydarzeń fizycznych w sposób przekraczający prawa przyczynowości. Seweryn Kuśmierczyk pisał: „Uważa się, że wstęga ta pokazuje, iż sfery fizyczna i nie fizyczna mogą być wzajemnie się przenikającymi i nierozzerwalnymi aspektami tej samej rzeczywistości. Mówiąc inaczej, w chwili zaistnienia zdarzenia synchronicznego, sfera *psyche* będzie zachowywać się jak materia, zaś materia będzie przybierać

<sup>60</sup> I. Kolańska, *Na początku była Księga...*

<sup>61</sup> D. Diderot, *Kubus Fatalista i jego pan*, przeł. T. Boy-Żeleński, Warszawa 1978, s. 6.

<sup>62</sup> S. Kuśmierczyk, *Wstęga Möbiusa jako czasoprzestrzeń dzieła filmowego na przykładzie „Pętli” W. Hasa i „Zabicia ciotki” G. Królikiewicza*, „Kwartalnik Filmowy” 2000, nr 29-30, s. 20-39.

cechy psyche”<sup>63</sup>. Jest to powrót do zasadniczego stwierdzenia o wpisaniu w ukształtowanie przestrzeni dzieła fabularnego (w tym wypadku filmowego) schematu kondycji człowieka.

\* \* \*

Akcji pierwszej części filmu, w której reżyser otarł się najbardziej o „tajemnicę”, z którą wiązać należy tytułowy „gotycyzm”, rozgrywa się w Hiszpanii, w górach Sierra Morena. Napisano o nich w manuskrypcie, że „stromie to pasmo oddzielające Andaluzję od Manczy, zamieszkiwane było przez rozbójników i Cyganów, o których mówiono, że pożerają ciała zabitych wędrowców”<sup>64</sup>. Niesamowita sceneria, którą widzimy na ekranie, to: nagie, jasne skały, nie tylko przypominające morenowy pejzaż Hiszpanii, ale dodatkowo nabierające niezziemskiego charakteru, tak jakby akcja filmu nie działa się na ziemi, nie działa się rzeczywiście<sup>65</sup>. Ten nadmierny realizm uwypuklił ich nierzeczywisty, oniryczny charakter. Pejzaż ten został znaleziony w Polsce, w okolicach Ojcowa, a nie w Hiszpanii<sup>66</sup>. Ta informacja dodatkowo wzmacnia wrażenie działania się akcji filmu „wszędzie i jednocześnie nigdzie”. Zarzuty niektórych krytyków, jakoby monotonia tych samych widoków działała na niekorzyść filmu, nie są do końca uzasadnione. Wojciechowi Hasowi chodziło o powtarzalność tych samych miejsc, a przez to wzbudzenie uczucia klaustrofobicznego uwięzienia bohatera w tej przestrzeni. Pustka pleneru pogłębia wrażenie osamotnienia Alfonsa, który wjeżdżając na ten teren, zostaje odcięty od realnego świata, trafia do innej rzeczywistości. W taki sposób opisuje tę przestrzeń autor w książce: „Stanąwszy na szczycie ujrzałem pod sobą dziką i pustą płaszczyznę, żadnego śladu ludzi, zwierząt, i dookoła – głucho milczenie. Przerwałem je wołaniem; echo mi tylko odpowiedziało w oddali”<sup>67</sup>. Od tej chwili nagie skały, porośnięte jedynie bezlistnymi

<sup>63</sup> Ibidem. Dalej autor pisał, że „ta rzeczywistość, której złożoności człowiek nie jest w stanie do końca uchwycić, może przyjmować właściwości organiczne albo duchowe. O owej niezwykłej jedności ducha z materią opowiada niekiedy także sztuka filmowa. W czasoprzestrzeni wstęgi poruszają się m.in. bohaterowie w *Zeszłego roku w Marienbadzie* A. Resnais, *Zaginionej autostradzie* D. Lyncha, *Pełni* W. Hasa i *Zabiciu ciotki* G. Królikiewicza”.

<sup>64</sup> J. Potocki, *Rękopis znaleziony w Saragossie*, oprac. i wstęp L. Kukulski, Warszawa, 1956, s. 24.

<sup>65</sup> „Rzecz dzieje się w Polsce, czyli nigdzie” – napisał w didaskaliach do *Ubu Króla* Alfred Jarry. „Można by odnieść to również do filmu Hasa” – zauważyła B. Mruklik, *Polski barok Hasa*, „Ekran” 1965, nr 7, s. 6-7.

<sup>66</sup> O tym, jak szukano w Polsce odpowiedniego pleneru, opowiadał asystent reżysera – Andrzej Piotrowski. Głównym instrumentem poszukiwań była mapa geologiczna Polski, ponieważ filmowcy szukali terenów górzystych o podłożu wapiennym. Do szczegółowej penetracji wyznaczono tereny Gór Stołowych, Pieniny i Skałki Krakowskie. W końcu wybrano Dolinę Kobylańską. Okazało się jednak, że „znaleziono Hiszpanię”, ale bez słońca, bez niepowtarzalnego kolorytu, który składa się z naturalnej kompozycji barw, światła, roślinności i architektury tego kraju. To m.in. zaważyło na decyzji, by *Rękopis* realizować na taśmie czarno-białej (E. Smoleń-Wasilewska, *Wojciech J. Has przygotowuje „Rękopis znalezionego w Saragossie”*, „Film”, 1963, nr 52, s. 10-11).

<sup>67</sup> J. Potocki, *Rękopis...*, s. 26.



drzewami i krzewami<sup>68</sup>, które przywodzą na myśl romantyczną atmosferę grozy pejzażów, np. Caspera Davida Friedricha<sup>69</sup> (wiąże to z opisami przyrody Jana Potockiego, które – zdaniem Rogera Cailloisa – zapowiadają romantyzm), „nie pozwolą” mu opuścić zaklętego kręgu powtarzających się zdarzeń. W przeciwieństwie jednak do monumentalnych, uduchowionych, a przez to „uwalniających” przestrzeni malowanych przez niemieckiego malarza, „nie objawia” mu swojej tajemnicy. Samotny jeździec, przemierzający to pustkowie, jest jak Don Kichot Cervantesa. Zjawia, samotnie poszukująca odpowiedzi. Ilustracje Gustawa Dorégo do niemieckiego wydania tej książki były znane scenografowi *Rękopisu* – Jerzemu Skarżyńskiemu. Niewątpliwie one stały się główną inspiracją. Nie chodzi tu o podobieństwo figuralne (choć też jest wyczuwane), ale o zbieżną atmosferę, którą tworzy wyrafinowane łączenie elementów realistycznych z fantastycznymi, komicznymi z tragicznymi.

Nagie skały, psychodeliczna muzyka, a właściwie dźwięki wydobywające się jak ze studni, powodują, że obszar doliny Los Hermanos zaczyna przypominać przestrzeń przeklętą. Wędrowka Alfonsa, powtarzalność zdarzeń dodatkowo świadczą o tym, że jest to miejsce bliskie XVII-wiecznym wyobrażeniom czyśćca, a nawet piekła, po kręgach którego krąży van Worden niczym Dante w *Boskiej Komedii*. Na tę analogię wskazała Iwona Kolasińska pisząc, że „droga bez celu nabiera charakteru wędrowki przez Czyściec, jeśli nawet nie Piekło, bo przecież nie widać na horyzoncie żadnego Raju”<sup>70</sup>. W XVII wieku i na początku XVIII dyskusje o znaczeniu czyśćca były bardzo rozpowszechnione. Reformacja podważyła jego istnienie. Z kolei kościół katolicki podtrzymywał tę wiarę. Rozważania tego okresu wydają się ważne o tyle, że właśnie wtedy po raz pierwszy udało się ustalić topografię czyśćca – uczynił to Robert Bellarmin. Wpłynęły one nie tylko na całe kaznodziejstwo europejskie, ale również na powstające przedstawienia plastyczne. Robert Bellarmin uznał, że czyściec znajduje się pod ziemią (jaskinia), a ludzie palą się w morzu płomieni. Wyobrażenie to bliskie jest średniowiecznym obrazom piekła<sup>71</sup>, z którymi wiązać można motyw rozkładających się ciał, np. w filmie – braci Zota. Ikonografia samego obrazu czyśćca ulega w tym okresie pewnemu uproszczeniu. Zanikają średniowieczne sceny narracyjne,

<sup>68</sup> Wojciech J. Has mówił: „lubię drzewa огоłocone z liści, nie las letni, kapuściany” (E. Smoleń-Wasilewska, *Potrzeba pamięci*, „Film” 1966, nr 12, s. 6-7).

<sup>69</sup> C.D. Friedrich, *Dwaj mężczyźni kontemplujący księżyc*, ok. 1823.

<sup>70</sup> I. Kolasińska, op. cit. Szerzej o plastycznych wyobrażeniach czyśćca pisała Krystyna Moisan-Jabłońska w książce *Obrazy czyśćca w sztuce polskiego baroku. Studium ikonograficzno-ikonologiczne*, Warszawa 1995 (tu szczególnie rozdziały: *Czyściec w czasach reformacji i kontrreformacji*, s. 21-30, *Przedstawienia czyśćca a wyobrażenia czterech rzeczy ostatecznych*, s. 30-49, *Samodzielne przedstawienia dusz czyścicowych*, s. 49-80).

<sup>71</sup> W obrazach czyśćca wiele elementów jest zapożyczonych z przedstawień piekła, np. krata – symbol uwiecznienia, kościotrup – jako symbol śmierci, czy trupia czaszka z dwoma piszczelami – symbol śmierci i rozkładu, wąż, który występuje także w *Rękopisie*.

ukazujące rycerza na cmentarzu, czy szeroko rozbudowane przedstawienia czyścicowych kar. W XVII i XVIII wieku czyściec wyobrażony jako morze płomieni, z wyłaniającymi się nagimi postaciami, symbolizującymi dusze, występuje jako samodzielne przedstawienie, bądź też jest wpleciony w całą gamę różnorodnych kompozycji religijnych. Wierzono, że umożliwia on nawiązanie duchowej więzi ze zmarłymi, przebywającymi w zaświatach. Miało to oczywisty związek z podaniami ludowymi.

Częstymi symbolami tego obszaru były czaszka, kościotrup i szubienica, czyli motywy wizualne, które obecne są w filmach Hasa. Tajemnicze duchy i zjawy pojawiają się na tych przedstawieniach dopiero pod koniec XVII wieku. Rytm zaśnięć i przebudzeń Alfonsa van Wordena, powrotów w te same miejsca<sup>72</sup>, sprawia, że odbiorca, podobnie jak sam bohater, ma wrażenie, iż kręci się w koło. Dlatego góry Sierra Morena są odpowiednikiem przestrzeni labiryntowej albo wizualnym ekwiwalentem idei tajemniczych kręgów kabalistycznych sefirot, które można przejść, pokonując kolejne progi wtajemniczenia (boskości). Pragnąc określić funkcję takiego ukształtowania przestrzeni, należy przede wszystkim wskazać na – wynikającą z treści powieści Jana Potockiego – chęć oddania realiów krajobrazu Hiszpanii. Spełnia ona również niebagatelną rolę dramaturgiczną, trzymając widza w nieustannym napięciu. Określa kondycję zabłąkanego w niej człowieka, jako postaci zagubionej, osaczonej i wystawionej na „groteskowe” próby. Natomiast pojawienie się w tej przestrzeni elementów, należących do ikonograficznych symboli „przestrzeni przeklętej”, wskazuje na pragnienie stworzenia atmosfery grozy i niesamowitości.

Miejscem przeklętym, do którego trafia van Worden, jest gospoda Venta Quemada. Tam 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 pustkowie do Madrytu. Venta Quemada jest przedsionkiem, ostatnim rzeczywistym miejscem, w którym przebywa bohater bezpośrednio przed wtajemniczeniem, lub wkroczeniem w świat niezemskich 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* stanowią jedność, a jej przekroczenie wcale nie oznacza poznania. Van Worden przecież nigdy tak naprawdę nie dowiaduje się, kim są księżniczki. Wygląd wnętrza gospody może budzić zaniepokojenie, świadczy o jej opuszczeniu. Jest to niezbyt przytulne, wręcz ascetycznie urządzone pomieszczenie kamiennie-

<sup>72</sup> Motyw ten znany jest z książki Ludviga Holberga (przełom baroku i oświecenia) *Jeppe na górze*. Główny bohater tej opowieści, Jeppe, zasypia w rowie, a budzi się w łóżku barona. Wydaje mu się, że śnił, iż był kiedyś ubogim wieśniakiem. Potem znów zasypia i budzi się w rowie. Wtedy myśli, że śnił, iż leży w łóżku barona, itd.

-drewniane, w którym przyjezdny nie znajduje niczego, oprócz ławy, stołu i resztek wieczerzy. Początkowo nie budzi to jego zdziwienia, aż do chwili, gdy pojawia się tajemnicza postać – Mulatka, która zawilumi, podziemnymi korytarzami prowadzi go do Eminy i Zibeldy. W tym samym miejscu również Paszeko oczekuje na swoje spotkanie z ukochaną. Tam w irracjonalny sposób (zdjęcia trikowe) pojawiają się bracia Zota, którzy następnie gonią go i wyłupiają oko, skazując tym samym na szaleństwo. Podziemne korytarze przypominają – wspomnianą już – labiryntowość przestrzeni w filmie. Stają się symbolami błędzenia, zawilej drogi do odkrycia prawdy, zamknięcia w pętli czasu i przestrzeni, niemożności odnalezienia odpowiedzi na zadane pytania.

Miejsцем uświęconym, gdzie zjawy nie mogą uczynić bohaterowi filmu nic złego, jest kaplica przy chacie pustelnika. W książce pustelnik mówił: „Nie ofiaruję ci na noc mojej celi, gdyż krzyki Paszeka nie dałyby ci zasnąć. Idź, połóż się w kaplicy, tam pod osłoną krzyża znajdziesz opiekę przeciw złym duchom”<sup>73</sup>. Kaplica jest miejscem próby. Tam pustelnik, który później okaże się szejkiem arabskim (pozostawiony but), ostrzega Alfonsa przed złymi mocami, sprawdza jego odwagę, van Worden śni o księżniczках, a następnie widzi pokryte kurzem czaszki. W tym miejscu toczą się pierwsze opowieści. Poznajemy historię ojca Alfonsa i jego samego, powód szaleństwa Paszeka. Ascetyczny wygląd kamienno-drewnianej budowli, w której mieszka tajemniczy starzec, doskonale harmonizuje z wyobrazeniami, np. romantyków, o ukrytej gdzieś w lesie pustelni. Powierzchność duchownego z kolei bliska jest przedstawieniom świętych lub pustelników, choćby św. Antoniego z rysunku Matthiasa Grünewalda *Studium postaci świętego Antoniego* czy ilustracji Gustawa Dorégo. Podobnie jak wyobrażony na rysunku Święty, ubrany jest w habit, ma długą, siwą brodę. Siedzi przy stole, na którym widzimy typowe rekwizyty, towarzyszące przedstawieniom tego typu, tj. księgę, krucyfiks, dzban, dzwon.

Temat pustelnika był w sztuce, szczególnie w malarstwie, bardzo popularny, malowniczy, poprzez liczne postaci świętych wiązał się nadto z ikonografią religijną. Pustelnik szczególnie często pojawiał się w literaturze romantycznej<sup>74</sup>. Jego życie stało się symbolem gestu odrzucenia świata. Niezmiernie tradycyjny był sposób przedstawiania tych postaci: uboga siedziba (w literaturze chatka, w malarstwie – grotta, jaskinia<sup>75</sup>), szczątki odzieży lub zakonna szata, długie włosy, podobne stałe rekwizyty, np. stół, księga, krzyż, czaszka, czasem pióro. Postać ta funkcjonuje ponadto skutecznie w tekstach mistycznych – ale staje się jakby mniej wyłączna: bohater będący wprawdzie pustelnikiem, jest przede wszystkim wizjonerem, objawiającym prawdy. Z kontemplacyjnego rozmyślenia

<sup>73</sup> J. Potocki, *Rękopis...*, s. 45.

<sup>74</sup> Ten motyw literacki obecny jest m.in. *Lilijach* A. Mickiewicza, *Balladynie* J. Słowackiego.

<sup>75</sup> Jaskinia pojawia się np. na obrazie Antonio de Peredy *Święty Hieronim* (ok. 1678 r.).

przechodzi w sferę ogromnego wysiłku ducha. Przypomina nieco późniejszego *Pustelnika* z obrazu Arnolda Böcklina. Pustelnictwo otacza bohatera nimbem tajemniczości, stanowi pierwsze wytłumaczenie jego dziwnego wyglądu. Dlatego pustelnik w *Rękopisie Hasa* okazuje się nie tyle symbolem ascezy, spokoju, rozwoju, ile mądrości, podstępu<sup>76</sup> i tajemnicy.

W książce Jana Potockiego przestrzeń cmentarna pojawia się kilkakrotnie, natomiast w filmie uwidacznia się tylko raz, w chwili, gdy przejeżdża ją Alfons w drodze do pustelni. Mimo że cmentarz widoczny jest zaledwie przez moment, od razu dostrzegamy jego bliskość z tradycyjnymi wyobrażeniami. Jan Białostocki w książce *Płeć śmierci*<sup>77</sup> szczegółowo przeanalizował motywy cmentarza w ikonografii i literaturze XVIII wieku. Malowane pomniki tworzą w tym czasie cały odrębny gatunek malarski, stają się modnym rodzajem, i to przede wszystkim w kręgach arystokracji angielskiej, później także w mieszczańskich środowiskach Niemiec. Kwitnąca w krajach protestanckich do końca pierwszej połowy XVIII wieku poezja grobów i cmentarzy, ukazuje wiele motywów katolickiej ikonografii wanitatywnej okresu potrydenckiego. Jan Białostocki pisał, że „u cieszących się wówczas światową sławą poetów, takich jak Edward Young, Robert Blair, Thomas Gray, James Hervey<sup>78</sup>, oraz u ich naśladowców i kontynuatorów w Niemczech i Skandynawii, najważniejsze elementy, których zadaniem było inicjowanie medytacji o znakomitości rzeczy ziemskich, stanowiły – jak u malarza typu Valdésa Leala w Hiszpanii XVII wieku – groby, trumny, cmentarze, krypty, krzyże, piszczele, dzwony”<sup>79</sup>.

W literaturze polskiej najwcześniej motyw cmentarza pojawił się w nurcie sentymentalnym (w klasycyzmie najczęściej występowały grobowce) i łączył się z historią uczuć bohaterów. Popularny był również w literaturze romantycznej<sup>80</sup>.

<sup>76</sup> To właśnie Pustelnik wysłał Alfonsa prosto w ręce inkwizycji.

<sup>77</sup> J. Białostocki, *Płeć śmierci*, Gdańsk 1999.

<sup>78</sup> Chodzi o *Noce* Edwarda Younga, *Elegię pisaną na wiejskim cmentarzu* Thomasa Graya oraz *Grobowiec* Jamesa Herveya. Zob. A. Pieńkos, *Nic okropnego, czyli horror oświeceniowy*, w: idem, *Okropności sztuki. Nowoczesne obrazy rzeczy ostatecznych*, Gdańsk 2000, s. 23-26.

<sup>79</sup> J. Białostocki, op. cit., s. 118. „Tym, co nowe u poetów cmentarnych jest element nastrojowy przedstawienia i interpretacji oraz niemal chorobliwe, pełne upodobania nastawienie na przerażającą nocną scenę, opisywaną przez tych pisarzy z zamiłowaniem, nierzadko również przy użyciu takich efektów, jak księżyc, wiatr czy sowa”.

<sup>80</sup> Popularny był również motyw stepowej mogiły (np. A. Mickiewicz, *Stepy akermzańskie*). Ponadto, liczne podróże romantyków przyniosły opisy cmentarzy i grobów egzotycznych, np. mużmańskich (A. Mickiewicz, *Mogiły haremu*, J. Słowacki, *Lambro*) oraz cmentarzy niewolników: pole z rozrzuconymi ciałami i kośćmi (H. Jabłoński, *Obrazy Wschodu*). Grobowce występowały często w przestrzeni zamkniętej – jaskini (np. Z. Krasiński, *Agaj-Han*, S. Witwicki, *Bitwa nad Lorą*), lub podziemiu (Z. Krasiński, *Grób rodziny Reichstalów*, S. Goszczyński, *Król zamczyska*). Do grobu porównywano komnatę (S. Goszczyński, *Zamek kaniowski*), a nawet ołtarz w kościele (Z. Krasiński, *Noc letnia*). Zob. M. Zielińska, *Cmentarz* [hasło], w: *Słownik literatury polskiej XIX wieku*, s. 136-139.

Należał do motywów wyjątkowych, co wynikało zarówno z tradycyjnego zainteresowania, jakim sztuka darzyła zawsze problematykę śmierci (motywy wanitatywne, heroiczne, religijne), jak i ze specyficznych gustów romantycznej epoki (kult irracjonalizmu, śmierci, zaświatów, mistycyzm). Romantyczna „grobowa sceneria” często bywała punktem wyjścia refleksji filozoficznych, religijnych, społecznych lub też pełniła istotną rolę w akcji utworu.

W plastyce ważną rolę w oświeceniowym zaklinaniu śmierci, by nie objawiła ona swojej straszliwej natury, odgrywała ogromnie popularna elegijna dekoracja ogrodowa. Jacques Delille uważał, iż w ogrodach należy wystawić groby sztuczne, znaki śmierci lub marności. Takie *memento mori* miały sprawiać, by śmierć „utraciła [...] całą tę okropność, która wiek trwoży” – jak pisał Stanisław Trembecki w 1774 roku<sup>81</sup>. Wizualna materializacja zwielokrotnionej grozy łączyła się ryzykiem podważenia jej wyłącznie konceptualnego sensu. Nastawienie na sensacyjność i efektywność jako główną wartość tajemnicy i spraw ostatecznych, coraz wyraźniej cechowała romantyczną ikonografię śmierci i grozy. W XVIII wieku przykłady plastyczne są jeszcze rzadkie. Popisem mistrzowskim konstruowania poetyki nowoczesnego horroru jest wizjonerski projekt scenograficzny Despreza do szwedzkiej sztuki historycznej *Fale Bure*, wystawionej w 1795 roku. „Efekt świetlny (księżyc, sztuczne światło), dekoracja (gotycka kaplica), akcesoria grozy (katafalk w czerni, tajemnicze posagi) – wszystko buduje suspens zgodnie z prawami konwencji cmentarnej. Desprez dodaje jeden znaczący szczegół, zrywający z poetyką wzniosłości: przez kryptę przebiegają szczury. Poetycka konwencja wydaje się już coraz mniej istotna, znaczenia nabiera maksymalne epatowanie widza horrorem i zaskoczeniem, które nie pozwoli mu oczekiwać spokojnie dopełnienia się konwencji”<sup>82</sup>.

Obraz cmentarza w *Rękopisie*, choć nie tak monumentalny, bliski jest obrazom Caspera Davida Friedricha, np. *Brama cmentarna* (1825-1826). Przedstawienia tego malarza, związane z cmentarzami, nie tylko należały do heroiczno-klasycznej tradycji, były też takie o charakterze bardziej mistycznym, pietystycznym. Friedrich „przekształca – wedle słów Wenera Hofmanna – miejsce pobożnej kontemplacji w znajdujący się w świecie doczesnym przedsionek zaświatów”<sup>83</sup>. Podobnym „przedsionkiem” jest ta przestrzeń na drodze van Wordena. Motyw cmentarza w malarstwie i literaturze, a pośrednio także w filmie Hasa, symbolizował wszechobecność śmierci i rozkładu, kształtował atmosferę grozy i niesamowitości.

Nie tylko rysunki zdobiące ściany zamku kabalisty nawiązują do wiedzy tajemnej. W filmie, podobnie jak w książce Jana Potockiego, pojawia się wiele

<sup>81</sup> Cyt. za: A. Pieńkos, op. cit., s. 23.

<sup>82</sup> A. Pieńkos, op. cit., s. 30.

<sup>83</sup> Cyt. za: J. Białostocki, *Pleć śmierci...*, s. 26.

postaci, zwierząt i rekwizytów, które wiążą się z czarną magią. Należą one do standardowego repertuaru wyobrażeń tego typu. W jakim celu zostały przywołane? Sądzę, że warto się nad tym zastanowić. Pierwsze symboliczne zwierze – wąż – pojawia się w momencie, gdy van Worden przekracza magiczną granicę doliny Los Hermanos. Przy wjeździe widzi go leżącego, zwiniętego w kłębek. Ta wizualna metafora może zapowiadać labiryntowość tej przestrzeni<sup>84</sup>. Wąż od czasów prehistorycznych był powszechnie czczony. Początkowo związany z kultem Słońca, zrzucając co pewien czas skórę, niejako odradza się niczym Słońce, dlatego był symbolem śmierci i ponownych narodzin. Wkroczenie van Wordena w przestrzeń labiryntu jest rodzajem drogi do samopoznania, czyli ponownych narodzin, dlatego pojawiający się na jego drodze wąż nie jest czymś niezwykłym. Jednocześnie jest on z natury przywiązany do ziemi, często więc był utożsamiany z bóstwem chtonicznym, wrogiem boga Słońca. Podobnie jak skorpion mógł kąsać i uśmiercać. Odczytywano jego symbolikę także jako alegorię rozkoszy i płodności, co zapowiada późniejsze spotkania Alfonsa z księżniczkami i określa zasadniczy cel mistyfikacji, jakiej został poddany. Istotny jest również fakt, że na chrześcijańskim Zachodzie wąż był synonimem szatana, utożsamiano go z zazdrością i nieczystością. Takie rozumienie węża pojawienia się u początku podróży Alfonsa, zapowiada jego późniejsze zmagania z mocami nieczystymi, próby, na które zostanie wystawiony, a przede wszystkim charakteryzuje przestrzeń gór jako „miejsce przeklęte”. W jednej z kolejnych scen widzimy czaszki i szkielety zwierzęce, które nie tylko urozmaicają ascetyczny pejzaż doliny Los Hermanos, ale wskazują na jej „podejrzany” status. Wzmagają wrażenie niesamowitości, tajemniczości. Przestają być tylko realistycznymi rekwizytami. Pojawiają się również w bibliotece zamku kabalisty. W trakcie wywiadu, który przeprowadziłam z Jerzym Skarżyńskim, dowiedziałam się, że były to czaszki byków, które najczęściej utożsamiane są z mocą i płodnością. Podobną interpretację możemy znaleźć w *Leksykonie symboli kultury Wschodu i Zachodu* Jamesa Halla, który pisał, że były one „czczone jako wcielenie płodności”<sup>85</sup>. Ponadto należą one do kręgu symboli okultystycznych. Dlatego ich pojawienie się w filmie (podobnie jak węża), pejoratywnie określa znaczenie obszaru gór Sierra Morena. Nadaje mu dwuznaczną i tajemniczą wymowę. Znaczące, a jednocześnie niepokojące, jest pojawienie się sępa. W książce Jan Potockiego czytamy: „wtem poczułem szpony, wpijające się w pierś moją. Spostrzegłem sępa, który spadł na mnie i pożerał jednego z moich towarzyszy noclegu”<sup>86</sup>. W *Saragossie* Hasa na nagiej gałęzi, tuż przy szubienicy, dostrzegamy tego ptaka. Jego symbolika bliska jest metaforycznemu znaczeniu wizerunku kruka, który ze względu

<sup>84</sup> J. Hall, *Leksykon symboli Wschodu i Zachodu*, przeł. J. Zaus, B. Baran, Kraków 1997, s. 81.

<sup>85</sup> Ibidem, s. 180.

<sup>86</sup> J. Potocki, *Rękopis znaleziony w Saragossie*, s. 45.

na czarne upierzenie symbolizuje śmierć lub złą wróżbę. W chrześcijaństwie – szatana, ponieważ żywi się padliną (zniszczeniem). Podobnie jak wąż, czaszki zwierząt charakteryzuje tę przestrzeń i kojarzy się z czarną magią. Symbolami zła, szatana, czarnej magii są także: czarno-biały kot Rebeki – w kulturze Zachodu najczęściej jest kojarzony z mocą demoniczną; szklana kula w zamku kabalisty – typowo wróżbiarski rekwizyt; plecionka z włosów księżniczek, która ma zastąpić medalion z relikwiami; maska z rogami, którą zakłada Alfonsowi inkwizycja – jest ona typowym wyobrażeniem diabła, opętania, o które podejrzewany jest van Worden. Wszystkie wymienione rekwizyty są symbolami magicznymi, które wprowadzają do filmu element tajemniczości. Powodują, że bohater *Rękopisu* musi zmierzyć się z ich mocą, choćby nawet miała być to jedynie igraszka z konwencją przedstawiania przedmiotów z kręgu wiedzy tajemnej. W powieści Jana Potockiego pojawiają się „zjawy i widziadła, sekuby i wisielcy, które sprzymierzają się, żeby napełnić Alfonsa lękiem”<sup>87</sup>. Jedno jest pewne: są niegroźne, i choć lubią posługiwać się przemocą, ich topory nigdy nie będą użyte, a napój z pucharu w kształcie czaszki nie zawiera trucizny. Podobnie jest w filmie Hasa z tą różnicą, że chociaż jego *Rękopis* wyraźnie rozpada się na dwie części, sygnowane miejscem rozgrywających się wypadków oraz ich podmiotem, to wydaje się, że groza w filmie tak naprawdę nigdy nie zostaje ostatecznie anulowana (choć podszyta jest groteską), a jedynie zawieszona na jakiś czas. Dlatego wielokrotnie pisano, że z każdego niemal kadru *Rękopisu* „wyziera lęk i śmierć”<sup>88</sup>. Rozpad króluje w całym filmie, brzydota przeplata się z pięknem. Niemniej w powieści Jana Potockiego częściej mamy do czynienia z czarownicami, wampirami, a nawet „żywymi trupami”. Czytamy na przykład o poczynaniach zmarłych braci Zota. Paszeko opowiada o torturach, którym go poddawali: „W miejsce oka wsunął swój rozpalony język i zaczął mi lizać mózg tak, że ryczałem z bóleści. Natenczas drugi wisielec, który schwycił mnie za lewą nogę, wziął się także do szponów. Naprzód zaczął mnie łechtać pod podeszwą nogi, za którą mnie trzymał, następnie piekielny potwór zdarł mi skórę, powyciągał wszystkie nerwy, oczyścił ze krwi i jał przebierać po nich palcami jak gdyby po narzędziu muzycznym. Widząc jednak, że wcale nie wydaje przyjemnych dlań dźwięków, zapuścił szpony pod moje kolano, pozaciągał żyły na pazury i zaczął je nastrajać, zupełnie jak gdyby miał do czynienia z harfą. Na koniec jał grać na mojej nodze, z której utworzył rodzaj psalterionu. Słyszałem jego diabelski śmiech, piekielne wycia towarzyszyły moim przeraźliwym krzykom, w uszach tętniły mi zgrzytania potępieńców, wreszcie straciłem przytomność”<sup>89</sup>. W jednej z opowiadanych historii pojawia

<sup>87</sup> R. Caillois, *Dzieje człowieka i książki...*, s. 96.

<sup>88</sup> B. Kosecka, „*Rękopis znaleziony w Saragossie*”, „Film” 2000, nr 5, s. 140-141.

<sup>89</sup> J. Potocki, *Rękopis...*, s. 45.

się z kolei nieznajoma, tajemnicza Orlandyna, która okazuje się Lucyferem<sup>90</sup>. Natomiast kabalista wspomina o rodzajach upiorów<sup>91</sup>. Jest jeszcze wiele innych przykładów obecności zjaw w powieści, nie o wszystkich warto pisać. Podobnie jak nie wszystkie pojawiają się w filmie Hasa. Dlatego o wiele istotniejsze jest zrozumienie funkcji, jaką spełniają. Przede wszystkim są zapowiedzią romantycznych wizji, ale także uwerturą polemiki z irracjonalizmem.

Czarna magia w *Rękopisie* Hasa wiąże się również z tajemniczymi spotkaniami, np. z niezwykłym pojawianiu się matki Alfonsa. Jan Potocki pisze o tym zdarzeniu dość enigmatycznie. Dowiadujemy się, że ojciec głównego bohatera długo pozostawał nieczuły na ponęty miłości. Jego serce wzruszyła dopiero młoda dziewczyna, Uraki Gomelez, córka oidora Grenady, „pochodząca z krwi dawnych królów tego kraju. Wspólni przyjaciele wkrótce zbliżyli obie strony i skojarzyli małżeństwo”<sup>92</sup>. Reżyser bardziej rozwija ten wątek, ponadto rozbudowuje niezwykły kontekst pojawienia się nieznajomej. Ciężko ranny ojciec Alfonsa (po pojedynku) prosi o łyk wody, za który gotów jest oddać duszę diabłu. W tym momencie pojawia się, w niewyjaśniony sposób, tajemnicza kobieta, która podaje mu wodę<sup>93</sup>. Kolejna scena przedstawia już orszak weselny i ślub ojca Alfonsa z enigmatyczną zjawą. W ten sposób stary van Worden zawarł pakt z mocami nieczystymi. Los jego potomków został zdeterminowany. Ich duszę powierzono siłom diabelskim, które kiedyś się o nią upomną. Tym samym Alfons zostaje szczególnie predestynowany do roli kuszonego przez tajemnicze księżniczki. Natomiast pojawienie się w lustrze jego sobowtóra symbolizuje tę część jego duszy, która wpadła we władanie złych duchów<sup>94</sup>.

Najważniejsze spotkania bohaterów książki i filmu rozgrywają się w nocy. Noc ma decydujące znaczenie i wielokrotnie wpływa na przebieg dalszej podróży Alfonsa<sup>95</sup>. W książce Jana Potockiego czytamy: „nagle zadrżałem na niespodziewany głos dzwonu. Usłyszałem dwanaście uderzeń, a jak wiadomo, złe duchy mają władzę tylko od północy do pierwszego piania koguta”<sup>96</sup>. Również przed tajemniczą gospodą znajdował się pień z wiele wyjaśniającym napisem: „Panowie podróżni, módlcie się przez miłosierdzie za duszę Gonzaleza z Murcji, dawnego

<sup>90</sup> Ibidem, s. 116.

<sup>91</sup> Ibidem, s. 122.

<sup>92</sup> Ibidem, s. 48.

<sup>93</sup> W tym momencie można wskazać na dwoistość wody, która kojarzy się z łonem kobiecym, z początkiem i kresem wszystkiego, życiem i śmiercią.

<sup>94</sup> Zob. M. Basiaga, *Labirynt jako klucz...*, s. 19.

<sup>95</sup> Noc jest czasem doświadczeń istotnych, tajemniczych. Chroni, a jednocześnie kusi. To właśnie o tej porze budzą się instynkty, złe moce i duch. Dlatego do końca nie wiemy, kim były Zibelda i Emina. Czy rzeczywiście tylko afrykańskimi księżniczkami?

<sup>96</sup> J. Potocki, *Rękopis...*, s. 28. Pianie koguta kojarzy się z pryśnięciem zaklęć magicznych, czarami, upiorami. Szczególnie często pojawia się w utworach romantyków, np. *Romantyczności* czy *Dziadach* Adama Mickiewicza



gospodarza z Venta Quemada. Nade wszystko mijajcie to miejsce i pod żadnym warunkiem nie przepędzajcie tu nocy”<sup>97</sup>. Wojciech Has, podobnie jak autora powieści, posługiwał się konwencjonalnymi symbolami ikonografii czarnej magii<sup>98</sup>. Niemniej, gdy groteskowy aspekt tych odwołań w książce Jana Potockiego jest dość łatwo wyczuwalny, w filmie mimo celowej schematyczności, a więc prześmiewczego charakteru tych nawiązań, nastrój grozy, niesamowitości, lęku, nigdy nie znika.

W *Rękopisie* Wojciecha Hasa „śmierć przyzwyczajają do swojego wizerunku niemal w każdym obrazie” – zauważyła Barbara Kosecka<sup>99</sup>. Dlatego aż roi się w nim od spopielałych szczątków, gnijących trupów, kielichów w kształcie czaszki i węży niespodziewanie wypełzających ze skrzyń. Stosy czaszek pojawiają się już na początku filmu, w chwili gdy van Worden wjeżdża do doliny Los Hermanos. Powracają następnie wielokrotnie, nadają temu miejscu specyficzny nastrój niczym z romantycznych romansów grozy czy średniowiecznych moralitetów. Czyniąc go rozpoznawalnych dla widza, a przed wszystkim osaczającym bohatera, który nie może od nich uciec. Motyw ten najbardziej przypomina podobny stos czaszek z późnośredniowiecznego obrazu Vittore Carpaccia *Święty Jerzy ze smokiem*. Walecznym zmaganiem Świętego ze zwierzem – wcieleniem zła, towarzyszy makabryczna sceneria. Na dalszym planie widzimy poniewierające się czaszki i kości, poszarpane ciała, poodrywane członki, pełzające węże, jaszczurki, żaby. Jest to wizja bliska wyobrażeniom apokaliptycznym. I choć w *Rękopisie* *znalezionym w Saragossie* groza scen z czaszkami podszyta jest ironią, to jednak wciąż mogą one wzbudzać podobne uczucie niepokoju. Z *Leksykonu symboli sztuki Wschodu i Zachodu*<sup>100</sup> dowiadujemy się, że czaszka od dawna jest symbolem śmierci i zniszczenia. W sztuce chrześcijańskiej pojawia się także czaszka obrosnięta bluszczem, jest wtedy alegorią nadziei na zmartwychwstanie albo atrybutem świętych, np. św. Magdaleny. W historii sztuki czaszka i kościotrup były bardzo częstymi motywami wizualnymi, właściwie od czasów średniowiecza – pisał o tym szczegółowo Jan Białostocki w książce *Pleć śmierci*.

Nie ma sensu w tym miejscu szczegółowo analizować ewolucji tego typu przedstawień, warto natomiast przyjrzeć się jego funkcjonowaniu w malarstwie

<sup>97</sup> J. Potocki, *Rękopis...*, s. 27.

<sup>98</sup> Zob. M. Eliade, *Okultyzm, czary, mody kulturowe. Eseje*, przeł. I. Kania, Kraków 1992, rozdz. *Kilka uwag o czarach w Europie*, s. 83-107. Autor proponuje nowe spojrzenie na fascynację czarami w XVI i XVIII wieku. Zauważa, że „w okresie kryzysów religijnych lub społecznych, pod presją ekonomiczną bądź kościelną, te ludowe przeżytki mogły – spontanicznie lub w następstwie procesów urządzanych przez inkwizycję – przybierać nową orientację, wiodącą rzeczywiście ku czarnej magii”.

<sup>99</sup> B. Kosecka, op. cit.

<sup>100</sup> J. Hall, *Leksykon symboli sztuki Wschodu i Zachodu*, s. 180.

przełomu wieku XVII i XVIII. Czaszka jako samodzielny wizerunek pojawia się już od czasu renesansu, ale dopiero pod koniec XVI wieku, wraz z ciągłym wzbogacaniem repertuaru ikonograficznego i emblematycznego, zasób motywów związanych z ideami znikomości i przemijania jest naprawdę bogaty. Ten niebывały rozkwit makabrycznych ikonografii szczególnie w krajach katolickich nie był jedynie wynikiem kontrreformacyjnego nawrotu religijności, jezuickiej propagandy i tradycji średniowiecznej fantastyki. Jan Białostocki zauważył, że „zgodnie z przekonującą sugestią Chastela, na tę niezwykłą pasję w przedstawieniu czaszek, szkieletów i trupów, wpłynęły czynniki natury bardziej nowoczesnej i postępowej”<sup>101</sup>. Chodzi mianowicie o to, że wiek XVIII to epoka nauki, w której badania anatomii człowieka, a co za tym idzie ilustracja naukowa, bardzo się rozwinęły. Niemniej motyw czaszki wiąże się przede wszystkim z ideą *vanitas*, czego najlepszym dowodem jest przedstawienie Hansa Holbeina młodszego *Ambasadorowie*<sup>102</sup>. Widzimy tam na pierwszym planie ukośny, owalny kształt – jest to zdeformowana czaszka. Interpretatorzy tego obrazu zgodnie uznawali, że miał to być rodzaj *memento mori*: gra ze średniowieczną praktyką wykorzystania czaszki jako stałego przypomnienia o obecności śmierci.

Jeżeli chodzi o szkielet, to najbliższe wyobrażeniu kościotrupa z *Rękopisu znalezionego w Saragossie*, z uwagi na czas akcji i datę napisania książki, są podobne przedstawienia z XVII i XVIII wieku. We Włoszech i Hiszpanii w tym czasie zyskuje wielką popularność pojawienie się nowego wyobrażenia trupa, szkieletu, w sugestywnej formie barokowego naturalizmu. Najlepszym dowodem na to twierdzenie jest tzw. drugi „hieroglif” Juana de Valdésa Leala *Hieroglif naszych ostatnich dni: In icu oculi* z 1672 roku. Łacińskim napisem z tytułu otoczony jest płomień świecy, którą gasi kościotrup. W rękach dzierży kosę i trumnę okrytą całunem. Dookoła rozrzucone są przedmioty symbolizujące wszelkie ziemskie wartości, oznaki władzy świeckiej i duchowej<sup>103</sup>. Ma on podobną, wanitatywną wymowę jak *Ambasadorowie* Holbeina. I choć nie jest ona tożsama z symboliką szkieletów pojawiających się w filmie Hasa, może wskazywać na źródło tego motywu plastycznego.

W sztuce XVIII wieku również jest wiele scen mrocznych i irracjonalnych, albo przynajmniej takimi się wydają. Szkielety, widziadła i rozmaite monstra zjawiają się nawet częściej niż dawniej. Funkcjonowanie kościotrupa na XVIII-wiecznych malowidłach ulega zmianie. W celu jej podkreślenia Andrzej Pieńkos przywołuje m.in. obraz znakomitego malarza angielskiego oświecenia Josepha Wrighta of Derby *Stary człowiek i śmierć*, namalowanego około 1770 roku. Stwierdził on, że „motyw z bajki Ezopa – spracowany starzec wzywa śmierć

<sup>101</sup> J. Białostocki, *Pleć śmierci*, s. 90.

<sup>102</sup> Zob. J. Berger, *Sposoby widzenia*, przeł. M. Bryl, Poznań 1997, s. 89-91.

<sup>103</sup> J. Białostocki, *Pleć śmierci*, s. 91.

na pomoc – został wykorzystany do pokazania absurdalnego kontrastu człowieka i szkieletu”<sup>104</sup>. Szkielet, bezpośrednio skopiowany z pewnego podręcznika anatomicznego, staje się u tego mistrza nastrojowości – niewątpliwie celowo – „obiektem nie na swoim miejscu”. W ten sposób szkielet jawi się jedynie jako zabawny rekwizyt i właśnie w takim kontekście pojawia się coraz częściej w wieku XVIII. Tego typu przedstawienia są najlepszym dowodem na to, że sztuka oświecenia pragnęła ostatecznego odparcia demonów starego świata. Dlatego czaszki, kościotrupy pokryte kurzem, pajęczynami w *Rękopisie znalezionym w Saragossie* Hasa nie kojarzą się już tylko ze średniowiecznymi i barokowymi obrazami, ukazującymi taniec śmierci czy kościotrupa z kosą, który czyha na człowieka w każdej chwili, ale stają się przede wszystkim umownymi rekwizytami, które reżyser wykorzystuje nieco ironicznie. Dobrym przykładem potwierdzającym tę tezę jest rysunek Jerzego Skarżyńskiego do *Saragossy*. Modus wypowiedzi artystycznej XVIII wieku polegał na tym, że „nie trzeba było stosować się do obowiązujących reguł, należało jednak przedmiot pokazywany przedstawić z uwyrażnieniem dystansu autora, filtru zastosowanych środków artystycznych”<sup>105</sup>. W tym momencie widać wyraźną koherencję tego stanowiska z postawą Jana Potockiego i pośrednio Hasa, którzy również starali się zdystansować wobec standardowych wyobrażeń wanitatywnych. Czaszka<sup>106</sup>, kościotrup należą do typowych motywów estetyki grozy, są „hieroglifami”, które należy odczytać. Częściowo symbolami śmierci (idei *vanitas*), szatana, cierpienia czyścicowych lub piekielnych, także elementami, które mają pobudzić wyobraźnię odbiorców. Dzięki nim z ich podświadomości „uwalniają się” podobne obrazy, widziane już wcześniej, związane z malarstwem średniowiecznym, barokowym czy XVIII-wiecznym.

Najczęściej powracającym motywem plastycznym w *Rękopisie znalezionym w Saragossie* Hasa jest wizerunek szubienicy i wisielców<sup>107</sup>. Reżyser wprowadził go zgodnie z pierwowzorem literackim. Główną funkcją tego przedstawienia jest wzbudzenie nastroju grozy i niesamowitości. Tym bardziej, że Jan Potocki pisał o dolinie Los Hermanos jako o „miejscu przeklętym”, nawiedzanym przez duchy i rozbójników. Takimi groźnymi łupieżcami byli bracia Zota, którzy za popełnione przestępstwa zostali powieszani. Pozostawiono ich ciała, aby stały się

<sup>104</sup> A. Pieńkos, *Nic okropnego, czyli horror oświeceniowy*, s. 11. Autor zauważa, że „Wright nie ośmiesza wielkiej tradycji *memento mori*, sugeruje raczej, że nowoczesnie takiego moralitetu namalować się nie da”.

<sup>105</sup> Ibidem, s. 15.

<sup>106</sup> W dalszej części filmu pojawia się kielich w kształcie czaszki, z którego Alfons pije tajemniczy napój, przygotowany przez księżniczki. Wyobrażenie to wiąże się z życiem samego autora powieści. Z biografii Jana Potockiego dowiadujemy się, że przywiózł on kilka małych czaszek z jednej ze swoich wypraw i od tego czasu się z nimi nie rozstawał.

<sup>107</sup> J. Potocki, op. cit., s. 38.

przestroga dla innych. Dusze niewiernych zamieszkały w tej dolinie i straszły wszystkich nieproszonych gości, którzy starali się tędy przejechać, również van Wordena i Paszeka. Wyobrażenie szubienicy było częste szczególnie w malarstwie średniowiecznym, np. pojawia się na obrazach Hieronima Boscha, później Pietera Bruegela. W kontekście *Rękopisu* chodzi jednak o jej specyficzne przedstawienie. Nie ma być to tylko realistyczna wizja ukarania zbrodniarza, ale symboliczny obraz, wprowadzający do filmu element zaskoczenia, zapowiadający śmierć i grozę. Dlatego doskonale koresponduje z obrazem Pietera Bruegela starszego *Triumf śmierci*, choć na tym ostatnim groteskowość została całkowicie anulowana. Sceny pod szubienicą z filmu mogą być uwerturą dojrzałego fantastycznego malarstwa romantycznego. Dlatego Francisco Goya również z powodzeniem mógłby ilustrować demoniczne partie *Rękopisu* Jana Potockiego. Tym bardziej, że prawdopodobnie był mu osobiście znany. Istnieje portret polskiego pisarza, pochodzący ze zbiorów Alfreda Potockiego, którego autorstwo przypisywane jest właśnie hiszpańskiemu malarzowi. Badacze nie piszą natomiast o prawdopodobieństwie wpływu, jaki *Los Caprichos* mogły mieć na wyobraźnię Jana Potockiego<sup>108</sup> (pośrednio i reżysera). Niemniej w filmie można zauważyć podobieństwo przedstawienia szubienicy z odpowiednimi grafikami, np. z cyklu *Okropności wojny*, choć te akurat wyobrażenia Hiszpana charakteryzowały się dramatyzmem, którego w *Saragossie* nie ma. Motyw szubienicy pojawia się także w książce Denisa Diderota *Kubuś Fatalista i jego pan*. Jan Potocki znał tę powieść, prawdopodobnie to ona zainspirowała go do wymyślenia wizji szubienicy<sup>109</sup>, którą następnie twórczo zaadaptował Has dla potrzeb obrazu filmowego. Chwilę uwagi warto poświęcić również rozkładającym się ciałom braci Zota. Kamera nie szczędzi nam szczegółów, np. w scenie, gdy w cudowny sposób trupy odczepiły się od sznura i obudziły ze snu Alfonsa albo też, gdy goniły Paszeka i wylupiały mu oko. W sztukach plastycznych ciało ludzkie w stanie rozkładu – jako symbol marności życia – przedstawiano bardzo często. Przykładem mogą być obrazy w kościele farnym w Krośnie, w klasztorze wizytek w Krakowie. W większości wyobrażają one, otoczone atrybutami dobrobytu, rozkładające się trupy gryzione przez robactwo<sup>110</sup>. W *Rękopisie* są przede

<sup>108</sup> Wskazywano również na kontekst biograficzny pojawienia się wisielców w powieści Jana Potockiego, co jakoby miało wiązać się z osobowością samego autora, jego depresjami, pragnieniem śmierci, w końcu z samobójstwem. J. Ryba, *Jan Potocki (1761-1815)*, w: *Pisarze polskiego oświecenia*, red. T. Kostkiewiczowa, Z. Goliński, Warszawa 1994, s. 424-450.

<sup>109</sup> Kubuś kilka razy znajduje się pod szubienicą, ponieważ jego koń niesie go w tamtą okolicę. Pan twierdzi, że to zły znak. Później okazuje się, że koń należał do kata, dlatego ponosił go w kierunku znajomego widoku. Tajemnica, groza kryjąca się w tym zdarzeniu, zostaje racjonalnie wyjaśniona, tak jak w książce Jan Potockiego.

<sup>110</sup> Obraz rozkładającego się ciała (symbol śmierci) często pojawia się w średniowiecznych tekstach, np. w *Rozmowie Mistrza Polikarpa ze Śmiercią*.

wszystkim elementami kreującymi nastrój grozy i niesamowitości, na zasadzie kontrastu z poprzedzającymi scenami (spotkania z pięknymi księżniczkami). Motyw szubienicy w *Saragossie* spełnia podobną funkcję co czaszki, kościotrupy, jest przede wszystkim metaforą śmierci, przemijania. Napawa Alfonsa strachem, jednocześnie ironicznie wskazuje na konwencję tego typu przedstawień w literaturze i sztuce.

Najważniejszym tajemniczym rekwizytem w *Rękopisie znalezionym w Saragossie* Hasa jest Księga. Oficer wycofującej się armii z Saragossy natrafia na nią zupełnie przypadkiem. W książce Jana Potockiego czytamy: „Pokój był ogołocony z cenniejszych przedmiotów, pozostawiono jedynie drobiazgi znikomej wartości. W kącie, na ziemi, zauważyłem kilka zapisanych zeszytów; podniosłem je i przyjrzałem ich zawartość. Był to rękopis hiszpański; jakkolwiek bardzo słabo znałem ten język, to przecież zdołałem pojąć, że znalazłem rzecz zajmującą: rękopis zawierał historie o kabalistach, zbójcach i upiorach”<sup>111</sup>. Właściwie nic więcej na temat owego rękopisu nie dowiadujemy się z książki. Wszystkie sceny filmu, eksponujące ten rekwizyt (jego symbolikę), są oryginalnym pomysłem reżysera. Opasły, stary manuskrypt, pojawiający się w pierwszej sekwencji filmu, będzie odtąd często powracającym obrazem w *Rękopisie* Hasa. Dlatego warto przypomnieć pierwszą scenę z Księgą (pojawia się ona także w bibliotece kabalisty, jaskini i na końcu filmu, gdy Alfons zapisuje jej kolejne stronicę). Widzimy, jak światło lampy oświetla najpierw jedną, a potem kolejną z rycin, które przykuły uwagę oficera. Przedstawiają one szubienicę, dwóch wisielców, dwie piękne splecione w uścisku kobiety. Ryciny z manuskryptu pojawiają się następnie jako realne obrazy w filmie (funkcjonują na zasadzie motywów przewodnich). Znaczenie motywu Księgi w *Rękopisie* analizowała szczegółowo Iwona Kolasińska. Pisała ona: „jeśli Księga spełnia w istocie funkcję tropu, to przede wszystkim w tym sensie, iż poucza, że nie ma tak naprawdę prostych dróg i nie ma takich map, by warto im do końca zawierzyć”<sup>112</sup>. Doświadcza tego van Worden, gdy błądzi, próbuje uciec, ale przez to wcale nie uwalnia się od swego przeznaczenia. Los raz zapisany na kartach Księgi – jest losem spełnionym, nie ma już powrotu. Autorka artykułu *Na początku była Księga...* zauważyła, że sama lektura Księgi została w nią wpisana, że sytuacja Księgi, jej bohaterów i czytelnika musi się nieustannie powtarzać. Tylko wówczas spełnią się słowa Velasqueza: „Jesteśmy jak ślepcy, którzy błędzą po ulicach nieznanego miasta. Ulice prowadzą do celu, ale my nieraz powracamy do tych samych miejsc, aby dotrzeć tam, gdzie zamierzamy”<sup>113</sup>. Czas stracony przez Alfonsa na krążeniu po górach „zwraca się w postaci sztuki, staje się częścią Księgi, której dalszy ciąg

<sup>111</sup> J. Potocki, *Rękopis...*, s. 23.

<sup>112</sup> I. Kolasińska, *Na początku była Księga...*, s. 255.

<sup>113</sup> J. Potocki, *Rękopis...*, s. 126.

miał dopisać sam bohater”<sup>114</sup>. W filmie istnieje ona jako wieczny prawzór zdarzeń. Postaci zachowują się jak marionetki w rękach losu. Motyw Księgi pojawia się w innych filmach Hasa, np. w *Sanatorium pod Klepsydrą*<sup>115</sup>, *Niezwykłej podróży Baltazara Kobera*<sup>116</sup>. Podobnie jak w *Rękopisie znalezionym w Saragossie*, jest przede wszystkim metaforą życia, sztuki, tworzenia.

„Tajemnica” kompozycji filmu *Rękopis znaleziony w Saragossie* wiąże się ściśle ze strukturą pierwowzoru literackiego. Kazimierz Bartoszyński twierdził, że skomplikowanie narracji *Rękopisu* Jana Potockiego – stanowi w jakimś stopniu „sparodiowanie i zredukowanie do absurdu wszelkiej powieściowości”<sup>117</sup>. 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 schwytać w nich najmniejszego związku. W istocie nie wiem, kto mówi, a kto słucha. [...] To istny labirynt”<sup>118</sup>. Podobne spostrzeżenia miał Roger Caillois, gdy wśród różnych rodzajów gry powieściowej wyróżnił *illinx* (po grecku – wir), czyli „wprowadzenie grającego w stan miłej dezorientacji”<sup>119</sup>. Uznał, że ważną cechą estetyczną, właściwą *Rękopisowi* jest zdolność wzbudzenia owej *illinx* – specyficznego stanu oszołomienia. Właśnie to „oszałamianie” czytelnika książki Jana Potockiego zafascynowało scenarzystę *Rękopisu* – Tadeusza Kwiatkowskiego, a następnie Wojciecha Hasa. Pozwala spojrzeć na film jako na metaforę życia w ogóle, a „gotycyzm” uznać po prostu za sceniczny kostium. Skrywa się pod nim nic innego jak tylko chęć ośmieszenia ludzkiej głupoty i przypomnienia, że życie najbliższe jest teatralnej grze i Pascalowskiej żegludze. Has rozwinął, pogłębił ten wątek w późniejszych filmach, przede wszystkim w *Osobistym pamiętniku grzesznika* i *Niezwykłej podróży Baltazara Kobera*.

<sup>114</sup> T. Sobolewski, *Reżyser z Krakowa*, „Film” 1978, nr 23, s. 3-6.

<sup>115</sup> J. Błoński, *Świat jako Księga i komentarz*, w: *Czytanie Schulza*, red. J. Jarzębski, Kraków 1994, s. 68-84.

<sup>116</sup> M. Kornatowska, *Odczytać tajemną Księgę*, „Film” 1989, nr 3, s. 9. Autorka pisała, że „rzeczywistość w filmie Hasa jest jak księga tajemnic i przeznaczeń, której sekretnym szyfrem zapisane zostały nasze losy i cała mądrość w tym, by umieć ją pojąć i zgłębić”.

<sup>117</sup> K. Bartoszyński, *O budowie i znaczeniu „Rękopisu znalezionego w Saragossie”...*, s. 28.

<sup>118</sup> J. Potocki, *Rękopis znaleziony w Saragossie*, na podst. tłumaczenia E. Chojeckiego oprac. E. Zarych, Kraków 2003, s. 272.

<sup>119</sup> R. Caillois, *Żywiol i ład*, przeł. A. Tatariewicz, Warszawa 1973, s. 338-339.

## Gothicism according to Wojciech Has

### Summary

The greatest aim of the article is to analyse and interpret *The Saragossa Manuscript* by Wojciech Has (1964). This masterpiece is significant for two major reasons. Firstly, it initiated Has's characteristic style. Secondly, it was the first time when a Polish director used Gothic motifs, which are mainly noticeable in two last films by Has: *The personal diary of the wicked... written by himself* (1986) and *The amazing journey of Balthazar Kober* (1988).

The text that inspired Has was a novel written by Jan Potocki. Interestingly, in the context of Gothicism, in his earlier films Has usually focused on various emotions, not on intellect. In this picture, it is different. The novel is about humans, about loneliness and the necessity to make a choose between magic, intellect and experience. Books by Jan Potocki, James Hogg and Frédéric Tristan became ideal adaptation material.

In conclusion, the main aesthetic characteristic of *The Saragossa Manuscript*, *The personal diary of the wicked... written by himself* and *The amazing journey of Balthazar Kober* is the ability to amaze the viewers. This amazement helps the audience to approach the films as the metaphors of life and Gothicism as a scenic costume. Its deeper meaning is the willingness to humiliate human stupidity and to remind that life is like a theatrical play and Pascal's navigation.