Member since 2019
JM14482

Prace z warsztatu

Iwona Grodź*

Czas nie mija, czas nie stoi... Krótkie filmy Wojciecha Hasa w perspektywie autobiograficznej

Człowiek może walczyć ze swoją śmiercią jedynie przy pomocy bliźniego.
(Przybylski 1970: 190)

Abstrakt

Tematem tekstu są krótkie filmy Wojciecha Hasa, przede wszystkim, takie jak *Harmonia* (1947), *Moje miasto* (1950) i poszukiwanie w nich śladów (auto)biografizmu.

Celem było pokazanie ich potencjału semantycznego, zwrócenie uwagi na bogactwo możliwych interpretacji. Tylko postawa badawczej otwartości pozwala uniknąć ciężaru wszelkich fundamentalizmów, pewników, całościowych ujęć. Perspektywa edukacyjna ujawniała się w aktualizacji narzędzi badawczych z zakresu tematologii i hermeneutyki.

Słowa kluczowe: film, Wojciech Has, autobiografizm.

Time does not pass, time does not stand still... Short Films Made by Wojciech Has from an Autobiographical Perspective

Abstract

The paper describes short films made by Wojciech Has, for example *Harmonia* (1947), *Moje Miasto* (1950), and searches for traces of (auto)biography in them. The purpose was to show their semantic potential and to draw attention to the richness of possible interpretations. Only an attitude of scientific openness enables the avoidance of the burden of all fundamentalisms, certainties, and holistic approaches. The educational perspective was revealed in the update of research tools related to hermeneutics and thematic perspective.

Keywords: film, Wojciech Has, autobiography.

* Polskie Towarzystwo Kulturoznawcze.

http://dx.doi.org/10.18778/2450-4491.10.16

Wstęp

Uczenie, podobnie jak konstruowanie własnej tożsamości, odnajdywanie swojego miejsca we własnej kulturze (Bruner 2010: 68), ma charakter procesualny, przebiega niemal przez cały czas, w tym wymiarze przywodzi na myśl narracyjność typową dla (auto)biografizmu (Jakubowski 2018: 97). Zwykle potrzeba uczenia bierze się z trzech źródeł: doświadczenia, konieczności stawiania czoła niespodziewanym problemom, wprowadzenia w życie nowej wartości (Golonka-Legut 2018: 132). Taką nową wartością-jakością może być sztuka, a nawet zwykła rozrywka (Wojniak 2015: 167–180). Dlatego film może okazać się ciekawym narzędziem edukacyjnym (Brzezińska 2012: 127–144).

Niektórzy twierdzą, że twórczość każdego artysty można rozwijać niczym sprężynę albo zgniatać, wskazując tylko najważniejsze wątki. Twórczość Wojciecha Jerzego Hasa (ur. 1925 – zm. 2000) jest tego najlepszym dowodem[1]. W przypadku niemal każdego filmu Hasa można mówić o zaszyfrowanych bardzo głęboko wątkach (auto)biograficznych. Czterem produkcjom warto przyjrzeć się bliżej. Chodzi o etiudę szkolną „o podwórkowym artyście z Bronisławem Pawlikiem" z 1946 r.[2]; średniometrażową *Harmonię* z 1947 r., impresję dokumentalną *Moje miasto* z 1950 r. i ostatecznie jedyny pełnometrażowy film, niebędący ekranizacją tekstu literackiego, jakim było *Złoto* z 1961 r.

(Auto)biografia filmowa to gatunek, w którym autor opisuje swoje życie, często ukrywając się pod postacią kogoś innego. Wątki (auto)biograficzne mogą pojawić się w filmie fabularnym, dokumentalnym, a nawet animowanym. Warto pamiętać, że osoba opowiadająca o sobie i swoim życiu nigdy nie będzie do końca obiektywna. Nie można wierzyć we wszystko, co mówi czy pokazuje. Bardzo często jest przecież tak, że autor chce pokazać tylko pewne wydarzenia ze swojej przeszłości albo przedstawia je z jednego punktu widzenia. Wiele na ten temat napisał francuski badacz Philippe Lejeune (2007). Warto przytoczyć najważniejsze zawarte w nim tezy.

Francuski literaturoznawca wskazywał, że autobiografia jest przede wszystkim środkiem komunikowania się, a więc służącym porozumiewaniu, a nie obnażaniu własnych tajemnic. Wielowymiarowość tego kontaktu między nadawcą-narratorem i bohaterem jednocześnie a odbiorcą okazuje się tu zagadnieniem szczególnie intrygującym. Chodzi bowiem nie tylko o aspekt referencjalny autobiografii, ale także uczuciowy czy etyczny. Te dwie ostatnie kwestie mogą prowokować wiele

[1] Tym bardziej, że *Harmonię* (1947) – jeden z ważniejszych filmów z punktu widzenia rozważań podjętych w tym tekście – rozpoczyna i wieńczy ujęcie przedstawiające sprężynę zniszczonego instrumentu muzycznego – akordeonu (potocznie tytułowej harmonii).

[2] Film ten po raz pierwszy został pokazany w 2000 r. w czasie obchodów uroczystości siedemdziesiątych piątych urodzin Wojciecha Jerzego Hasa w łódzkiej Szkole Filmowej. Druga prezentacja odbyła się w 2010 r. w czasie festiwalu „Era Nowe Horyzonty" w Wrocławiu w ramach wystawy *Has. Nieosiągalne*. Zob. też na ten temat książkę Piotra Śmiałowskiego *Niewidzialne filmy, uparci debiutanci* (Kraków 2018).

nowych pytań. Jakich uczuć doznaje nadawca w chwili obnażania swoich uczuć? Jakie emocje wzbudza w odbiorcach? Jak daleko może się w tych manipulacjach posunąć, żeby nie przekroczyć granicy etyki?

W autobiografii (por. Lejeune 2007) autor opowiada o sobie przez pryzmat wartości, które wyznaje, doświadczeń, z którymi się mierzy, w końcu wrażliwości, która go określa. Autobiografia to nie tylko środek komunikowania międzyludzkiego, ale też sposób konstruowania własnej tożsamości. Aby uznać tekst literacki, a w tym przypadku kinematograficzny, za przekaz autobiograficzny, trzeba przyjrzeć się następującym elementom (por. tamże):

– sytuacji autora – w autobiografii jest on tożsamy z narratorem;

– statusowi narratora, który jest jednocześnie bohaterem lub bezosobową instancją nadawczą, ukrytą pod retrospektywną formą opowiadania;

– tematom;

– formie.

Przyglądając się średniometrażowej fabularnej *Harmonii* (1947), impresji dokumentalnej *Moje miasto* (1950) czy pełnometrażowemu *Złocie* (1960), można wskazać dwa typy (auto)biografii: ekstrawertyczny (*Moje miasto* i *Złoto*) oraz introwertyczny. Przykładami tego drugiego są *Harmonia* i adaptacja ważnego dla Hasa tekstu literackiego *Sanatorium pod Klepsydrą* Brunona Schulza, który reżyser znał jeszcze sprzed wojny. W ekstrawertycznej (auto)biografii i świat zewnętrzny oglądany jest przez pryzmat autorskiego „ja", natomiast w introwertycznej centralne miejsce zajmuje „ja" wewnętrzne, a świat staje się tylko tłem, co daje intymistykę w najczystszym wydaniu.

Na marginesie tych rozważań znajdują się filmy *Wspólny pokój* i *Osobisty pamiętnik grzesznika*… Pierwszy, choć jest adaptacją, zawiera wiele elementów, które przywodzą na myśl *Moje miasto* i sugerują wariację na temat losu młodego artysty (którym był sam Has w czasie studiów na ASP). Drugi film – niczym szkatułka – zawiera w sobie autobiografię fikcyjnego bohatera Roberta, autora tytułowego „pamiętnika grzesznika"[3].

We wskazanych filmach Hasa, w różny sposób zaznacza się tożsamość opowiadającego z bohaterem. W przypadku etiudy z 1946 r., *Harmonii* (1947) i filmu *Złoto* (1960) można mówić o narracji heterodiegetycznej typowej dla klasycznej biografii, w której „narrator" może być utożsamiany z bohaterem. Może, ale przecież nie musi. W filmie ważną osobą staje się ten, kto przez kamerę spogląda, a właściwie to, czyje „oko" lub czyj punkt widzenia reprezentuje.

[3] W przypadku filmów *Wspólny pokój* i *Sanatorium pod Klepsydrą* możemy także zastanawiać się nad wątkami *quasi*(auto)biograficznymi, jednak należy odwołać się tu do pojęcia *mityzacja*. Zmienność odbioru wskazanych adaptacji świadczy o ewolucji stylu ich „lektury" w kontekście (auto)biografizmu, stąd ciekawa dla przyszłych badaczy może okazać się recepcja *Harmonii*, *Mojego miasta* czy *Złota* w czasie ich premiery i obecnie. Ważny jest więc styl lektury, a nie ustalenie tożsamości bohatera z realną osobą.

Zdjęcia do *Harmonii* zrealizował zasadniczo sam reżyser z pomocą Adolfa Forberta[4]. Można więc uznać, że jego udział w kształtowaniu sposobu ukazania bohatera i filmowanej rzeczywistości w dużej mierze podyktowany został własnym punktem widzenia. W przypadku *Złota* duża rolę odegrała współpraca autora *Pętli* z Mieczysławem Jahodą. Has wielokrotnie wspominał, że – z uwagi na krakowskie korzenie i fascynację kinem francuskim z lat 30. – ten operator był mu szczególnie bliski. Porozumiewał się z nim na planie bez słów. Dopiero, biorąc pod uwagę te elementy, można rozpocząć poszukiwania w biografiach: mężczyzny z etiudy szkolnej (Bronisław Pawlik), dziecka z *Harmonii* (Tadeusz Owczarek) i Chłopaka ze *Złota* (Władysław Kowalski) elementów (auto)biograficznych. Drugiego „ja" reżysera.

Przykład narracji autodiegetycznej, typowy dla klasycznej (auto)biografii, możemy z kolei odnaleźć w filmie *Moje miasto* z 1950 r. Narrator w pierwszej osobie jest jednocześnie (chwilowo)widocznym i (częściej)niewidocznym na ekranie bohaterem filmu (artystą malarzem). Reżyser wprowadził doń komentarz z *offu*. Jest to tekst napisany w pierwszej osobie, który czyta Tadeusz Makarczyński. W tym kontekście istotną kwestią jest odpowiedź na pytanie: jak w przypadku narracji werbalnej w pierwszej osobie przejawia się tożsamość autora – w tym przypadku reżysera – i narratora-bohatera?

W celu znalezienia odpowiedzi ważna jest analiza tekstu odczytywanego z *offu*, w której należy uwzględnić takie czynniki, jak: poziom odniesienia (fakty znane z biografii Hasa) i poziom wypowiedzi (analiza językowa), a także wszelkie przeszkody w identyfikacji podmiotu wypowiadania. Istotne jest też rozróżnienie dwóch kwestii: tożsamości autora z narratorem-bohaterem oraz podobieństwa autora z narratorem-bohaterem. Pomocne okażą się w tym kontekście sygnały umożliwiające taką identyfikację i wskazanie zakresu niedookreśloności. Bohaterowie wymienionych filmów nie mają nazwisk, dlatego nie można ich na tej podstawie utożsamić z reżyserem, wskazując, że nawiązuje on z nami rodzaj paktu autobiograficznego. Ciekawy wydaje się inny klucz… styl odbioru.

Tym tropem idzie teoretyk literatury Paul de Man, uznając, że autobiografia nie tyle jest gatunkiem czy trybem wypowiadania się, lecz: „(…) pewną figurą odczytywania lub rozumienia, z jaką mniej lub bardziej wyraźnie mamy do czynienia we wszystkich tekstach. Polega na połączeniu dwóch podmiotów uwikłanych w proces lektury, w którym zastępują się wzajemnie i odbijają w sobie, określają się one nawzajem" (Man de 1986: 307–318).

Has najbliższy takiemu pojmowaniu (auto)biografii był w *Osobistym pamiętniku grzesznika…*, w którym (auto)biografizm został niejako wchłonięty przez nadrzędną fabularną narrację. Przy takim założeniu autobiografią byłaby każda książka, a więc także każdy film jako świadectwo samopoznania i jego zaprzeczenia. Nie pozwala ona na żadne ostateczne konstatacje, choć u jej źródeł one się właśnie znajdują. De Man zastanawia się też nad kwestią autorstwa tekstu, zapytując: czy

[4] Zob. inf. http://www.filmpolski.pl/fp/index.php?film=4222556 [dostęp: 14.03.2020].

jest nim autor tekstu, czy autor w tekście noszący jego imię? *Podwojone autorstwo* zastąpiono pojęciem *pojedynczego podmiotu utworu*, o czym za chwilę.

Struktura zwierciadlana jest więc ułatwieniem i utrudnieniem jednocześnie. Analiza przekazu w tym aspekcie również zakłada ów mechanizm wyrwania z topologii podmiotu i ponownego wpisania się w konieczność jego śledzenia. Jedną z figur autobiograficznych jest prozopopeja (*fictio personae*). Zdaniem de Mana „nadaje ona autobiografii twarz", a zatem tropienie wątków autobiograficznych jest procesem wielowymiarowym, polegającym na nadawaniu i pozbawianiu oblicza: „twarzą i od-twarzaniem, formą i deformacją" (Man de 1986: 307–318).

W Polsce ten temat podjęła Małgorzata Czermińska w książce *Autobiograficzny trójkąt*. Wskazana autorka wyróżniła trzy typy wypowiedzi autobiograficznej: świadectwo, wyznanie i wyzwanie (Czermińska 2000). W podobny sposób można spojrzeć na sztukę filmową, a więc i na twórczość Hasa. Okaże się, że odnajdziemy w niej cechy wszystkich wymienionych sposobów przedstawień autobiograficznych. Przykładowo w *Czerwonej harmonii*, *Harmonii* i *Złocie* można wskazać elementy typowe dla autobiograficznego wyzwania „rzuconego" odbiorcy, w *Moim mieście* elementy wyznania, a we *Wspólnym pokoju* czy *Sanatorium pod Klepsydrą* świadectwa pamięci czasu przeszłego.

Dwudziestowieczne koncepcje podmiotowości wskazują na odrodzenie indywidualizmu i kryzys podmiotu. Z tym ostatnim wiązać należy wszystkie wskazane wcześniej problemy z rozdwojeniem czy wręcz fragmentaryzacją, a charakterystyczne dla twórczości Hasa. Symbol, alegoria, ironia – to figury, dzięki którym można było opisać różne koncepcje entropii podmiotowości. Często przywołuje się też pojęcie *syllepsis*. Jest to trop polegający na rozumieniu tego samego wyrażenia homonimicznie, na dwa odmienne sposoby równocześnie, z których jedno jest znaczeniem dosłownym, literalnym, *mimesis*, a drugie – przenośnym, *semiosis* (Nycz 1994: 7–27). „Ja" *sylleptyczne* rozumiane jest jednocześnie jako „ja" prawdziwe (empiryczne, autentyczne) i jako „ja" zmyślone (tekstowe, fikcyjne)[5].

Wojciech Has – *życie skatalogowane*

Wojciech Has urodził się 1 kwietnia 1925 r. w Krakowie. Kamienica, w której w dzieciństwie mieszkał, znajdowała się w samym centrum Krakowa na ulicy św. Gertrudy 19, mieszkanie miało numer 5. Niemal identyczną przestrzeń odnajdziemy w *Harmonii*, *Moim mieście*, a potem we *Wspólnym pokoju* czy *Sanatorium*

[5] Konieczne staje się więc zbadanie, na ile autor może wyrazić siebie w „języku innego", np. opowiadającego lub bohatera filmu. Robert i jego sobowtór z filmu *Osobisty pamiętnik grzesznika*… są tego najlepszym przykładem. Oznacza to, że mamy do czynienia ze światem fikcyjnym, a ludzie są po prostu jego bohaterami (w *Moim mieście* Has mówi o „występujących" postaciach, że to „bohaterowie" jego przeszłości). Nigdy też nie są sami dla siebie, ale zawsze w jakimś związku z innymi. W autobiografii chodzi więc o „badanie ludzkiej indywidualności, jaka istnieje między skórami ludzi" (Nycz 1994: 7–27).

pod Klepsydrą. Dlatego też zapewne nie dziwi widzów recytacja wiersza Konstantego Ildefonsa Gałczyńskiego *Ulica Sarg* w adaptacji prozy Zbigniewa Uniłowskiego, co było odautorskim pomysłem Hasa.

Rodzicami reżysera byli Wiktoria z domu Mastek i Stanisław Has. Reżyser miał starszego brata, który wyemigrował do Maroka, a następnie do Stanów Zjednoczonych[6]. Przed wojną rodzice Hasa prowadzili restaurację w „Hotelu Polskim" przy ulicy Pijarskiej w Krakowie. Po latach miejsce to zmieniło nazwę na „Pod Białym Orłem", co jest daleką aluzją do baru z filmu *Pętla*. W czasie wojny Has przerwał naukę w gimnazjum. Kontynuował ją w Szkole Handlowej. Na przełomie 1941–1942 r. Has podjął współpracę z Księgarnią „S.A. Krzyżanowski" z Krakowa, która specjalizowała się w wydawaniu bajek w języku polskim. Ilustrował *Bunt zabawek* czy *Bajkę araską* Jadwigi Hoesick-Hendrichowej, będąc wówczas pod dużym wpływem filmów Disneya[7].

Dzięki zdolnościom plastycznym reżyser dostał się do Państwowej Szkoły Rzemiosła Artystycznego (Staatliche Kunstgewerbeschule Krakau). Była to zakonspirowana Akademia Sztuk Pięknych, funkcjonująca do 31 marca 1943 r. W roku następnym Has pracował w kopalni pirytu „Staszic" w Rudkach w Górach Świętokrzyskich[8]. W latach 1944–1945 autor *Pętli* ukrywał się w Krakowie z powodu braku odpowiednich dokumentów. Od 1945 r. uczęszczał do Akademii Sztuk Pięknych. Mimo starań ostatecznie przerwał studia. Brał udział w zajęciach prowadzonych przez profesorów Eugeniusza Eibischa i Zbigniewa Pronaszkę. Zdał też egzamin z historii sztuki u Franciszka Kleina. Równolegle, przez siedem miesięcy, studiował w krakowskim Instytucie Filmowym. Poznał tam wielu ciekawych ludzi i obejrzał mnóstwo filmów, szczególnie podczas wspólnych wieczorów w lokalu przy Józefatów 16. Swoje losy wiązał z animacją, zrobił nawet sekwencję animowaną w *Skroplonym powietrzu* Jarosława Brzozowskiego. Wiele nauczył się też przy realizacji *Wieliczki* tegoż reżysera.

Kontakt Hasa ze sztuką ruchomych obrazów rozpoczął się więc od „Kursu Przygotowania Filmowego". Była to pierwsza tego typu szkoła w Polsce, którą Antoni Bohdziewicz i Stanisław Wohl zorganizowali tuż po wojnie przy ulicy Józefitów 14 w Krakowie[9]. To właśnie tam reżyser zobaczył wiele starych filmów, które pozostawili Niemcy w hitlerowskim biurze propagandy „Film und Propaganda". Były to na przykład komedie z Mariką Rökk albo *Romanze in Moll* Helmuta Käutnera (1943). Tam też twórca *Pożegnań* nakręcił swoje pierwsze etiudy. W ten

[6] Ten wątek życiorysu autora *Pętli* może wyjaśniać jego fascynację egzotyką. Warto przypomnieć, że w *Pożegnaniach* i *Rozstaniu* znalazły się występy zespołu egzotycznego: meksykańskiego czy marokańskiego właśnie, a w *Złocie* – motyw „gorączki złota".

[7] Motywy – antykwariatu i mitycznej Księgi w filmach *Szyfry*, *Rękopis znaleziony w Saragossie*, *Sanatorium pod Klepsydrą* czy *Niezwykła podróż Baltazara Kobera* – to kolejny trop, który pozwala wskazać wątki autobiograficzne w tej twórczości.

[8] Dalekie echa tego etapu życia reżysera odnajdziemy w *Złocie*.

[9] Zob. m.in. film dokumentalny *Filmówka*, cz. 1: *Poszukiwanie miejsca*, realizacja A. Bednarek, Polska 1996. W tym ostatnim można też zobaczyć fragmenty etiudy Hasa: *Czerwona harmonia*.

sposób rozwijały się zainteresowania Hasa, co z biegiem lat przerodziło się w pasję filmowania.

Pracę filmową rozpoczął od *Dwóch godzin* z 1946 r. (premiera 1957), przy realizacji których był asystentem Józefa Wyszomirskiego i Stanisława Wohla. Potem była krótkometrażowa fabularna *Harmonia* z 1947 r. (spóźniona premiera odbyła się dopiero 1981 r.) i dokumentalna *Ulica Brzozowa* (1947). Dla „Polskiej Kroniki Filmowej" Has zrealizował w 1949 r. dwa filmy dokumentalne: *Parowóz P. 7 – 47* i *Jeden dzień w Polsce*. W 1950 r. w Wytwórni Filmów Dokumentalnych powstały jeszcze *Moje miasto* i *Pierwszy plon*. Wśród tych projektów na szczególne wyróżnienie zasługują: *Harmonia* – pierwszy średniometrażowy film fabularny Hasa, *Ulica Brzozowa* – sentymentalny dokument o ruinach Warszawy, i *Moje miasto* – esej o Krakowie, a zarazem rodzaj impresji dokumentalnej (to w nich najpełniej objawił się Has jako przyszły wizjoner[10]). Niemniej żaden z tych filmów nie został pozytywnie zaopiniowany (podstawowym zarzutem była nadmierna poetyckość i formalizm), a w związku z tym nie pokazano go szerszej publiczności. W 1951 r. Has został przeniesiony za przedstawianie „nieodpowiedniego" obrazu rzeczywistości do WFO (por. Oziemska, Drecka-Wojtyczka 2000: 77–82)[11].

Z uwagi na omawiany tu autobiografizm najciekawsze wydają się dwa projekty: *Harmonia* i *Moje miasto*. To właśnie tym filmom warto poświęcić najwięcej uwagi.

Kilka uwag o Hasowskich *praobrazach…*

Harmonia i Moje miasto

Znany szerszej publiczności od 1981 r. film *Harmonia* (1947) poprzedza inny krótki metraż, etiuda zatytułowana roboczo: *Czerwona harmonia*. Fragmenty tego filmu można zobaczyć w dokumencie *Filmówka* traktującym o krakowskiej „Prafilmówce",

[10] W podobnym tonie zrealizowane zostały też inne dokumenty Hasa z tego okresu. Łatwo odnajdziemy w nich zalążek późniejszego stylu tego reżysera: prześwietlone górskie pejzaże, zbliżenia codziennych, ale ciekawych pod względem plastycznym przedmiotów i roślin: lamp, nożyczek, rycin ze strojami ludowymi, jarzębiny. Niektóre sceny z filmu *Nasz zespół*: gra na pianinie, ćwiczenie tańca, widok kobiety-baletnicy czy stosu jabłek przypominają na przykład *Moje miasto* i filmy fabularne Hasa (m.in. *Pożegnania*, *Rozstanie, Pismaka*). Ostatecznie jednak typowo Hasowską liryczną aurę „niszczy" instruktażowy i mało literacki komentarz dołączony do tych filmów.

[11] Jakby „za karę" reżyser zrealizował tam kolejno: *Mechanizację robót ziemnych* (1951), *Scentralizowaną kontrolę przebiegu produkcji* (1951), *Harcerzy na zlocie* (1952), *Karmnik Jankowy* (1952), *Zielarzy z Kamiennej Doliny* (1952) i *Nasz zespół* (1955). W ramach „Przeglądu Kulturalnego" 1953/2 powstały: *Muzeum Starych Instrumentów*, *Książki polskiego odrodzenia* i *Xawery Dunikowski.* Najambitniejszym i jednocześnie estetycznie najbliższym Hasowi projektem z tej grupy byli *Zielarze z Kamiennej Doliny*. Zasuszone liście i pędy dzikiego ziela staną się później znakiem rozpoznawczym oprawy plastycznej większości filmów Hasa. Dodatkowo Protokół Komisji Scenariuszowej, który opisuje wrażenia po przeczytaniu projektu tego filmu, zawiera interesującą i symptomatyczną opinię: „Scenariusz jest dobry. Fabuła interesująca i film niewątpliwie spełnia rolę werbunkową. Jednak w wersji tej forma góruje nad treścią – a raczej forma przytłacza treść".

w której Has uczył się sztuki filmowej. Wersja pochodząca ze zbiorów prywatnych prezentowana była na wystawie *Has*. *Nieosiągalne*. Jest to króciutki obraz, zaledwie 2–3-minutowy, z Bronisławem Pawlikiem w roli głównej.

Etiuda opowiada historię mężczyzny, który idzie brzegiem rzeki w kierunku mostu. Spotyka na nim innego człowieka. Dochodzi do niemej sceny konfrontacji, w wyniku której bohater grany przez Pawlika prawdopodobnie ginie (?), raniony kulą z pistoletu. Film nagrany na kasecie VHS był wielokrotnie powtarzany w czasie wspomnianej wystawy. Estetycznie wyraźnie różni się od innych autorskich krótkich filmów tego reżysera. Wyraźnie minimalistyczny w formie i treści, do tego niemy, z intensywną muzyką, przywodzi na myśl raczej film *Nikt nie woła* Kazimierza Kutza, niż późniejsze filmy Hasa.

Harmonię z 1947 r. natomiast rozpoczyna obraz jasnych refleksów słońca, odbijających się w kałuży, w której leży sprężyna – część instrumentu muzycznego. To krótkie, statyczne ujęcie pozwala nam myśleć o twórczości Hasa w aspekcie estetyzacji. Dekoracje do filmu wykonał późniejszy stały współpracownik tego reżysera, Anatol Radzinowicz. Muzykę skomponował Zygmunt Wiehler. Zgodnie z *credo* tego reżysera: „dosłowność zabija sztukę", nie jest to film, który można interpretować „literalnie".

Część akcji rozgrywa się w antykwariacie, w którym widzimy siwego starca z fajką i okularami. Uwagę widza przykuwa wiszący na linie, wśród cylindrów i innych kapeluszy, akordeon. Dalsza część filmu to wizualizacja snu głównego bohatera. Chłopiec marzy o grze na wskazanym instrumencie. Dzięki niemu wzbudza zainteresowanie i zazdrość innych dzieci, które tańczą roześmiane wokół niego. Można tu wskazać elementy, które dotyczą sztuki i artysty, poniekąd opowiadają też o przeszłości Hasa. Chodzi więc o miejsce zamieszkania, tj. Kraków z jego ciasnymi kamienicami i podwórzami, zainteresowania artystyczne reżysera, a także jego szybkie odejście z domu rodzinnego. Pozwala to następnie podjąć próbę odczytania znaczenia tytułu filmu. W warstwie fabularnej chodzi oczywiście o instrument, ale przecież *harmonia* ma wiele innych znaczeń. Najważniejsze są odwołania autora do takich kwestii: jak zgodność talentu z zainteresowaniami, zdolność posługiwania się skomplikowanym narzędziem, umiejętność gry, a także konieczność dokonania wyboru między „udawaniem życia" a autentyczną wiarą w jego sens.

Po *Harmonii* Has zrealizował jeszcze kilka innych filmów. Były to przede wszystkim produkcje dokumentalne, np. *Ulica Brzozowa*, *Parowóz P. 47*, *Karmnik Jankowy*, *Zielarze z Kamiennej Doliny*, *Nasz zespół*. Powiela w nich wiele elementów typowych dla pierwszej wizji. Niewątpliwie najważniejszym filmem jest *Moje miasto* z 1950 r., z tekstem czytanym z *offu* przez Tadeusza Makarczyńskiego i muzyką Witolda Krzemińskiego. Film określa się jako impresję, a więc wiele w nim prawdy i fikcji. Treść komentarza została napisana w pierwszej osobie. Możemy więc domniemać, że chodzi, przynajmniej po części, o głos odautorski, co pozwala przywołać schemat komunikacji filmowej typowy dla autobiografii. Narrację uzupełniają obrazy. Z *offu* słyszymy zdania: „Oprócz prawdziwych ludzi,

bohaterami mojego dzieciństwa byli też inni… Naprawdę wierzyłem, że przybyli z zaczarowanego świata, że wracają tam, gdy zapadnie zmrok". Chodzi o ulicznych sztukmistrzów, artystów, śpiewaków czy cyrkowców grających na tamburynach w „śniegu konfetti".

Najważniejsza część filmu rozpoczyna się od słów:

> Mijały lata. Wychowany w mieście zabytków sztuki, postanowiłem zostać malarzem. Długie godziny spędzałem nad sztalugami. Marzyłem o sztuce, która by pomogła budować ludziom lepsze życie. Czułem że błądzę. Po omacku szukałem własnej drogi, zabrakło mi doświadczenia. Byłem jeszcze bardzo młody.

Tym słowom towarzyszy obraz pracowni malarza, następnie pojawia się zbliżenie socrealistycznego obrazu, przedstawiającego w trzech planach pracę na budowie. Kolejne ujęcia ujawniają fascynację Hasa detalami: chodzi o zbliżenia przyborów malarskich, półek z książkami i albumami (Picassa, Bonnarda). Podobnie wygląda pokój Kuby z *Pętli*. Kolejną wypowiedź ilustrują obrazy ćwiczącej baletnicy, starego mistrza z laską i binoklem, zbliżenie klawiszy fortepianu, a ostatecznie widok zamglonej ulicy z pracującymi robotnikami. Pamięć o mieście zobrazowana jest też pięknym ujęciem okna, skrzypka ulicznego i sopli lodu zwisających z dachów. Reżyser zdaje się mówić: „Zmruż oczy. Czas nie mija, czas nie stoi…"

Pozostałe filmy dokumentalne Hasa w większości zostały zrealizowane na zamówienie. Wiele obrazów w nich powielono, ale nie sposób mówić o obecności tylu elementów autobiograficznych, jak w omawianych filmach. Przede wszystkim z uwagi na to, że akcja wskazanych filmów dzieje się w Krakowie, jedyny film fabularny, w którym Has odsłonił się nieco bardziej, nosi tytuł *Złoto*. Rzeczywistość przedstawiona jest tu w pełni umowna. Zasadniczym tematem nie jest praca na budowie, a niemożność nawiązania autentycznego porozumienia z drugim człowiekiem (nadaremnie poszukiwane złoto). Potwierdzać to miał już pierwszy monolog z *offu* (z którego reżyser ostatecznie zrezygnował):

> Tak rozpoczęła się jego przygoda i ucieczka przed karą, której nie chciał przyjąć. Tej nocy zdecydował się na swoją obcość w stosunku do innych. Rozpoczął żmudną pracę budowania legendy o sobie samym. Tak rozpoczęła się jego przygoda i ucieczka, a także wina, jeżeli winą jest nieumiejętność porozumienia się z innym człowiekiem.

„Nieziemskie" plenery odzwierciedlają też urojenia głównego bohatera. Jego szamotaninę między pozą a autentycznością:

> Chłopak: Wszystko to było nieprawdą... i skarby, i złoto, i drogocenne kamienie, i to, że musiałem uciekać za granicę i że zabiłem człowieka. Wszystko nieprawda... szkoda.
> Barmanka: A co było prawdziwe?
> Chłopak: To, że sam sobie zrobiłem piekło...

Dzieciństwo Hasa symbolicznie „skończyło się" wraz z wyjazdem z Krakowa. Miało to swoje przełożenie na jego twórczość filmową. Oznaczało rezygnację z bohatera dziecięcego, który pojawia się jeszcze tylko w wersji zdziecinniałego Józefa z *Sanatorium pod Klepsydrą* czy brata Baltazara w *Niezwykłej podróży Baltazara Kobera.* Zmiany w twórczości tego reżysera bliskie są tym, jakie zaszły w jego myśleniu o Schulzu i własnym dzieciństwie.

Podsumowanie

„Zwrot edukacyjny" to kwintesencja stwierdzenia, że wszelkie teorie, projekty, działania wychowawcze, mają to do siebie, że „grawitują" między nauką a sztuką (i odwrotnie):

> Albo skłaniają się ku swemu przedmiotowi, próbując jak najwierniej oddać jego specyfikę i indywidualność – jak zauważył Henryk Markiewicz [w kontekście literaturoznawstwa, ale zdanie to jest adekwatne też wobec innych sfer aktywności naukowo-kulturowej – I.G.] – albo starają się określić rządzące nimi prawa i reguły ogólne, a tym samym zaspokoić przede wszystkim naukowe aspiracje (Burzyńska, Markiewicz 2006: 22).

Uzmysłowienie sobie istnienia tej dychotomii prowadzi do wskazania dwóch dominujących postaw, które przeplatają się też w podejściu do praktyk interpretowania i wykorzystywania sztuki ruchomych obrazów. Pierwsza polega na „interpretacyjno-hermenautycznym" nastawieniu na „pogłębienie rozumienia podjętego tematu i zjawisk z nim związanych", a w konsekwencji „pomnażanie języków interpretacji, otwartość na nowe konteksty, odniesienia i użycia" (Burzyńska, Markiewicz 2006: 25). Wpisuje się ona w „pragmatyczny zwrot", w myśl którego w centrum zainteresowania leży nie tyle istota zagadnienia, co sposoby jej działania, a więc w tym przypadku znaczenie i funkcje edukacyjne filmów[12]. Składający się nań „zwrot narratywistyczny" zakwestionował myślenie o teorii „jako czystym języku pojęć, niezależnym od retoryki, strategii narracyjnych itp." (Markiewicz 2006: 25). Interpretacja zaczęła górować nad teorią, a do tego zaczęto podchodzić do niej w znacznie liberalniejszy sposób. Druga postawa, „analityczno-naukowa", cechowała się „tworzeniem mocnych fundamentów badanego tematu" (Burzyńska, Markiewicz 2006: 25). Celem była więc obiektywizacja, uniwersalizacja i całościowe spojrzenie na zagadnienie.

Analizując krótkie filmy Wojciecha Hasa, starałam się pokazać ich potencjał semantyczny, a tym samym zwrócić uwagę na bogactwo możliwych interpretacji. Tylko postawa badawczej otwartości pozwala uniknąć ciężaru wszelkich funda-

[12] Zob. też na ten temat, m.in. Golonka-Legut (2018: s. 123–142); Brzezińska (2012: 127–144); Jakubowski (2018).

mentalizmów, pewników, całościowych ujęć. Nie pytałam więc o to, jaki jest walor edukacyjny wskazanych filmów, ale o to, czy był w nich „ukryty" autor przed oficjalnym pełnometrażowym debiutem. I czy ten szyfr może być czytelny dla widza. Świadomie więc skłaniałam się ku otwartości na różne konteksty, a „perspektywa edukacyjna" ujawniała się w aktualizacji narzędzi badawczych z zakresu tematologii i hermeneutyki.

W tym ujęciu struktura *Harmonii* czy *Mojego miasta* nawiązuje do wzorcowego schematu mitologicznej wyprawy o walorach wychowawczych. Jest więc oparta na powtarzających się wydarzeniach: oddzielenia (rozłąki z najbliższymi), spodziewanej inicjacji i możliwego powrotu. To trzy etapy przemiany, w wyniku których dochodzi do wyzwolenia, przebudzenia i ponownego narodzenia. Walor wychowawczy krótkich filmów Hasa jest też efektem modernizacji i nawiązań do współczesnych zainteresowań czy teorii, np. badaniami kulturowymi czy postkolonialnymi. Przejawem takiego podejścia jest wprowadzenie wątków egzotycznych, iście surrealistycznych, takich jak marzenie o enigmatycznej podróży, magicznym instrumencie czy wymarzonej życiowej roli, „roli do zagrania". Ponadto ciekawym aspektem dydaktycznym, obecnym we wczesnych filmach twórcy *Sanatorium pod Klepsydrą*, jest podjęcie tematu niezrozumienia, niemożności odnalezienia przez bohaterów partnerstwa w komunikacji i atrofii więzi międzyludzkich. To kolejne potwierdzenie, że nawet pierwsze filmy Hasa są wypowiedziami osoby nad wiek dojrzałej, która możliwe, że „zagubiła się" w dostępnym jej świecie, własnej „dorosłości" i w tej implikacji ukryty jest też kształcący wymiar krótkometrażówek autora *Pętli*, i „spotkania" z nim odbiorcy.

Biografizm czy autobiografizm nabiera edukacyjnego wymiaru, bo pomaga zrozumieć życie i naturę człowieka przez pryzmat cudzego życia. To jedna z możliwych inspiracji do „uczenia się z biografii" (Dubas 2011: 5–9). Film (auto)biograficzny ujawnia edukacyjny wymiar wartości samego cyklu życia (Golonka-Legut 2018: 135). W ten sposób doświadczenie cyklu życia nabiera charakteru dialogicznego, a więc i kształcącego. Nie chodzi jednak o „dialog techniczny" z filmem typowy dla wypowiedzi krytyka czy też „przebrany za dialog monolog" (cyt. za Jakubowski 2018: 107), a o rozmowę, do jakiej skłania nas autor, ujawniając własne „ja" w dziele, które daje nam jako dar.

Bibliografia

Bruner J. (2010) *Kultura edukacji*, tłum. T. Brzostowska-Tereszkiewicz, Kraków, Wydawnictwo „Universitas".

Brzezińska A. (2012) *Edukacyjny kontekst kultury popularnej – pozytywne oblicza starości we współczesnym polskim filmie fabularnym*, w: *Kultura jako przestrzeń edukacyjna – współczesne obszary uczenia się osób dorosłych*, W. Jakubowski (red.), Kraków, Oficyna Wydawnicza „Impuls", s. 127–144.

Burzyńska A., Markiewicz H. (2006) *Teorie literatury XX wieku*, Kraków, Wydawnictwo „Znak".

Czermińska M. (2000) *Autobiograficzny trójkąt (świadectwo, wyznanie, wyzwanie)*, Kraków, Wydawnictwo „Universitas".

Dubas E. (2011) *Uczenie się z własnej biografii – wprowadzenie* w: *Uczenie się z (własnej) biografii*, E. Dubas, W. Świtalski (red.), Łódź, Wydawnictwo Uniwersytetu Łódzkiego, s. 5–9.

Golonka-Legut J. (2018) *Jak pracować z filmem biograficznym. Na przykładzie edukacji osób dorosłych* w: *Film w edukacji i profilaktyce. Na tropach psychologii w filmie*, A. Skorupa, M. Brol, P. Paczyńska-Jasińska (red.), Warszawa, Wydawnictwo „Difin", s. 123–142.

Jakubowski W. (2018) *Film jako medium edukacyjne,* „Studia Edukacyjne", nr 47, https://repozytorium.amu.edu.pl/bitstream/10593/23766/1/SE%2047_2018_Witold_Jakubowski.pdf [dostęp: 1.03.2020].

Kardzis R. (red.), *Has. Nieosiągalne*. Katalog wystawy (2010), Wrocław, Wydawnictwo „Era Nowe Horyzonty".

Lejeune P. (2007) *Wariacje na temat pewnego paktu. O autobiografii*, tłum. W. Grajewski, S. Jaworski, A. Labuda, R. Lubas-Bartoszyńska, Kraków, Wydawnictwo „Universitas".

Man de P. (1986) *Autobiografia jako od-twarzanie*, tłum. M. B. Fedewicz, „Pamiętnik Literacki", z. 2, s. 307–318.

Nycz R. (1994) *Tropy „ja". Koncepcje podmiotowości w literaturze polskiej ostatniego stulecia*, „Teksty Drugie", z. 2, s. 7–27.

Oziemska T., Drecka-Wojtyczka E. (2000) *W WFO zdobywał ostrogi Wojciech Jerzy Has* w: tychże, *Oświatówka 55 lat przygód z filmem krótkim,* Łódź, Wydawnictwo WFO, s. 77–82.

Przybylski R. (1970) *Eros i Tanatos*, Warszawa, Wydawnictwo „Czytelnik".

Wojniak J. (2015) *Edutainment i edukacja filmowa jako narzędzia kształtowania tożsamości oraz postaw dzieci i młodzieży*, „Państwo i Społeczeństwo", nr 1, s. 167–180.