

Osobliwa fotogeniczność

O *Pętli* Wojciecha Jerzego Hasa

IWONA GRODŹ

Wielka sztuka posługuje się wyobrażeniami wizualnymi, aby pokazać to, co nie jest widoczne.

André Malraux

Narzucenie niewidzialnemu wizualnego kształtu to niedościgniony ideał. Podobnie jak osławianie emocji na tyle, aby ukazały się w materialnym tworzywie. Takie pragnienia zawsze towarzyszyły zmaganiom artystów, którzy chcąc wyrazić niewyraźne w ulotnej strukturze słowa czy „cielesnej” materii linii, musieli starać się w różny sposób przekraczać bariery tworzywa.

Nie zawsze takie praktyki odpowiadały oczekiwaniom, ale niewątpliwie mogły prowadzić do twórczej zmiany. I kiedy swobodny przepływ myśli w języku, oddanie abstraktu w niefiguralnym kształcie obrazu okazały się możliwe w sztuce filmowej, twórca napotkał znamienny opór. Wynikał on z bardzo precyzyjnie ustalonych reguł, którymi rządzi się film, a które jednoznacznie wskazują na jego konieczne zakotwiczenie w konkretności. Wszelkie próby sprzeniewierzenia się tej zasadzie dowiodły, że obraz filmowy pozujący jedynie na rodzaj dzieła malarskiego, żerujący na powierzchownym estetyzmie, traci autonomiczność, a przez to rację bytu jako sztuki osobnej, oryginalnej.

*U podstaw każdej sztuki – pisał Jan Mukařovský – znajdują się określone możliwości płynące z charakteru jej tworzywa i sposobów jego kształtowania*¹. Istotą filmu jest obraz rzutowany na materialny ekran. Twórcy nie mogą o tym zapominać, ale mimo to powinni szukać drogi przezwyciężenia ograniczeń tym faktem ewokowanych.

Słowa Cheremona, bohatera książki Jana Potockiego *Rękopis znaleziony w Saragossie*, doskonale oddają istotę problemu. Mówi on do swojego słuchacza: *...przed wszystkim uprzedzam cię, abyś nigdy nie przywiązywał się do obrazu, ani do symbolu, lecz abyś wnikał w myśl w nich ukrytą*². Co prawda jest to wskazówka dla konkretnego odbiorcy, ale o jej istotności nie powinni zapominać twórcy. To oni przecież muszą zbudować z realnych, materialnych przedmiotów świat iluzji, świat obrazu. Znaki zmysłowe przekształcić w niematerialny znak sztuki.

*Dzieło sztuki znaczy więcej niż dzieło filozoficzne, gdyż to, co spowijają znaki, jest głębsze od wszelkich oczywistych znaczeń*³ – napisał Gilles Deleuze w książce *Proust i znaki*. Tym samym stwierdził, że *to, co daje do myślenia* [np. obraz] *jest ważniejsze od samej myśli*. Dziełem sztuki w tym wypadku jest „obraz filmowy”, a konkretniej *Pętla* Wojciecha J. Hasa.

Porównanie twórczości filmowej wspomnianego reżysera z jedną z najważniejszych książek XX wieku – *W poszukiwaniu straconego czasu* – nie jest przypadkowe. Sądzę, że pragnienie przekształcenia widzialnego świata w znaki sztuki było bliskie obu twórcom. Ich dzieła, podobnie jak rzeczywistość, „rozkładają” na naszej drodze znaki, które musimy odczytać, *nie godząc się jednak na oczywiste znaczenia*.

Artysta, reżyser czy pisarz nie tworzy przecież świata od podstaw, tworzy go ze znaków. Natomiast odbiorca, pragnący ten świat poznać, traktuje go tak, jakby słowa, obrazy, dźwięki „wysyłały” znaki, które należy odczytać, zinterpretować. *Poznający* – jak pisze Deleuze – *jest swego rodzaju egiptologiem*. W tym kontekście akt poznawczy okazuje się odszyfrowywaniem hieroglifów. Odbiór *Pętli* jest więc penetrowaniem rozmaitych „światów znaków” układających się w przecinające się w pewnych punktach pierścienie. Dlatego też niejednokrotnie powtarzano, że kontakt z twórczością Hasa to szukanie klucza do *świata wartości dyskretnie ukrytego*.

„Fotogeniczność”

W wywiadzie udzielonym Marii Kornatowskiej Wojciech Has wypowiedział znamienne zdania: *Upływ czasu i przecucie katastrofy, jakiś nieokreślony fatalizm i poczucie osaczenia. To bardzo przystawało do mojego widzenia i odczuwania rzeczy. Tak, „Pętla” była dla mnie idealnym materiałem na debiut. Proza Hłaski była zresztą wyjątkowo f o t o g e n i c z n a*⁴. To właśnie ostatnie słowo – fotogeniczność – wydaje się szczególnie istotne w kontekście omawianego filmu. I bynajmniej nie chodzi tu tylko o utożsamienie go z wizualnym pięknem (fotogeniczny aktor, pejzaż, przedmiot itp.), które jest względne i ociera się o banał. Wiąże się raczej z dość enigmatycznym terminem z zakresu teorii fotografii i filmu, jakim jest fotogenia.

Fotogenia to termin chętnie używany we wczesnych teoriach filmu – pisała Alicja Helman – *ale nigdzie nie został jasno i przekonująco zdefiniowany*⁵. Stąd ta nieprecyzyjność, „chwiejskość” tego pojęcia. Każdy teoretyk próbował nadać temu słowu własne znaczenie, wskutek czego niejednokrotnie traciło ono wyrazistość, z jaką potocznie się go używa. Najczęściej utożsamiano go po prostu z filmowością, istotnymi, konstytutywnymi cechami filmu: „algebrą światła”, dekoracją, rytmem i aktorstwem. Tym wszystkim, co wpływa na „czystość” i estetykę obrazu. Za główne źródło fotogenii uważano zwykle zmysłowość, która powinna przemawiać z ekranu własnym językiem.

Niewątpliwie Hasowi szczególnie bliskie było utożsamienie fotogenii z *nowym sposobem postrzegania rzeczywistości i umiejętnością wyzyskiwania jej plastycznych walorów, jak i zdolnością wizualnego kształtowania obrazu filmowego, któremu przypisuje się rolę bodźca emocjonalnego...*⁶ Dlatego w *Pętli* fotogenia przedmiotów tkwi w roztaczającej się wokół nich atmosferze, która wywiera wpływ na emocjonalną tonację całego filmu. Wiąże się zarówno ze sposobem przechodzenia z jednej przestrzeni do drugiej, jak i z sensualnością filmowanej rzeczywistości.

W tym konkretnym filmie szczególnie istotne jest wypełnienie kadru „ekspresyjnymi” przedmiotami o niepowtarzalnej formie i fakturze. Tego typu praktyki miały doprowadzić do pełnego zharmonizowania stanu ducha bohatera z akcesoriami, z całym otaczającym go światem. Obraz filmowy „wyrażał” psychikę postaci, dzięki czemu każdy jego element był nasycony dodatkowymi znaczeniami. Taki sposób „modelowania” przestrzeni wpływa z estetyki malarstwa ekspre-

sjonistycznego, która stała się inspiracją dla wielu filmów szczególnie z początku XX wieku (niemiecki ekspresjonizm filmowy), a także dla *Pętli* Hasa.

Lotte H. Eisner zauważyła przecież, że w filmach ekspresjonistycznych każdy składnik jest tak „wymowny”, iż w rezultacie *ludzkie myśli, których obecność jest niemal możliwa do sprawdzenia dotykiem, snują się wszędzie na podobieństwo dusz zmarłych, nie mogących zaznać odpoczynku*⁷. Jednak taki sposób obrazowania, choć z jednej strony wydaje się ideałem, z drugiej niebezpiecznie ociera się o manieryczność, która z kolei daleka jest od naturalności – atrybutu fotogenii. W tym momencie ponownie można oddać głos Alicji Helman, która podkreśliła: *Artysta filmowy miał być jedynie odkrywcą jej [naturalności] duchowego i plastycznego wyrazu, podczas gdy twórcy niemieccy chcieli go wypreparować z wizualnych kombinacji*⁸. W *Pętli* Hasowi udało się znaleźć „wizualny obszar”, na którym naturalność i „stylizacja” częściowo się neutralizowały, tworząc niepowtarzalną i spójną całość – wizualizację myśli⁹, poezję optyczną¹⁰.

Debiut – inspiracje

*Artysta, głównie malarz, wywarł i wywiera ogromny wpływ na reżyserów i operatorów w dziedzinie czysto kompozycyjnej i świetlnej interpretacji kadrów*¹¹.

Kazimierz Malewicz

Wojciech Has był jednym z reżyserów, którzy nie starali się wyjść całkowicie poza rzeczywistość, świat realnych przedmiotów, a jedynie świadomie odstąpić jego drugi, niewidzialny wymiar przez szczególne ukształtowanie plastyczne obrazu.

Wizualna kompozycja przestrzeni kadru – już w czasie pracy nad debiutem fabularnym – miała dla tego reżysera szczególne znaczenie. Po latach wyznawał, że *przystępując do realizacji „Pętli”, wiedział, jak się robi filmy. Rozumiał znaczenie obrazu*¹². Dodatkowo jego pierwotne zainteresowanie animacją, o której Giannalberto Bendazzi mówił, że jest „poezją filmową”¹³, wiele wyjaśnia. Poetyckość obrazu stała się przecież jednym ze znaków odrębności, oryginalności filmów Hasa.

Ciekawe jest zdanie samego reżysera co do potencjalnych inspiracji. Mogłoby się wydawać, że źródeł jego sztuki obrazu należy szukać w malarstwie, tak jednak nie jest. Twórca wyznawał, że to dzieło literackie w rzeczywistości pobudza jego wyobraźnię. Twierdził: *Moja idea robienia filmów wywodzi się z literatury. Plastyka nie miała zasadniczego wpływu. Liczy się przede wszystkim chęć przełożenia na obraz tej warstwy literatury, która nie jest filmowa*¹⁴.

Co jednak oznacza termin literatura niefilmowa? Nietrudno odgadnąć. Ponieważ zasadniczo sztuka ruchomych obrazów bazuje na fabule (akcji), można się domyślać, że owa niefilmowość polega na jej braku. Literatura, którą pragnął adaptować Has, musiała być bliska liryce. Ta z kolei kojarzy się z „poetyckim obrazem”, skonkretyzowanym za pomocą słowa. Natomiast owa „poetyckość”, ze swoją nastrojowością, zmysłowością jest całkiem bliska malarstwu. Reżyser szukał więc „obrazu” w materii słowa.

W tym kontekście „słowo” miało dla niego jedynie moc sugerowania. Autor *Pętli* mówił przecież, że *nie traktuje literatury dosłownie, liczy się tylko wier-*

ność intencji autora¹⁵. Pragnieniem Hasa było stworzenie „żywego”, zmysłowego obrazu. Literatura spełniała rolę służebną, była impulsem, który pobudzał i ożywiał tę najistotniejszą dla niego warstwę rzeczywistości – obraz. Dlatego niezależnie od różnorodności pierwowzorów literackich filmy tego reżysera są do siebie podobne, są dziełami jednego autora. A wyobraźnia plastyczna w przypadku tego twórcy była dominującą strategią poznania otaczającego świata i zarazem twórczą na niego odpowiedzią.

Nie ma jednak w filmach Hasa konkretnych cytatów malarskich, które na przykład pojawiają się w dziełach Andrzeja Wajdy¹⁶. Plastyczność obrazu wpływa tu z wyobraźni, podświadomości twórcy, który przyznawał, że malarskość jego filmów jest naturalna¹⁷. Szukanie figuralnych podobieństw kadrów z jego filmów z dziełami konkretnych malarzy ma sens o tyle, o ile uświadomimy sobie, że możemy w ten sposób odkryć jedynie pewną zbieżność emocji, nastroju, symboliki, a nie tożsamość wizualną.

Pętla będąca adaptacją opowiadania Marka Hłaski była pierwszym pełnometrażowym filmem Hasa (1957). W wersji ekranowej nie jest to bynajmniej tylko opowieść o alkoholizmie. Reżyser przyznawał, że chodziło mu raczej o zrobienie filmu o samotności, wyobcowaniu. Dlatego obraz rzeczywistości nie jest w nim obiektywny, a subiektywny, czyli taki, jakim widzi go udręczony nałogiem Kuba. Krytycy pisali o tym filmie: *...widnieje w nim cały świat, oparty na niepokojącej dziwności, na zderzeniach płaszczyzn czasowych. Has chce pokazać współistnienie teraźniejszości, przeszłości i przyszłości w duszy człowieka, chce pokazać jak z ich ruchu wypływa i w nim się zawiera całe istnienie*¹⁸.

Jak już pisałam, szczególnie intrygujące jest stwierdzenie reżysera, który wyjaśniając motywy podjęcia się adaptacji tego właśnie opowiadania Hłaski, wskazał na jego „fotogeniczność”. Tym samym potwierdzając fakt, że rzeczywistym celem jego poszukiwań jest słowo, opis, który potrafi wyczarować w jego wyobraźni obraz. Reżyser, wypełniając całą sugerowaną przez pisarza rzeczywistość konkretną materią, chciał już na tym etapie *dać rzeczom kształt i fakturę*. Opis literacki przekształcić w obraz.

Dodatkowo plastyczny wymiar tego filmu jest niezwykle znaczący, zważywszy na porównywanie go z estetyką niemieckiego ekspresjonizmu czy czarnym romantyzmem filmów Marcela Carné¹⁹. Wielu krytyków zauważa, że na początku drugiej połowy lat pięćdziesiątych potrzeba poszukiwań stylistycznych, szczególnie w stronę wizualizacji i subiektywizacji obrazu świata, była wprost proporcjonalna do powszechności jednolitego w swej „obiektywnej przezroczystości” standardu lat poprzednich²⁰.

Konrad Eberhardt pisał o *Pętli* jako *dojrzałym wyborze stylu*²¹, jednoznacznie wskazując na świadomy wybór reżysera takiej, a nie innej oprawy plastycznej. Natomiast sam reżyser, w wywiadzie przeprowadzonym przez Marię Kornatowską, nie do końca zgadzał się z ekspresyjnością *Pętli*. Twierdził: *Film opowiada przy pomocy intensywnych obrazów, wykorzystuje grę symboli itp., ale to nie znaczy, że zaraz jest ekspresjonistyczny*²². Dlatego gotów był zgodzić się na taką ontologię tylko w wypadku, gdy założy się, że jest to *ekspresjonizm przefiltrowany przez surrealizm*. Właśnie owa „surrealistyczna wyobraźnia” łączy wszystkie jego filmy, nawet te, których plastyczne ukształtowanie sugerowałoby inną genezę.

Zastanawiający jest fakt, że żaden z interpretatorów jego twórczości, jakkolwiek wskazując na owo „muśnięcie surrealizmu” w jego późniejszych filmach, szczególnie widoczne w *Sanatorium pod Klepsydrą*, nie dostrzegł go w *Pętli*. Natomiast Hasa twierdził, że widzenie nadrealistów fascynowało go od początku, już w młodości „pochłaniał” ich poezję. I dlatego zmiany, jakich dokonał w opowiadaniu Hłaski, szły w tym właśnie kierunku²³. Tym samym wskazywał na niezwykle klarowną, choć niekiedy ukrytą spójność plastycznego wymiaru swoich filmów.

Dlatego pisząc o „ekspresjonistycznej warstwie” *Pętli*, należy być bardzo ostrożnym. Artur T. Górski zauważył, że *możliwość nadużyć interpretacyjnych pociąga za sobą chęć zbyt bezpośredniego wpisania „Pętli” w ciąg rozwojowy kinematografii*²⁴. Wiąże się to z tendencją odczytywania filmu właśnie przez taką estetykę. Trzeba uświadomić sobie, że „ekspresjonizmu” Hasa nie należy widzieć powierzchownie, ale dotrzeć do jego istoty. Konrad Eberhardt zauważył, że w „*Pętli*” *widać piętno ekspresjonizmu, ale nie tego z powierzchni niemieckich filmów. Chodzi tu o pewien sposób widzenia rzeczywistości, spoglądanie nie tylko na nią, ale i przez nią. Nie jest to wielki dramat, ale dramat, który tkwi w tych wszystkich powszednich sprzętach i zwykłych ludziach spotykanych na ulicy*²⁵. Ekspresjonizm wiąże się tu przede wszystkim ze stworzeniem autonomicznego świata, równoległego do rzeczywistości, ale całkowicie wykreowanego przez artystę.

Pozostaje do wyjaśnienia ostatnia kwestia. Otóż, trzeba pamiętać, że plastyczne ukształtowanie filmu jest ważne, ale stanowi niezbędny wskaźnik interpretacyjny tylko wówczas, gdy przestaje być ornamentalnym dodatkiem. Nie mam najmniejszej wątpliwości, że tak jest w *Pętli*. Równocześnie chciałabym podkreślić, że wszystkie skojarzenia malarskie są odbiciem subiektywnych poszukiwań i prób odczytu tego filmu, nie tworzą „katalogu inspiracji”, z których bezpośrednio mógł czerpać reżyser. Niemniej mogą wyjaśnić i wzbogacić wymowę jego dzieła, wskazać na potencjalnie drzemące w podświadomości twórcy znaki ikonograficzne, w końcu przyczynić się do zrekonstruowania jego wyobraźni malarskiej, która chyba żadnego z polskich reżyserów, tak dobitnie nie określa. Dlatego moja strategia interpretacji i analizy tego filmu będzie opierać się zasadniczo na jego warstwie wizualnej, tzn. będę starała się rozpoznać jego sens przez obraz. Ponieważ na wizualny kształt filmu największy wpływ ma organizacja przestrzeni, oświetlenie, kostiumy itp., będę starała się z szczególną wnikliwością prześledzić tę jego warstwę, wskazując jednocześnie na możliwe „ekspresjonistyczne źródła”, a przede wszystkim jej funkcje.

Światło i cień

*Powinien nadejść artysta cieni, poczuć poezję i czar cieni na ekranie, poznać, że kinematograf jest tak samo ekspresyjny jak wszystkie rodzaje sztuk*²⁶.

Aleksander Tołstoj

Światło, zarówno w malarstwie, jak i filmie, jest uważane za najważniejszy komponent kreacyjny rzeczywistości. Można nawet powiedzieć, że jest „sprawcą” obrazu, *bez niego nie widzielibyśmy ani kształtu, ani barwy, ani przestrzeni*,

ani ruchu – zauważył Rudolf Arnheim²⁷. To ono tworzy głębie bez dna, przestrzenną jedność i ład. Z drugiej strony dynamizuje ją, fascynuje gwałtownym kontrastem, deformuje znane przedmioty. Przez niektórych przedkładane jest nawet nad ruch. Zazwyczaj światło i cień są zauważalne, lecz rzadko podziwiane dla nich samych. W *Pętli* Hasa jest inaczej. Cienie, błyski światła są nie tylko obecne, ale przede wszystkim mają znaczący wpływ na plastyczny kształt filmu. W tym momencie można mówić o szczególnej zbieżności z ekspresjonizmem, który był „zafascynowany” najbardziej wyrafinowanymi efektami świetlnymi. Bliscy późniejszym ekspresjonistycznym obsesjom byli malarze tacy, jak Rembrandt czy Goya, ponieważ ukazywali świat jako „miejsce ciemne”, gdzieś tylko rozbłyskujące światłem. Duże znaczenie miało, szczególnie u Rembrandta, oświetlenie z góry, które jednoznacznie wskazywało na jego nadziemską proveniencję. Antycypacji a zarazem podstawy tworzenia światłem upatrywano również u innych malarzy, wystarczy sięgnąć do książki Johna Willetta *Ekspresjonizm*.

Przestrzeniotwórcza rola oświetlenia została twórczo wykorzystana również w teatrze²⁸ i filmie ekspresjonistycznym. *Światło jest element formowania przestrzeni* – pisała Lotte Eisner w książce *Ekran demoniczny – ponieważ przesadnie pogłębia cienie i intensyfikuje strugi światła, rozczłonkowuje kontury, odbierając im racjonalny charakter, ale i odwrotnie podkreśla niektóre kontury, poddając formy ciśnieniu świetlistej strugi, odtwarzając w ten sposób sztuczną oprawę plastyczną*²⁹. Okazuje się, że to światło „tchnęło duszę” w te sztuki. Stało się czynnikiem dramatyzujący i odbiciem „duchowego” napięcia akcji.

W teatrze i filmie ekspresjonistycznym światło zazwyczaj przecinało scenę świetlistymi wiązkami, nie mało jednego, widocznego źródła. Podobnie jest w *Pętli* Hasa, gdy światło dzienne wnika do pokoju Kuby niczym świetliste węże wypływające ze szczelin między firanami czy ornamentami przeszklonych drzwi. Tym samym izoluje go od świata, tworząc rodzaj krat. Doskonałym przykładem jest scena rozgrywająca się w mieszkaniu bohatera, w której rozmawia on z krawcem na tle zasłoniętego okna. Na suficie widać rozchodzące się promieniście wiązki światła tworzące nad głową Kuby rodzaj sztyletów lub ciemistej rozety.

Podobny zabieg plastyczny został jeszcze raz wykorzystany w jednej z końcowych scen *Pętli*. Dodatkowo nastąpiło tu wzmocnienie efektów świetlnych strugami deszczu spływającymi po szybie okna, a odbijającymi się na przeciwległej ścianie i suficie tworząc rodzaj klatki. Poczucie osaczenia i ugrzęźnięcia we własnym losie otrzymuje w wyniku takich zabiegów wizualny ekwiwalent.

Tego typu kompozycyjne rozwiązania przestrzenne częste są nie tylko w niemieckich filmach ekspresjonistycznych, ale także w projektach scenograficznych.

Plastyczna gra olśniewających i niesamowitych linii w *Pętli*, np. linearny ornament na drzwiach, fantasmagoryczne kształty lampy, pionowe pasy na tapecie wywołują podobny efekt, co gra światła, wyraźne zarysowanie brył, ostry kontur przedmiotów, krzywizny, niepokojące linie: wertykalne, diagonalne w malarstwie ekspresjonistycznym.

Poza możliwością izolowania postaci aktora światło może również sygnalizować istniejące więzi między bohaterami, zrywać je lub stwarzać³⁰. W *Pętli* jest

to szczególnie widoczne w chwilach, gdy Kuba spotyka się z Krystyną. Na początku filmu jesteśmy świadkami ciekawej pod względem wizualnym sceny uścisku kochanków. Pozór ich bliskości zostaje rozbity zarówno przez wyraz twarzy Kubę, jak również światło, które w dziwny, można powiedzieć, sztuczny sposób opromienia białe włosy kobiety. Widz ma wrażenie, że taki zabieg, poprzez kontrast: jasne – ciemne, w rzeczywistości dzieli bohaterów, a nie jednoczy.

Podobną wymowę ma scena, kiedy Kuba jest odwrócony twarzą do kamery, a tyłem do światła dostającego się do wnętrza mieszkania przez oszklone secesyjne drzwi. Dzięki odpowiedniemu operowaniu światłem zostaje zerwana nie tylko więź między bohaterami (Krystyny przez krótką chwilę w ogóle nie widać, pojawiają się jedynie cienie na często wyeksponowanym niskim suficie oraz słysząc jej kroki), ale również swego rodzaju zapowiedź późniejszej tragedii. Postać Kubę jest prawie czarna, dlatego wyraźnie kontrastuje z jasnym tłem drzwi. Co prawda z lewej strony jego sylwetkę opromienia jeszcze świetlisty kontur, ale i on po chwili znika. Jego postać pogrąża się w ciemności. Można w tym momencie przywołać znamieny opis Lotte Eisner, która w swojej książce poświęconej ekspresjonizmowi filmowemu pisze o *fosforyzującej aureoli, rozciągającej się wokół konturów głowy i rozptylającej się w ciemności*. To powinowactwo organizacji plastycznej w *Pętli* z ekspresjonizmem dodatkowo unaocznia świetlisty krąg opromieniający sylwetkę na przykład Ernsta Deutscha ze szkicu do wspomnianego już dramatu *Der Sohn Rochusa Gliese'a*.

Reżyser zastosował tu ciekawy efekt świetlny znany w malarstwie. Otóż okazuje się, że gdy umieścimy duży przedmiot na pierwszym planie (sylwetka Kubę), znacznie różniący się jasnością od tła (oszklone drzwi), to staje się on większy. Dodatkowo, jak pisze Rudolf Arnheim, *odwrócenie postaci tyłem do światła nadaje jej złowieszczy charakter*. Niesamowity nastrój wypływa po trosze z faktu, że ciemna sylwetka nie jest „widoczna pozytywnie”, jako materialne ciało trójwymiarowe o dostrzegalnej fakturze zewnętrznej, lecz negatywnie, jako przeszkoda dla światła, bezcielesna i niedotykalna. Cieleśność Kubę, jej ułomność, staje się więc taką przeszkodą dla wyzwolenia się jego wewnętrznej „jasności”.

Sceny ukazujące mieszkanie głównego bohatera są utrzymane w półcieniu sprzyjającym efektom *à la* Rembrandt. Dodatkowo przenikające przez zasłonięte okno promienie światła uderzają siłą kontrastu. Typowego dla inscenizacji ekspresjonistycznej, w której szczególnie w pierwszym okresie, w celu jeszcze większego wyeksponowania tego dysonansu, stosowano dodatkowy zabieg polegający na malowaniu linii na dekoracji i ciele aktorów. Has oczywiście nie posługuje się takimi metodami, niemniej zamiast rozproszonego światła naturalnego woli oświetlenie partiami, planami, błyskami. W ten sposób tworzy wyrywy, załamania, ukazuje ostro związki między postaciami i poddaje widza grze magicznych fluktuacji.

Lotte Eisner zauważyła, że ta cudowna moc światła, jego rytmiczne pojawianie się *oddziałuje z taką intensywnością, że stwarza pozór dźwięku*. Jego faktycznym źródłem była dusza człowieka. Zamiarem reżyserów niemieckich było ukazanie światła i ciemności w samej duszy, owej wiecznie powtarzającej się przemiany światła i cieni charakteryzującej stosunki psychologiczne między ludźmi³¹. Wydaje się, że światło, które było „krzykiem” w filmach ekspresjonistycznych, spełnia podobną funkcję w *Pętli*. Stało się zmysłowym odpowiedni-



kiem lęku, rozpacz i rozbicia głównego bohatera, niemym krzykiem jego duszy, jak zapewne napisałaby autorka *Ekranu demonicznego*.

Subtelna gra światła i cienia zanika jedynie w momencie, gdy snop jasności, skierowany bezpośrednio na aktora, wrywa go brutalnie z otaczającego świata i pozbawia złudzeń. Z takim operowaniem światłem mamy do czynienia w scenach, których akcja rozgrywa się w knajpie „Pod orłem”. Światło przez swój nagły „rozbłysk” jest metaforycznym ukazaniem momentu utraty nadziei przez bohatera, może nawet podjęcia tragicznej decyzji. W tym kontekście staje się rodzajem olśnienia (iluminacji). W warstwie fabularnej tym momentem są słowa Władka, który może być odbiciem lustrzanym Kuby kilka lat później, a który uświadamia mu niemożność ucieczki przed fatum.

Cień, przeciwieństwo jasności, który dominował w filmach ekspresjonistów: Roberta Wienego, Fritza Langa czy Wilhelma Marnaua, jest także najistotniejszym elementem *Pętli* Hasa. Cień ma potężniejszą moc niż światło, gdy zło staje się istotnym elementem przestrzeni. W pradawnych wierzeniach był on obrazem losu, dlatego wyprzedzał człowieka i nie było przed nim ucieczki. Do dziś uważa się go za ojczyznę duszy lub ciemnej strony nas samych. Często ulega on wyolbrzymieniu, na przykład pojawia się w postaci sobowtóra na obrazach Lyonela Feiningera czy w filmach niemieckich. W tych ostatnich cień często opuszczał głównych bohaterów, którzy przez to tracili swoje człowieczeństwo.

Ekspresjoniści, chcąc wyeksponować wypukłość konturów przedmiotów, nadać ich cieniom złowrogi i tajemnicze znaczenie, oświetlali dekorację z dołu. Podobnie czyni Has, choć jego wizja jest pozbawiona już takiej ostentacji, brak również typowych dla ekspresjonistów skrajnych deformacji. Cienie nie są nadnaturalnie powiększone, choć ich złowieszcza, niepokojąca funkcja pozostała.

Ciekawą sceną ze szczególnie wyeksponowaną rolą cienia jest nocna wędrówka bohatera przez miasto. Warto wskazać na jej związki z odpowiednimi obrazami ekspresjonistów, których jednym z ulubionych tematów było właśnie miasto w nocy. Dobrym przykładem jest kadr z filmu *Student z Pragi* (1926) Henrika Galeena czy praca Ludwika Meidnera z cyklu *Miasto*. Światło latarni połyskujące na bruku ulicy, cienie na budynkach wydobywają z tej przestrzeni ukrytą i złowrogą symbolikę.

Typowe dla ekspresjonizmu było także ukazywanie postaci, a właściwie jej cienia na przeszkłonych płaszczyznach, np. drzwiach. Ten motyw pojawia się również w filmie Hasa. Kilkakrotnie widzimy na stylowym wejściu do mieszkania Kuby cienie należące do krawca lub Krystyny. Nie napawają one widza już tak wielką grozą, ale niewątpliwie mają złowróżbne znaczenie dla bohatera, który nie może przed nimi uciec.

Interesująca pod względem efektów świetlnych jest także scena rozgrywająca się na posterunku milicji. Typowo ekspresjonistyczne użycie światłocienia, wyeksponowanie liniowych cieni balustrady schodów powoduje, że obraz ten może kojarzyć się z odpowiednimi scenami z filmów Roberta Wienego *Gabinet doktora Caligari* (scena w więzieniu, w której namalowanie dodatkowych linii miało w symboliczny sposób oddać ideę uwięzienia) czy *Zbrodnia i kara*, w którym drewniane schody, balustrada, operowanie światłem (oprócz zdjęć trikowych) pod względem wizualnym są bliskie *Pętli*.

Wydaje się, że światłocień w filmie Hasa służy również skupieniu przestrzeni w sobie lub rodzaju jej skarlenia. To powoduje, że świat Kuby jest mroczny

i tajemniczy. Akcja zazwyczaj rozgrywa się we wnętrzach lub mieście. Szara poświata, która dodatkowo wzmacnia pesymistyczny odbiór filmu, jest wynikiem nie tylko chęci podkreślenia nastroju, wydobycia istoty treści, ale efektem filmowania na taśmie czarno-białej. Dlatego nie tyle istotny jest sam kolor, którego po prostu nie widać, ale walor. Można więc uznać, że użycie taśmy czarno-białej pomogło wydobyć ideę opowiadania.

W tym momencie możemy zauważyć pewną zbieżność z techniką malarzy ekspresjonistów. Otóż ich fascynacje kolorem rozwijały się w dwóch kierunkach. Z jednej strony pociągały ich barwy o znacznej intensywności, takie jak czerwień czy czerń. Z drugiej uciekali od malarstwa, by zająć się grafiką lub drzeworytem. Techniki te z kolei ograniczały paletę barw do bieli, czerni i różnych odcieni szarości. Znamienne dla ekspresjonistów są słowa Ernsta Ludwiga Kirchnera, który jednoznacznie stwierdził, że grafika i drzeworyt są tymi technikami, które w jedynie prawdziwy sposób potrafią odsłonić rangę twórcy³². Pozwalają bowiem zanurzyć się w tworzywie, niejako fizycznie zespolić z dziełem, a tym samym najwyraźniej napiętnować je samym sobą. Podobnie jest w *Pętli*, w której „więcej jest samego reżysera” niż autora adaptowanego utworu literackiego.

Dzięki tym wszystkim zabiegom oświetlenie w *Pętli* sprzyja typowym dla ekspresjonizmu deformacjom, czyli zwężeniu, zacieśnieniu i spłaszczeniu obszaru widzenia. Ponadto wskazuje na bardzo klarowną i konsekwentnie ukształtowaną plastyczną warstwę obrazu filmowego, której głównym zadaniem było wydobyć istotę treści, czyli ukazanie wnętrza bohatera-alkoholika.

Przestrzeń

Pragnienie podporządkowania wszystkiego, co zewnętrzne, wewnętrznym przeżyciom bohatera, wiąże się nie tylko z wizją ekspresjonistyczną, ale również z pojęciem języka symbolicznego. Erich Fromm pisze przecież, że: *Język symboliczny jest językiem, w którym świat zewnętrzny stanowi symbol świata wewnętrznego, symbol naszej duszy i umysłu*³³. Dlatego wszystko, co jest informacją dla oka, a nie dotyczy duszy, jest wykluczone. Podstawowe funkcje scenografii, czyli zobrazowane miejsce akcji, poinformowanie, kim jest bohater, określenie epoki, czasu, podbudowanie psychologicznych cech bohatera, rozbudowanie przestrzeni, klimatu, nastroju³⁴, już nie wystarcza. Bowiem trzeba nie tyle budować przestrzeń, ile ją zaznaczać i raczej jedynie sugerować niż obrazować. Nie chodzi tu o malarskość iluzjonistyczną, dającą złudzenie rzeczywistości, lecz o stworzenie ekspresywnej atmosfery przez celowe zaakcentowanie wszystkich form temu sprzyjających.

Ukształtowania przestrzennego *Pętli* Hasa nie można utożsamiać z typową dla ekspresjonizmu sztuczną scenerią budowaną w atelier. Reżyserowi z Krakowa bliski jest jedynie Wilhelm Friedrich Murnau³⁵, który nie starał się stwarzać sztucznych przestrzeni, rysując na dekoracji czarno-białe linie, czy budować wymaginowanych miast; pragnął natomiast znaleźć takie obszary, których naturalne ukształtowanie odpowiadałoby idei filmu. Has postępuje podobnie. Ulice miasta są realne, kawiarnia, knajpa bliskie są naszym wyobrażeniom. Wątpliwości budzi jedynie ukształtowanie plastyczne mieszkania Kuby, ale i tu możemy od razu stwierdzić, że główny bohater w filmie nie jest inżynierem (jak w opo-

wiadaniu Hłaski), a artystą, więc taką nadmierną stylizację (puste ramy obrazów na ścianach itp.) tłumaczy jego profesja.

Na marginesie warto zauważyć, że niektórzy krytycy, wskazując na ekspresjonistyczne powinowactwo *Pętli*, nawiązywali bezpośrednio do opowiadania Hłaski. Na przykład Rafał Marszałek pisał: „*Pętla*” *rozgrywa się w planie ekspresjonistycznym nie tylko w filinie Hasa, ale przede wszystkim w samym pierwowzorze literackim*³⁶. Wskazując tym samym, że taki, a nie inny kształt plastyczny filmu był niejako „wpisany” w dzieło adaptowane. Z drugiej strony trzeba podkreślać, iż opowiadanie autora *Cmentarzy* bazuje głównie na dialogach. Wszelkie opisy wyglądu mieszkania czy miasta zostały tam znacznie zredukowane. Opowiadanie jest bardziej konkretne, podskórnie wyczuwa się w nim rodzaj „cwa-niactwa”. Film natomiast jest „miękki”, elegancki i nie tak brutalny³⁷.

W filmowym świecie następuje, zgodnie z intencją autora, kondensacja czasu i przestrzeni. Taki „stan skupienia” wymaga zwiększonego stopnia organizacji pod kątem motywów określających stan psychiczny Kuby. Dlatego w *Pętli* nic nie pojawia się przypadkowo, wszystko wiąże się z motywem czasu i alkoholu.

Natomiast często podkreślana teatralizacja świata³⁸ *Pętli* jest efektem spojrzenia z zewnątrz, spojrzenia outsidera. Scena teatralna jest przestrzenią wyodrębnioną z ciągłego, realnego *continuum* czasoprzestrzennego. Jej granice oznaczają przejście do świata większej umowności i znakowości niż nasze rzeczywiste otoczenie³⁹. Kuba, pragnąc uciec od teatralnej roli alkoholika, musi znaleźć się w wymiarze, który jest przeciwieństwem sceny. To mu się nie udaje.

Pisząc o teatralizacji przestrzeni *Pętli*, należy wspomnieć o scenie spotkania głównego bohatera ze znajomym w mieście. Artur Górski twierdzi, że *ta sekwencja pozwala nam dostrzec ciągłą oscylację bohaterów pomiędzy przestrzenią dekoracji (fikcji) a relatywnie realną przestrzenią własną. W tej scenie dekoracja opanowała przestrzeń własną znajomego Kuby i tym samym włączyła go do swego scenariusza*⁴⁰, zapowiadając jego bliską śmierć.

Takie sztuczne wydzielenie obszaru sceny (obrazu w obrazie) należy wiązać z pojawieniem się ramy. Ta z kolei charakterystyczna jest nie tylko dla teatru czy częstego w filmach Hasa motywu wyglądania bohaterów przez okno, ale również dla malarstwa. Metaforycznie można powiedzieć, że rama jest rodzajem granicy między światem zewnętrznym a wewnętrznym obrazu. Jeżeli dzieło malarskie jest konstruowane z uwzględnieniem punktu widzenia postronnego obserwatora, jako „widok z okna” – to funkcja „ramy” sprowadza się do oznaczenia granic obrazu. Tymczasem, jeżeli dzieło malarskie jest budowane z punktu widzenia obserwatora znajdującego się wewnątrz przedstawionej przestrzeni – to ramy spełniają jeszcze jedno ważne zadanie: oznaczają przejście od zewnętrznego punktu widzenia do wewnętrznego i na odwrót⁴¹. Rama może być również symboliczną granicą dzielącą życie od sztuki. Dlatego wszelkie próby jej przekraczania mogą wskazywać na rodzaj metamorfozy, czyli przeistaczanie się życia w sztukę lub odwrotnie.

Analiza organizacji przestrzeni w *Pętli*: mieszkania Kuby, kawiarni, knajpy, a przede wszystkim miasta, stanie się dowodem, że jej „ekspresjonistyczne” ukształtowanie wynikało w dużej mierze z samego tematu i chęci scharakteryzowania psychiki głównego bohatera.

Mieszkanie Kuby

Mieszkanie głównego bohatera, w którym rozgrywa się część akcji filmu, może wzbudzać pewien niepokój. Nadmierna stylizacja osłabia jego wiarygodność. Niemniej akceptujemy je jako rodzaj pracowni plastyka. Pokój twórcy niejednokrotnie stawał się inspiracją dla reżyserów czy samych malarzy. Jednym z najbardziej znanych tego typu obrazów jest *Pokój artysty* Vincenta van Gogha (1889). Przestrzeń wykreowana przez malarza ma spełniać jednak zupełnie inną funkcję. Ma koić rozdrażnienie twórcy, a nie materializować jego rozbieżności, niemoc czy lęk.

W *Pętli* Has kreuje przestrzeń mieszkania samodzielnie. Marek Hłasko w opowiadaniu nie daje mu żadnych wskazówek. Jest to wizja na wskroś oryginalna. Najistotniejszą cechą plastycznej organizacji pokoju Kuby jest to, że nie funkcjonuje on jako realna przestrzeń, lecz stanowi zbiór fragmentów, z których każdy fotografowany jest tak, aby mógł pełnić określoną funkcję. Z tego też powodu nie możemy ustalić jej rzeczywistej topografii. Taki sposób ukształtowania bliski jest tajemniczemu korytarzom labiryntu. Istotny jest również fakt, że pokój i korytarz nie mają wyraźnej granicy. Dzieli je jedynie przeszklone drzwi. Podobnie jest z oknem, które oddziela mieszkanie Kuby od podwórza.

Paradoksalnie zamykająca przestrzeń mieszkania, która powinna być symbolem bezpieczeństwa, otwiera się na niepożądane obszary: korytarza, podwórza, w końcu miasta. Ściana, drzwi, okno i lustro – to wizualne wyobrażenia istniejące w bardzo umowny sposób granicy oddzielającej rzeczywistość zewnętrzną od świata lęków i nadziei Kuby.

Najbardziej zastanawiającym motywem plastycznym mieszkania są jego ściany, przypominające bardziej gliniaste powierzchnie dziwacznych budowli z filmu ekspresjonistycznego Henrika Galeena i Paula Wegenera *Golem* niż realne, nawet bardzo zniszczone, wnętrza domu.

Lotte Eisner w książce *Ekran demoniczny* w plastycznym opisie wyjaśnia rolę, jaką spełniały one w filmach ekspresjonistycznych. Chropowate, zniszczone ściany tworzyły nastrój. Odbiorcy niejednokrotnie wydawało się, że wydzielają one *woń drapieżnych roślin, gotowych pożreć istoty ludzkie, które się do nich zbliżają*. Sądzę, że podobną funkcję spełniają w pokoju Kuby. Nie tylko są ekwiwalentem jego stanu psychicznego, ale również tworzą przestrzeń o pochłaniających, trujących właściwościach. Zamiast chronić bohatera, pogrążają go, ich zmysłowo wyczuwalna lepkość izoluje go od świata. W tym sensie Kuba znajduje się w rzeczywistości, która jest zbudowana z elementów będących ekspresją jego stanów świadomości.

Intrygującym elementem wizualnym tej przestrzeni są także puste ramy. Jakkolwiek moglibyśmy zaakceptować takie nagromadzenie obrazów, to same ramy wzbudzają w nas niepokój. Mogą kojarzyć się po prostu z pracownią artysty albo mieć symboliczne znaczenie. Wówczas byłyby ekwiwalentem wewnętrznej pustki bohatera, jego wypalenia, osamotnienia, niemożności porozumienia z innymi.

W pracowni pojawiają się ponadto porozrzucane pędzle i niewykończone rzeźby. Jedna z nich, będąc rodzajem wydrążonej formy sylwetki człowieka, przywołuje na myśl sztukę nowoczesną, która po 1956 roku w szybkim tempie

zaczęła rozwijać się w Polsce ⁴². Przedstawia człowieka w postawie obronnej, który ręką stara się przed czymś obronić albo odizolować.

Pozostaje do wyjaśnienia jeszcze jeden element organizacji przestrzennej mieszkania, chodzi o wydzielenie w jednej jego części podwyższenia ze schodami i balustradą. W filmach ekspresjonistycznych schody miały przede wszystkim symbolizować drogę człowieka do samopoznania, tu wydaje się, że są progiem, który działa podobnie jak rama. Kuba, przechodząc z przedpokoju do pokoju położonego niżej, musi je pokonać. Nie wchodzi zatem, ale schodzi. Jest to więc symboliczne przejście do przestrzeni wewnętrznej, rodzaj ucieczki przed sceną lub zapowiedź upadku bohatera.

Początkowo mieszkanie jest dla Kuby schronieniem, pozytywny charakter tej przestrzeni burzy dzwonek telefonu. Natomiast ostatnie sceny, tuż przed samobójstwem, wskazują, jak wielką przeszła ona metamorfozę. Stała się obszarem jawnie „występującym” przeciw bohaterowi. Dowodem jest potknięcie się Kuby o obrazek leżący na podłodze, w końcu niespodziewane odkrycie butelki wódki za książkami.

Paradoksalnie mieszkanie głównego bohatera *Pętli* może być odbierane zarówno jako przestrzeń zamykająca go w sobie, pochłaniająca lub otwierająca się, a tym samym nie chroniąca go przed „wywabiającymi” właściwościami świata zewnętrznego. Jednocześnie spełnia funkcje pozytywne – w nim przecież Kuba czeka na Krystynę lub negatywne – tam znajduje alkohol. Przede wszystkim jednak może być utożsamione z psychiką bohatera, jego światem wewnętrznym – „większym ciałem”, w którym każdy element jest zapowiedzią i spełnieniem jego losu.

Knajpa

Zasadniczy zwrot akcji – uświadomienie sobie przez bohatera *Pętli* niemożności ucieczki przed własnym losem – następuje właśnie w knajpie. Jak zauważył Górski w knajpie „*Pod orłem*” Kuba po raz pierwszy odgrywa swoją rolę, rolę pijaka ⁴³. Plastyczna organizacja tej przestrzeni nie ma już tak ostentacyjnie malarzkiego piętna jak mieszkanie. Nie mam tam niczego, czego byśmy się nie spodziewali. Bufet, w głębi stół bilardowy, stoliki, zdjęcia siłaczy na pociemniałych od dymu ścianach. Jednak pojawiają się elementy wystroju, które burzą spokój tej przestrzeni: wypchany ptak zawieszony pod sufitem; napis, który wieszka bufetowa: „Tęp szczury” itp.

Dodatkowo trzeba podkreślić, że to właśnie tam Kuba traci nadzieję. Martwy ptak, szczury, które trzeba tępić, zapowiadają jego przyszłość. Podobnie zresztą dzieje się w przypadku Władka, który jest „drugim ja” Kuby. Pojawia się za z jego placami niczym materializacja jego przeczuć. Jak pisze Górski: *Jest realizacją potencjalnego dotychczas spektaklu, fikcją, która stała się dla Kuby rzeczywistością* ⁴⁴. Pesymistyczna symbolika tej przestrzeni została podkreślona również warstwą dźwiękową. Piosenka wykonywana przez harmonistę znacząco uzupełnia warstwę wizualną:

Dzień jak co dzień, ponury dzień jak co dzień.

Zepsuty zlew, za oknem mgła.

Krople deszczu o brudne biją szyby.

Sąsiad podłe na pianinie gra...

Fatalizm materializuje się w tej przestrzeni w postaci Władka, martwego ptaka i napisów nad bufetem. To dzięki tym wizualnym elementom bohater doznaje rodzaju iluminacji. Przestrzeń knajpy „Pod orłem” staje się jego samoświadomością.

Miasto

Miasto w *Pętli* poznajemy za dnia i w nocy. Za każdym razem nie ma nic z tętniącej życiem zgiełkowej przestrzeni. Staje się raczej pochłaniającym, duszącym i niszczącym labiryntem. Kuba wędruje ciasnymi uliczkami, starając się uciec przed pokusą napicia się wódki. Światło słoneczne nie dociera do tej przestrzeni. Deszcz nie ma właściwości oczyszczających.

Miasto z ciasną zabudową z jednej strony otula bohatera, z drugiej ogranicza. Oddziałuje podobnie jak odrapane, „lepkie” ściany budynków z filmów ekspresjonistycznych. Bliskie jest ponadto obrazom Ludwika Meidnera lub Maxa Beckmanna.

Co prawda w filmie Hasa pionowe mury nie pochylają się, nie podważają prawa ciężenia, a okna nie stają się trójkątnymi lub trapezoidalnymi otworami, ale ukształtowanie plastyczne miasta w *Pętli* stwarza wrażenie, że ożywia je jakiś wewnętrzny żywioł.

Niespokojne ulice mogą być uosobieniem losu Kuby. Maria Malatyńska zauważyła, że w *Pętli* są równie pijane jak bohater⁴⁵. Falujące linie chodnika mają więc to samo znaczenie, co pulsujące na suficie światło. Rodzą niepokój i rozdrażnienie. W ten sposób objawia się *Hasowska skrajnie subiektywna wizja rzeczy*. Obraz miasta w tym filmie sytuuje się na pograniczu realności i wyobraźni. Jest niejako przefiltrowany przez poetykę tradycyjną, choćby Charlesa Baudelaire’a.

Miasto Hasa okazuje się również przestrzenią specjalną, magiczną. Może być także rodzajem dekoracji, na tle której rozgrywa się dramat ludzkiej samotności. Brzydota tej przestrzeni łączy się z rzeczywistością, jakby mistyczną pustką. W opowiadaniu Hłaski po deszczu rozpogadza się, wiatr osusza chodnik. W filmie zabrakło nawet tego optymistycznego momentu. Interesujący jest fakt, że nie tylko w nim miasto ożywa, również w opowiadaniu autor pisze o *chichoczących bramach*.

Wizja miasta w *Pętli* jest częściowo inspirowana wyglądem Łodzi⁴⁶. Warto jednak podkreślić, że reżyser nie kreuje obrazu jakiegoś konkretnego miasta. Akcja jego filmu dzieje się wszędzie i nigdzie. Przez to przestaje ono być autentycznym, wiarygodnym tłem, a staje się emanacją nastroju bohatera. Swoistym szyfrem jego stanu psychicznego. Wyludnione miasto *Pętli* (pojawiają się tam nieliczni przechodnie, w nocy bohater wędruje sam) może wskazywać, że reżyser starał się stworzyć rodzaj przestrzeni prywatnej – należącej tylko do Kuby – symbolizującej przepaść, w którą wpadł główny bohater.

Różnorodna organizacja przestrzeni w *Pętli*, będąca wynikiem bardzo przemyślanych decyzji reżysera i scenografa, spełnia podobną funkcję jak oświetlenie. Ma być przede wszystkim obrazowym ekwiwalentem emocji bohatera, a także budować specyficzny, przynębiający nastrój. Nie tylko mieszkanie, miasto czy knajpa są przestrzeniami, które określają bohatera. Do tego repertuaru trzeba dodać również obszar kawiarni, w której następuje spotkanie Kuby z ukochaną sprzed lat, posterunek milicji, ciekawy z powodu oryginalnego operowania światłocieniem itp. Niemniej wydaje się, że opisane przestrzenie stanowią esencję pragnienia Hasa ukazania w materii tego, co niewidoczne.

Aktor

Gra aktora w teatrze lub filmie ekspresjonistycznym charakteryzowała się znaczną dynamiką. Tadeusz Pacewicz zauważył, że aktor nie miał jedynie grać cierpienia, ale wyrażać samo cierpienie przez intensywność gry⁴⁷. Z tego powodu to właśnie on był głównym źródłem wrażeń dla widza. Film i teatr ekspresjonistyczny uwolnił go od naturalistycznego naśladowania. Głównym celem aktora było zmaterializowanie, uobecnienie w obrazie izolacji duchowej jednostki. W tym celu ekspresjonizm obficie wykorzystywał nachylenie ciała postaci pod pewnym kątem, aby podkreślić przesadny dynamizm, a tym samym zobrażować niepokój, rozpacz i samotność granej postaci. Ruch aktora stanowił więc część linearnej kompozycji kadru, za pomocą której chciano ukazać stany duchowe, abstrakcyjne treści wewnętrzne.

Twarze aktorów ekspresjonistycznych nie wyrażały gry uczuć, były znakami zmieniającymi się skokowo, przy przejściu z obrazu do obrazu. W *Pętli* mamy wrażenie, że twarze bohaterów bliskie są maskom⁴⁸. W ogóle twarz ma w filmie Hasa duże znaczenie. To z nią przecież identyfikuje się bohater. Mieczysław Jahoda, filmując aktorów, wielokrotnie stosuje zbliżenia ich twarzy. Szczególnie Kuby siedzącego w knajpie „Pod orłem” nad kieliszkiem wódki. Widzimy wyraźnie jego podkrążone oczy, ziemistą cerę, chorobliwy pot na czole.

Ciekawe ujęcia twarzy wiążą się także z przeglądaniem się bohaterów w lustrze. Widząc swoje postaci w odbiciu, bohaterowie tracą nad nimi władzę. Oddają swoje życie obrazowi, wyzbywając się cielesności. Przekraczają ramę i wkraczają w świat sztucznych odbić. Z kolei twarz każdego z nich zdegradowana do funkcji elementu obrazu staje się wizualnym ekwiwalentem cielesnej śmierci. Dlatego w *Pętli* postać Kuby utraciła biologiczny impet bohatera z opowiadania Hłaski, a zbliżyła się do Józefa K z *Procesu*. Zdaniem krytyków powierzenie roli alkoholika – Gustawowi Holoubkowi znacznie złagodziło ekspresję tej postaci, pozbawiło ją dynamiki, a przede wszystkim obdarzyło metafizycznym niepokojem. Reżyser bowiem pragnął nadać jej charakter bardziej uniwersalny. Nie mógł to być zwykły pijak z sąsiedztwa.

Interesującym zabiegiem było również ubranie aktora w *płaszcz i kapelusz à la Humphrey Bogart*. Dzięki temu Kuba zaczął wyróżniać się z tłumu. Kostium, podobnie jak u ekspresjonistów, stał się czynnikiem dramatycznym. Miał symbolizować samotność bohatera i jego nieprzystawalność do rzeczywistości, w której przyszło mu żyć. Z drugiej strony był dla niego rodzajem maski, pancerza, pod którym mógł się schronić.

Częste umieszczanie postaci Kuby w możliwie bliskim planie nadaje jej w stosunku do względnie oddalonego tła, charakter czegoś bardziej przestrzennego i materialnego przy równoczesnym spłaszczeniu otoczenia. Widzowi wydaje się więc, że jest on bardziej rzeczywisty, a przez to jego dramat prawdziwszy. Efekt ten można by, z pewnym przybliżeniem, porównać z fotografią postaci na tle malowanej dekoracji czy pejzażu. Górski wskazuje nawet na pewną zbieżność z przedstawianiem postaci w malarstwie Jacka Malczewskiego.

W *Pętli* pojawia się dłuższa sekwencja, w której bohater spaceruje po mieście. Warto zauważyć, że celowo filmowany jest wówczas w planie ogólnym. Chodziło bowiem o podkreślenie wewnętrznego związku między ukształtowa-

niem przestrzeni miasta a towarzyszącymi bohaterowi emocjami. Filmując jego sylwetkę z lotu ptaka (dwa ujęcia po śmierci przyjaciela), „wbijając” go niejako w ziemię, pomniejszając do rozmiarów czarnego robaczka przemierzającego szeroką ulicę, reżyser chciał pokazać potęgę miasta ucieleśniającego lęki człowieka.

Ważną rolę w dramacie Kuby odgrywają kobiety. Krystyna jest chłodna, doskonala i obca, należy do świata zewnętrznego. Has twierdził, że celowo wybrał do tej roli aktorkę o *zimnej powierzchowności, o spojrzeniu z błyskiem pewnego okrucieństwa*⁴⁹. Dodatkowo jeszcze kostium ma podkreślać jej bezosobowy chłód, a twarz w zbliżeniach sprawiać wrażenie martwej maski. Z premedytacją więc charakteryzator i reżyser kreują Aleksandrę Ślaską na postać o wyblakłej cerze, białych włosach, paznokciach pomalowanych połyskliwym lakierem, postać, która nie kojarzy się nam z „dobrem”. Bliższa jest wyobrażeniom demonicznej Salome czy kobiety o trupiej twarzy z plakatu Oskara Kokoschki. Warto zaznaczyć, że gdy się pojawia (podobnie jak krawiec), słyszymy drażniący dźwięk skrzypiec, co może dodatkowo podkreślać sztuczność jej kontaktów z Kubą.

W przeciwieństwie do niej reprezentująca przeszłość Teresa Szmigielówna jest ciepła. Kojarzy się z kobietami na obrazach Augusta Macke'a. Reżyser chciał, by była nostalgicznym wspomnieniem czegoś na zawsze utraconego. Dlatego należy do wewnętrznego świata Kuby.

Ciekawą rolę odgrywa również bufetowa „o twarzy Sfinksa”. Według Doroty Kępczyńskiej bliższa jest Françoise Rosay⁵⁰ z *Wielkiej gry* niż postaci, którą odgrywa. W pewnym sensie nieświadomie spełnia rolę wyroczni.

Ostatnią, ale równocześnie najważniejszą kobietą w życiu Kuby, jest postać namalowana na murze. Z jednej strony niedościgła, ponieważ pozbawiona cielesności. Z drugiej nieustannie obecna, gdyż wkraczająca do życia głównego bohatera w najważniejszych momentach. Szczególnie w końcowej części filmu, kiedy Kuba widzi ją przez okno niemal cały czas. Ta postać niewątpliwie zawładnęła światem głównego bohatera, to do niej mówi tuż przed śmiercią, a nie do odbicia Krystyny, jak w opowiadaniu Hłaski. Ona również zapowiada jego tragedię, *jest jego fatum albo po prostu śmiercią wciągającą w swe sidła* – jak twierdził reżyser⁵¹.

W filmie Hasa gra aktorów jest pozbawiona ekspresjonistycznej ostentacji, nadmiernej stylizacji. W rzeczywistości to dekoracja, a nie bohaterowie, informowała widza o rozpacz, tragedii, beznadziejności sytuacji, w której znalazł się Kuba. Niemniej postaci poszczególnych kobiet, podobnie jak pijaka Władka i Rybickiego, tak doskonale się dopełniają, ponieważ w pewnym sensie są projekcjami jego psychiki, jego wewnętrznych obsesji.

Rekwizyty

Realizować dekorację filmową – to skłaniać do mówienia muru, dawać duszę przedmiotom.

Odnajdować w przedmiotach zmysłowe odbicie życia i kondycji ludzkiej.

Lucien Aguetand

Rekwizyty stanowią istotne dopełnienie warstwy wizualnej filmu Hasa. Już pierwszy nieruchomy kadr *Pętli* wskazuje na dominację i szczególne znaczenie

świata rzeczy. Na pierwszym planie bardzo wyraźnie widzimy telefon (a właściwie spletany sznur telefoniczny), który jak się okaże, będzie miał znaczący wpływ na późniejszy przebieg akcji. Postać głównego bohatera, w znacznym oddaleniu, jest wyraźnie zamazana, pozbawiona precyzyjnych konturów, niczym mało znaczący element obrazu malarskiego. Wskazany, ale niemający swego przedłużenia w znaczeniu. Ta wstępna gloryfikacja „materialnego świata”, jest istotną wskazówką interpretacyjną, a także śladem prowadzącym do niemieckich filmów pierwszej połowy lat dwudziestych czy *Brzasku* Carné. Gdy kończą się napisy, kamera wykonuje powolny ruch w bok i bohater zaczyna śpiesznym krokiem zbliżać się do widza, obraz staje się wyraźniejszy. W odbiorcy pozostaje jednak nieodparte wrażenie istotności tego pierwszego ujęcia.

W ten sposób reżyser *Pętli*, podobnie jak ekspresjoniści, wyrwał przedmioty ze świata rzeczywistego, aby wykorzystać je stosownie do wewnętrznej wizji. To wyzwolenie przedmiotów z logicznego porządku nadaje im wartość absolutną i obdarza życiem. Przez to stają się plastyczną transpozycją emocji artysty. Takie ożywienie przedmiotów można wiązać z hylozoistyczną teorią o materii obdarzonej duszą, a także zasadniczymi celami sztuki, która ponad przedstawienie przedmiotu przedkładała emocje, które mogły one wyrazić.

Artur Górski podkreśla niezwykle znaczenie „świata rzeczy” w *Pętli* przez wskazanie jego dopełniającej roli w kreacji bohatera: *Pomiędzy bohaterami filmu Hasa a akcesoriami, scenerią, przedmiotami, a więc tym całym kontekstem materialnym, w który są wpisani, dokonuje się ustawiczny proces przenikania, osmozy, wzajemnego oddziaływania*⁵². Dlatego mówi się często o wykreowanych przez Hasa światach jako o swoistej rupieciarni. Okazuje się, że ludzie w zetknięciu z przedmiotami zmieniają się, a te z kolei przechodzą metamorfozy w miarę upływu czasu, przez co mogą stać się doskonałym materialnym ekwiwalentem abstrakcyjnych emocji. W *Pętli* dramat tkwi we wszystkich powszednich sprzętach.

Niektóre w swej symbolice tworzą bardzo wyrafinowane aluzje do uczuć bohatera: telefon, który może być ucieleśnieniem jego lęków albo bezmyślnego świata zewnętrznego; zegar – synonim czasu, oczekiwania na wybawienie lub kres⁵³.

Metaforyczne znaczenie ma także naszyjnik, szczególnie wyeksponowany na początku i końcu filmu, będący ekwiwalentem tytułowej pętli, a więc zapowiedzi samobójczej śmierci Kuby. Podobną rolę pełni skakanka i korale, które przymierza kobieta z plakatu⁵⁴. Pozostałe przedmioty, szczególnie istotne w przestrzeni mieszkania Kuby, takie jak krzesło, łóżko, stół, nie tylko są rzeczami codziennego użytku, ale również wizualnymi odpowiednikami odczuć bohatera.

Warto zauważyć, że na przykład krzesła często pojawiające się w tej przestrzeni nie spełniają funkcji utylitarnych. Po prostu stoją sobie w różnych miejscach pokoju. Takie ich wykorzystanie może kojarzyć się z praktykami Tadeusza Kantora, u którego, podobnie jak w filmie Hasa, nie są one interesujące ani jako forma, ani jako przeciwstawienie formy czy jej ekwiwalent, ale jako przedmiot, w którym można odnaleźć inny wymiar, przez to odnowić jego znaczenie⁵⁵. Możliwe więc, że nagromadzenie pustych krzeseł w mieszkaniu Kuby jest metaforą jego samotności. Natomiast w malarstwie Vincenta van Gogha żółte krzesło jest po prostu portretem zastępczym jego właściciela. Dlatego możliwe, że takimi „portretami zastępczymi” Kuby są właśnie przedmioty, które znajdują się w jego mieszkaniu.

Najbardziej interesujące pod względem plastycznym są sceny przedstawiające lustra lub odbicia lustrzane. W *Pętli* są one szczególnie ważne, ponieważ – jak zauważył Górski – w *momencie bliższego kontaktu emocjonalnego Krystyny i Kuby kamera robi szybki najazd, abyśmy mogli zobaczyć te sytuacje nie w przestrzeni realnej, ale w ramie lustra*⁵⁶. W ten sposób znowu tworzy się rodzaj obrazu w obrazie, a kontakt między bohaterami nabiera charakteru teatralnego, tym samym wskazując na swoją pozorność. Niepokój wzmagają również pokazanie w lustrze diagonalnej linii sylwetki kobiety zbliżającej się do Kuby. Scena ta budzi skojarzenie z deformacją (obraz wielopłaszczyznowy) czołowego formisty polskiego Tytusa Czyżewskiego, z jego obrazem *Salome*. Takie ukazanie bohaterów można wiązać z symbolicznym odbieraniem obrazu jako rzeczywistości trwałej, skończonej, zamkniętej, a odbicia jako świata przemijającego, otwartego.

W opowiadaniu Hłaski Kuba także spogląda w lustro, ale tym scenom brakuje metaforycznego znaczenia. Ponadto lustro, które staje się w *Pętli* jednocześnie obrazem, spełnia podobne funkcje jak w malarstwie⁵⁷, to znaczy poszerza możliwości naszego poznania przedstawionej przestrzeni, np. mieszkania Kuby. Przestrzeń, znajdujące się w niej przedmioty i ludzie odbijający się w lustrach namalowanych w obrazie tworzą zwykle spójną całość z przestrzenią w nim wyobrażoną, są jej przedłużeniem. Dlatego widzimy drugą część komnaty Arnolfinich, parę królewską pozującą Velázquezowi w *Las Meninas*, salę kabaretu, plecy barmanki i rozmawiającego z nią klienta w *Barze Folies-Bergère* Maneta. Wzajemna relacja tych dwu wirtualnych rzeczywistości ma więc charakter dopełniający. Potęguje iluzyjność, przełamuje jedną ze słabości malarstwa, jaką jest jego jednoaspektowość i włącza inny punkt widzenia. Ofiarowuje przestrzenny symultanizm.

W końcowej części filmu, gdy bohater samotnie przygląda się sobie w lustrze, odbicie może być metaforą samowiedzy. Przedmiotem, który uświadamia mu, że nie zdoła uciec od fatum. Dla Hansa Gadamera odbicie jest ważniejsze od obrazu, ponieważ zostało utożsamione z teraźniejszością, doświadczeniem naturalnym⁵⁸. Dlatego możliwe, że sceny przedstawiające odbicia lustrzane są prawdziwsze i więcej mówią o bohaterach, ich samotności, niż inne sfilmowane obrazy.

Z odbiciem lustrzanym kojarzy się częsty w filmach Hasa motyw wyglądania przez okno. Tę jego obsesję zauważono już dawno, nawet w dokumencie *Ze snu sen* reżyser ukazany jest jedynie w sytuacji patrzenia przez okno. W *Pętli* Kuba często wygląda na podwórze lub patrzy na plakat z twarzą kobiety. Również w ostatniej scenie kamera jest skierowana na otwór okienny, z którego bohater, w śmiertelnych konwulsjach, zrywa zasłonę. Reżyser odsłania korzenie swojej fascynacji tym motywem plastycznym, pisząc: *...okno to granica dwóch światów: wewnętrznego i zewnętrznego. Dlatego moi bohaterowie wyglądają przez okno czasami powodowani ciekawością, a czasami lękiem. (...) Tu można dopatrzeć się analogii z okiem kamery. Okiem tym reżyser patrzy na świat, który wymyślił i któremu chce nadać jakiś kształt. Wszystko, co widzi i pokazuje, widzi i pokazuje poprzez oko kamery. To jest jego okno. Przejryste i tajemnicze*⁵⁹. Spoglądanie przez szybę ma więc dla niego wymiar symboliczny. Z jednej strony jest synonimem widzenia i stwarzania nowej rzeczywistości za pomocą obiektywu kamery. Z drugiej symbolizuje granicę między wewnętrznym a zewnętrznym, jest rodzajem „okna duszy”, czy jak pisze Jan Białostocki „światłem ciała”⁶⁰.

Kuba oddzielony od świata taflą szyby zostaje w pewnym sensie odseparowany od rzeczywistości. Trzeba jednak pamiętać, że w języku potocznym świat za szybą oznacza pozorną dostępność, czyli tak naprawdę nie może być do końca poznany. Zdaje się, że tak jest również w przypadku bohatera *Pętli*, który ma świadomość, że wyglądanie przez okna jest jedynie pustym gestem, dającym jednak początkowo złudną nadzieję na ucieczkę od samego siebie.

„Ekspresjonizm” *Pętli*

Ekspresjonizm *Pętli* jest więc zjawiskiem o wiele ogólniejszym i nie należy go utożsamiać jedynie z wąsko rozumianym prądem artystycznym. Chodzi raczej o pojęcie ekspresji sztuki, której wyznacznikami w tym wypadku są: pesymizm, gęstość wizualna, psychologizm i napięcie (kontrast, deformacja).

W tym kontekście można zauważyć, że każdy element plastycznej organizacji przestrzeni *Pętli* został podporządkowany pesymistycznej wymowie przedstawionej historii:

- oświetlenie o niepokojącej, subtelnej grze światła i cienia,
- przestrzeń: zamykająca się, ograniczająca i pochłaniająca bohatera,
- wygląd postaci, szczególnie Kuby w mokrym płaszczu,
- przedmioty, które reżyser co prawda obdarza życiem, ale wynaturzonym, konwulsyjnym.

Has w swoim pesymizmie posunął się jeszcze dalej niż Hłasko. Pisarz nie wierzył w człowieka, reżyser zdaje się nie wierzy w sens życia w ogóle. Dlatego dramat obyczajowy przekształcił się w jego obrazie w dramat egzystencjalny. Alkohol jest tylko wykładnią wewnętrznego pęknięcia bohatera, a nie istotą tematu. To film o *samotności i wyobcowaniu* – powie reżyser – a świat, w którym żyje Kuba, jest rzeczywistością jego pamięci, wyobraźni, lęków i obsesji ⁶¹.

Pętla charakteryzuje się także gęstością, przesadną organizacją warstwy wizualnej, nagromadzeniem przedmiotów, cieni, które niczym pajęczyny otaczają każdą niemal przestrzeń. Te zabiegi miały cel nadrzędny – ukazać emocje i osobowość Kuby w materialnym obrazie. Jean Mitry pisał: *Widzimy jasno, jakie są podstawowe cele ekspresjonizmu: wyrazić w sposób symboliczny, poprzez linie, formy, kształty, psychikę bohaterów, stany ich duszy, ich „intencjonalność”, doprowadzając do tego, aby dekoracja spełniała rolę plastycznego odpowiednika ich dramatu* ⁶². Każda przestrzeń, oświetlenie, kostium, wszystkie przedmioty stają się wizualnym ekwiwalentem psychiki alkoholika. Wszystko w tym filmie znaczy. Każdy element jest podporządkowany idei całości.

Ekspresjonizm zrodził się z schizoidalnego przecucia, że istnieje jakaś rzeczywistość ukryta ⁶³. Dlatego między tym, co zewnętrzne i wewnętrzne tworzy się napięcie. W *Pętli* ten konflikt jest zobrazowany przez nagromadzenie elementów linearnych, krzywizn, powstałych w wyniku filmowania odbić lustrzanych, widoków z okna i gry światła. Linie kręte w odbiorze wywołują inny efekt niż linie proste, nieoczekiwane załamania powodują odmienne reakcje psychiczne. Napięcie wiąże się również ze sposobem filmowania ⁶⁴. Różne kąty widzenia kamery, chwilowe jej unieruchamianie, zmiany planów, wzmacniają efekt niepokoju, a w końcu świadczą o skrajnej subiektywizacji przedstawionej rzeczywistości.

W kontekście *Pętli* wyraźnie widać, że Has był jednym z tych twórców, którzy nie starali się wyjść całkowicie poza rzeczywistość, materię, a jedynie świadomie odsłonić jej drugi, niewidzialny wymiar przez szczególne ukształtowanie plastyczne obrazu. Wydaje się, że jego sztuka filmowa jest najlepszym dowodem przewyciężania ograniczeń tworzywa, tj. „uduchowiania obrazu”. W końcu *oznaczania tego, co wymyka się pojęciu*⁶⁵. Dążenia do świata sztuki, gdzie materia (obraz) ulega dematerializacji i *znajduje swój sens w idealnej esencji*⁶⁶.

IWONA GRODŹ

**Pętla (1957)**

Scenariusz według opowiadania Marka Hłaski *Pętla*: Marek Hłasko, Wojciech J. Has

Zdjęcia: Mieczysław Jahoda

Muzyka: Tadeusz Baird

Scenografia: Roman Wołyniec

Kostiumy: Andrzej Cybulski

Wykonawcy: Gustaw Holoubek, Aleksandra Ślaska, Teresa Szmagielówna, Tadeusz Fijewski i inni.

Produkcja: Zespół Autorów Filmowych *Iluzjon*.

Kierownik produkcji: Edward Zajiček

Premiera: Warszawa, 20 I 1958.

- ¹ J. Mukařovský, *W stronę estetyki filmu*, tłum. Cz. Dondziłło, w: *Estetyka i film*, red. A. Helman, Warszawa 1972, s. 103-115.
- ² J. Potocki, *Rękopis znaleziony w Saragossie*, tłum. E. Chojecki, wstęp L. Kukulski, Warszawa 1956, s. 326. Dalej mówił: *Tak na przykład, il przedstawia to wszystko, co jest materialne. Bożek siedzący na liściu lotosowym i płynący po ile – wyobraża myśl, która spoczywa na materii, wcale jej nie dotykając.*
- ³ G. Deleuze, *Proust i znaki*, przeł. M. P. Markowski, Gdańsk 2000, s. 34.
- ⁴ W. J. Has, *Nie lubię niespodzianek na planie*, wywiad Marii Kornatowskiej, w: *Debiuty polskiego kina*, red. M. Hendrykowski, Kōnin 1998, s. 64.
- ⁵ *Słownik pojęć filmowych*, red. A. Helman, tom 10, Kraków 1998, s. 117-132. Zobacz też: L. Delluc, *Fotogenia* (fragmenty), przeł. T. Lubelski, w: *Europejskie manifesty kina. Od Matuszewskiego do Dogmy*, Antologia, wybór, wstęp i oprac. A. Gwōźdź, Warszawa 2002, s. 50-51.
- ⁶ Tamże, s. 120.
- ⁷ L. H. Eisner, *Ekran demoniczny*, tłum. K. Eberhardt, Warszawa 1974, s. 137.
- ⁸ *Słownik pojęć filmowych*, dz. cyt., s. 128.
- ⁹ G. Dulac, *Istota kina – wizualizacja myśli*, tłum. I. Dembowski, w: *Europejskie manifesty kina*, dz. cyt., s. 178.
- ¹⁰ J. Kurek, *Kino – zwycięstwo naszych oczu. Rzecz o estetyce filmu, w: Europejskie manifesty*, tamże, s. 181-186.
- ¹¹ K. Malewicz, *Malarz i kino*, przeł. T. Szczepański, w: *Cudowny Kinemo. Rosyjska myśl filmowa*, wybór, tłum. i oprac. T. Szczepański i B. Żyłko, Gdańsk 2001, s. 142-148.
- ¹² W. J. Has, *Nie lubię niespodzianek na planie*, dz. cyt., s. 53-71.
- ¹³ *Animacja to poezja filmowa*. Z Giannalberto Bendazzini rozmawia Bogusław Znudzinski, „Kino” 2001, nr 1, s. 19.
- ¹⁴ *Wybieraj nieosiągalne*, wywiad T. Sobolewskiego z W. J. Hasem, „Kino” 1989, nr 7, s. 1-5. W innym wywiadzie udzielonym M. Kornatowskiej wyraźnie stwierdza: *Moje kino rodzi się z literatury i muzyki. (...) Narracje filmowa ma charakter wizualny, ale jej punktem wyjścia jest zawsze literatura. Domeną malarstwa jest przestrzeń, domeną literatury i filmu – czas. (...) Malarstwo jest nieruchome, czas jest mu obcy. (Między pamięcią a wyobraźnią, „Kino” 1998, nr 3, s. 12-14).*
- ¹⁵ W. J. Has, dz. cyt., s. 64. Zob. też B. Eichenbaum, *Literatura i kino*, tłum. R. Zimand, w: *Cudowny Kinemo*, dz. cyt., s. 125-131.
- ¹⁶ T. Miczka, *Inspiracje plastyczne w twórczości filmowej i telewizyjnej Andrzeja Wajdy*, Katowice 1987.
- ¹⁷ I. Stanisławski, *Dużo dziwnych wątków*, „Film” 1997, nr 7, s. 76-78.
- ¹⁸ Zob. *Własne skrzydła*, „Film” 1984, nr 43, s. 10-11.
- ¹⁹ Wojciech J. Has współpracował przy kręceniu *Pętli* z Mieczysławem Jahodą, operatorem, który jak wspominał reżyser, był w tamtym czasie „zapatrzony” w Marcela Carné.
- ²⁰ A. T. Górski, *Jak jest zrobiona „Pętla” Wojciecha J. Hasa*, w: *Problemy teorii dzieła filmowego*, pod red. Jana Trzynałewskiego, Wrocław 1985, s. 61-76.
- ²¹ K. Eberhardt, *Wojciech Has*, Warszawa 1967, rozdz. *Pętla – świadomy wybór stylu*, s. 8-14.
- ²² *Debiuty polskiego kina...* dz. cyt., s. 66.
- ²³ Tamże, s. 66.
- ²⁴ A. T. Górski, dz. cyt., s. 61-76.
- ²⁵ K. Eberhardt, dz. cyt.
- ²⁶ A. Tolstoj, *Sztuka cieni*, tłum. B. Żyłko, w: *Cudowny Kinemo*, dz. cyt., s. 53-54.
- ²⁷ R. Arnheim, *Sztuka i percepcja wzrokowa. Psychologia twórczego oka*, tłum. J. Mach, Warszawa 1978, s. 306.
- ²⁸ Widać tu wyraźny wpływ Maxa Reinhardta, który w dramacie *Zebraw* (*Der Bettler*) zamiast dekoracji materialnej zastosował dekorację wyimaginowaną, skomponowaną dzięki użyciu efektów świetlnych.
- ²⁹ L. H. Eisner, dz. cyt., s. 56.
- ³⁰ D. Babelt, *Wizja ekspresjonistyczna, w: Rewolucje scenograficzne w XX wieku*, tłum. Z. Strzelecki, K. Mazur, Warszawa 1980.
- ³¹ S. Kracauer, *Od Caligario do Hitlera. Z psychologii filmu niemieckiego*, tłum. E. Skrzywanowa, W. Wertenstein, Warszawa 1958.
- ³² Słowa E. L. Kirchnera przytacza Julian Heynen w *Mityzacja procesu tworzenia. Uwagi o roli tworzywa w grafice artystów „Die Brücke”*, w: Grupa „Die Brücke” 1905-1913, katalog wystawy, Wrocław 1979.
- ³³ E. Fromm, *Zapomniany język. Wstęp do rozumienia snów, baśni i mitów*, wstęp K. T. Toeplitz, tłum. J. Marzęcki, Warszawa 1977.
- ³⁴ J. Sosnowski, *Scenograf jako współtwórca*, „Kino” 1989, nr 4-5.
- ³⁵ A. Kołodyński, *Przestrzeń dramatyczna. Uwagi o stylu filmowym Friedricha Wilhelma Murnaua*, w: *Niemiecki ekspresjonizm filmowy*, red. A. Helman, A. Madej, Katowice 1985.
- ³⁶ R. Marszałek, *Tubylec i misjonarze*, „Kino” 1973, nr 3, s. 23.
- ³⁷ B. Michałek, *Szkic o filmie polskim*, Warszawa 1960, s. 48-54.

- ³⁸ M. Kornatowska, „...lecz nie wiemy, co się z nami stanie” *O twórczości Wojciecha J. Hasa*, w: *Kino polskie w dziesięciu sekwencjach*, pod red. E. Nurczyńskiej-Fidelskiej, Łódź 1996.
- ³⁹ A. T. Górski, dz. cyt., s. 61-76.
- ⁴⁰ Tamże, s. 61-76.
- ⁴¹ B. Uspieński, *Struktury wspólne różnych sztuk*, w: *Semiotyka kultury*, red. E. Janus, R. Mayenowa, Warszawa 1977, s. 204-210.
- ⁴² A. Wojciechowski, *Eksploracja nowoczesności 1956-1960*, w: *Młode malarstwo polskie 1944-1974*, Wrocław 1975.
- ⁴³ A. T. Górski, dz. cyt., s. 61-76.
- ⁴⁴ Tamże.
- ⁴⁵ M. Malatyńska, *Twórca uwiedziony literaturą*, „Kino” 1978, nr 1, s. 10-17.
- ⁴⁶ W. J. Has, dz. cyt., s. 53-71.
- ⁴⁷ T. Pacewicz, *Sztuka aktorska w niemieckim ekspresjonizmie: teatrze i filmie*, w: *Niemiecki ekspresjonizm filmowy*, red. A. Helman, A. Madej, Katowice 1985.
- ⁴⁸ B. Michałek twierdzi, że ludzie występujący w filmie są po trosze maskami, które przybierają ziemskie siły, by przemówić do Kuby. (B. Michałek, *W pogoni za stylem*, „Nowa Kultura” 9 II 1958).
- ⁴⁹ W. J. Has, dz. cyt., 53-71.
- ⁵⁰ D. Kępczyńska, *Dziecko pijane we mgle*, „Ekran” 2 II 1958.
- ⁵¹ W. J. Has, dz. cyt., s. 53-71.
- ⁵² A. T. Górski, dz. cyt., s. 61-76.
- ⁵³ S. Janicki, *Telefon i zegar, symbole i pseudo-symbole*, „Film” 1958, nr 6.
- ⁵⁴ A. T. Górski, dz. cyt., s. 61-76.
- ⁵⁵ W. Borowski, *Krzesto*, w: W. Borowski, *Tadeusz Kantor*, Warszawa 1982, s. 133-143.
- ⁵⁶ A. T. Górski, dz. cyt., s. 61-76.
- ⁵⁷ J. Białostocki, *Człowiek i zwierciadło w malarstwie XV i XVI wieku: trwałość i przemijanie*, w: J. Białostocki, *Symbole i obrazy*, Warszawa 1982, s. 86-102.
- ⁵⁸ H. G. Gadamer, *Prawda i metoda. Zarys hermeneutyki filozoficznej*, przeł. B. Baran, Kraków 1993, s. 152.
- ⁵⁹ *Miedzy pamięcią a wyobraźnią*, dz. cyt., s. 12-14.
- ⁶⁰ J. Białostocki, *Okno i oko. Realizm i symbolika refleksów światła w sztuce Dürera i jego poprzedników*, w: *Symbole i obrazy*, dz. cyt., s. 68-85.
- ⁶¹ W. J. Has, dz. cyt., s. 53-71.
- ⁶² Cytat za L. Eisner, dz. cyt.
- ⁶³ A. Helman, *Niemiecki ekspresjonizm filmowy*, dz. cyt.
- ⁶⁴ Tejże, *Poetyka ekspresjonizmu filmowego*, w: *Studia estetyczne*, tom XII, 1975, s. 279-291.
- ⁶⁵ T. Sobolewski, *Reżyser z Krakowa. O filmach Wojciecha J. Hasa*, „Film” 1978, nr 23, s. 3-5.
- ⁶⁶ G. Deleuze, dz. cyt., s. 41-51.