

dr Iwona Grodź

Na krawędzi ruchu... śmierć?

Dramat iluzji i deziluzji.
Strategie narracyjne w *Lalce*
Wojciecha Jerzego Hasa (1968)



Ryc. 1. Kadr z filmu *Lalka* (domena publiczna)

„[...] zwieszała się być może ćwierćwiekowa pajęczyna,
a z pewnością ćwierćwiekowa firanka”.

Bolesław Prus, *Lalka* (o narracji)

Tematem proponowanych zajęć dla uczniów szkół średnich będzie dialektyka iluzji i deziluzji, którą udało się zwizualizować w 1968 roku Wojciechowi Jerzemu Hasowi w adaptacji *Lalki* Bolesława Prusa. Szczegółowym przedmiotem analizy będą różne strategie artystyczne stosowane przez reżysera w adaptacji powieści z 1889 roku, aby ustanowić związek między formalnymi aspektami filmu a jego treścią narracyjną. Te dwa elementy współdziałają w kierunku bardziej ogólnej diagnozy kulturowej dotyczącej nowoczesności i sposobów opowiadania o niej przez Hasa. Celem będzie odpowiedź na pytanie: czy strategie wizualne i narracyjne stosowane przez reżysera istotnie głoszą nieufność wobec jakiegokolwiek formy postępu? Czy to właśnie ta nieufność oddziela go od dominującego paradygmatu polskiego kina powojennego, zajętego historią pojmovaną jako liniowa sekwencja zdarzeń zorientowanych na cel?¹

W setną rocznicę urodzin Wojciecha Jerzego Hasa (1925–2025) Senat Rzeczypospolitej Polskiej oddał hołd temu reżyserowi i ustanowił rok 2025 jego rokiem². Jest to wszak jeden z bardziej niezwykłych twórców filmowych XX wieku. Choć nigdy nie należał do reżyserów najbardziej medialnych, to jednak znany jest miłośnikom kina na całym świecie. Widzom imponuje jego nietuzinkowy dorobek, do którego należy przede wszystkim czternaście pełnometrażowych filmów fabularnych. Najbardziej znane to adaptacje równie oryginalnych jak ich ekranizacje tekstów literackich. Warto na pewno pamiętać o takich filmach, jak *Pętla* (według Marka Hłaski), *Pożegnania* (adaptacja powieści Stanisława Dygata), *Jak być kochaną* (ekranizacja opowiadania Kazimierza Brandysa), *Rękopis znaleziony w Saragossie* (według Jana Potockiego), *Lalka* (adaptacja powieści Bolesława Prusa) czy *Sanatorium pod klepsydrą* (inspirowane opowiadaniem Brunona Schulza)³.

Lata pracy zaowocowały nie tylko wybitnymi ekranizacjami literatury, ale także współpracą tego reżysera z aktorami tej klasy co m.in. Zbigniew Cybulski, Barbara Krafftówna czy Gustaw Holoubek. Innymi znanymi osobami, z którymi Has tworzył filmy, byli kompozytor Krzysztof Penderecki oraz wybitny duet scenografów: Lidia i Jerzy Skarżyńscy. To dzięki tej współpracy w filmach autora *Pętli* każdy dźwięk czy detal kostiumu i scenografii wzbogaca wizualną opowieść.

Wojciech Jerzy Has przez filmoznawców uznawany jest za jednego z najważniejszych przedstawicieli światowego modernizmu i jednocześnie formacji określanej „polską szkołą filmową”. Był to bowiem twórca, który nigdy nie unikał podejmowania dialogu z rodzimą mitologią, kompleksami i politycznymi narracjami. Dlatego zapewne w uzasadnieniu Senat Rzeczypospolitej Polskiej wskazał, że był to artysta, który: „Miał niezczęstą zdolność łączenia dziejowego tragizmu z ironią i melancholią, pozwalającymi bohaterom przetrwać w nieludzkim świecie”.

Ważną cechą osobowości Wojciecha Jerzego Hasa była jego „osobność”. Reżyser unikał rozgłosu i funkcjonował niejako poza systemem zależności i uwikłań. Ceną za niezależność były lata, w których nie mógł realizować swoich nowych pomysłów, takich jak projekt ekranizacji adaptacji *Cierpień młodego Wertera*, *Wesela* czy *Ośła grającego na lirze*.

Ciekawostką może być to, że jego filmy wzbudziły zachwyt takich reżyserów kina światowego, jak Luis Buñuel, Martin Scorsese czy Francis Ford Coppola.

* * *

Skupiając uwagę na adaptacji *Lalki* z 1968 roku, warto przede wszystkim zainteresować się konstrukcją czasoprzestrzeni w tym filmie i strategiami opowiadania o niej. W świecie

przedstawionym *Lalki* istnieją trzy przestrzenie społeczne: arystokratyczna (apartamenty Łęckich, klub i dwór w Zasławiu), mieszczańska (sklep Wokulskiego) oraz plebejska. Stanisław Wokulski jedyny zaznacza swoją obecność we wszystkich trzech wyraźnie rozgraniczonych i oddzielonych sferach. Tym samym staje się postacią potrafiącą niejako wyjść z „ram” własnego życia. Staje się symbolem uosobienia koncepcji „nieograniczonej mobilności społecznej”⁴⁵. Sygnałem tych przejść mogą być rzeczywiste ramy, np. drzwi, przez które przechodzi ten bohater. Problem polega na tym, że nie zawsze widzimy i (lub) wiemy, jak rzeczywiście się między nimi porusza. Obecne jest więc złudzenie nie tyle płynnego przechodzenia, ile istnienia wewnętrznych granic, które można, choć nie bez trudu i upokorzeń, przekroczyć. Przestrzeń nabiera więc znaczenia psychologicznego, bo chodzi o pokonywanie barier, które tkwią nie realnie, lecz przede wszystkim w umysłach bohatera/bohaterów.

Reżyser celowo nie ułatwia stworzenia mentalnej mapy świata przedstawionego *Lalki*, podkreślając jej czasową niejednoznaczność i niewidoczność tych kluczowych ruchów-zmian. Ta niejednoznaczność jest wzmocniana przez środki montażowe zastosowane w filmie. Has konsekwentnie unika stosowania standardowych przejść montażowych. Proste cięcia, które są zwykle używane do wywoływania efektu ciągłości czasowej w obrębie sceny, są tutaj użyte do przedstawienia narracji rozciągającej się na kilka miesięcy, a zatem sygnalizują istnienie elips czasowych.

Narracja wizualna w filmie pozbawiona jest też punktu centralnego. Reżyser nie ustanawia jej autorytarnej perspektywy ani porządku ważności. Zamiast nadrzędnego (wszechwidzącego/wszechwidzącego) spojrzenia, które hierarchicznie organizuje przestrzeń obrazową i narracyjną, przywołuje widzenie, które tylko przesuwając się/prześlizguje się po powierzchni ludzi i rzeczy. W rezultacie postacie stopniowo rezygnują ze swojej funkcji narracyjnej i sprawczości, a zamiast tego stają się tylko „ciałami” (lalkami, marionetkami), które wraz z monotonnym ruchem kamery (jazdy) wydają się „dryfować” po powierzchni ekranu i przez nią.

W ten sposób „balastem” uniemożliwiającym płynne przejścia – tym razem bohatera filmowego – między symbolicznymi

piętrami społecznymi okazuje się jego „cielesność”. Reżyser często powraca do obrazu ujętego w ramy ciała Wokulskiego, jakby było ono zawsze zawieszane między dwoma różnymi społecznymi i kulturowymi środowiskami. Jego ciało często rozcinane jest przez jakieś ramy, w których się „nie mieści” (dlatego Mariusz Dmochowski w tej roli – o dostojnej posturze – okazał się choć nieoczywistym, to ostatecznie wybitnym wyborem obsadowym). Na przykład w *Lalce* Has pokazuje, jak tors tego bohatera wypełnia większość przestrzeni ekranu, jakby niemal „ekspłodował” poza jej granice. To wizualne „uwięzienie” celowo eksponuje ważność fizyczności. A spojrzeniu umożliwia przyjęcie cech dotyku.

Dodatkowym wizualnym elementem z tego pola semantycznego, które symbolizowało ideę możliwego zjednoczenia, były dłonie. Czytając powieść Prusa, dowiadujemy się, że u Wokulskiego są one ogromne i czerwone – i w tym są zarówno atrakcyjne, jak i przerażające dla młodych arystokratek. Z rękoma kojarzy się doznanie dotyku, które jawi się jako najbardziej realny kontakt ze światem. Pragnienie dotyku to też pragnienie poznania i miłości. W filmowej *Lalce* jego doświadczenie okazuje się utrudnione albo wręcz niemożliwe z bardzo prozaicznego powodu. Najpierw delikatne damskie rękawiczki Izabeli, a w ostatnich scenach filmu czarne skórzane rękawice Wokulskiego uniemożliwiają tej parze spotkanie na granicy (przez ludzką

Wojciech Jerzy Has przez filmoznawców uznawany jest za jednego z najważniejszych przedstawicieli światowego modernizmu i jednocześnie formacji określanej „polską szkołą filmową”. Był to bowiem twórca, który nigdy nie unikał podejmowania dialogu z rodzimą mitologią, kompleksami i politycznymi narracjami.

skórę) „prawdy i czystości dotyku”. W ten sposób stają się symbolem (dowodem) odrębności świata bohaterów, niemożności ich spotkania także na innych poziomach relacji. W ten sposób alienacja Wokulskiego przekazywana przez narrację i wywoływana przez częste stosowanie ram wewnętrznych jest również narzucana jego ciału. Wreszcie jego trajektoria cielesna, zapoczątkowana w scenie otwierającej, w której jego ręce umożliwiły mu przekroczenie symbolicznego progu drzwi piwnicy, ostatecznie okazuje się daremna.

W *Lalce* Wojciecha Jerzego Hasa ruchliwa kamera tworzy wyraźny kontrast zarówno z wystudowanymi ruchami aktorów, jak i z ich rzeczywistą nieruchomością w wielu ujęciach. W ten sposób kamera „śledząc” obrazy fikcyjnej rzeczywistości, jakby chciała obnażyć malarski zastój, ramy, w którym są one uwięzione. Paradoksalnie ruchy kamery podkreślają bezruch obiektów i postaci ludzkich, zacierając granice między statyką i dynamiką. To też rodzaj filmowej metafory równowagi między życiem a śmiercią⁵.

Postacie aktorów są trudne do odróżnienia od posągów, manekinów i lalek⁶. To ewidentne nawiązanie do tytułu filmu, rozumianego jednak w sposób w pełni autorski. Chodzi przecież nie o nawiązanie do genezy tytułu powieści, ale o myślenie o świecie w kontekście metafory życia jako roli do zagrania. Ponadto główna bohaterka, Izabela, wielu interpretatorom jawiła się jako piękna, ale zimna emocjonalnie lalka. Także Wokulski traktował ją jak „lalkę”, przedmiot do kupienia i ubóstwiania. Trzeba bowiem pamiętać, że próbuje ją zdobyć swoimi pieniędzmi, przyznając, że jego miłość lub pożądanie do niej było jedyną siłą napędową, która pchnęła go do zrobienia fortuny. Mimo całej swojej inteligencji czuje, że musi ją „kupić”.

* * *

Podsumowując, warto przypomnieć, że filmoznawcy zwykle wskazywali trzy funkcje narracyjne ruchów kamery, które: a) mogą pokazywać nowe rzeczy, ujawniając aspekty sceny, które dotychczas pozostawały ukryte, b) mogą podążać za ruchem postaci, c) mogą przyjmować punkt widzenia postaci, wskazując w ten sposób jej perspektywę lub subiektywny stan. Te trzy zastosowania mogą oczywiście występować łącznie.

Has konsekwentnie unika stosowania standardowych przejść montażowych. Proste cięcia, które są zwykle używane do wywoływania efektu ciągłości czasowej w obrębie sceny, są tutaj użyte do przedstawienia narracji rozciągającej się na kilka miesięcy, a zatem sygnalizują istnienie elips czasowych.

W wypadku Hasa wszystkie te aspekty sfunkcjonalizowania zmian położenia kamery zostają przełamane. Kamera w filmowej adaptacji z 1968 roku często celowo ukrywa, a nie ujawnia, nowe aspekty świata przedstawionego: kieruje ruch w inną stronę albo równoległe wobec ruchu postaci oraz ujawnia różne punkty widzenia, nie zawsze tożsame z perspektywą głównego bohatera. Jaki jest cel tych odstępstw od zasad klasycznej narracji? Jaki może być sens wprowadzenia semantycznego zamętu? Odpowiedzi jest kilka. Może chodzić o aktywizowanie widza przez zmuszenie go do intensywnej percepcji. Może chodzić o podkreślenie bezruchu i niezmienności świata przedstawionego. W końcu – jak pisała Elżbieta Ostrowska – można informować o nieufności Hasa wobec idei postępu jako takiego⁷.

W kinie, czego wybitnym dowodem jest *Lalka* Hasa, niezależnie od odpowiedzi na pytania o to, czy życie jest mechanicznie zatrzymane, czy ciało jest „uchwycone” w ruchu⁸, śmierć spoczywa na dnie wszystkiego. Śmierć uobecnia się na krawędzi ruchu, a kino przywołuje tak naprawdę wyobrażenie „spektaklu śmierci”. Has doskonale o tym wiedział, dlatego to jeden z głównych tematów jego filmów.

Działania edukacyjne:

- *Lalka* Bolesława Prusa publikowana była w odcinkach w latach 1887–1889 w dzienniku „Kurier Codzienny”. Warto więc zastanowić się z uczniami,

dlatego adaptacja Wojciecha Hasa pomyślana została jako jeden film (na marginesie trzeba jednak dodać, że można ją oglądać w częściach, tak też jest często prezentowana w telewizji, choć nie jest to zgodne z intencją samego reżysera), a nie serial.

- Można zaproponować uczniom analizę porównawczą dwóch adaptacji *Lalki* Prusa: Wojciecha Jerzego Hasa (z Mariuszem Dmochowskim jako Wokulskim i Beatą Tyszkiewicz jako Izabelą) i Ryszarda Bera (serial z 1978 roku, z Jerzym Kamasem jako Wokulskim i Małgorzatą Braunek jako Izabelą).

Pytania i zadania (przykładowe):

- Inspiracją dla tytułu powieści było rzeczywiste wydarzenie – berneński proces młodej kobiety, która została oskarżona o kradzież lalki. Czy potrafisz wyjaśnić użycie tego, a nie innego⁹ tytułu w wypadku adaptacji filmowej Wojciecha Jerzego Hasa?
- Czy w adaptacji Hasa wskazane są konkretne daty i miejsca, w których rozgrywa się akcja *Lalki*?
- Które z wątków powieści (zobacz poniżej) w adaptacji filmowej zostały pominięte lub zredukowane? Spróbuj uzasadnić te zmiany, odnosząc się do całego filmu:
 - wątek miłości Wokulskiego do Izabeli,
 - wątek Rzeckiego,
 - wątek baronostwa Krzeszowskich,
 - wątek Heleny Stawskiej,
 - wątek Ochockiego.
- Analiza porównawcza (powieść *versus* film) jednej z postaci (do wyboru): Wokulski, Izabela, Rzecki.
- *Lalka* analizowana była jako: powieść realistyczna, romans epoki, powieść rozwojowa oraz powieść psychologiczna. Wskaż cechy wszystkich tych gatunków prozy. Zastanów się, czy adaptację filmową Wojciecha Jerzego Hasa można określić: filmem realistycznym, romansem czy raczej dramatem psychologicznym? Uzasadnij swoje odpowiedzi.
- W kontekście powieści pisano o „technice nawarstwiania” i „nawrotu motywów” – spróbuj wyjaśnić, na czym polegają te techniki narracyjne. Zastanów się, czy można je wskazać także w filmie Hasa?
- Typy narracji w *Lalce*. W powieści Bolesława Prusa narracja prowadzona jest przez dwóch narratorów: pierwszosobowego – Ignacego Rzeckiego w *Pamiętniku starego subiekta*, i trzeciosobowego, realistycznego – typowego dla powieści pozytywistycznej.

W *Lalce* Wojciecha Jerzego Hasa ruchliwa kamera tworzy wyraźny kontrast zarówno z wystudowanymi ruchami aktorów, jak i z ich rzeczywistą nieruchomością w wielu ujęciach. W ten sposób kamera, „śledząc” obrazy fikcyjnej rzeczywistości, jakby chciała obnażyć malarski zastój, ramy, w którym są one uwięzione.

Czy podobne techniki narracyjne zostają wykorzystane też przez Wojciecha Jerzego Hasa w filmowej wersji *Lalki*?

- Funkcje narracyjne muzyki filmowej na przykładzie kompozycji autorstwa Wojciecha Kilara do adaptacji *Lalki*.

Praca z filmem:

- Oglądając z uczniami adaptację powieści *Lalka* Wojciecha Jerzego Hasa, warto szczególną uwagę poświęcić następującym scenom i sekwencjom:
 - sekwencja otwierająca film (obraz Powiśla): sztuczna inscenizacja przekształcająca fikcyjny świat w żywy obraz;
 - sekwencja z manekinami w salonie krawieckim i marionetkami w sklepie Wokulskiego: płynna i niejednoznaczna granica między życiem i śmiercią, rzeczywistością i fałszem;
 - sceny z maszyną samonapędzającą się i symbolicznym „wyjściem” Wokulskiego z piwnicy;
 - sceny ukazujące dłonie głównych bohaterów: Wokulskiego i Izabeli. Metafora dotyku i rękawiczek – jako próby „nawiązania kontaktu” głównego bohatera z ukochaną i jej światem.
- Ważność filmowej scenografii (autorstwa Lidii i Jerzego Skarżyńskich): „[...] Skarżyńscy przywiązują wielką wagę do kostiumu-maski i całej charakterystyki postaci i często

odwołują się do analizowanej przez Bachtina groteski¹⁰. Czy podobne inspiracje można wskazać także w adaptacji *Lalki* z 1968 roku?

- scenografia jako metafora lub komentarz (zamiast realistycznego odwzorowania przestrzeni, scenografia może pełnić funkcję metaforyczną lub komentować ukryte aspekty fabuły);
- scenografia jako wsparcie narracji i postaci. Scenografia wzmacnia opowieść i buduje psychologię postaci. Charakterystyka bohaterów – wnętrza czy rekwizyty mogą odzwierciedlać cechy postaci, np. ascetyczne mieszkanie intelektualisty czy bogato zdobione wnętrza magnata. Podkreślanie przemian – zmiany w scenografii mogą symbolizować rozwój fabuły lub transformację bohaterów;



Ryc. 2. Jerzy Skarżyński, *Powiśle*, projekty scenograficzne do filmu *Lalka* (1968) z Muzeum Kinematografii w Łodzi (domena publiczna)



Ryc. 3. Jerzy Skarżyński, salony Łęczkich, projekty scenograficzne do filmu *Lalka* (1968) z Muzeum Kinematografii w Łodzi (domena publiczna)



Ryc. 4. Jerzy Skarżyński, gabinet Wokulskiego, projekty scenograficzne do filmu *Lalka* (1968) z Muzeum Kinematografii w Łodzi (domena publiczna)



Ryc. 5. Jerzy Skarżyński, pokój Rzeckiego, projekty scenograficzne do filmu *Lalka* (1968) z Muzeum Kinematografii w Łodzi (domena publiczna)

- scenografia jako narzędzie „rozszerzania” możliwości narracyjnych. Scenografia może być aktywnym elementem fabuły. Przykładowo: wskazówki dla widza – rekwizyty czy elementy otoczenia mogą podsuwać tropy dotyczące fabuły (np. gazeta z nagłówkiem, który zdradza kluczową informację). Rola dramatyczna – przestrzeń może stać się „bohaterem” filmu, np. „nawiedzona” przestrzeń.



Ryc. 6. Jerzy Skarżyński, stary sklep Wokulskiego, projekty scenograficzne do filmu *Lalka* (1968) z Muzeum Kinematografii w Łodzi (domena publiczna)



Ryc. 7. Jerzy Skarżyński projekty scenograficzne do filmu *Lalka* (1968) z Muzeum Kinematografii w Łodzi (domena publiczna) ■

dr Iwona Grodź

Literaturoznawca, filmoznawca, historyk sztuki, muzykolog, psycholog sztuki i wieloletni dydaktyk akademicki (Poznań, Warszawa). Interesuje się ponadto kulturoznawstwem, teatrem, filozofią i psychologią, a także ideą „korespondencji” sztuk, szczególnie: literatury, filmu, teatru, malarstwa i muzyki. Przygotowuje się do procedury habilitacyjnej. Autorka m.in. książek: *Zaszyfrowane w obrazie. O filmach Wojciecha Jerzego Hasa* (Gdańsk 2008), *Jerzy Skolimowski* (Warszawa 2010), *„Rękopis znaleziony w Saragossie” Wojciecha Jerzego Hasa* (Poznań 2005), *Synergia sztuki i nauki w twórczości Zbigniewa Rybczyńskiego* (Warszawa 2015), *Between Dream and Reality* (Berlin 2018), *Hasowski Appendix* (Kraków 2020) i wielu innych publikacji naukowych.

Bibliografia i przypisy dostępne w redakcji czasopisma.