Pobrane z czasopisma Annales L - Artes **http://artes.annales.umcs.pl**
Data: 20/11/2026 11:35:12

10.2478/umcsart-2013-0019

ANNALES
UNIVERSITATIS MARIAE CURIE-SKŁODOWSKA
LUBLIN – POLONIA

VOL. XII, 1 SECTIO L 2014

Instytut Sztuk Pięknych UMCS

Marcin Maron

O roli ironii w filmach Wojciecha Jerzego Hasa, a zwłaszcza w Rękopisie znalezionym w Saragossie, *ze szczególnym odniesieniem do ironii romantycznej*

On the role of irony in the films by Wojciech Jerzy Has, especially in *The Manuscript Found in Saragossa*, with particular reference to Romantic irony

Zaiste, strach by was obleciał, gdyby nagle świat,
tak jak się tego domagacie, stał się rzeczywiście
do końca zrozumiały.
Fryderyk Schlegel

Na wzór negatywności ironia jest drogą: nie prawdą,
lecz drogą właśnie! Ten, kto zna rezultat jako taki,
nie posiądzie go, jeśli nie zna drogi.
Soren Kierkegaard

Jeśli „ironia jest formą paradoksu”[1], to film *Rękopis znaleziony w Saragossie* (1965) w reżyserii Wojciecha Hasa uznać można za dzieło prawdziwie ironiczne. Paradoksalność *Rękopisu...* polega na tym, że łączy on w sobie to, co znane

[1] F. Schlegel, *Fragmenty*, tłum. C. Bartl, oprac. M. P. Markowski, Kraków 2009, s. 17.

Pobrane z czasopisma Annales L - Artes **http://artes.annales.umcs.pl**
Data: 20/11/2026 11:35:12

z tym, co niezrozumiałe. Forma tego filmu opiera się na kunsztownym systemie artystycznych odniesień: do tradycji literackiej i filozoficznej, znanych skądinąd konwencji gatunkowych, form narracyjnych i wizualnych. Wyraźnie widać w nim autorski dystans w stosunku do kreowanej rzeczywistości, który z wszystkich uwarunkowań literackich i filmowych czyni wartość dodaną. Staje się nią właśnie to, co niezrozumiałe, czyli zaskakujące, ale dające do myślenia przygody głównego bohatera filmu, Alfonsa van Wordena (Zbigniew Cybulski).

Film ten jawi się jako swoisty manifest artystycznej wolności, który powstał w kontekście czasu historycznego – lat sześćdziesiątych XX wieku. Ale jego prawdziwa wartość pozostaje poza czasem. Dlatego dobrze pasują do niego słowa Fryderyka Schlegla o ironii: „Ironia jest formą paradoksu. Paradoksem jest wszystko, co jednocześnie jest dobre i wielkie”[2].

Jest w *Rękopisie...* Hasa wiele cech ironii romantycznej. Przede wszystkim zaś ta, za której sprawą artysta w sposób świadomy dokonać może negacji rzeczywistości historycznej, po to aby uwolnić miejsce dla rzeczywistości poetyckiej. Tak właśnie jest u Hasa. Reżyser, odchodząc w swoim filmie od świata historycznego w świat wyobraźni, a także w pewnym sensie anihilując tradycyjne reguły narracji i obrazowania filmowego, stworzył „poetycki film z podtekstem filozoficznym”[3]. *Rękopis...* to punkt kulminacyjny i kwintesencja ironicznych cech twórczości Hasa.

Wszystkie filmy Hasa są opowieściami o ludziach i przeżywanym przez nich czasie[4]. Ujawnia się w nich świadomość przemijalności i nietożsamości egzystencji, niepewność bycia. Ich głównym tematem jest życie – dążące do pozytywności, które jednak stale schodzi na pobocza negatywizmu. Nicość jako doświadczenie bohaterów przejawia się pod maską egzystencjalnych nastrojów – osamotnienia, lęku, melancholii, nudy, rozpaczy. Ważne jest, że w filmach zrealizowanych przez Hasa przed *Rękopisem…,* nastroje te uzyskują szersze odniesienie – historię. Ta zaś jawi się przede wszystkim jako chaos powodujący wzrost jednostkowego cierpienia oraz rozpad doświadczenia zbiorowego.

Obraz świata historycznego, jaki ukazuje się w dziełach Hasa, wskazuje na tę odmianę dwudziestowiecznego nihilizmu[5], którego przyczyny tkwią w krachu wartości i nadziei w sferze: polityki (wojny światowe), ideologii (dyktatury), religii (sekularyzacja), psychiki (relatywizm, nerwica). Jak zauważył Wolfgang

[2] *Ibid*.

[3] M. Walasek, *Sprawozdanie z produkcji „Rękopisu znalezionego w Saragossie”*, „Ekran” 1964, nr 19, s. 8.

[4] Zob.: M. Maron, *Dramat czasu i wyobraźni. Filmy Wojciecha J. Hasa,* Kraków 2010.

[5] Zob.: id., *Problem nicości i nihilizmu w filmach Wojciecha J. Hasa*, [w:] *W stronę kina filozoficznego. Antologia*, red. U. Tes, Kraków 2011, s. 37-56.

Pobrane z czasopisma Annales L - Artes **http://artes.annales.umcs.pl**
Data: 20/11/2026 11:35:12

Kraus: „Dwie wojny światowe, zniszczone miasta, arbitralne przesunięcia granic, izolacja krajów komunistycznych Europy Wschodniej, deportacje wielkich mas ludności, rozerwanie wielu rodzin – wszystko to było rezultatem entuzjastycznych wizji przyszłości. […] Nihilizm jest odwrotną stroną naszych nadziei na ziemski raj – i właśnie po tej stronie się dziś znajdujemy”[6]. Wszystko to jest tematem filmów Hasa. Nihilizm daje w nich o sobie znać, już bez złudzeń, także jako dramatyczne rozczarowanie historią.

Zatem ukryty w twórczości Hasa namysł nad nihilistyczną kondycją współczesności istnieje w dwóch zasadniczych perspektywach: egzystencjalnej i historycznej. Pierwszej towarzyszy świadomość, że indywidualnemu istnieniu nieodłącznie przypisany jest brak; w drugiej historia jawi się jako pasmo złudzeń i katastrof. Pojawia się wobec tego pytanie: czy z diagnozą tą łączyć się może jedynie poczucie wyczerpania, niepokoju i odrealnienia, czy też może się z niej wyłonić jakieś pozytywne doświadczenie? W jaki sposób?

Można sądzić, że to właśnie ironia była dla Hasa taką – niebezpieczną, bo także związaną z zasadą negacji – metodą zachowywania wartości. Ironia jest jednym z najważniejszych pierwiastków twórczości tego reżysera. Manifestuje się na wielu poziomach jego dzieł – jako postawa bohaterów, jako stosunek do historii oraz jako efekt estetyczny, czyli jako posiadająca wymiar artystyczny i filozoficzny gra autora z widzem.

1. Funkcja ironii w filmach Hasa

1.1. Ironia jako egzystencjalny nastrój i wyraz autorefleksji bohaterów

Ironia jest wyrazem samowiedzy. Człowiek zajmujący postawę ironiczną tworzy dystans wobec samego siebie oraz wobec świata jako takiego. Ironia jest zatem związana z refleksyjnością. Jest pewnego rodzaju podwojeniem w obrębie świadomego ja, a także odróżnieniem samego siebie od świata przedmiotów.

Charles Baudelaire wiązał ironię z możliwością spojrzenia na samego siebie z dystansu, ale też ze świadomością zależności od ograniczeń świata zewnętrznego[7]. Tak powstaje ironiczna samowiedza, przejawiająca się jako specyficzna odmiana humoru określana przez Baudelaire`a mianem „komizmu absolutnego”[8]. Jest on związany ze świadomością upadku oraz wynikającą z tej świadomości

[6] W. Kraus, *Nihilizm – nadal aktualny?* tłum. G. Sowiński, [w:] *Wokół nihilizmu*, red. G. Sowiński, Kraków 2001, s. 260, 261.

[7] Ch. Baudelaire, *O istocie śmiechu*, tłum. M. Bieńczyk, „Literatura na Świecie” 1999, nr 10-11, s. 170-189.

[8] Zob. P. de Man, *Retoryka czasowości*, tłum. A. Sosnowski, *ibid*., s. 220-224.

Pobrane z czasopisma Annales L - Artes **http://artes.annales.umcs.pl**
Data: 20/11/2026 11:35:12

autoironią. Tylko człowiek może śmiać się z własnego upadku, czyli z własnej słabości, bo tylko człowiek ma świadomość swojej zależności od świata zewnętrznego. Ta cecha odróżnia go od nieludzkiej natury.

Źródła nowoczesnego, autoironicznego humoru będącego wyrazem samowiedzy szukać należy w epoce baroku. Autoironiczny humor związał się wtedy z melancholią. Racją bytu humoru i melancholii stała się sprzeczność między skończonością a nieskończonością, przemijaniem a wiecznością[9]. Melancholia spowodowana poczuciem marności świata związana była z cierpieniem, zapewniała jednak paradoksalny udział w wieczności za sprawą nieskończonej tęsknoty; natomiast autoironiczny humor wyśmiewał owe sprzeczności, podając zarazem w wątpliwość własne racje – jako wyraz ludzkiej skończoności.

„Dlatego człowiek nowoczesny rozwija humor płynący ze świadomości samoograniczenia oraz melancholię jako spotęgowane doznanie samego siebie”[10].

Wszystko to ma zatem związek z doświadczeniem i pojmowaniem czasu. Tak właśnie jest w filmach Hasa. Melancholii często towarzyszy specyficzne poczucie humoru, a bohaterów cechuje ironiczna refleksyjność. Jak pisał Konrad Eberhardt, „znajdując się nawet w tragicznej sytuacji budzą w sobie siły osobliwej samoobrony; są tragiczni, ale zarazem cokolwiek śmieszni lub kokieteryjnie igrający do końca z rzeczywistością, która jest im doskonale znana[11]”.

Popatrzmy. Rzeczywistość przedstawiona w *Pętli* (1957)[12] – debiucie fabularnym Hasa – osnuta jest gęstą atmosferą melancholii. Ta zaś związana jest z przymusem bezsensownej powtarzalności. Tej upiornej powtarzalności – pamięci, sytuacji, nastrojów, motywów – poddany jest główny bohater, alkoholik Kuba (Gustaw Holoubek). Jego wędrówka przez osnute mgłą miasto to rodzaj balansowania po sznurze teraźniejszości rozpiętym nad przepaścią koszmarnych wspomnień. W finale sznur ten zwija się i zaciska wokół bohatera.

W tym jednolicie ciemnym rysunku świata pojawia się niekiedy refleks ironii. Jest też nuta czarnego humoru jako reakcja obronna, czy też po prostu efekt samowiedzy człowieka bezwzględnie świadomego swojej sytuacji. W finale bohater powraca do domu i przed popełnieniem samobójstwa prowadzi rozmowę sam ze sobą; jeszcze raz konstatuje swoją słabość spowodowaną alkoholizmem. Jest to przejaw charakterystycznej dla tego bohatera samoświadomości – ironicznej i melancholijnej zarazem, bo właśnie zamkniętej „w zatrutym obiegu autorefleks-

[9] R. Klibansky, E. Panofsky, F. Saxl, *Saturn i melancholia. Studia z historii, filozofii, przyrody, medycyny, religii oraz sztuki*, tłum. A. Kryczyńska, Kraków 2009, s. 265.

[10] *Ibid*., s. 265-266.

[11] K. Eberhardt, *Wojciech Has*, Warszawa 1967, s. 45.

[12] Wszystkie dalsze uwagi na temat filmów Hasa opieram w znacznej mierze na analizach, jakie przeprowadziłem w książce *Dramat czasu i wyobraźni. Filmy Wojciecha J. Hasa*.

Pobrane z czasopisma Annales L - Artes **http://artes.annales.umcs.pl**
Data: 20/11/2026 11:35:12

sji”[13]. W ten sposób daje o sobie znać ironiczna postawa wycofania w prawdę subiektywności.

Wycofanie w subiektywność jest także cechą bohatera *Pożegnań* (1958). Paweł (Tadeusz Janczar) to człowiek łączący ironiczną przekorę z melancholijną zadumą. W pierwszej części filmu ucieczka z mieszczańskiego domu staje się dla niego czymś w rodzaju autoironicznej gry prowadzonej z sobą i światem. Okazja nadarza się, kiedy w nocnym lokalu spotyka młodą fordanserkę. Dziewczyna podejmuje tę grę. Podczas jednodniowego wyjazdu do Leśnej Podkowy wspólnie snują idylliczne i ironiczne zarazem wyobrażenia o szczęśliwym życiu „w wiejskim zakątku” z dala od świata.

Ironia – tym razem losu – sprawi, że Lidka (Maria Wachowiak) i Paweł zobaczą się znowu, lecz w odmiennych okolicznościach, pod koniec wojny. Dom, w którym się spotykają, pełen rozbitków cudem ocalałych z powstania warszawskiego, jawi się Pawłowi jako tonący statek. Ironia tkwi w tym, że Paweł dobrze wie, iż sam również jest jego „pasażerem”. Z czasem jego ironia gubi więc swój młodzieńczy, przekorny odcień i staje się ironią człowieka doświadczonego. W pierwszej części *Pożegnań* ironia bohatera skojarzona jest z młodzieńczą zabawą i żartem, z chęcią odróżnienia się od świata, w drugiej zaś ze świadomością definitywnego rozpadu dawnych form życia. W obu wariantach towarzyszy jej nastrój melancholii związany z poczuciem nieodwołalnej straty.

Trzeci film Hasa, *Wspólny pokój* (1960), w większym jeszcze stopniu łączy egzystencjalne nastroje melancholii, nudy i ironii. Jego bohaterami są pisarze, wspólnie mieszkający i wspólnie pozostający na marginesie życia. Wszyscy bezskutecznie poszukują jakiejś wyższej racji istnienia i twórczości. Filmowym znakiem zawieszenia, w którym się znajdują jest zegar na ścianie ich pokoju – raz idący do przodu, raz wstrzymujący swój bieg. „Jesteśmy ciężarkami u nóg Pana Boga” – tak sami określają swoją sytuację w jednej ze scen. Ironia i autoironia cechuje ich podejście do świata i do siebie samych. Przejawia się w ich sposobie bycia i rozmowach, jako pewien rodzaj towarzyskiej błazenady.

Ale taki, ironiczny sposób bycia zawieszony gdzieś pomiędzy dekadencją a estetyzacją życia jest bronią obosieczną. Pisał o tym Soren Kierkegaard. Permanentna ironia może wprawdzie stać się przejawem subiektywnej wolności jednostek[14], ale ponieważ polega na stale ponawianym wycofaniu z realnego świata oraz na ciągłej zmianie nastrojów, przyczynia się do spotęgowania poczucia nudy. Poczucie bezideowości wyzwala nudę, nuda prowokuje melancholię, me-

[13] M. Bieńczyk, *Melancholia. O tych, co nigdy nie odnajdą straty*, Warszawa 2012, s. 71.

[14] Zob. S. Kierkegaard, *O pojęciu ironii, z nieustającym odniesieniem do Sokratesa*, tłum. A. Diakowska, Warszawa 1999, s. 250.

Pobrane z czasopisma Annales L - Artes **http://artes.annales.umcs.pl**
Data: 20/11/2026 11:35:12

lancholia wyzwala ironię, ironia zaś – nudę. Koło się zamyka. Jak zauważył Kierkegaard: „Nuda – oto jedyna ciągłość dostępna dla ironisty. Nuda to wieczność bez treści, szczęście bez smaku, powierzchowna głębia, wygłodniały przesyt[15]".

W *Złocie* (1962) ironia jako cecha świadomości oraz postępowania bohaterów ujawnia się w inny jeszcze sposób. Film opowiada historię młodego chłopaka – Kazika (Władysław Kowalski), który trafia na teren kopalni odkrywkowej w Turoszowie. W jego oczach miejsce to nabiera niezwykłych cech. Zostaje swoiście upoetyzowane. Bohater stara się uwolnić od pospolitości zwykłego życia, przekroczyć granice własnej określoności. Ucieczka od tego kim był, wiąże się z chęcią odróżnienia od świata, ale też z otwarciem nań na mocy wyobraźni. Tu pojawia się ironia – zbliżona do romantycznej. U Hasa, tak jak u romantyków, człowiek okazuje się zdolny do ciągłego poszerzania granic swojego istnienia dzięki procesowi autodestrukcji (zaprzeczenia określonych form) i autokreacji (stworzenia nowych form). W ten sposób ujawnia swą wolność.

Dużo zatem zależy od człowieka. Tę myśl wskazuje Kazikowi Piotr (Krzysztof Chamiec) – geolog pracujący w kopalni. Staje się on dla Kazika przewodnikiem, kimś w rodzaju współczesnego alchemika. Wskazuje mu możliwość przemiany. Rozbudza wyobraźnię chłopca informacjami o możliwości znalezienia w kopalni złota. Uruchamia w nim poznawcze zainteresowania. Ich relacja nabiera cech relacji mistrz – adept. I choć złoto okazuje się w końcu iluzją, marzeniem, działanie Piotra posiada głębszy sens. Pozwala chłopakowi odnaleźć siebie – w świecie. W postępowaniu Piotra dostrzec można fundamentalny cel ironii: wskazywanie drogi do prawdziwych wartości – wiedzy o sobie i świecie – za pomocą udawania. Korzenie takiego podejścia tkwią w ironii sokratycznej. Piotr staje się uosobieniem etosu ironisty. Jak pisał Włodzimierz Szturc: „Etos ironii polega na usankcjonowaniu negacji jako metody wyławiana wartości. Wiąże się z nim mistyfikacja podmiotu, jeśli służy odnalezieniu prawdy w przedmiocie[16]".

1.2. O roli ironii w znoszeniu doświadczenia historycznego

Kierkegaard uważał, że ironia jest samowiedzą, która wyobcowuje jednostkę z bezpośredniości życia. Duński filozof pisał, że „podmiot ironiczny stale się wycofuje, podważa realność wszelkich fenomenów, żeby wybawić samego siebie, to znaczy zachować w konfrontacji ze światem swą negatywną niezależność"[17]. Dla Kierkegaarda zatem ironia to „nieskończenie absolutna negatywność"[18] spo-

[15] *Ibid.*, s. 279.
[16] W. Szturc, *Ironia romantyczna. Pojęcie, granice i poetyka*, Warszawa 1992, s. 37.
[17] Kierkegaard, *op. cit*., s. 251.
[18] *Ibid.*, s. 252.

Pobrane z czasopisma Annales L - Artes **http://artes.annales.umcs.pl**
Data: 20/11/2026 11:35:12

wodowana utratą znaczenia rzeczywistości w oczach ironisty. Utrata ta wynika ze świadomości rozdzielności pomiędzy zakładanym ideałem (ukrytą istotą rzeczywistości) a stanem faktycznym[19]. W ten sposób negacji podlega także doświadczenie historyczne.

Jednakże Kierkegaard zauważył, że ironia pojawia się zawsze właśnie w stosunku do pewnej konkretnej rzeczywistości historycznej, „czyli rzeczywistości danej w określonym czasie i określonych warunkach"[20]. Ironia pojawiała w punktach kluczowych historii, tak jak działo się to w przypadku Sokratesa, Giordano Bruno i Erazma z Rotterdamu. Świadomość ironiczna wiąże się zatem ściśle ze świadomością zależności podmiotu od mechanizmów historii oraz z próbą zachowania pewnego rodzaju suwerenności.

Filmy Hasa są przejawem ironicznego, subiektywnego stosunku do historii. Silnie daje w nich o sobie znać ambiwalentna relacja z historią – wyobcowanie a zarazem świadomość uwikłania w historię. Przede wszystkim należy zauważyć, że w filmach mających bezpośrednie odniesienie do czasu historycznego – *Pożegnaniach* i *Jak być kochaną* – sam mechanizm historii wydaje się ironiczny. Bohaterowie poddani zostają bezlitosnemu działaniu tego mechanizmu. W *Pożegnaniach* daje o sobie znać ironia losu. Wydarzenia wojenne sprawiają, że bohaterowie znajdują się w sytuacji, w której prawie nic od nich nie zależy. Los zamienia ich role; Lidka, przed wojną fordanserka, zostaje „hrabiną", Paweł inteligent – kelnerem. W momencie zakończenia wojny ironiczna jest sytuacja wszystkich bohaterów – rozbitków i uciekinierów wojennych, próbujących zachować dawne formy życia, które w żaden sposób nie przystają do realiów historycznych. Więcej – ironiczna wydaje się sytuacja całej Polski, która – jak to określa jedna z bohaterek – jest „dans son teritoire, mais pas chez soi", czyli na swoim terenie, ale nie u siebie.

Natomiast w *Jak być kochaną* (1963) obserwujemy mechanizm historii, który uruchamia działanie ironii tragicznej. Jej główną właściwością jest *heterotelia*, czyli rozbieżność czynów i ich skutków. Mamy tu do czynienia z tragicznym splotem wydarzeń i postaw, w którym pierwszoplanową rolę odgrywa pewien rodzaj niezawinionej winy. Główna bohaterka – Felicja (Barbara Krafftówna) kocha Wiktora (Zbigniew Cybulski) i pomaga mu przetrwać wojnę, ryzykując

[19] Świadomość rozdzielności daje o sobie znać już na poziomie ironii retorycznej, w języku. Przejawia się w nieadekwatności myśli (sensu, istoty) i słowa (fenomenu). Ironia retoryczna polega przecież na mówieniu czegoś przeciwnego w stosunku do tego, o czym się myśli. Chociaż przejawia się przez nią świadomość nieadekwatności myśli i słów, w przeciwieństwie do zwykłego kłamstwa, towarzyszy jej intencja dotarcia do prawdy. Jest w niej także zawarty pierwiastek wolności – negatywnej, ponieważ pozostającej w związku z negacją sfery fenomenalnej.

[20] Kierkegaard, *op. cit*., s. 252-253.

Pobrane z czasopisma Annales L - Artes **http://artes.annales.umcs.pl**
Data: 20/11/2026 11:35:12

życiem; jednak swoją ofiarnością ocala go i niszczy zarazem. Sama wikła się w coś, co po wojnie uznane zostaje za kolaborację (jako aktorka gra w teatrze prowadzonym przez Niemców). Jej dzielny upór rodzi nieprzewidziane skutki – Felicja nie ocali miłości, Wiktor popełni samobójstwo. Tragizm polega na tym, że bohaterka nie jest w stanie jednoznacznie umiejscowić swojej winy. Czy jej przyczyną są nieodpowiednio ulokowane uczucia? Sytuacja zewnętrzna? Przypadek? Doświadczenie Felicji z jednej strony nacechowane zostaje ironiczną świadomością nieadekwatności własnych starań i ich konsekwencji. Z drugiej jednak strony, jej postępowanie zdaje się mieć jakąś wyższą, bo moralną rację. W efekcie bohaterka skazana zostaje na pewien rodzaj milczącej akceptacji losu, niczym bohater tragiczny.

W przypadku obu filmów ich bohaterowie nacechowani zostali dwoistą, bo ironiczną świadomością. Jest ona dwoista, ponieważ z jednej strony zawiera konstatację nieodwołalnego uwikłania, z drugiej zaś strony – nabyty z czasem dystans do rzeczywistości. W obu tych filmach daje o sobie znać zmęczenie historią. Nieufność bohaterów wobec historii przejawia się w ich wycofaniu w sferę prywatności. Natomiast autorski dystans do historycznych i narodowych stereotypów zostaje wyrażony poprzez szereg motywów wizualnych, retorycznych a nawet muzycznych.

Has pozbawia tradycyjne motywy stereotypowych znaczeń. Umieszcza je w zaskakujących kontekstach. W *Pożegnaniach* niejednoznaczne wykorzystanie motywów wizualnych i muzycznych – wielkiego portretu Kościuszki na ścianie pokoju willi Quo Vadis, obrazu *Olszynka Grochowska* Wojciecha Kossaka, a także melodii *Poloneza* Michała Ogińskiego – podważa ich uświęcone tradycją, stereotypowe funkcje „narodowych relikwii". Wprowadza pewną dwoistość semantyczną. Jak słusznie zauważyła Iwona Grodź, wspomniana *Olszynka Grochowska* to „cytat malarski wykorzystany w funkcji ironicznej. Z jednej strony koresponduje z oburzeniem ciotki Pawła wywołanym brakiem zainteresowania siostrzeńca powstaniem warszawskim. Z drugiej – fałszywie „brzmi" z wynurzeniami Mirka o pragnieniu ucieczki od „swego świata" (arystokratycznej mitologii) i kraju[21]".

Tego typu podejście do narodowych symboli i stereotypów zyskuje jeszcze większe znaczenie w *Jak być kochaną*. Problem historii zostaje związany z perspektywą pamięci, nie tylko głównej bohaterki, ale także innych postaci. Ironia polega na wzrastającej z biegiem wydarzeń świadomości uwikłania indywidualnego życia w mechanizm działania mitów bohaterskich. Jak zauważyła Elżbieta Ostrowska, bohaterka w swoich monologach „ironicznie odnosi się do swojej

[21] I. Grodź, *Zaszyfrowane w obrazie. O filmach Wojciecha Hasa*, Gdańsk 2008, s. 68-69.

Pobrane z czasopisma Annales L - Artes **http://artes.annales.umcs.pl**
Data: 20/11/2026 11:35:12

przeszłości, negując jej jednostkowy charakter, podkreślając raczej powtarzalność ról życiowych, w które przyszło jej wejść"[22].

Has w ironiczny sposób wykorzystał w tym filmie topos *theatrum mundi*, wedle którego świat jawi się jako teatr, a życie jako „rola do zagrania". Bohaterowie posiadają ironiczną świadomość tego, jakie role przyszło im odegrać w tym „teatrze historii". Felicja nazywa sama siebie „tragiczną komiczką i komiczną tragiczką". Mimo to – jak zauważyła Ostrowska – „świadomość odgrywania rozmaitych ról jest ważnym źródłem owego ironicznego dystansu do samej siebie, który ostatecznie wyposaży bohaterkę w poczucie wewnętrznej wolności[23]".

W filmie tym Has pokazał, w jaki sposób historię tworzą nie tylko same fakty i okoliczności, lecz przede wszystkim ich interpretacje – subiektywny punkt widzenia, zbiorowa mitologia, stereotypy, plotka. Has dystansuje się od tak pojętej „historii". Trzeba jednak pamiętać, że ironia nie służy w tym filmie szyderstwu i odcięciu się od pamięci historycznej, lecz raczej demaskacji mechanizmów jej interpretacji.

1.3. Ironia jako zasada kreacji artystycznej

W sztuce ironia staje się przejawem splotu przeciwieństw, jest wyrazem złożoności i konfliktowości świata. Funkcją ironii w dziełach artystycznych może być świadoma gra artysty środkami wyrazu lub gra autora z odbiorcą za pomocą humoru, parodii czy trawestacji. W literaturze funkcje ironiczne pełnią takie chwyty jak dygresyjność, komentarz autorski, deziluzja lub przetwarzanie wątków znanych skądinąd. Zabiegi te wskazują przede wszystkim na sztuczność kreowanej rzeczywistości, którą usytuować można ponad skończonością świata rzeczywistego. Jak zauważyła Zofia Mitosek, „ironiczność rozumiana jako dystans, fikcyjność, wieloznaczność, stanowiłaby jedną z fundamentalnych właściwości literatury"[24].

Od romantyzmu kreacja artystyczna zaczęła opierać się na podwójnym dystansie – do przedmiotów świata i potoczności oraz do własnych wytworów. Romantyczny etos pełnej realizacji człowieka w sztuce oparty został przede wszystkim na kreacyjnym potencjale wyobraźni, anihilującej przypadkowość i skończoność świata zjawisk, ale także – co nie mniej ważne – na możliwości krytycznego zdystansowania się do aktu kreacji. Jak pisał Rudiger Safranski, romantycy „chcą podziwiać wielki spektakl z widowni, choć jednocześnie stoją za kulisami. Są

[22] E. Ostrowska, *Jak być kochaną – (nie) pamięć wojny*, [w:] *Filmowe ogrody Wojciecha Jerzego Hasa*, red. M. Jakubowska, K. Żyto, A. M. Zarychta, Łódź 2011, s. 122.

[23] *Ibid.*, s. 124.

[24] Z. Mitosek, *Co z tą ironią?,* Gdańsk 2013, s. 23.

Pobrane z czasopisma Annales L - Artes **http://artes.annales.umcs.pl**
Data: 20/11/2026 11:35:12

reżyserami chcącymi zaczarować samych siebie. Romantyczna wiara w sztukę pragnie niemożliwego, dzięki wyrafinowaniu stworzyć naiwność, wskutek czego w miejsce dawnych substancji pojawia się gabinet luster i sobowtórów: czucie czucia, wiara w wiarę, myślenie o myśleniu[25]". A zatem także ironia...

Jednym z przejawów ironicznej strategii twórczej jest intertekstualizm, czyli kształtowanie w dziele różnorodnych odniesień kulturowych[26]. Tego typu strategia, charakterystyczna dla sztuki ponowoczesnej, miała swoje zapowiedzi właśnie w romantyzmie. To wtedy szczególną rolę odegrała świadomość zależności od tradycji i wytworzonych przez nią klisz kulturowych, którym podlega wszelka twórczość artystyczna. Romantyczny intertekstualizm łączył się z perspektywą przeżytych lektur oraz ze świadomością, że świat został opisany, a opis ten stał się rzeczywistością samą w sobie. Romantykom, a po nich ich następcom, towarzyszyła świadomość egzystowania w swoistym uniwersum tekstów, fabuł i historii. W polskim kontekście wystarczy wspomnieć poematy i dramaty Juliusza Słowackiego.

W twórczości filmowej Wojciecha Hasa tego typu intertekstualne myślenie jest jedną z najważniejszych cech ironicznej zasady kreacji. Intertekstualizm, obok humoru sytuacyjnego i słownego stanowi o ironiczności jego dzieł. Dostrzec go można już w samej strategii adaptowania przez reżysera utworów literackich. Nigdy nie opiera się ona jedynie na funkcji ilustracyjnej, lecz zawsze wpisuje pierwowzór w szeroki kontekst odniesień, pogłębiając tym samym jego znaczenia oraz możliwości interpretacyjne. Ponadto, w każdym filmie pojawiają się odniesienia dodane przez reżysera. Szczególną rolę odgrywają zwłaszcza liczne cytaty literackie.

W *Pożegnaniach* cytat z poematu *W Szwajcarii* Juliusza Słowackiego, ironicznie koresponduje z idyllicznym nastrojem pierwszej części filmu. We *Wspólnym pokoju* wiersz Gałczyńskiego *Ulica Sarg* oraz fragment *Przemian* Owidiusza wyznaczają mityczne odniesienia. W *Złocie* fragmenty powieści Jacka Londona nawiązują do wyobrażeń związanych z poszukiwaniem przygód. Cytaty z *Romea i Julii* Szekspira są ironicznym komentarzem do melodramatycznych wątków w *Rozstaniu* (1961). Natomiast w *Jak być kochaną*, aluzje szekspirowskie (*Hamlet*) pomagają zdefiniować tragizm sytuacji, w jakiej znajdują się bohaterowie

[25] R. Safranski, *Schopenchauer. Dzikie czasy filozofii*, tłum. M. Falkowski, Warszawa 2008, s. 78.

[26] Według klasyfikacji Michela Riffaterre`a, intertekst to „ogół tekstów, które można skojarzyć z tekstem, jaki mamy przed oczami [lub] ogół tekstów, które odnajdujemy w pamięci podczas lektury jakiegoś fragmentu"; natomiast intertekstualnośc to „zjawisko, które ukierunkowuje lekturę tekstu, rządzi interpretacją, i jest przeciwieństwem lektury linearnej". Zob.: F. Rosset, *Rękopis znaleziony w Saragossie – protokół intertekstualny,* [w:] F. Rosset, D. Triaire, *Z Warszawy do Saragossy. Jan Potocki i jego dzieło*, tłum. A. Wasilewska, Warszawa 2005, s. 270-284.

Pobrane z czasopisma Annales L - Artes **http://artes.annales.umcs.pl**
Data: 20/11/2026 11:35:12

oraz przypominają o metaforze „świata jako teatru" i „życia jako roli do zagrania". Takich odniesień jest więcej (pojawiają się także cytaty muzyczne). Wszystkie one wyznaczają Hasowską ucieczkę od realizmu, od potoczności – w świat sztuki. Słowa bohaterów stają się przejawem ich ironicznej świadomości, lecz ponadto decydują o ironicznym kształcie dzieł filmowych, dając do zrozumienia, że są przede wszystkim tekstem kultury. Znamienne jest, że przede wszystkim literatura, a nie tylko kino, kształtują intertekstualny charakter dzieł Hasa.

Nie znaczy to jednak, że odniesienia filmowe posiadają mniejszą wagę. Has był reżyserem „z krwi i kości", a jego filmy wyrastają z tradycji kina, choć pozostają na uboczu głównych nurtów, takich jak neorealizm czy Nowa Fala. *Pętla* to swoista filmowa parafraza stylu kina *noir*[27]; *Pożegnania* przetwarzają osiągnięcia francuskiego czarnego realizmu poetyckiego spod znaku Marcela Carne. *Rozstanie* swobodnie nawiązuje do estetyki przedwojennego melodramatu; *Złoto*, scenerią i układem postaci odnosi się do schematów filmu produkcyjnego, a *Jak być kochaną* do poetyki szkoły polskiej, będąc jej tragiczno-ironicznym podsumowaniem.

Oczywiście wszystkie te filmowe odniesienia przejawiają się na ekranie jako swoista maniera twórcza reżysera oraz współpracujących z nim scenografów i operatorów, których metody realizacyjne wpływają na kształt obrazu filmowego. Ale można je przede wszystkim traktować jako przejaw świadomie prowadzonej przez reżysera gry z czasem i pamięcią kulturową. Ta ironiczna gra opiera się na sięganiu, za pomocą wyrafinowanej estetyki, ale też różnego rodzaju klisz i stereotypów do przyzwyczajeń odbiorczych i wiedzy widzów. Ironiczność twórczej strategii polega na sprawdzaniu siły i aktualności tych klisz, na procesie ich demaskacji i ponownej mistyfikacji. Jest to zatem gra, która zapewnia widzowi pozorną swojskość odbioru – sytuuje go w znanych skądinąd konwencjach, po to jednak, by – ironicznie – pokazać i powiedzieć coś innego niż widz się spodziewa i w ten sposób otworzyć nową perspektywę znaczeniową.

Wedle tej strategii, *Pętla* jawi się jako film *noir* bez intrygi kryminalnej, ale za to z uniwersalną problematyką egzystencjalną (samotność, śmierć); *Pożegnania* i *Rozstanie* jako niekonwencjonalne melodramaty nasączone refleksją historyczną; *Złoto* zaś jest rodzajem ironicznej gry z formułą filmu produkcyjnego, prowadzonej dla zmylenia zaostrzonej po roku 1960 cenzury. Natomiast *Jak być kochaną* niesie z sobą refleksyjny dystans do tematyki, a także klisz interpretacyjnych, jakimi przez kilka lat zdążyły obrosnąć filmy szkoły polskiej.

[27] Zob.: K. Żyto, *Pętla Wojciecha Jerzego Hasa. Polskie rekonfiguracje kina noir*, [w:] *Filmowe ogrody…,* s. 135-157.

Pobrane z czasopisma Annales L - Artes **http://artes.annales.umcs.pl**
Data: 20/11/2026 11:35:12

To jeszcze nie wszystko. Has idzie bowiem dalej w swojej strategii intertekstualnej. Sytuuje znaczenia głębiej, wykorzystując szeroką sieć odniesień. *Pętla* jest przecież ironicznym pogłosem pojawiającej się w Polsce z opóźnieniem mody na egzystencjalizm. *Pożegnania* odnoszą się do mocno zakorzenionej w kulturze europejskiej tradycji sentymentalnej, w jej wysokim rozumieniu, z ducha Fryderyka Schillera, wedle którego poetyckość pojmowana była jako wyraz refleksji moralnej. *Wspólny pokój* ożywia, umarłą zdawałoby się, tradycję przedwojennej literatury polskiej – grupy literackiej Kwadryga, twórczości Zbigniewa Uniłowskiego, poezji Konstantego Ildefonsa Gałczyńskiego, nurtu katastroficznego. *Złoto* sięga jeszcze głębiej. Za sprawą wykorzystania motywów kojarzących się z tradycją alchemiczną (złoto, kopalnia, górnicy) stanowi pogłos romantyzmu. I wreszcie *Jak być kochaną* uruchamia wątki szekspirowskie, które są przecież jedną z głównych matryc kulturowych określających związki pomiędzy sztuką, historią i życiem jednostek.

Gry intertekstualne nie są jedynym wyznacznikiem Hasowskiej ironiczności. Jest nim także swoista predylekcja do ironicznego humoru – postaci, sytuacji i słowa, oraz autoironiczne aluzje, które z czasem zaczęły przybierać niemal cech autoparodii najbardziej charakterystycznych właściwości Hasowskiego stylu.

Filmy Hasa, dość ponure w nastroju i opowiadające o sprawach trudnych nasycone są swoistym humorem sytuacyjnym i słownym. Has wykorzystywał całą gamę sposobów, aby ten ironiczny humor wyzwolić. Tworzył kontrastowe zestawienia postaci (*Pożegnania, Wspólny pokój*), sytuacje, w których bohaterowie (i widz) uświadamiają sobie nieadekwatność swoich postaw i zachowań (*Jak być kochaną*), posługiwał się ironicznymi dialogami (*Pożegnania*) oraz monologami. Jego filmy pełne są zabawnych postaci, dialogów, dykteryjek, które jednak w efekcie zawsze służą czemuś więcej niż tylko funkcji rozrywkowej – są mianowicie znakiem refleksyjności bohaterów i autora.

„Artysta jest artystą pod warunkiem, że jest dwoisty i że wie o każdym zjawisku w swej dwoistej naturze" – pisał Charles Baudelaire[28].

Zauważył on, że istota komiczności jako zjawiska artystycznego polega przede wszystkim na umiejętności dostrzegania w sytuacji człowieka dwoistości – mocy bycia sobą i zarazem innym[29]. Nowoczesny artysta musi być twórcą i jednocześnie widzem swojej twórczości. W filmach Hasa znakiem owej dwoistości artystycznej są częste autoaluzje i autoodniesienia. Dostrzec je można przede wszystkim w powtarzającym się typie filmowych postaci. Decyduje o tym nie tylko określony rys psychologiczny bohaterów, ale także osobowości aktorów, którzy

[28] Baudelaire, *op. cit*., s. 188.
[29] *Ibid*.

Pobrane z czasopisma Annales L - Artes **http://artes.annales.umcs.pl**
Data: 20/11/2026 11:35:12

wcielają się w tych bohaterów, przechodząc niejako z filmu do filmu jako ironiczne, zwielokrotnione warianty tych samych postaci (Gustaw Holoubek, Adam Pawlikowski, Władysław Kowalski, Barbara Krafftówna, Irena Netto, Zdzisław Maklakiewicz, Zbigniew Cybulski i inni). Nie mniej istotne są powtarzające się motywy wizualne – w każdym filmie Hasa podobne i w każdym mające nieco inne znaczenia (okno, ulica, knajpa, strych, wnętrze pokoju mieszkalnego, lustra, zegary itp.).

Wszystkie te zabiegi – intertekstualizm, humor słowny i sytuacyjny, powtarzalność motywów i chwytów stylistycznych są sposobem podwójnego oznaczania dzieła, czyli przejawem autorskiej ironii. Łączy ona powagę i komizm, uczuciowość i intelektualny dystans i wreszcie – postawę kreacyjną i krytyczną. W filmach Hasa ironia pozwala uwolnić się od ciężaru faktycznej egzystencji i historii, czasu i pamięci, by uczynić z nich temat sztuki.

2. Ironia w filmie *Rękopis znaleziony w Saragossie*

Rękopis znaleziony w Saragossie Jana Potockiego to powieść fantastyczna a zarazem wielka rozprawa o kulturowej i historycznej tożsamości cywilizacji śródziemnomorskiej, o jej powikłanych korzeniach i bogactwie, które należy rozpoznać[30]. Takie jest zadanie jej głównego bohatera, Alfonsa van Wordena i takie także zadanie staje przed czytelnikiem. Wielowątkowa narracja tej książki w zaskakujący sposób żongluje czasem osobowym, literackim i historycznym.

Także film Wojciecha Hasa jest kunsztownym eksperymentem z narracją filmową, w którym dokonuje się ironiczna gra z czasem oraz konwencjami literackimi i filmowymi. Przede wszystkim jednak jest to – według słów reżysera – „poetycki film z podtekstem filozoficznym". Has dokonał transpozycji znaczeń filozoficznych i literackich w obszar znaków artystycznych – filmowych obrazów i narracji. Adaptując powieść, postawił głównie na inicjacyjny i poznawczy wątek dzieła Potockiego. Skupił się także na „szkatułkowej" metodzie opowiadania. Droga Alfonsa, tak jak w powieści, przebiega przez świat zaszyfrowanych znaczeń i podlega procesom tajemniczych przemian. Wpleciona jest w wątek opowieści pobocznych. Has brawurowo ożywił na ekranie głównych bohaterów książki Potockiego. Stworzył w obrazie artystyczny ekwiwalent czasu i miejsca akcji; nawiązał do tradycji intelektualnej. Przede wszystkim jednak – stworzył dzieło, w którym zawarł własny wizerunek człowieka, świata i sztuki.

[30] Zob. Rosset, Triaire, *op. cit.*

Pobrane z czasopisma Annales L - Artes **http://artes.annales.umcs.pl**
Data: 20/11/2026 11:35:12

Filozoficzny i poznawczy aspekt powieści Potockiego dotyczy głównych oświeceniowych problemów: rozumu i doświadczenia, religii i historii[31]. Ujawnia się poprzez opowiadanie i wysłuchiwanie opowieści, przez konfrontację myśli i doświadczeń. Dla głównego bohatera ma charakter inicjacyjny. Pobudza do myślenia i wprowadza w życie erotyczne, społeczne i polityczne. Droga Alfonsa przebiega w czasie i przestrzeni realnej i wyobrażonej zarazem. Jest realna, ponieważ dotyczy prawdziwych miejsc i wydarzeń historycznych; jest wyobrażona bo jest opowiedziana przez kogoś, a więc zależna także od literackiej fikcji. Poza zamkniętą przestrzenią gór Sierra Morena rozciąga się nieskończony horyzont czasu i opowieści.

W dziele Hasa motyw drogi Alfonsa jest częściowo zbliżony do powieściowego. Różnica polega na tym, że w filmie głównym nośnikiem znaczeń staje się nie słowo, lecz narracja wizualna. Droga filmowego bohatera podobna jest do półrealnych, półmetaforycznych wędrówek bohaterów romantycznych. Has ukazuje subiektywne doświadczenie, w którym na mocy wyobraźni odzwierciedla się świat.

Film dzieli się na dwie części, które stanowią spójną całość. Wybór wątków z powieści i podział przypomina nieco pierwsze francuskie wydania fragmentów dzieła Potockiego: *Dix journees de la vie d`Alphonse van Worden* (1814) i *Avadoro, histoire espagnole* (1813)[32]. Pierwsza dotyczy niesamowitych przygód Alfonsa w Sierra Morena, druga opiera się na opowieści cygana Avadoro snutej w zamku Kabalisty. Zakończenie filmu – inne niż w powieści – to pomysł Hasa. W filmie wydarzenia rozgrywają się w dwóch zasadniczych płaszczyznach: fantastycznych przygód i duchowych przeżyć. Ukryty sens filmu tworzą: wędrówka-poznanie i opowiadanie-wtajemniczenie.

W pierwszej części narracja skupiona jest wokół osoby Alfonsa. Jego perypetie tworzą filmowy efekt błądzenia, który powstaje dzięki powtarzającym się motywom. Bohater i widz przeżywają zaskakujące *deja vu*. Rozpoczyna się gra z czasem i pamięcią; w tok głównej narracji wprowadzone zostają opowieści bohaterów.

Druga część filmu rozgrywa się w zamku Kabalisty oraz – za sprawą opowiadań Avadora – w Madrycie. Jego opowieść jest przede wszystkim opowieścią o miłości zainicjowaną na mocy pamięci. Zamek zaś to biblioteka i miejsce magiczne. Tajemnicze znaki na ścianach biblioteki to sygnały sfery filozoficznej i ezoterycznej. Współtworzą one poznawczy i inicjacyjny charakter wydarzeń,

[31] Zob. Maron, *Dramat czasu i wyobraźni…,* s. 247-339.

[32] Zob. F. Rosset, *Nowa wiadomość o genezie i prawdziwym kształcie Rękopisu znalezionego w Saragossie*, [w:] Rosset, Triaire, *op. cit*., s. 159-168.

Pobrane z czasopisma Annales L - Artes **http://artes.annales.umcs.pl**
Data: 20/11/2026 11:35:12

w których uczestniczy Alfons. Sygnalizują możliwość emocjonalnego i intelektualnego zjednoczenia człowieka ze światem.

2.1. Ironia w ironii: interteksty

Fryderyk Schlegel, główny fundator ironii romantycznej zauważył, że niektórzy – jak to ujął – „najrozmyślniejsi" artyści poprzednich epok „w kilkaset lat po śmierci wciąż jeszcze bawią się w ironię wobec najzagorzalszych swych wielbicieli i zwolenników"[33]. Spostrzeżenie to może okazać się nader ważne w kontekście naszych rozważań. Jana Potockiego śmiało można bowiem postawić w gronie owych „najrozmyślniejszych" artystów, obok tak cenionych przez romantyków ironistów, jak Szekspir, Cervantes lub Ariosto. Jego powieść uznać można za wcielenie Schleglowskiego pojęcia „ironii w ironii", czyli za dzieło, które powstaje „więcej niż jednym sposobem", tworząc rzeczywistość, w której „nie sposób już z ironii wyjść"[34]. Ironiczny jest zamysł, konstrukcja, wymowa, a także losy tej książki[35].

Film Hasa potęguje jeszcze ten ironiczny ciąg odniesień. *Rękopis…* film podnosi ironiczne właściwości *Rękopisu…* powieści, ta zaś ironizuje na temat innych ironicznych dzieł oraz na temat świata. Są dwa główne czynniki uruchamiające tego typu ironiczną strategię. Pierwszym czynnikiem jest wykorzystanie szkatułkowej techniki narracji, drugim zaś, wszechobecny i w powieści i w filmie motyw księgi jako synonimu intertekstualnej i historycznej głębi. Powieść i film rozpoczynają się przecież prologiem, w którym odnaleziona zostaje tajemnicza księga, gdzie spisane są historie bohaterów.

Szkatułkowa budowa powieści Potockiego opiera się na metodzie wplatania w tok głównej narracji opowieści przytoczonych. Tego typu zabieg ma długą tradycję literacką. Jej początków upatrywać należy w romansie hellenistycznym, którego metoda opierała się na dopowiadaniu „do wydarzeń historycznych lub legendarnych dziejów coraz to nowych fabuł"[36]. Tradycja romansu hellenistycznego stała się później wzorcem dla romansów średniowiecznych, a także dla Cervantesa, Swifta, Sterne`a i innych powieściopisarzy nowożytnych. Skorzystał z niej także Potocki, który pisząc *Rękopis…*, nawiązał zarazem do arabskiej *Księgi tysiąca i jednej nocy*.

---

[33] F. Schlegel, *O niezrozumiałości*, tłum. J. Ekier, [w:] *Pisma teoretyczne niemieckich romantyków*, wyb. i opr. T. Namowicz, Wrocław 2000, s. 201.

[34] *Ibid.*, s. 200.

[35] Zawiłe i prawdziwie ironiczne losy Jana Potockiego oraz jego powieści opisują m. in. Francois Rosset i Dominique Triaire w przywoływanej tu już w książce *Z Warszawy do Saragossy…* .

[36] W. Szturc, *Osiem szkiców o ironii*, Kraków 1994, s. 47.

Pobrane z czasopisma Annales L - Artes **http://artes.annales.umcs.pl**
Data: 20/11/2026 11:35:12

W jego powieści zastosowanie misternej konstrukcji polegającej na przytaczaniu opowieści pobocznych ma trzy główne cele: służy zawikłaniu fabuły, uprawomocnieniu fikcji oraz wyprowadzeniu sensu dzieła poza sferę znaczeń w nim zawartych. Ironiczność opiera się tu między innymi na zróżnicowaniu poziomu wiedzy narratora i poziomu wiedzy jego bohaterów. Perspektywy narracyjne ulegają spiętrzeniu, tworząc skomplikowaną strukturę narracji symultanicznej. Ironia polega na tym, „że autor dając postaci wolność narratora, rezerwuje sobie prawo do manipulowania nią jako bohaterem”[37].

Tego typu model narracji, który organizuje całość powieści Potockiego, został mistrzowsko wykorzystany przez Hasa zwłaszcza w drugiej części filmu. Cygan Avadoro opowiada w niej o tym, co przydarzyło mu się i co usłyszał za młodu w Madrycie. Hasowi udało się w sposób doskonały nawiązać do metody narracyjnej Potockiego. Znakomicie realizuje się tu piętrowość opowiadanych historii, jak również ta ich cecha, której sens tkwi w ujawnianiu zaskakujących zależności między bohaterami. Splot wydarzeń komplikuje się, dochodząc nawet do szóstego (licząc prolog) poziomu narracji.

Technika szkatułkowej narracji umożliwiła Potockiemu nadanie powieści historycznej i intertekstualnej głębi. Jej głównym symbolem stał się motyw księgi[38]. Odniesień literackich i filozoficznych jest w tej powieści tak wiele, że nie sposób tutaj ich wyliczać. Zajmowałem się tym już w innym miejscu i czasie[39]. Dość powiedzieć, że obejmują one źródła starożytne, nowożytne oraz… legendarne. Ich pogłos pojawia się także w filmie. Aby jednak móc dostrzec wagę odniesień intertekstualnych, można przyjrzeć się jednemu z nich, być może najistotniejszemu. Myślę tu o *Don Kichocie* Miguela Cervantesa, którego Potocki uczynił szczególnym punktem odniesienia.

Także w filmie odniesienia do Cervantesa pojawiają się na wielu poziomach – jako stosunek do rzeczywistości, jako technika narracyjna oraz jako konkretne motywy wizualne. Margarete Wach zauważyła, że Potocki, a za nim Has właśnie Cervantesovi zawdzięczają metodę przetwarzania znanych skądinąd wątków i metod literackich. „Don Kichot jest dosłownie naszpikowany literackimi i kulturowymi odniesieniami (także odwołaniami do kabały), stanowi więc wczesny przykład intertekstualności, a przez swój temat – konflikt między ideałem a rzeczywistością – stawia pytania o to, co jest prawdą a co snem[40]”.

[37] *Ibid.*, s. 50.

[38] Zob. Rosset, *Protokół…* .

[39] Zob. Maron, *Dramat czasu i wyobraźni…* .

[40] M. Wach, *W labiryncie wieloznaczności: strategie i funkcje „niepewnej narracji” (unrealiable narration) w Rękopisie znalezionym w Saragossie Wojciecha Jerzego Hasa*, tłum. M. Saryusz-Wolska, [w:] *Filmowe ogrody…*, s. 190.

Pobrane z czasopisma Annales L - Artes **http://artes.annales.umcs.pl**
Data: 20/11/2026 11:35:12

Według Włodzimierza Szturca ironia *Don Kichota* polega głównie na tym, że jego fabuła i postaci nie mają zaczepienia w żadnym stabilnym paradygmacie rzeczywistości[41]. Światem tej powieści rządzi sprzeczność polegająca na urealnianiu fikcji przy jednoczesnym nieustannym podważaniu jej realności (np. poprzez wprowadzanie rzekomo fałszywych opowieści). Paradoksalność *Don Kichota* polega zatem na uprawdopodobnieniu fabuły, po to, by w efekcie odsłonić jej fikcjonalność i iluzoryczność[42].

Natomiast Zofia Mitosek dostrzegła w dziele Cervantesa wszechobecną świadomość gry. Jej przejawy dostrzec można w manii naśladowania rzeczywistości książkowej, czy też w Don Kichotowskim motywie udawanego szaleństwa. Niepewność co do statusu opowieści otwiera dzieło Cervantesa na wielość możliwych interpretacji. Poszerza tym samym krąg literackich odniesień. Jak zauważyła Mitosek: „zbliżone możliwości interpretacyjne stwarza ironia romantyczna: Cervantesovskie pisanie o pisaniu można traktować jako prolegomena do tej postaci świadomości ironicznej"[43].

Głównymi punktami odniesień Potockiego i Hasa w stosunku do dzieła Hiszpana są problem intertekstualności oraz wywodzący się z niego problem uwikłania bohaterów (oraz czytelnika i widza) w skomplikowaną grę prawdy i fikcji. I w powieści, i w filmie pojawiają się też odniesienia bardziej szczegółowe. Pierwszym jest motyw tytułowej Saragossy. W *Don Kichocie* stał się on toposem drogi i miejsca, do którego nigdy się nie dotrze. W filmie Hasa ma on jeszcze większe znaczenie niż w powieści Potockiego. U Potockiego bowiem bohater dotarł w końcu do Saragossy, choć jego droga stała się synonimem nieskończonych peregrynacji historycznych i geograficznych. Natomiast u Hasa bohater nie trafi raczej do celu. Pozostanie uwięziony w obłędnym kołowrocie zdarzeń, na granicy prawdy i złudzenia, w niesamowitej dolinie gór Sierra Morena.

I właśnie góry Sierra Morena, w których rozgrywa się ramowa opowieść *Rękopisu…* i w których Alfons wysłuchuje historii innych bohaterów jest następnym istotnym tropem prowadzącym do *Don Kichota*. To w tych górach Don Kichot tworzy swoją teorię „zaczarowanej rzeczywistości" zależnej od wyobraźni i romansów, w których została ona opisana. To tu ma miejsce złączenie fikcji i realiów, a sam błędny rycerz wchodzi w powieściowe uniwersum, którym zastępuje realną rzeczywistość. Jak zauważył Francois Rosset, to również tu dokonuje się „podstawowa cecha edukacji bohatera Potockiego, Alfonsa van Wordena, który nieustannie musi konfrontować doświadczenia (własne lub osób trzecich)

[41] Szturc, *Osiem szkiców…*, s. 71.

[42] *Ibid*., s. 80.

[43] Mitosek, *op. cit*., s. 53.

Pobrane z czasopisma Annales L - Artes **http://artes.annales.umcs.pl**
Data: 20/11/2026 11:35:12

z przykładami lub wzorcami opisanymi w historiach rzeczywistych lub opowiedzianych”[44].

Nic zatem dziwnego, że także odniesienia wizualne, na jakie zdecydował się Has, uwzględniają ten *Don Kichotowski* i szerzej – hiszpański punkt odniesienia. Oczywiście nie w sposób bezpośredni, lecz właśnie ironicznie, poprzez cały system wizualnych odniesień, trawestacji i aluzji. Jerzy Skarżyński, główny scenograf filmu i stały współpracownik Hasa, zdradził, że główny klucz do stworzenia wizerunku Hiszpanii w *Rękopisie…* odnaleziony został przez niego w ilustracjach do *Don Kichota* autorstwa Gustawa Dore. To właśnie grafiki tego francuskiego artysty zainspirowały swoisty fantastyczny „weryzm” filmu, a zwłaszcza wizerunki postaci pejzaż. Hiszpańska sceneria oparta została na trzech, ironicznie przetworzonych przez realizatorów źródłach ikonograficznych: barokowej ikonografii *vanitas* (emblematy przemijania i śmierci), romantycznym malarstwie i grafikach Goi (szubienica z wisielcami, rycerz w górskim pejzażu) oraz architekturze hiszpańskiego baroku (Madryt). Wszystkie te odniesienia uzupełniają się wzajemnie i otwierają specyfikę obrazu na dwoisty, realno-wyobraźniowy wymiar. Wprowadzają także pierwiastek grozy, choć w toku opowieści groza ta rozładowywana jest humorem, co daje w efekcie zdumiewający melanż strasznego ze śmiesznym.

Postaci i przestrzeń scenograficzna *Rękopisu…* to prawdziwa kopalnia motywów wizualnych odnoszących się do różnego rodzaju źródeł. Oprócz inspiracji barokiem i romantyzmem pojawiają się jawne i przetworzone odwołania do sztuki Orientu (grota Gomelezów, zamek Kabalisty), dziewiętnastowiecznego neoromantyzmu (rysunki Gustawa Dore) oraz surrealizmu (plansze czołowe filmu rysowane przez Skarżyńskiego, zaskakujące zestawienia przedmiotów-rekwizytów). Zdjęcia Mieczysława Jahody w znakomity sposób asymilują całe to bogactwo odniesień na sposób filmowy. Ich charakterystycznymi cechami są: głębinowe kompozycje kadru, kontrastowy światłocień oraz ruch oparty na długich jazdach kamery.

Oprócz gry z tekstami i ikonografią reżyser podjął swoistą grę z kinem. Francuzka badaczka filmowego *Rękopisu…,* Anne Guerin-Castell dostrzegła całą gamę gatunkowych parafraz i odniesień. W filmie Hasa odnaleźć można nawiązania do westernu, „z jazdami konnymi po górach”, do filmu płaszcza i szpady „z licznymi pojedynkami”, filmu fantastycznego „z czaszkami i groźnymi sępami”, do melodramatu, do burleski „*z qui pro quo*, upadkami, pościgami”, a na-

[44] F. Rosset, *Dlaczego Saragossa?,* [w:] *Rosset, Triaire, op. cit.,* s. 187.

Pobrane z czasopisma Annales L - Artes **http://artes.annales.umcs.pl**
Data: 20/11/2026 11:35:12

wet do komedii muzycznej[45]. Guerin-Castell zauważyła też liczne motywy interikoniczne, polegające na zamierzonym bądź niezamierzonym cytowaniu ujęć znanych z innych filmów. I tak u Hasa odnaleźć można między innymi wizualne echo takich dzieł, jak *Nawiedzony dom* (1963) Roberta Wise`a, *Zabójstwo księcia Gwiziusza* (1908) Andre i Charlese`a Le Bargy, *Generał* (1927) Bustera Keatona, *Piękny i zły* (1952) Vincente`a Minnellego, *Pół żartem, pół serio* (1959) Billy`ego Wildera, *Psa andaluzyjskiego* (1928) Luisa Bunuela oraz wielu innych.

„Te rozmyślnie rozsiane przejawy interikoniczności są zaproszeniami do peregrynacji w świecie filmów. Ich identyfikacja, a także dostrzeżenie paradoksów, znamion kompozycji szkatułkowej i rozpoznanie gry, jaką film prowadzi z widzem, czynią z *Rękopisu…* Hasa niebywałą zabawę samym kinem” [46].

Ważnym elementem tej wyrafinowanej zabawy z kinem jest niewątpliwie także kreacja głównego bohatera w wykonaniu Zbigniewa Cybulskiego. Nie trzeba przypominać ogromnej roli i pozycji Cybulskiego w kinie polskim lat pięćdziesiątych i sześćdziesiątych. W *Rękopisie…* pokazał się on jednak z nieznanej, komediowej strony. Swoim wyglądem i grą ujął postać Alfonsa w cudzysłów. Specyficzny aktorski gest Cybulskiego stał się kolejnym czynnikiem autorskiej gry z widzem oraz jeszcze jednym źródłem humoru.

Humor i wyszukany dowcip jest cechą wszystkich bez mała postaci tego filmu. Zwłaszcza w części rozgrywającej się w Madrycie widzimy cały korowód komicznych osób. Hasowi udało się stworzyć komediową parafrazę siedemnasto- i osiemnastowiecznych typów osobowościowych, których wzorce odnaleźć można na stronach powieści Potockiego. I tak na przykład, Kawaler Toledo (Bogumił Kobiela) to sympatyczny libertyn zaniepokojony możliwością czyśćcowej pokuty za grzechy; natomiast Busqueroz (Zdzisław Maklakiewicz) uosabia typ wszędobylskiego natręta, typowego dla baroku „wesołego oszusta” nasycającego świat ironią[47]. Komediowy rys postaci i sytuacji, który odnaleźć można przecież także w innych filmach reżysera, realizuje się tu w zaskakująco bogatej gamie. Śmieszą one, ponieważ niosą w sobie pierwiastek wesołej maskarady i komedii pomyłek.

Owa skłonność do maskarady współtworzy barokową atmosferę filmu, ale także wprowadza element zamierzonej sceniczności, umowności i sztuczności. Wyraźnie dostrzec można tendencję do podwójnego, ironicznego oznaczania świata oraz autorski dystans do kreowanej rzeczywistości. Has, na ironiczną modłę przetwarza w *Rękopisie…* wszystkie ironiczne cechy swoich filmów: spo-

[45] A. Guerin-Castell, *Gry z widzem w filmie Rękopis znaleziony w Saragossie Wojciecha Jerzego Hasa*, tłum. B. Banasiak, [w:] *Filmowe ogrody…*, s. 204.

[46] *Ibid.*, s. 210.

[47] Zob. M. Bachtin, *Problemy literatury i estetyki*, tłum. W. Grajewski, Warszawa 1982, s. 252.

Pobrane z czasopisma Annales L - Artes **http://artes.annales.umcs.pl**
Data: 20/11/2026 11:35:12

sób kreacji bohatera, charakterystyczne sytuacje i motywy wizualne oraz grę z przyzwyczajeniami odbiorczymi widza. Jak zauważył Krzysztof Biedrzycki: „szczególnie istotny jest tu zatem wyraźnie zaznaczony dystans widowiska. To tu ujawnia się stosunek nadrzędnego, dysponującego kamerą, narratora. On kpi ze swoich postaci i ich łatwowierności, z opowiadanych historii, z samego aktu opowiadania, wreszcie z widza, którego co rusz wprowadza w błąd, by za chwile swe oszustwo ujawnić, ale tylko po to, żeby na nowo zacząć widzowi grać na nosie”[48].

2.2. Sens ironii romantycznej

Nie tylko o to jednak chodzi. Ironia ma w filmie Hasa o wiele głębsze znaczenie. Nie daje się sprowadzić jedynie do autorskiej i intertekstualnej gry z widzem. Jest w niej coś z ironii romantycznej. Has wydobył z książki Potockiego wszystkie te cechy, które mogłyby świadczyć o jej preromantycznym charakterze[49].

W powieści Potockiego dostrzec można dążenie do odtworzenia jedności świata: historii, cywilizacji, religii. W filmie to dążenie pojawia się również, lecz oczywiście nie w kontekście oświeceniowym, ale raczej w znaczeniu romantycznym. Zostaje całkowicie przeniesione w świat wyobraźni. Traci wymiar empiryczny i zamienia się w opowieść-sen. We śnie pojawia się Księga. Księga to encyklopedia życia i twórczości, czyli… proces włączania wszystkiego w (gr.: en) krąg (gr.: *kyklos*) wykształcenia (gr.: *paideia*, niem.: *bildung*). Księga-encyklopedia to już nie oświeceniowy kompletny system wiedzy, jak u Diderota, ale bardziej: nieskończony proces formowania człowieka i poezji, jak u Novalisa.

W filmie Hasa, podobnie jak u romantyków, opowiadanie staje się domeną wyobraźni jako duchowej siły człowieka. Wyobraźnia i pamięć integrują ludzi oraz świat. Tworzy się magiczny świat poezji – twórczości. A zatem – być wtajemniczonym to dla Alfonsa znaczy: rozpoznać magiczne właściwości poezji jako opowiadania; przejąć je[50]. Romantyczna koncepcja twórczości, którą symbolizuje poezja – to właśnie jest najistotniejsze, ukryte źródło inspiracji Hasa. W powieści Potockiego historia zamieniała się w narrację, w filmie Hasa zaś narracja zamienia się poezję.

Jasne zatem staje się, dlaczego reżyser określił swój film jako: „poetycki z podtekstem filozoficznym”. Dla Hasa, podobnie jak dla Fryderyka Schlegla

[48] K. Biedrzycki, *Wariacje metafizyczne. Szkice i recenzje o poezji, prozie i filmie*, Kraków 2007, s. 420.

[49] Zob. Z. Markiewicz, *Polsko-francuskie związki literackie*, Warszawa 1986, s. 49-57.

[50] Trzeba pamiętać, że dla romantyków „nadgatunkiem” twórczości poetyckiej była powieść. Zob. T. Namowicz, *Wstęp* do: *Pisma teoretyczne niemieckich romantyków*…, s. LIX; Z. Łempicki, *Renesans, Oświecenie, Romantyzm*, Warszawa 1966, s. 353.

Pobrane z czasopisma Annales L - Artes **http://artes.annales.umcs.pl**
Data: 20/11/2026 11:35:12

oraz Novalisa poezja jest potęgowaniem twórczych sił. Jednoczy twórczość, filozofię i retorykę. Łączy przeszłość, teraźniejszość i przyszłość. Stanowi relację pomiędzy ludzką skończonością a nieskończonością wszechświata[51]. Innymi słowy – poezja to poszukiwanie sensu całości uniwersum poprzez wzbudzenie w sobie uczucia nieskończoności. Poezja-opowieść oznacza nieskończoność. Dlatego filmowy Velazquez (Gustaw Holoubek) mówi: „Oznaczam więc nieskończoność, ale jej nie pojmuję. Jeżeli zatem nie rozumiem, a mogę oznaczyć, to zbliżam się do poezji, która okazuje się bliższą życia, aniżeli przypuszczamy"[52].

Arabeska to najważniejszy koncept definiujący romantyczną poezję. Arabeska pojmowana była jako „metoda twórcza, która zapewnia artyście swobodną grę wyobraźnią"[53]. Fryderyk Schlegel określił arabeskę jako kunsztowne zmieszanie przeciwieństw, jako „symetrię sprzeczności"[54]. Jej źródło jest tajemnicze i nieodgadnione. Kryje się w czymś, co Schlegel nazwał „pierwotnym chaosem ludzkiej natury"[55], co utożsamić można z mitologią, wyobraźnią i fantazją[56]. Tam pulsuje twórcza siła. „Chaosem jest tylko ten zamęt, z którego może wytrysnąć świat" – pisał Schlegel[57]. Natomiast ironia wiąże się ze świadomością istnienia tej siły twórczej: „ironia to jasna świadomość wiecznej ruchliwości, nieskończenie pełnego chaosu"[58]. Niemiecki romantyk twierdził, że świat uformowany został „rozumem z chaosu, czyli z niezrozumiałości"[59]. Słowa te wskazują na analogię zachodzącą pomiędzy kreacją świata i procesem twórczym. W uproszczeniu proces ten przebiega tak: z pierwotnego chaosu (niezrozumiałości) wyzwala się refleksyjne (rozumne) „ja", czyli ironiczna świadomość, która następnie pozwala kształtować świat i sztukę w formę kunsztownej arabeski. Literackim wzorcem arabeski i ironii uczynił Schlegel dzieła Cervantesa i Szekspira, jako najwybitniejszych twórców romantycznej przeszłości. Wedle jego sądu, prawdziwą romantyczną arabeską byłoby takie dzieło, w którym „Szekspir z Cervantesem prowadziliby poufne rozmowy"[60].

---

[51] Zob. np. Novalis, *Poezja*, fragment nr 31, tłum. J. Prokopiuk, [w:] *Pisma teoretyczne niemieckich romantyków*…, s. 109 oraz Schlegel, *Fragmenty*…, s. 206-208.

[52] Ścieżka dźwiękowa filmu.

[53] Szturc, *op. cit.*, s. 202.

[54] F. Schlegel, *Rozmowa o poezji*, tłum. J. Ekier, [w:] *Pisma teoretyczne niemieckich romantyków...,* s. 156.

[55] *Ibid*., s. 157.

[56] P. de Man, *Pojęcie ironii*, tłum. A. Sosnowski, „Literatura na Świecie" 1999, nr 10-11, s. 32.

[57] Schlegel, *Fragmenty*..., s. 160.

[58] *Ibid*.

[59] Id., *O niezrozumiałości*…, s 202.

[60] Id., *Rozmowa o poezji*…, s. 175.

Pobrane z czasopisma Annales L - Artes **http://artes.annales.umcs.pl**
Data: 20/11/2026 11:35:12

Romantyczna koncepcja ironii ma w sobie także coś z filozofii Fichtego. Wedle tej filozofii „ja" samoogranicza się i ustanawia swoje przeciwieństwo w postaci „nie-ja", inicjując proces refleksyjności. Jak zauważył Paul de Man, tak w przypadku ironii romantycznej, jak filozofii Fichtego, efektem jest narracyjne „doświadczenie ja, które stoi ponad wszystkimi swoimi przeżyciami"[61].

Teraz dopiero dostrzec można, na czym polega romantyczna poetyckość i ironia filmu Hasa. Po pierwsze *Rękopis*... jest przykładem formy arabeski, rozumianej jako kunsztowne zmieszanie – opowieści, wątków i motywów. Była już o tym mowa na przykładzie odniesień do powieści Cervantesa. Po drugie – zachodzi w nim narracyjnie ujęty proces, „którego efektem jest doświadczenie „ja", które stoi ponad swoimi przeżyciami". Przypomnijmy sobie: w finale filmu Alfons przeżywa ironiczne rozdwojenie – sam widzi siebie (w zwierciadle), jak błądzi i upada. Potem spisuje w Księdze swoje przygody. Jest jej twórcą i bohaterem jednocześnie, podmiotem i przedmiotem opowieści. Po trzecie – ironiczna jest zasada tworzenia dzieła, oparta na kreacji i jednoczesnej deziluzji świata przedstawionego. Jest to metoda wielce zbliżona do Schleglowskiej parabazy, jako sposobu demaskacji fikcyjności kreowanego świata, w stylu buffo oraz poprzez ujawnienie autora, który znajduje się ponad dziełem. W filmie dokonuje się to przede wszystkim poprzez złożony system zerwań narracyjnych[62] oraz za sprawą zastosowania prologu, aluzyjności i ostentacyjnej powtarzalności motywów i chwytów wizualnych[63].

Film Hasa to zatem dzieło prawdziwie ironiczne. Ironia ma tu status estetyczny i filozoficzny. Ujawnia się w świecie przedstawionym, w przygodach Alfonsa oraz w autorskim stosunku do dzieła. Alfons zyskuje ironiczną samoświadomość: dystans do siebie i rzeczywistości. Reżyser zaś ujawnia fikcyjność kreowanego przez siebie świata oraz fragmentaryczność tego świata wobec nieskończoności. Wznosi się ponad swoje dzieło.

Paul de Man przestrzegał przed pochopnym „rozbrajaniem" siły romantycznej ironii. Wskazywał na trzy sposoby, którymi zazwyczaj tłumaczy się jej sens. W pierwszym, ironia jawi się jako praktyka estetyczna (gra, zabawa), w drugim, jako refleksyjna dialektyka „ja" (na modłę Fichtego), w trzecim zaś, jako dialektyczna struktura historii (Hegel, Kierkegaard). De Ma uważał, że w ten sposób pomija się prawdziwą, irracjonalną w gruncie rzeczy istotę ironii[64]. W Schleglowskich chaosie i permanentnej parabazie, dostrzegł „język obłędu" oraz siłę niweczącą konstruktywną narrację. Zdaniem de Mana, ironia ujawnia niemożli-

[61] De Man, *Pojęcie ironii…,* s. 27.
[62] Zob. Guerin-Castel, *op. cit*., s. 198.
[63] Por. Szturc, *op. cit.*, s. 168.
[64] De Man, *Pojęcie ironii…,* s. 33.

Pobrane z czasopisma Annales L - Artes **http://artes.annales.umcs.pl**
Data: 20/11/2026 11:35:12

wość prowadzenia spójnej, linearnej narracji, także historycznej. Wiąże się z niemożnością pełnego rozumienia rzeczywistości, a także z polisemią i czytelnością lub nieczytelnością tekstów.

Czy rzeczywiście romantycy tak pojmowali ironię, jak pisał o tym de Man, jest kwestią sporną. Faktem jest jednak, że ironia spotęgowana na modłę romantyczną jest czymś w rodzaju niebezpiecznego rozpuszczalnika ciał stałych. Jako praktyka wiecznego „stawania się"[65], ironia uruchamia „ciąg aktów świadomości, który nie ma końca"[66]. „Ironia jest nieustępliwym *vertige,* oszołomieniem aż po punkt graniczny szaleństwa" – pisał de Man[67].

Do takiego właśnie „punktu granicznego szaleństwa" dochodzi w filmie Hasa, Alfons van Worden. Ironia umożliwia mu wejście w zaczarowany świat fantazji, ale grozi obłędem. Alfons zanurza się w coś niezrozumiałego, w chaos, w arabeskę. Nie jest w pełni jasne, jak można zinterpretować jego przygody. Co ważne, w filmie Hasa problem ten dotyczy nie tylko Alfonsa i pytania jak naprawdę można odczytać jego przygody; to także pytanie: jak można czytać historię? Odnosi się ono do powieści Potockiego, w której historia jest przecież wielkim tematem. Przede wszystkim jednak dotyczy twórczości Hasa.

Rękopis znaleziony w Saragossie powstał w okresie, w którym problem doświadczenia historycznego bardzo Hasa zajmował. W filmie poprzedzającym *Rękopis…* (*Jak być kochaną, 1962*) i w następnym (*Szyfry,* 1966), historia jawi się pasmo niezrozumiałych dla człowieka katastrof osobistych i zbiorowych. Oba filmy dotyczą II wojny światowej i tego, co wydarzyło się w Polsce w okresie powojennym. Ukazują obraz dezintegracji doświadczenia jednostkowego i narodowego. Mówią o czasie, w którym brak wolności. Stawiają pytania o możliwość opowiedzenia i zrozumienia trudnych doświadczeń oraz o rolę pamięci.

Natomiast *Rękopis znaleziony w Saragossie* odczytać można jako radykalny akt negacji rzeczywistości historycznej umożliwiający uwolnienie miejsca dla rzeczywistości poetyckiej. Jego bohater, Alfons van Worden uwięziony jest w wiecznym i nieskończonym zarazem, ponieważ powtarzającym się „teraz". Jego perypetie okazują się w istocie snem szaleńca rozgrywającym się poza realną historią. W ten sposób „nieskończoność" pojawia się w sztuce – ironicznie, na romantyczną modłę. Czy tylko w wymiarze estetycznym?

Dla romantyków sztuka była czymś w rodzaju misterium. Poezja miała być „nową mitologią" i spotkaniem z boską nieskończonością. Nieskończoność – taka jest najistotniejsza możliwość, cel „stawania się" romantycznej poezji. Czy

[65] Zob. Schlegel, *Fragmenty*…., s. 61.

[66] De Man, *Retoryka czasowości…*, s. 231.

[67] *Ibid*., s. 225.

Pobrane z czasopisma Annales L - Artes **http://artes.annales.umcs.pl**
Data: 20/11/2026 11:35:12

i w naszych czasach możliwa jest sztuka o tak absolutnych właściwościach? Czy w filmie Hasa nieskończoność jest dla bohatera spotkaniem z mityczną „pełnią", czy już jedynie niekończącym się labiryntem znaków i tekstów, bez odniesienia w świecie realnym? Nie jest to jasne. Wiadomo jednak, że dla Hasa tworzenie filmów było wznoszeniem życia w sferę artystycznej komunikacji i wolności. *Rękopis znaleziony w Saragossie* jest tego dobrym przykładem. O nieustającej potrzebie istnienia takiej sztuki, świadczy nieprzemijająca sława tego filmu…

Summary

The study discusses the problem of irony in the films by Wojciech Jerzy Has. The first part defines the function of irony in the films made by this director prior to *The Manuscript Found in Saragossa* [*Rękopis znaleziony w Saragossie*] - (*Noose* [*Pętla*], 1957; *Farewells* [*Pożegnania*, 1958; *Shared Room* [*Wspólny pokój*], 1960; *Goodbye to the Past* [*Rozstanie*], 1961; *Gold* [*Złoto*], 1962; *How to Be Loved* [*Jak być kochaną*], 1963). The second part of the study compares irony as the principle of artistic creation in *The Manuscript Found in Saragossa* and the concept of Romantic irony (Friedrich Schlegel, Novalis). This film can be termed as the quintessence of ironic traits of Has's creative work.

In the earlier works by this director irony manifests itself as the attitude of the film characters towards the reality, as their attitude to historical problems, and as an esthetic effect or Has's game with the audience in the artistic and philosophical dimension. Intertextualism, verbal and situational humor, repeated motifs and stylistic devices are a way of expressing the double meaning of the work, i.e. a manifestation of the author's irony. It combines seriousness and comedy, emotionality and intellectual distance, and finally, a critical and a creative attitude.

All these traits gain special significance in *The Manuscript Found in Saragossa* (1965). The poetics and form of the work resemble the Romantic concept of poetry (creative work) as an arabesque. The irony of Has's film is similar to Romantic irony because its result is the narrative experience of the Self which can transcend its experiences. Irony also manifests itself in the author's attitude towards his work which (attitude) consists in exposing the fictional nature of the presented world. In Has's films, irony allows one to break free from the burden of actual existence and the problems of history, time, and memory in order to make them a subject of art.