

MARTA KASPRZAK

Uniwersytet Łódzki\*



<https://orcid.org/0000-0003-4251-9401>



## W cieniu prywatnej Apokalipsy. Subiektywizacja czasu i narracji w filmie *Trzecia część nocy* Andrzeja Żuławskiego

In the shadow of the private Apocalypse. The subjectivisation of time and narration in *The Third Part of the Night* by Andrzej Żuławski

### Abstract

The article focuses on the construction of time and narration in *The Third Part of the Night* directed by Andrzej Żuławski. By referring to Gilles Deleuze's film theory and Mirosław Przyłipiak's typology of subjectivization techniques, the author attempts to indicate the variety of narrative techniques supplemented by the male protagonist's point-of-view and mind images. This paper also contains neoformalist analysis of the two selected film scenes whose visual side may be considered as representative to *The Third Part of the Night* and — from the very first shots — consistently evokes the threat of impending Apocalypse.

\* Wydział Filologiczny, Uniwersytet Łódzki  
ul. Pomorska 171–173, 90-236 Łódź  
e-mail: [marta.kasprzak1@unilodz.eu](mailto:marta.kasprzak1@unilodz.eu)

Choć od premiery pełnometrażowego debiutu Andrzeja Żuławskiego minie niebawem pół wieku, dzieło wciąż stanowi przedmiot zainteresowania krytyków filmowych i filmoznawców (zob. Kletowski 2016; Kopczyński 2018; Stelmach 2018). *Trzecia część nocy* (1971) jest dziełem wielowarstwowym, podatnym na nowe, ukierunkowane zmieniającymi się paradygmatami badawczymi, interpretacje. Niniejszy artykuł stanowi propozycję odczytania filmu przez pryzmat koncepcji Gilles’a Deleuze’a (1988, 2008, 2015), umożliwiającej wydobycie znaczeń ewokowanych przez skomplikowaną strukturę narracyjną filmu. Kluczowe pojęcia przywołane w tekście — kłącze (*rhizome*), refren (*ritornello*), obraz-działanie (*l’image-mouvement*) oraz obraz-czas (*l’image-temps*) — umożliwiają podjęcie pogłębionej refleksji nad zależnościami przyczynowo-skutkowymi poszczególnych, nierzadko uporządkowanych achronologicznie, scen. Niespójna konstrukcja filmowego świata przedstawionego stanowi odzwierciedlenie stanów psychicznych głównego protagonisty, z którego perspektywy przedstawiona zostaje znaczna część ekranowej akcji. Ramy teoretyczne dla analizy technik mających na celu subiektywizację narracji filmowej wyznaczyła typologia opracowana przez Mirosława Przyłipiaka (1987), porządkująca dotychczasowe ustalenia w tym zakresie i wciąż użyteczna dzięki zwięzłemu, lecz systemowemu ujęciu tematu.

### **Analiza strategii narracyjnych w ujęciu teorii Gilles’a Deleuze’a**

[...] Potem zatrąbił czwarty Anioł,  
a uderzona jest trzecia część słońca  
i trzecia część księżyca, i trzecia część gwiazd,  
tak iż się trzecia część ich zaćmiła,  
i trzecia część dnia nie świeci, także i nocy<sup>1</sup>.

Biblijna wizja spełniającej się Apokalipsy zostaje przywołana w prologu filmu *Trzecia część nocy* (1971) za sprawą Heleny, która — jako główna kobieca postać, kreowana przez

---

<sup>1</sup> Wskazany fragment Apokalipsy św. Jana pochodzi z listy dialogowej filmu A. Żuławskiego, *Trzecia część nocy*, [DVD], Zespół Filmowy Wektor, Polska 1971.

Małgorzatę Braunek — odczytuje fragment Nowego Testamentu<sup>2</sup>. Zacytowany opis końca świata zarówno w warstwie wizualnej, jak i audialnej koresponduje z ujęciami rozpoczynającymi film: widokiem opustoszałego lasu, którego bezgłos i martwość zdaje się zakłócać jedynie obecność realizatora zdjęć oraz złowieszcza w wyrazie, niediegetyczna ścieżka dźwiękowa. Słowa „Słyszysz, jak cicho? Twój ojciec miał rację. Tutaj będzie nam dobrze i bezpiecznie”, wypowiedziane przez zamysloną Helenę do męża, nie przystają do rzeczywistości, jaką zaledwie chwilę wcześniej uchwycił obiektyw kamery. W przeciągu kolejnych kilku minut czasu ekranowego życie Michała — ekranowego męża Heleny — naznaczy apokalipsa w indywidualnym wymiarze: jego żona, matka i syn tracą życie z rąk niemieckich okupantów.

Zdarzenie to nie tylko pełni funkcję zawiązania akcji, ale wpływa również w istotny sposób na konstrukcję dramaturgiczną *Trzeciej części nocy*. Andrzej Żuławski nadał bowiem filmowi strukturę, którą — posługując się terminologią wprowadzoną przez Félixa Guattariego — określić można mianem *ritornello*, funkcjonującego w polskim przekładzie pod nazwą refrenu (Deleuze, Guattari 2015: 377–430). Wizja Apokalipsy, zarysowana w początkowej sekwencji filmu, dopełni się bowiem w jego finale, uruchamiając wcześniej w umyśle odbiorcy filmu mechanizm uspojniania przedstawionych w diegezie wydarzeń — ich zależności przyczynowo-skutkowych, statusu ontologicznego czy wreszcie doświadczanej w toku odbioru kategorii czasu. Właściwości te narzucają widzowi uważny, analityczny tryb lektury, który niekoniecznie przynosi jednak pewność co do statusu zdarzeń ujętych w ramy fabularne. Aleksander Ledóchowski, krytyk filmowy, w swoim liście otwartym skierowanym do Andrzeja Żuławskiego postawił wobec koncepcji dramaturgicznej filmu następujące zarzuty:

Być może stwierdzenie to banalne, ale każdy film jest jakąś dżentelmeńską umową między reżyserem a widzem, to znaczy, że widz poprzez kompozycję utworu — otrzymuje „klucz” do dzieła, który ułatwia mu zrozumienie reguł artystycznych i lepszą percepcję utworu. [...] Wydaje mi się, że w *Trzeciej części nocy* dołożył Pan sporo starań, aby ten klucz dobrze ukryć. Film jest pełen zapręczeń i ma w sobie coś z labiryntu: korytarze, które prowadzą donikąd, lustra odbijające przeszłe obrazy i ślepe lub iluzoryczne okna. W oparciu o sam tylko film jest niemożliwy do ustalenia nawet fakt, czy Michał zginął, czy nie... Oczywiście, że można to tłumaczyć na dobro Pana — eksplodują inwencje, nadmiarem pomysłów, bogactwem wyobraźni, ale z drugiej strony należy także pomyśleć o czymś takim, co nazywa się dyscypliną artystyczną. I bynajmniej nie występuję tu jako zwolennik komunikatywności powszechnej za wszelką cenę, ale raczej bronię adekwatności intencji artystycznych w stosunku do realizacji. (Ledóchowski 1971: 5–6)

Andrzej Żuławski zdecydował się na wyzyskanie w *Trzeciej części nocy* atutów płynących z odmiennych modeli narracji ujętych w ramy teoretyczne przez Gilles’a Deleuze’a. Istotę obrazu-działania oddaje sytuacja, w której „[j]akości i potencje nie ukazują się już w dowolnej przestrzeni, nie zamieszkują już pierwotnych światów, lecz aktualizują się bezpośrednio w określonej czasoprzestrzeni [...]. Afekty i popędy materializują się teraz w zachowaniu — w postaci regulujących i rozregulowujących je emocji lub namiętności” (Deleuze 2008: 155).

<sup>2</sup> Jak zauważył Ryszard W. Kluszczyński:

Sposób wprowadzenia tekstu św. Jana sygnalizuje, iż wizja rozpadającego się świata, śmierci i chaosu, wizja wyznaczana przez wypowiedziane słowa nie odnosi się do jednostkowej sytuacji lektury Pisma Świętego, ale pełni funkcję prologu zdarzeń, które dopiero nastąpią. (Kluszczyński 1984: 29)

Koncepcję tę komentuje (i przenosi na grunt polskiej kinematografii) autorka książki *Kryształowy czas. Kino Wojciecha Jerzego Hasa*:

Narracja organiczna rozwija schematy sensoryczno-motoryczne, na nich się opiera i je generuje w układach dramaturgicznych akcji. [...] W efekcie, organiczna reprezentacja tworzy spiralę, w której początkowa sytuacja różni się od finałowej, a propagacja ruchu następuje jako *continuum*, które zawiera w sobie punkty napięcie, pojedynki i punkty zwrotne, a wszystko zgodnie z cezurami przestrzennymi i czasowymi. (Jakubowska 2013: 336)

Jako przykład obrazu-działania w świecie przedstawionym *Trzeciej części nocy* może posłużyć druga sekwencja filmu, w której główny bohater — w wyniku niekorzystnego splotu okoliczności — jest ścigany przez żołnierzy niemieckich. Miasto, po którego ulicach i zaułkach biegnie Michał, przywołuje na myśl trudną do pokonania strukturę labiryntu (Żyto 2010: 10–11). Moment spotkania Marty, tajemniczej kobiety, która do złudzenia przypomina protagonistę zmarłą żonę, wyznacza w strukturze dramaturgicznej filmu miejsce rozwidlenia się ścieżek interpretacyjnych, którymi w toku lektury może podążać widz. Problematykę ciągłości narracji, ujętą w kontekście modelu krystalicznego — w którym „aktualny znak optyczny krystalizuje się wraz ze swoim własnym obrazem wirtualnym na małym wewnętrznym kręgu” (Deleuze 2008: 296) — podejmuje w swoich rozważaniach Anna Guérin-Castell:

Nie oznacza to, że nieciągłość przeważa nad ciągłością. Przeciwnie, cięcia czy przerwy zawsze składały się w kinie na ciągłość. Jednak w tym wypadku kino pokrywa się z matematyką; czasami cięcia, tak zwane **racjonalne**, tworzy część jednego z dwóch zespołów, które rozdziela (koniec jednego lub początek drugiego). Tak jest w wypadku kina »klasycznego«. Czasami jak w kinie nowoczesnym, cięcia stają się szczeliną, **jest irracjonalne i nie tworzy części żadnego z zespołów, z których jeden ma koniec nie bardziej niż drugi początek**: takim irracjonalnym cięciem jest fałszywa ciągłość. (Guérin-Castell 2000: 42)

W *Trzeciej części nocy* przeszłość zaczyna się nawarstwiać; rdzeń obiektywnie istniejącej historii obrastają kolejne słoje wspomnień i impresji, prowadzące do niejednoznacznego w wymowie finału. Co istotne, powtarzalność zdarzeń diagnozuje sam Michał, dzieląc się z żoną spostrzeżeniem, że „to wszystko dzieje się w tych samych miejscach, tymi samymi słowami”. Ukazana werystycznie scena porodu, odebranego przez Michała, przywołuje w nim wspomnienie zabitego synka; chłopiec pojawia się w przestrzeni mieszkania, następnie wraz z ojcem wkracza w inny wymiar czasoprzestrzeni — w której Helena, wraz z nowonarodzonym dzieckiem, odpoczywa w sypialni. Chwilę później Michał po raz pierwszy spotyka Helenę, składając wizytę w jej mieszkaniu jako urzędnik ubezpieczalni. W podobny sposób przenosi Michała w przeszłość scena, w której trzyma na rękach noworodka; zza sylwetki Marty wylania się synek męczyzny, siedzący na koniu na biegunach. W dalszej części filmu jeszcze kilkakrotnie zostanie ujawniona obecność chłopca; w jednej ze scen pojawi się natomiast Helena, której mąż — przeżywający chwile bliskości z Martą — tłumaczy: „nie powinnaś tutaj przychodzić. Nie powinnaś widzieć, jak bardzo jesteście podobne”. Jak zauważa Aleksander Ledóchowski, „mamy tu do czynienia z dość ciekawym zjawiskiem filmowego symultanizmu — nieobecności fizycznej i obecności psychicznej” (Ledóchowski 1971: 7). Z kolei brak wyraźnego centrum opowieści i mnogość możliwych kierunków poszukiwań wskazują na przyjęcie przez film struktury kłęba, opisaną przez Gilles’a Deleuze’a i Félix’a Guattariego (1988).

### Wpływ narracji subiektywnej na kształtowanie filmowej diegezy

Przywołane w powyższym fragmencie sytuacje, które stały się udziałem Michała, można usystematyzować, opierając się na typologii technik subiektywizacji, opublikowanej przez Mirosława Przylipiaka w roczniku „Studia Filmoznawcze” (Przylipiak 1987: 239). Wielokrotnie wykorzystana zostaje technika punktu widzenia, gdy w obrębie ujęć obraz widziany przez obiektyw kamery utożsamiony zostaje ze spojrzeniem Michała — jak choćby w scenie mającej miejsce w laboratorium, gdy bohater wstrzykuje insektom preparat zawierający bakterie tyfusu (w kadrze pojawia się zbliżenie dłoni mężczyzny) bądź obserwuje — a wraz z nim widz — owady pod mikroskopem<sup>3</sup>. W filmie realizowana jest również strategia „subiektywności swobodnie zależnej” (Przylipiak 1987: 241), polegająca na silnym nasyceniu diegezy obecnością postaci: wielokrotnie prezentowane są zbliżenia twarzy Michała (statyczne bądź wykonane podczas jazdy kamery po krzywiźnie — niejako osaczającej bohatera), a w scenach dialogu zajmuje on zwykle uprzywilejowaną pozycję w polu widzenia kamery; niekiedy zostaje wyodrębniony z przestrzeni kadru w wyniku skoncentrowania światła na jego postaci. Co istotne, obecność protagonisty w niemal każdej ze scen<sup>4</sup> (zwłaszcza ewokowana przez stosowanie zabiegu fokalizacji) niesie ze sobą określone konsekwencje: zakres wiedzy widza zawężony zostaje do horyzontu poinformowania Michała.

W interesujący sposób wykorzystana została procedura subiektywizacyjna polegająca na włączeniu w strukturę filmu obrazów mentalnych (Przylipiak 1987: 242). Nieodparte podobieństwo Marty do zmarłej żony, Heleny, zdaje się bowiem zauważać jedynie Michał — rzutuując na postać nowopoznanej kobiety uczucia, żywione niegdyś względem partnerki (a tym samym doprowadzając do zaistnienia zjawiska „fantazji przeniesieniowej”, rozpoznanego przez Carla Gustava Junga [1997: 14]). Warty podkreślenia jest fakt, że owe fantazje protagonisty urzeczywistniają się w scenach, w których — w planie realnym — pojawia się Helena. O jednostkowości tych wrażeń świadczą słowa siostry bohatera: „ona nie jest podobna, Michał, to halucynacja”. Kolejną osobą, dla której kobieta pojawiająca się na ekranie w roli Marty zdaje się bliźniaczo podobna do Heleny, jest odbiorca filmu — postrzegający zatem świat przefiltrowany przez świadomość Michała<sup>5</sup>. Jak (w odniesieniu do filmu *Pożegnania* Wojciecha Jerzego Hasa) zauważa Małgorzata Jakubowska, sięgając do koncepcji Gilles’a Deleuze’a, „zarówno surrealizm, jak i psychoanaliza wskazują, że pierwotnym, stłumionym aspektem

<sup>3</sup> Kluczową funkcję pełnioną przez wszy w świecie przedstawionym *Trzeciej części nocy* podkreślił Andrzej Żuławski w wywiadzie-rzecz udzielonym Piotrowi Kletowskiemu i Piotrowi Mareckiemu:

Przez długie lata żyłem pod wrażeniem tego, co Hitchcock nazywa MacGuffinem. A więc film udany, film interesujący nie może się odbyć bez MacGuffina? Wręcz przeciwnie, jeżeli nie ma swego MacGuffina, to nie jest w ogóle spektaklem do oglądania. Gdy go pytano, czym jest MacGuffin, nie umiał dać odpowiedzi, żadnej, dawał niejasne przykłady. MacGuffinem w filmie *Trzecia część nocy* są wszy. Dlatego że ja żyłem od dziecka w absolutnym przekonaniu, że to, że mój ojciec karmił wszy zakażone tyfusem w Instytucie we Lwowie, to jest rzecz jak najnormalniejsza w świecie, że właściwie nie ma o czym gadać. Dopiero gdy zacząłem obcować ze światem filmu, z kinem, to zrozumiałem, że to nie jest rzecz najnormalniejsza w świecie, tylko najbardziej nienormalna, najbardziej frapująca, najbardziej wyrazista. (Kletowski, Marecki 2008: 86–87)

<sup>4</sup> Do nielicznych momentów akcji, podczas których trwania Michał jest nieobecny, zaliczyć można dokonaną przez żołnierzy napaść na kobiety z początkowej sekwencji filmu, a także epizod z udziałem pierwszego męża Heleny, rozgrywający się po zakończeniu spotkania z Michałem.

<sup>5</sup> Różnica pomiędzy obiema kobietami dotyczy głównie sfery behawioralnej — powściągliwe zachowanie i staranna prezencja Heleny kontrastuje z żywiołowością i brakiem dbałości o powierzchowność u Marty.

myślenia jest myśleć, żeby śnić i roić to, czego nie ma, czego brakuje nieskrępowanemu pragnieniu” (Jakubowska 2013: 102–103).

Ostatnią z technik subiektywizacji, opisanych przez Mirosława Przyłipiaka, jest „rama” modalna rozgraniczająca fragmenty prezentujące filmową rzeczywistość w sposób obiektywny od tych, które podporządkowane są indywidualnemu procesowi percepcji (Przyłipiak 1987: 242). Problematykę selekcji zdarzeń przez mechanizm pamięci przybliżyła w książce *Narracja, tożsamość i czas* Katarzyna Rosner. Rozważania, które autorka podjęła w odniesieniu do zdarzeń dokonujących się w porządku realności, z powodzeniem można zastosować także do epizodów ekranowych:

[...] zarówno czas, jak i fakty historyczne nie należą do porządku rzeczywistości empirycznej, przedmiotu badań naukowych, lecz reprezentują rzeczywistość ludzkiego doświadczenia. Fakty te znamy nie z obserwacji, ale z relacji ludzi z przeszłości, ze świadectw historycznych. Zdarzenie z odległej przeszłości stało się faktem historycznym, tematem przekazu historycznego, ponieważ ktoś, uczestnik lub obserwator, uznał je za zdarzenie ważne, znaczące. To samo dotyczy narracyjnych sekwencji zdarzeń. Rzeczywistość historyczna ma zatem inny status niż rzeczywistość empiryczna. (Rosner 2006: 133)

### **Wojna pod mikroskopem, wojna w obiektywie**

Zrealizowana w 1971 r. *Trzecia część nocy* stanowi pełnometrażowy debiut Andrzeja Żuławskiego. Tkanką ekranowej opowieści stały się losy ojca reżysera, Mirosława Żuławskiego, który znalazł w czasie II Wojny Światowej zatrudnienie w Instytucie Badań nad Tyfusem Plamistym i Wirusami prof. Rudolfa Weigla. Jak podkreślił twórca *Trzeciej części nocy*, „[...] nie chciałem zrobić filmu o wojnie, w którym jeżdżą czołgi i wybuchają bomby. Chciałem pokazać wojnę jakby pod mikroskopem, która przecież nie przestaje być wojną” (Żuławski 2011: 150). Na poziomie referencyjnym (Bordwell, Thompson 2010: 68–71) obserwujemy bowiem historię młodego mężczyzny, który po stracie żony przyłącza się do partyzantów oraz stara się zapewnić opiekę poznanej przypadkowo kobiecie i jej synowi. Andrzej Żuławski podjął jednak próbę przeniesienia tej opowieści na poziom uniwersalny:

Poprosiłem ojca, żeby mi opisał życie młodego intelektualisty we Lwowie, jeden dzień i jedną noc człowieka, który pracował w Instytucie Weigla. [...] To był bardzo konwencjonalny scenariusz, ale dla mnie stał się trampoliną do tego, żeby opowiedzieć coś ważnego o naszej moralności i etyce. Ja nie chciałem robić dokumentu o jakimś małym epizodzie we Lwowie na tle gigantycznej panoramy II wojny światowej. Owszem, ta wojna jest dokładnie sfotografowana, tam nie ma żadnego błędu fotograficznego, ale ona była wszystkimi wojnami, miała znaczyć coś w ogóle, a nie w szczególności. Ale tylko to, co znaczy coś ważnego w szczególności, znaczy coś w ogóle. Nigdy odwrotnie. (Żuławski 2011: 49–50)

Przenikającą film aurę grozy i niesamowitości w znacznym stopniu kreują zastosowane przez twórców rozwiązania inscenizacyjne. Przeniesienie komponentów formy filmowej na płaszczyznę semantyczną umożliwiła pełniejszy odbiór warstw znaczeniowych utworu. Z tego właśnie względu, przy wykorzystaniu aparatu pojęciowego neoformalnej teorii filmu, przeprowadziłam analizę pierwszej i ostatniej sceny *Trzeciej części nocy*. Zastosowane w ich obrębie środki wyrazu są reprezentatywne dla warstwy wizualnej całego filmu.



Realistyczna konstrukcja fabularna pierwszej sekwencji *Trzeciej części nocy* uzupełniona została formalnymi środkami nadającymi ujęciom niepokojący, momentami wręcz surrealistyczny charakter. Nad filmowymi postaciami od samego początku unosi się aura grozy i nadchodzącego końca — wrażenie to, kreowane w znacznej mierze poprzez ścieżkę dźwiękową oraz intertekstualne odniesienie do wizji Apokalipsy, uzupełnia chłodna (czy, używając dośladniejszego określenia, trupia) tonacja oświetlenia i niektóre ze współtworzących scenografię elementów: zwłaszcza kobiece kostiumy i przedstawiający grupę jeźdźców obraz. Do elementów, które wydają się przynależć do odrębnego — innego niż realistyczny — porządku świata, są ujęcia prezentujące okaleczoną Helenę, która w stanie odrętwienia, niczym na wpół martwa, kroczy w kierunku dziedzińca — miejsca swojej zbliżającej się śmierci. Nie całkiem realistyczny charakter mają także prześwietlone ujęcia żołnierzy na koniach, którzy, niczym biblijni jeźdźcy Apokalipsy, zadają kres życiu napotkanych postaci.

Fragmencem filmu rozgrywającym się w całości na pograniczu rzeczywistości i fantazmatu jest podjęta przez Michała próba uwolnienia męża Marty ze szpitala, w którym jest przetrzymywany. Protagonista rozpoznaje w odnalezionym mężczyźnie Jana, pierwszego męża Heleny<sup>6</sup>. Zaatakowany przez pacjentów Michał — którego działania rejestrowane są przy użyciu akcyjnych ruchów kamery — przemierza niestrudzenie szpitalne korytarze, aż zauważa na swojej drodze nosze z przykrytymi zwłokami. Gdy bohater podnosi prześcieradło, spostrzega samego siebie. Postrzelony w szyję, przenosi się niespodziewanie do Instytutu Weigla, gdzie napotyka martwych ludzi, mających przytwierdzone do ciała klatki służące do karmienia krwią wszy. Otwarcie zaplombowanych drzwi przenosi protagonistę w kolejny wymiar czasoprzestrzenny — w którym przy progu domu spoczywają ciała trójki zabitych, a Helena, poprawiając urodę, odczytuje kolejne wersety Biblii: „[...] i w owe dni ludzie szukać będą śmierci, a nie znajdą jej. I będą chcieli umrzeć, a śmierć od nich ucieknie”.

### Wnioski końcowe

Proces rekonstruowania i interpretowania przez widza filmowych zdarzeń, poddawanych analizie w kategoriach czasowości, narracyjności i rozumienia, przybliżyła w przywoływanej już książce *Kryształy czasu* Małgorzata Jakubowska:

Zarówno istotą czasu, jak i opowieści jest przemijanie: ciągle przechodzenie zdarzeń i osób przez trzy fazy, ciągle wyłanianie się z nieobecności i poprzez moment pojawienia się na ekranie, znów odchodzenie, znikanie w nieobecność. Zarówno czasowość, jak i skończoność, to cechy definiujące narrację. Jednak samo przemijanie i jego spostrzeżenie możliwe jest dzięki temu, że w umyśle odbiorcy istnieje zdolność oczekiwania, pamięci i uwagi, a nade wszystko zdolność rozumienia. Czasowość — narracyjność — rozumienie to triada, która charakteryzuje zarówno fabularnie dzieło filmowe, jak i charakter ludzkiej egzystencji. Ich wspólnym, podstawowym aspektem jest nadawanie sensu i koherencji złożonym splotom wydarzeń, zamierzeń i czynów bohaterów: zaskakujących zbiegów okoliczności, jak i nagłych sytuacji, które były nie do przewidzenia. (Jakubowska 2013: 23–24)

Obydwa obecne w filmie Andrzeja Żuławskiego modele narracyjne, obraz-działanie i obraz-czas — uzupełnione szeroką paletą środków wizualnego wyrazu — pozwoliły na wydobycie z ekranowej historii bogactwa znaczeń. Nielinearna konstrukcja czasu, oparta na figurze re-

<sup>6</sup> W warstwie dialogowej filmu pojawiały się wcześniej wskazówki dotyczące zbieżności losów byłego męża Heleny i obecnego męża Marty.



frenu i podporządkowana mechanizmom pamięci głównego bohatera, roztacza przed odbiorcą mnogość ścieżek interpretacyjnych. Zastosowanie licznych procedur subiektywizacyjnych, zwłaszcza obrazów mentalnych, wpłynęło na pogłębienie portretu psychologicznego protagonisty, a zarazem zaakcentowanie jego dramatu rozgrywającego się w wymiarze społecznym (związanym z trwającą wojną) i jednostkowym (spowodowanym utratą rodziny). Wyzwanie, jakie wiąże się dla widza z rozszyfrowaniem znaczeń zawartych w filmowym uniwersum, można spuentować słowami wypowiedzianymi przez zaprzyjaźnionego z Michałem hodowcę z Instytutu Weigla: „Te dwa światy nie są przymierzalne. Jedno jest odbiciem drugiego poprzez lustro, jakim jesteś ty sam”. A, jak zauważył w jednym z wywiadów francuski teoretyk filmu Christian Metz, „*Obraz ja* jest w istocie jedyną rzeczą, jaką przynoszę ze sobą na seans” (Metz 2001: 54).

---

## Bibliografia

- Bordwell David, Kristin Thompson (2010), *Film Art. Sztuka filmowa. Wprowadzenie*, przeł. B. Rosińska, Wydawnictwo Wojciech Marzec, Warszawa.
- Guérin-Castell Anne (2000), *Dwoista forma Szyfrów Wojciecha Jerzego Hasa. Prawda do rozszyfrowania*, „Kwartalnik filmowy” nr. 29–30, Warszawa.
- Deleuze Gilles (2008), *Kino: 1. Obraz-ruch, 2. Obraz-czas*, przeł. J. Margański, Gdańsk.
- Deleuze Gilles, Félix Guattari (1988), *Kłucze*, przeł. B. Banasiak, „Colloquia Communia” nr. 1–3, Toruń.
- , — (2015), *Tysiąc plateau*, red. Bednarek J., Warszawa.
- Demby Łucja (2001), *Kino w zwierciadle psychoanalizy. Lacanowska faza ‘lustra’ jako fundament wrażenia realności w kinie*, „Estetyka i krytyka”, Kraków.
- Jakubowska Małgorzata (2013), *Kryształ czasu. Kino Wojciecha Jerzego Hasa*, Wydawnictwo Uniwersytetu Łódzkiego i Wydawnictwo Biblioteki PWSFTviT, Łódź.
- Jung Carl Gustav (1997), *Psychologia przeniesienia*, przeł. R. Reszke, Wydawnictwo Wrota, Warszawa.
- Kletowski Piotr (2016), *Filmowy kosmos Andrzeja Żuławskiego*, „Pleograf. Kwartalnik Akademii Polskiego Filmu” nr 3, Warszawa.
- Kletowski Piotr, Marecki Piotr (red.) (2008), *Żuławski. Przewodnik Krytyki Politycznej*, Krytyka Polityczna, Warszawa.
- Kluszczyński Ryszard W. (1984), *Narracja pozornie subiektywna w filmie Andrzeja Żuławskiego „Trzecia część nocy”* [w:] *Analizy i interpretacje: film polski*, Uniwersytet Śląski, Katowice.

- Kopczyński Krzysztof (2018), *O romantycznej teorii ironii artystycznej z nieustającym odniesieniem do filmu polskiego. Szkic problemu*, „Pleograf. Kwartalnik Akademii Polskiego Filmu” nr 3, Warszawa.
- Ledóchowski Aleksander (1971), *Trzecia część nocy* (list otwarty), „Kino” nr 12, [www.akademiapolskiegofilmu.pl/pl/historia-polskiego-filmu/artykuly/trzecia-czesc-nocy/333](http://www.akademiapolskiegofilmu.pl/pl/historia-polskiego-filmu/artykuly/trzecia-czesc-nocy/333) [dostęp: 20.07.2020].
- (1971), *Czas zatruty, czas odkupienia*, „Kino” nr 10, [akademiapolskiegofilmu.pl/pl/historia-polskiego-filmu/artykuly/czas-zatruty-czas-odkupienia/329](http://akademiapolskiegofilmu.pl/pl/historia-polskiego-filmu/artykuly/czas-zatruty-czas-odkupienia/329) [dostęp: 20.07.2020].
- Przyłipiak Mirosław (1990), *Narrator literacki, narrator filmowy*, „Studia Filmoznawcze”, red. Trzynadłowski J., Wrocław.
- (1987), *O subiektywizacji narracji filmowej*, „Studia Filmoznawcze”, red. Trzynadłowski J., Wrocław.
- Rosner Katarzyna (2006), *Narracja, tożsamość i czas*, Universitas, Kraków.
- Stelmach Miłosz (2018), *W obliczu końca. Apokaliptyczna wrażliwość Andrzeja Żuławskiego*, „Pleograf. Kwartalnik Akademii Polskiego Filmu” nr 3, Warszawa.
- Żuławski Andrzej (w rozmowie z Renatą Kim) (2011), *Ostatnie słowo*, Czerwone i Czarne, Warszawa.
- Żyto Kamila (2010), *Strategie labiryntowe w filmie fikcji*, Wydawnictwo UE, Łódź.
-