

# Witold Kiedacz

---

## "Sanatorium pod Klepsydrą" - proza Schulza i wizja Hasa

---

Teksty : teoria literatury, krytyka, interpretacja nr 2 (20), 149-155

---

1975

Artykuł został zdigitalizowany i opracowany do udostępnienia w internecie przez Muzeum Historii Polski w ramach prac podejmowanych na rzecz zapewnienia otwartego, powszechnego i trwałego dostępu do polskiego dorobku naukowego i kulturalnego. Artykuł jest umieszczony w kolekcji cyfrowej [bazhum.muzhp.pl](http://bazhum.muzhp.pl), gromadzącej zawartość polskich czasopism humanistycznych i społecznych.

Tekst jest udostępniony do wykorzystania w ramach dozwolonego użytku.

nowej interpretacji, czyli konieczność odszukania adekwatnych sposobów odnoszenia tez filozofii marksistowskiej do rzeczywistości. Gdyż tym właśnie jest interpretacja — nadawaniem znaczenia, do tego dąży interpretator — do odszukania właściwego sensu interpretowanego tekstu. A tego domagają się wszelkie teksty — wiersz tak samo, jak notatka prasowa; czyjeś „dzień dobry”, jak i dzieło z ekonomii politycznej. Tylko, że co do pewnych tekstów reguły interpretacji są znane i nie trzeba specjalnego wysiłku, żeby je odnajdywać: znana jest poetyka notatek prasowych, powitania porannego czy twierdzenia „ $2 \times 2 = 4$ ”. Kiedy jednak pojawia się tekst zbudowany inaczej, o poetyce odmiennej od znanych już sposobów wyrażania się, wtedy musimy podjąć specjalny trud rozumienia, interpretacji. Tak właśnie było z *Kapitałem*.

Tak więc należy zrezygnować z klasyfikacji, która dzieli teksty na takie, które interpretować można i trzeba — oraz takie, które interpretacji się nie poddają. Jak widzieliśmy, wszelkie teksty muszą zostać zinterpretowane, żeby mogły w ogóle zaistnieć jako teksty. Jedyna możliwa klasyfikacja tekstów przeprowadzona z użyciem kryterium interpretacji polegałaby na tym, że oddzieliłoby się teksty, których reguły interpretacji są już znane, od takich, których sposoby interpretowania należałoby dopiero odnaleźć. Jeśli chodzi o pisma Marksa, badania przedsiębrane w poznańskiej szkole metodologicznej wydają się być dobrym punktem wyjścia do takich poszukiwań.

Andrzej Miś

### „Sanatorium pod Klepsydrą” — proza Schulza i wizja Hasa

Ekranizacja utworu literackiego, zwłaszcza wybitnego, jest przedsięwzięciem artystycznie niebezpiecznym. Reżyser staje wobec alternatywy ekranizacji „twórczej” bądź „odtwórczej”, przy czym wybór którejś równoznaczny jest z przyjęciem takiej, a nie innej koncepcji samego filmu. Ekranizacja odtwórcza daje bowiem ujęcie naśladownicze, mimetyczne, zakładające daleko idącą wierność względem literackiego oryginału, a jednocześnie ogranicza reżysera do roli „filmowego ilustratora”. Natomiast ekranizacja samodzielna, w pełni twórcza, daje widowisko niezależne, kreacyjne, oparte na wybranych motywach danego utworu literackiego.

Ekranizacją drugiego typu jest właśnie *Sanatorium pod Klepsydrą*<sup>1</sup>,

<sup>1</sup> *Sanatorium Pod Klepsydrą*. Film produkcji polskiej. Scenariusz (na podstawie prozy Brunona Schulza) i reżyseria: Wojciech J. Has. Zdjęcia: Witold Sobociński. Muzyka: Jerzy Maksymiuk. Scenografia: Jerzy Skarżyński i Andrzej Płocki.

film oparty na motywach prozy Brunona Schulza. Jest to raczej, jak zgodnie podkreślali krytycy, swobodna wizja reżyserska dzieła Schulza, „(...) filmowy ekwiwalent (...) jego formuły artystycznej i intelektualnej, klimatu i kolorytu”<sup>2</sup>. W tym stwierdzeniu krytyków literackich i filmowych kryje się jednak pewne asekurancтво, obawa i jednocześnie próba wytłumaczenia czy raczej samousprawiedliwienie się. Wszelkie analizy ograniczone były przede wszystkim do kilku ocen wartościujących (*Śmierć „Sklepów cynamonowych”* — „Literatura”; *Schulz nie zjawił się w kinie* — „Kultura”; *Czy Norwid polował na niedźwiedzie?* — „Dialog”), a tylko jedna z nich, Zygmunta Kałużyńskiego w „Polityce” (nr 49, 1973), usiłowała — w imię Schulza (to też jest charakterystyczne) — podjąć jakąś (choć zbyt złośliwą) polemikę z filmem Hasa<sup>3</sup>. Tylko jeden krytyk, Aleksander Ledóchowski, miał odwagę napisać, iż

„Film prezentuje się jak posągi na Wyspie Wielkanocnej; *nie bardzo wiemy, po co, co znaczy i dlaczego*, ale — może właśnie dlatego — robi wrażenie. I budzi szacunek dla autora, choć ten szacunek jest trochę irracjonalny i jakby podszyty obawą, czy aby uzasadniony” (podkr. — W. K.).

Spróbujmy więc teraz sprawdzić, o ile szacunek dla reżysera jest „irracjonalny” i — co może ważniejsze — w jakim stopniu jest on uzasadniony. Zacznijmy od literackiego oryginału.

Opowiadania Schulza oparte są o dwa zasadnicze wyznaczniki czy raczej kategorie kompozycyjne, związane z sobą na zasadzie wynikania. Pierwsza z nich jest wyraźnie dwuczęściowa i można ją określić jako „kategorię powrotu”. Z jednej strony, oznacza ona powrót „słowa do matecznika”, do pierwotnego sensu, do wartości czy funkcji kreacyjnej, do uniwersalnej całości. Dlatego też poglądy Schulza, wiążące ściśle proces usensowniania świata ze słowem („Istotą rzeczywistości jest sens. Co nie ma sensu, nie jest dla nas rzeczywiste (...) Nienazwane nie istnieje dla nas. Nazwać coś — znaczy włączyć to w jakiś sens uniwersalny”<sup>4</sup>) są bliskie biblijnemu zapisowi świadomości słowotwórczego procesu kreacyjnego: „Na początku było Słowo...”

<sup>2</sup> Aleksander Ledóchowski: *Gest i wizja*. „Film” 1973, nr 47, s. 9.

<sup>3</sup> Zob. choćby „apel do władz kinematografii”, kończący recenzję Kałużyńskiego. Przytaczam go tutaj w całości: „Reżyser Has, scenografowie Skarżyńscy, zrobili *Saragossę*, *Lalkę*, teraz *Klepsydrę*, ale to wszystko było podobne i z tą samą ideą: koniec katastroficznej epoki. Dlaczego, panowie, zmuszacie ich, żeby brali jako pretekst książki. Pozwólcie im robić na własną rękę, czy mało to jest klęsk w historii? W ten sposób katastrofę będziemy mieli tak czy inaczej, ale przynajmniej ocaleją z niej arcydzieła pisarstwa polskiego” („Polityka” 1973, nr 49, s. 16).

<sup>4</sup> Bruno Schulz: *Proza*. Przedmowa: Artur Sandauer. Opracowanie listów: Jerzy Ficowski. Kraków 1964, s. 443.

Z drugiej strony, kategoria powrotu oznacza powrót człowieka — jako jednostki ludzkiej — do szczęśliwej i bezpowrotnie utraconej „genialnej epoki”, do epoki, kiedy „matki jeszcze nie było” — do dzieciństwa. Okres dziecięcy jawi się w opowiadaniach Schulza jako epoka najbardziej kreacyjna, jako epoka *stwarzająca świat* poprzez nazywanie go, poprzez cały proces usensowniania. *Eo ipso* jest to okres poznawania rzeczywistości świata, jest to okres *nabywania świadomości*.

Rzeczywistość opowiadań Schulza wyznaczona jest także przez funkcjonowanie założonego *a priori* wzorca kapłana-artysty. Jest on pewnym uproszczeniem czy wynikiem sprowadzenia mitu do poziomu przedstawień unaczynających w warstwie wyższych układów znaczeniowych. Schulz wyróżnia tutaj dwa przynajmniej elementy zasadnicze: artyzm pierwotny (działalność Demiurga) i artyzm wtórny (działalność człowieka — artysty). Artyzm wtórny określony jest przez Schulza jako tworzenie mitu, a jego analiza w opowiadaniach przebiega w oparciu o cały szereg opozycyjnych zestawień: czas ojca — czas syna (wiek XIX — wiek XX), mężczyzna — kobieta, człowiek — manekin, klęska idei — zwycięstwo tandety itd. Przejawem wtórnego artyzmu jest właśnie tworzenie Księgi, pisanie *Sklepów cynamonowych* i *Sanatorium Pod Klepsydrą*, pisanie swej własnej, umitycznionej biografii. Warto przytoczyć tu fragment z odnalezionego i ogłoszonego niedawno przez Jerzego Ficowskiego w „Odrze” exposé Brunona Schulza o *Sklepiach cynamonowych*:

„W książce tej podjęto próbę wydobycia dziejów pewnej rodziny, pewnego domu na prowincji nie z ich realnych elementów, zdarzeń, charakterów czy prawdziwych losów, lecz poszukując ponad nimi mitycznej treści, sensu ostatecznego owej historii”<sup>5</sup>.

Taka też jest ogólna idea *Sklepów cynamonowych* i *Sanatorium Pod Klepsydrą*.

*Sanatorium...* Hasa zbudowane jest na zasadzie kompozycji trójdzielnej. Klamrą kompozycyjną, obustronnie łączącą materiał sekwencji środkowych w jedną zwartą całość, jest pojawiający się na początku i w końcu filmu motyw konduktora-przewodnika. Natomiast część środkową wypełnia *sen* Józefa, będący niczym innym, jak powtórnym przeżyciem dzieciństwa, oraz *jawa* miasteczka, w którym mieści się Sanatorium. Zacznijmy jednak od klamry kompozycyjnej, czyli od konduktora-przewodnika.

Pierwszą sprawą rzucającą się w oczy jest ciekawy sposób wprowadzenia postaci. W towarowo-osobowym wagonie jadącego pociągu idzie, wyciągając przed siebie ręce i macając nimi po różnych sprężach, ślepy konduktor. Nie pytając nikogo o drogę, bezbłędnie i bez wahania kluczy wśród chaosu rzeczy i osób, aż wreszcie podchodzi

<sup>5</sup> „Odra” 1974 nr 1, s. 40.

do śpiącego Józefa i budzi go jednym słowem: „Dojeżdżamy”. Później, na pytanie Józefa o drogę do Sanatorium, odpowiada lakonicznie: „Drogę znajdziesz sam”. Prototypem postaci jest kolejowy konduktor z prozy Schulza:

„(...) spotkałem konduktora w czarnym mundurze służby kolejowej tej linii. Owijał szyję grubą chustką, pakował swoje manatki, latarkę, książkę urzędową. — Dojeżdżamy, panie — rzekł spojrzawszy na mnie *całkiem białymi oczyma*. (...) Stanęliśmy. (...) Pokazał mi jeszcze, wysiadając, kierunek, w którym leżało Sanatorium”<sup>6</sup> (podkr. — W. K.).

Postać ślepego konduktora z filmu Hasa posiada więc literacki pierwowzór. A jednak w filmie mamy do czynienia ze swoistą deformacją czy raczej przekształceniem, polegającym na wyraźniejszym niż w tekście opowiadania przypisaniu mu funkcji przewodnika. Ślepy konduktor, który nie pyta się nikogo o drogę, który nikogo nie potrąca i który bezbłędnie trafia do pasażera, *nie może być ślepcem*. Przecież on doskonale widzi, zna przyszłość, udziela rad i wskazówek. Mamy więc tu do czynienia z kolejną interpretacją postaci Tejrezjasza, ślepego mędrca, ślepca-wróźbity, z interpretacją upostaciowioną: konduktor-przewodnik, który wie wszystko.

Józef jest w Sanatorium. Leczący jego ojca doktor Gotard objaśnia, iż „Cały trick polega na tym (...) że cofnęliśmy czas. Spóźniamy się tu z czasem o pewien interwał, którego wielkości niepodobna określić. Rzecz sprowadza się do prostego relatywizmu. Tu jeszcze po prostu śmierć ojca nie doszła do skutku, ta śmierć, która go w pańskiej ojczyźnie już dosięgła”<sup>7</sup>. Sanatorium pod Klepsydrą rządzi się więc innymi prawami, niż prawa czasu fizykalno-biologicznego. Tak jak w piaskowej klepsydrze, czas jest tu *odwrócony*, reaktywowany, choć jednocześnie jest to „(...) do cna zużyty, znoszony przez ludzi czas, czas przetarty i dziurawy w wielu miejscach, przezroczysty jak sito”<sup>8</sup>.

Ale to odwrócenie czy reaktywowanie czasu przeszłego z „wszystkimi jego możliwościami” nie dotyczy tylko ojca będącego w Sanatorium jako pacjent. Prawu cofnięcia czasu „o pewien interwał” podlega mimowolnie każdy, kto znajdzie się w Sanatorium, oczywiście z wyjątkiem doktora Gotarda i pielęgniarki. Prawu temu podlega więc także, nic o tym nie wiedząc, przyjeżdżający w odwiedzinę do ojca Józef. Przez okno w pokoju widzi bawiącego się w ogrodzie chłopca, którym okazuje się jego dawny przyjaciel, Rudolf. Rudolf otwiera ciężkie, podwójne drzwi i Józef, już całkowicie poddany prawu i działaniu „odkręconego czasu”, obejmując kolegę, przekracza po raz drugi w życiu próg dzieciństwa i lat chłopięcych. W tym momencie rozpoczyna się retrospekcyjne przypomnienie przeszłości, sen

<sup>6</sup> Schulz: *op. cit.*, s. 313.

<sup>7</sup> *Ibidem*, s. 316—317.

<sup>8</sup> *Ibidem*, s. 332.

z „utraconego dzieciństwa”. Grupują się one wokół trzech postaci, najintensywniej widocznie oddziaływujących na wyobraźnię chłopca: ojca, służącej Adeli (fascynacja kobiecością) i Bianki (pierwsza miłość). Postacie te połączone są ze sobą jednym wspólnym znakiem przeszłości, obojętnie, czy występują osobno, samodzielnie, czy też na tle pewnych, związanych z nimi rekwizytów i znaków czasu minionego: świata żydowskiego w przypadku ojca i historycznych figur z Panopticum — w przypadku Bianki.

Materiał fabularny tych niesłychanie skomasowanych przez Hasa sekwencji środkowych zaczerpnięty jest — z wyjątkiem bodajże jednego momentu (scena z konduktorem, niesionym przez Murzynów) — ściśle z opowiadań Schulza. I tak możemy tu odnaleźć motywy z opowiadań z tomu *Sklepy cynamonowe: Nawiedzenie, Ptaki, Manekiny, Ulica Krokodyli, Karakony i Noc wielkiego sezonu*. Natomiast z *Sanatorium Pod Klepsydrą: Księga, Genialna epoka, Wiosna* (wątek Bianki), *Mój ojciec wstępuje do strażaków, Martwy sezon, Sanatorium Pod Klepsydrą i Ostatnia ucieczka ojca*.

Część wizji sennej — gdyż okazuje się, że powtórne przeżycie dzieciństwa było snem — kończy się sceną klęski ojca i jego przemianą w mumię czy szkielet kondora. Józef budzi się, ale jawa i rzeczywistość miasteczka, w którym znajduje się Sanatorium, w dalszym ciągu podporządkowana jest prawom fikcyjnym i nierzeczywistym: ojciec jednocześnie znajduje się w sklepie, w sali restauracyjnej i w swoim pokoju w budynku Sanatorium. Józef buntuje się, nie odpowiadają mu senne prawa rzeczywistości i cofnięcie czasu, lecz ten wybuch zostaje jakby zbagatelizowany i nie dostrzeżony. W trakcie badania doktor Gotard przy pomocy pielęgniarki ubiera go w płaszcz konduktorski, nakłada mu na głowę kolejarские kepi, a na piersi wieszka latarkę konduktorską z palącą się w środku świeczką. Józef wyciąga przed siebie ręce, szuka drogi, i jako *ślepiec* wychodzi z Sanatorium, po drodze nie widzi już stojącej na cmentarzu matki. Sekwencja z idącym w nieznaną konduktorem-ślepcem, Józefem, kończy film Hasa. Prototyp tej sceny znajduje się w opowiadaniu Schulza, gdzie jadącemu do Sanatorium Józefowi towarzyszy w drodze „(...) człowiek w podartym mundurze kolejowca, milczący, pogrążony w myślach. Przyciskał chustkę do spuchniętej obolałej twarzy. Potem i ten gdzieś przepadł... (...) Pozostało po nim wyciśnięte miejsce w słomie, zalegającej podłogę, i czarna, zniszczona walizka, którą zapomniał”<sup>9</sup>. Zaś wychodzący z Sanatorium Józef zadomawia się wkrótce na kolei i coraz bardziej upodabnia się do niego:

„Moje ubranie podarło się, postrzępiło. Podarowano mi znoszony mundur kolejarza. Twarz mam obwiązaną brudną szmatą wskutek spuchniętego policzka. Siedzę w słomie i drzemię, a gdy jestem głodny, staję w korytarzu przed prze-

<sup>9</sup> *Ibidem*, s. 312—313.

działami drugiej klasy i śpiewam. I wrzucają mi drobne monety do mojej konduktorskiej czapki, do czarnej czapki kolejarza, z obdartym daszkiem”<sup>10</sup>.

Scena z opowiadania zostaje jednak w swoisty sposób przekształcona w filmie. Dwie postacie książkowe, postać konduktora i kolejarza z opuchniętą twarzą zostały sprowadzone do jednej, do postaci ślepeca-przewodnika. W dziele Hasa Józef ślepień, staje się ślepyim konduktorem, przeobraża się w postać znaną nam z pierwszych sekwencji filmu. W tym momencie dochodzimy do sedna interpretacji poczynionej przez Hasa.

Okres dzieciństwa w opowiadaniach Schulza i w idącym ich śladem filmie Hasa potraktowany jest, jak wiadomo, jako okres poznawania świata, a właściwie — stwarzania własnego świata poprzez nazywanie i usensownianie nieznanego. Ale cały ten proces jest przecież niczym innym, jak *nabywaniem świadomości*. (Na marginesie: wspólną inspiracją dla obu twórców jest tu niewątpliwie *Proces* Kafki, którego istota polega przecież na „dochodzeniu świadomości” Józefa K. do zgody na własną śmierć). Proces dojrzewania dla Schulza i dla Hasa jest więc *uświadamianiem* sobie przez bohatera zjawisk świata rzeczywistego i funkcjonujących w tym świecie wartości. Dlatego też wprowadzie mimowolne, ale faktycznie powtórne przeżycie dzieciństwa przez Józefa w Sanatorium daje mu wartość, która niespodziewanie czyni go ślepcem: daje mu płynącą z powtórnego poznania świata mądrość. Ślepnący bohater to człowiek, który, podobnie jak Tejrezjasz po objawieniu mu prawd boskich, przestał dostrzegać rzeczy i sprawy ludzkie i codzienne. Albo inaczej: nie tyle przestał dostrzegać, ile nauczył się poszukiwać, jak pisze Schulz, „(...) nie (...) ich realnych elementów, zdarzeń, charakterów czy prawdziwych losów, lecz (...) mitycznej treści, sensu ostatecznego owej historii”. Nauczył się widzieć rzeczy i sprawy niedostrzegalne dla zwykłego, przeciętnego człowieka. Teraz on będzie zapewne przewodnikiem, wyprzedzającym rzeczywistość o jedną czy kilka stacji, teraz on będzie udzielał podróznym lakonicznych informacji: „dojeżdżamy”, „drogę znajdziesz sam”, „tak”, „nie”, jemu przypadnie rola ślepego mędrca, Tejrezjasza.

Okazuje się więc, że — wbrew recenzjom A. Borowskiego w „Kulturze” czy nawet A. Sandauera w „Dialogu” — film Hasa jest wyjątkowo wprost wierny niezmiernie istotnemu wątkowi opowiadań Schulza: wątkowi powrotu do dzieciństwa. Oczywiście, Has sięgał tylko po to, co odpowiadało jego założeniom. Zrezygnował z tego, co składa się na pierwszą część kategorii powrotu (powrót „słowa do matecznika”), a także z całej kategorii drugiej (kategoria mitu). Stąd też niektóre sekwencje stały się niezbyt komunikatywne, lub też w części straciły swą pierwotną, Schulzowską wymowę. Przykładem może być choćby „ptasia impreza ojca”, która w odpowiednim tekście

<sup>10</sup> *Ibidem*, s. 341.

Szulza (*Ptaki*) jest wynikiem artystycznej działalności Jakuba. Film natomiast, dążący do przedstawienia jednej tylko sprawy, a mianowicie dojrzwania świadomości bohatera, „przechodzi” obok innych i zabiera z sobą jedynie ich nadbudowę, zostawiając podstawę. Przykładem drugim niech będzie manekinowość i sztuczność prostytutki z ulicy Krokodyli, która bez odpowiednich fragmentów *Traktatu o manekinach* jest trochę zawieszona w próżni. Natomiast udanym chwytem było „zawieszenie” treści w najbardziej ulubionej przez Schulza porze roku — w jesieni. Również wybór tytułu wydaje się trafny.

Gdyby przyszło mi określić, jakie zdanie Schulza mogłoby posłużyć jako motto do filmu Hasa, sięgnąłbym do opowiadania „o porwanej i zamienionej księżniczce”, w którym Schulz tak oto wyklada swoje credo artystyczne:

„(...) tekst wiosny znaczony jest cały w domyślnikach, w niedomówieniach, w elipsach, wykropkowany bez liter w pustym błękitcie, i w wolne luki między sylabami ptaki wstawiają kapryśnie swe domysły i swe odgadnienia”<sup>11</sup>.

Witold Kiedacz

## O kolonizacji i miłości podróży

Janusz Sławiński: *Dzieło — język — tradycja*. Wrocław 1974 Ossolineum, ss. 266.

„I oto tematy tej książki: żywi się ona problemami teoretycznymi poetyki historycznej, socjologii literatury (także szerzej: badań nad komunikacją literacką) i poetyki lingwistycznej. Utrwała — co trzeba najmocniej podkreślić — zupełnie wstępną fazę myślenia o tych problemach. Każda właściwie z kwestii w niej poruszonych zajmuje mnie nadal. Niektóre z nich zamierzam jeszcze przedstawić w sposób bardziej rozwinięty i systematyczny”<sup>1</sup>.

Wyznanie otwierające zbiór artykułów Janusza Sławińskiego *Dzieło — język — tradycja* budzi w czytelniku sprzeczne uczucia. Związana z czytelnikiem takim, jak niżej podpisany: rocznik jeden z bliskich powojennych, wykształcony w polonistycznym fachu głównie na tekstach Sławińskiego, a jeśli i na innych, to głównie z kręgu autorów, dla którego nazwisko to jest dziś hasłem wywoławczym, nazwą zbiorową. Sławiński-idol młodzi teoretycznej, Sławiński-klasyk literaturoznawczej współczesności polskiej; cóż odleglejszego od teoretyzowania tymczasowego, na próbę, od dziś do jutrzejszych

<sup>11</sup> *Ibidem*, s. 192.

<sup>1</sup> J. Sławiński: *Dzieło — język — tradycja...*, s. 5.