

# Czas dzieciństwa i dojrzewania

Dwie epoki heroiczne w *Sanatorium pod Klepsydrą*

MAŁGORZATA JAKUBOWSKA

Splecione ze sobą filmowe obrazy w reżyserii Wojciecha Jerzego Hasa i poetycka proza Brunona Schulza opowiadają o powrocie do dzieciństwa i wieku nastoletniego, nie są jednak historią utkaną z tradycyjnie rozumianych wspomnień. Na *Sanatorium pod Klepsydrą* możemy patrzeć jak na film o podróży do źródeł osobowości, wyprawę w głąb czasu, kiedy była ona kształtowana. Dzieciństwo to jeden z najważniejszych kręgów tematycznych w twórczości literackiej Brunona Schulza: *...ten rodzaj sztuki, jaki mi leży na sercu, jest właśnie regresją, jest powrotnym dzieciństwem. Gdyby można było uwstecznić rozwój, osiągnąć jakąś okrężną drogą powtórne dzieciństwo, jeszcze raz mieć jego pełnię i bezmiar (...). Moim ideałem jest „dojrzeć” do dzieciństwa. To by dopiero była dojrzałość*<sup>1</sup>.

Artysta w poetyckich kreacjach wykorzystywał własne doświadczenia, ale równocześnie podkreślał, że *dojrzewanie do dzieciństwa* jest egzystencjalnym zadaniem dla każdego człowieka. Gdy Schulz pisze o *regresji, o uwstecznieniu rozwoju*, czy w innym miejscu o *odnajdywaniu tego, co na dnie*, a jednocześnie rozwija przed czytelnikiem obrazy nieskrępowanej dziecięcej fantazji zbudowanej na podobieństwo snu, który jest *mokry i zawily jak labirynt*, niewątpliwie traktuje jednostkę w sposób bliski zasadom terapii psychoanalitycznej<sup>2</sup>. Nie spodziewajmy się jednak powierzchownego freudyzmu ani w prozie Schulza, ani w filmie Hasa.

Pisarz proponuje głęboko przemyślaną refleksję, która czasami pozostaje polemiczna wobec głównych tez psychoanalizy, ale potrafi wydobyć z niej odkrycia, które pozwalają inaczej spojrzeć na *psyche*. Zdaniem Freuda, aby człowiek mógł stać się dorosły i skonstruować dojrzałą psychikę, musi najpierw zdradzić część siebie, wyrzec się najbardziej delikatnej, najbardziej wrażliwej części jestestwa, która doznała klęski, bólu i poniżenia w okresie najwcześniejszym. *To, co nieświadome jest infantylne* – pisze w pracy *Charakter a erotyka – mówiąc zaś dokładniej, jest ono tym fragmentem osoby, który wówczas się od niej odszczepił, który nie uczestniczył w dalszym rozwoju, został przeto wyparty*<sup>3</sup>.

Twórca psychoanalizy sądził, iż właśnie w marzeniu sennym, czasami ku swemu zaskoczeniu, odnajdujemy nadal żyjące w nas dziecko z jego impulsami i lękami<sup>4</sup>. Andrzej Leder, analizując koncepcję Freuda, wskazuje na dzieciństwo jako swoistą sakralizację początków: *To, co ważne, i czego sens jest niezmienny, zdarza się wtedy, kiedy jest się tylko otwarciem, kiedy człowiek nie jest obleczony pomarszczoną skórą znaczeń, panczerem chroniącym go przed potworną prawdą realności. Panczerem chroniącym, a jednocześnie od realnego oddzielającym. Dzieciństwo jest epoką heroiczną życia. Człowiek od pierwszych chwil jest podobny bo-*

*haterom wielkich eposów, każdym swoim gestem ustanawia przyszły, stale już potem powtarzany porządek życia*<sup>5</sup>. Warto przypomnieć, iż Schulz ujmuje tę kwestię podobnie: *Nie wiem skąd w dzieciństwie dochodzimy do pewnych obrazów o rozstrzygającym dla nas znaczeniu. Grają one rolę nitek w roztworze, dookoła których krystalizuje się dla nas sens świata*<sup>6</sup>.

Jego *epoka genialna* jest ową „epoką heroiczną”, o której pisze współczesny badacz freudyizmu. Trudno jednak nie zauważyć, że psychoanalityczna w duchu koncepcja w pisarstwie autora *Sklepów cynamonowych* podlega daleko idącym modyfikacjom, choćby w stosunku do wspomnień z dzieciństwa. Można odnieść wrażenie, że Freud bał się i nienawidził pamięci<sup>7</sup>. Aktywne zapominanie jest swoistym antidotum na traumatyczne wydarzenia z przeszłości. O ile twórca psychoanalizy sądził, że w toku terapii można dotrzeć do ukrytych, traumatycznych sytuacji to jednocześnie uznawał, że zadaniem dla terapeuty jest odsłonięcie prawdziwych zdarzeń, które kiedyś faktycznie miały miejsce, a obecnie zostały zepchnięte do nieświadomości i stamtąd z ukrycia działają na osobowość<sup>8</sup>. W rezultacie dla Freuda wolność podmiotu oznacza uwolnienie się od przeszłości. Tworzenie wymiaru czasowego, budowanie indywidualnej historii – opowieści o swoim życiu, jest więc pracą, która chroni, według twórcy psychoanalizy, ludzką świadomość przed kontaktem z ukrytymi w nieświadomości treściami wypartymi – upiorami, które, gdyby się wydostały, mogłyby zdręczyć, zniszczyć, doprowadzić do szaleństwa. Nie chodzi zatem o to, co zapamiętane w osobistej, intymnej biografii, ale o to co zapomniane!

Natomiast Schulz, mimo iż mówi o autobiografii, wciąż podkreśla, że poszukuje także jej wymiarów wirtualnych – *genealogii duchowej*. Pragnie odnaleźć własny *rodowód duchowy aż do głębi, gdzie uchodzi on w mitologię, gdzie gubi się w mitologicznym majaczeniu*<sup>9</sup>. Pisarz w pełni afirmuje fantastyczność i fikcyjność świata wykreowanego w wyobraźni dziecka. Georges Poulet, analizując filozofię Rousseau, pisze: *upadek w czas (...) skaził czyste wrażenie zmysłowe, które rodziło się w terażniejszości*<sup>10</sup>, gdy byliśmy dziećmi. Jednak nie tylko utraciliśmy blask, świeżość tych wrażeń, ale to one same bezpowrotnie utraciły status ontologiczny. Nie jest tak, że odnajdujemy w przeszłości „dawną terażniejszość” – to, co wyobrażone i to, co przypominane, nie ma w istocie żadnego pierwowzoru, nie odsyła do konkretnego, realnego, wydarzenia. Także terapeuta nie odnajdzie na dnie prawdziwego wydarzenia z przeszłości, a jedynie domysł, interpretację<sup>11</sup>.

Dla Schulza, odmiennie niż dla Freuda, kategoria wolności dotyczy właśnie czasu przeszłego: to dziecięca, niczym nieskrępowana twórczość, świat oczarowań i olśnień, który można odnaleźć w pamięci. W rezultacie psychoanalizy pragnie rozsupłać węzeł zbudowany przez *psyche* wokół wydarzenia z przeszłości. Natomiast Schulz uważa, że *węzeł, na który dusza została zasupłana, nie jest fałszywym węzłem, rozchodzącym się z pociągnięciem końca. Przeciwnie, coraz ciaśniej się zawęzła*<sup>12</sup>.

Zauważmy, że tekst filmowy Wojciecha Hasa ze szczególną konsekwencją i z całą mocą wizyjnych obrazów podąża za tokiem myślenia i wyobraźnią autora *Sklepów cynamonowych*. Po pierwsze, rozbija kwestię tradycyjnie rozumianej autentyczności, w sensie przedstawiania wydarzeń ujmowanych w sposób realistyczny – w filmie nie ma prób odtwarzania „prawdziwego” Drohojczyca – miejsca urodzenia i zamieszkania Schulza. Hasowskie *schodzenie w głąb czasu* dzieciństwa jest przesycone poetyką oniryczną i fantazmatyczną. Drugą niezwykle ważną de-

cyzją artystyczną była idea, aby bohater filmu od początku do końca był grany przez dorosłą osobę. Józef nie jest ukazany jako dziecko (chwyt taki odpowiada modelowej retrospekcji, która w planie metafizycznym jest próbą przedstawienia scen „dawnej terażniejszości”), ale pozostaje dorosłym człowiekiem, który pragnie dotrzeć do siebie-dziecka żyjącego w pokładach pamięci. Wydarzenia z przeszłości powracają, ale równocześnie zostają odmienione spojrzeniem dojrzałego już mężczyzny.

Jan Nowicki, we wspaniałej kreacji aktorskiej Józefa, potrafi płynnie przechodzić między różnymi wymiarami czasu. Widz może odgadnąć na podstawie jego zachowania, gestu, miny czy używanego rekwizytu, z kim ma do czynienia: z chłopcem czy mężczyzną. Reżyser umiejętnie buduje różne rejony czasowości także przez konstruowanie relacji z innymi bohaterami, co więcej, relacji, które same w sobie są niejednoznaczne. W tym sensie, iż sam Józef czasami jest dzieckiem, które chce być dorosłym, a czasami odwrotnie – dorosłym, który pragnie powrócić do dzieciństwa. Dla matki, nawet jeśli jest już dojrzałym, blisko czterdziestoletnim mężczyzną, wciąż będzie niegrzecznym chłopakiem, który ma ręce ubrudzone atramentem i poobijane kolana. Dla Rudolfa pozostanie towarzyszem zabaw, z którym wygłupia się, chowa pod stołem i wspólnie odszyfrowuje markownik. Natomiast w relacji z ojcem zostają przywołane wszystkie okresy kształtowania się jego osobowości. Raz jest chłopcem zaproszonym przez ojca na strych do wyklejania kolorowego ptaka w księżde, raz młodzieńcem, który w szpargale – gazetkach reklamowych Adeli odnajduje autentyk, ale jest także dojrzałym już mężczyzną, który chce się zaopiekować chorym i zdzieciniałym ojcem. W końcu przybywa przecież do lecznicy czasu doktora Gotarda, aby uchronić ojca przed śmiercią, która w świecie realnym już się dokonała. Filmowy Józef to nie tylko bohater-narrator z prozy Schulza, ale także każdy, kto przeżył stratę kogoś najbliższego.

Za pomocą wizyjnych obrazów Has interpretuje Schulzowskie *dojrzwanie do dzieciństwa* i buduje rozwarstwioną czasowo postać, w której jest zawarte nie tylko to, co było, to, co mogło być, ale także to, co by było gdyby... Wpisuje w osobowość Józefa wymiary realne i nierealne, przypomina to, co najpiękniejsze – wspomnienia kolorowe jak bańki mydlane i to, co najstraszniejsze – obrazy śmierci i rozkładu. Ukazuje siłę marzeń, dla których nie ma rzeczy niemożliwych. Ujawnia boczne odnogi czasu, w których można odnaleźć *rzeczy zbyt wielkie, zbyt wspaniałe, aby mogły zmieścić się w zdarzeniu...*

### Mit Edypa?

Wojciech Has, poddając adaptacji tekst Schulza, samodzielnie go modeluje na użytek własnej wizji. Dokonuje przesunięć, włączając wybrane fragmenty w inne konteksty semantyczne, ale wciąż pozostaje w kręgu opowiadań autora *Sklepów cynamonowych*.

W interpretacji artysty kina powrót do utraconej relacji z rodzicami jest także zagadnieniem fundamentalnym. Każdy od początku swego istnienia jest wrzucony w wir kosmicznych sił: Erosa i Tanatosa, pierwiastka męskiego i żeńskiego, każdy zostaje postawiony między Ojcem i Matką. *Musi sprostać dramatycznym wyzwaniom – podkreśla Andrzej Leder – rzucanym przez „boskich przedstawicieli” żywiołów, własną popędowość, figury rodzicielskie. Sposób, w jaki rozegra swoją*

*jedyną ważną partię z bogami: bóstwem macierzyńskim i ojcowskim – zdeterminuje bieg jego losu. Ten dramat będzie powtarzać się całe życie, stanie się bowiem źródłem i granicą wszelkiego znaczenia, które nada światu. Zawiązanie i zanik kompleksu Edypa będzie określało wszystkie jego gesty i słowa, całą życiową drogę*<sup>13</sup>.

Leder utrzymuje, iż Freud był niezwykle wyczulony na sens płynący ze zdrady, jakiej w kompleksie Edypa dziecko dopuszcza się wobec jednego z rodziców, to ona doprowadza do kulminacji ambiwalentnych uczuć miłości i nienawiści, które w konsekwencji dotyczą całego trójkąta. Freudowska rekonstrukcja ludzkiej genealogii zakłada w finale, w tym mitycznym apogeum konfliktu, okrutny mord, za który podmiot sam siebie skazuje na oślepienie. I chociaż Schulz poddaje reinterpretacji tradycyjne, Freudowskie odczytanie mitu, niejako kompensacyjnie umniejszając rolę matki, to poczucie zdrady i winy także wyraźnie pobrzmiewa w jego prozie. W Schulzowskim opracowaniu rodzinnej genealogii nie od relacji z matką zaczyna się opowieść Józefa: *To było bardzo dawno. Matki jeszcze wówczas nie było. Spędzałem dni sam na sam z ojcem w naszym wielkim wówczas, jak świat, pokoju*<sup>14</sup>.

Najważniejszy konflikt nie dotyczy buntu wobec ojca, bo takiego buntu nie było, ale wrogości wobec matki, co obrazuje skrótowo scena wprowadzająca w rodzinne relacje. Józef jako dziecko żył w świecie, w którym kobiety (matka, Adela) „wyeliminowały” ojca, z czasem zepchnęły na margines, oddały mu we władanie sklep i strych, dla siebie zostawiając miejsce centralne – dom. Matka zawładnęła synem, przekupiła go pieszczotą, *zamknęła mu usta* pocałunkami. U podłoża leży zatem konflikt lojalności: w zamian za miłość matka zmusiła dziecko do opowiedzenia się po jej stronie. W tekście Schulza wybuchają wyparte przeżycia, dotyczące męskiej identyfikacji. Dopiero dorosły Józef jest gotowy do podążenia za ojcem, aby odnaleźć go w „czasie reaktywowanym”<sup>15</sup>.

I Schulz, i Has wskazują tu na „skandal nierówności czasowej”, w jakiej żyje podmiot. Ten aspekt źródłowo pojawiający się już u Freuda, choćby w jego terminach *świadomości opóźnionej (Nachträglichkeit)*<sup>16</sup> czy *pamięci ekranowej (Deckerinnerung)*<sup>17</sup>, jest niezwykle istotny. Zarówno nadrealistyczne obrazy, jak i czasowość *Nachträglichkeit* ujawniają się najsilniej we wspomnieniach odnoszących się do doświadczeń traumatycznych, szczególnie związanych z procesem umierania lub strachem o własne życie. Jednak zdaniem Emanuela Lévinasa prawdziwym przerażeniem nie napawa nas własna śmierć. Doświadczenie zagrożenia życia i strach powodowany instynktem samozachowawczym jest nie do porównania z przerażeniem, jakie wywołuje myśl o śmierci kogoś, kogo kochamy.

W filmie Hasa odnajdziemy scenę, która przenosi nas w czas mityczny. Gdy Józef znajdzie się obok muru, który oddziela go od ogrodu Bianki, przez otwór w bramie ogrodzenia zobaczy swoją ukochaną, która szeptem powie: – *Czy znasz historię, której czas już nie zmieni? Między wszystkimi historiami jest jedna, której nie słyszałeś, a która już dawno przeszła na własność nocy. Czy starczy ci cierpliwości, aby jej wysłuchać?*

Bianka podnosi dłonie. Gest wzniesionych rąk przypomina błogosławieństwo. A może zasłania oczy jednocześnie sobie i Józefowi, jakby chciała, aby razem ujrzeli ten obraz nie zmysłem wzroku, ale oczami wyobraźni?

– *Ktoś będzie szedł przez niebo tuląc dziecko w faldach płaszcza ciągle w drodze, w nieustannej wędrówce, będzie nas mijał wielkimi krokami i tak już będzie zawsze. Wciąż na nowo. Wciąż na nowo.*

Sądzę, że dla opowieści o ojcu jest to scena kluczowa, w której zostaje uchwycony węzeł relacji emocjonalnych rodzic-dziecko, źródło wymiaru symbolicznego i religijnego. W toku filmowej narracji będą powracać sceny-obrazy związane z najbliższym otoczeniem Józefa, ale przede wszystkim z ojcem: ze sklepem, z targowiskiem i ze strychem, na którym ojciec miał swoją ptaszarnię. Kolejne warstwy – wyobrazeniowe przywołania tych miejsc, będą stopniowo ujawniały destrukcyjne działanie czasu, ale także twórczą siłę pamięci, dla której wszystko może być wielokrotnie i w różnych konfiguracjach kreowane.

### Pierwsza miłość?

Czas nastoletni w Schulzowskim słowniku został utożsamiony z *Wiosną*. Reżyser *Sanatorium pod Klepsydrą* włączył w filmowy tekst fragmenty opowiadania, uwydatniając w ten sposób wątki związane z czasem, kiedy kończy się dzieciństwo. Has w ogrodzie Bianki umiejscawia sytuacje, w których Józef powraca do okresu dojrzewania i stopniowo odkrywa mechanizmy, jakie rządzą *wiosną*. Inicjacja społeczna zostaje spleciona z erotyczną. Relacje rodzicielskie schodzą na drugi plan, wobec tych budowanych samodzielnie. Świat społeczny manekinów z *panoptikum* jest postrzegany przez chłopca jako system powiązań i tajnych spisków, dostrzega ukryte sznurki, za pomocą których jedni manipulują drugimi. Ktoś rządzi, ktoś pokornie się podporządkowuje. Józef dostrzega dramat, w jakim żyją ludzkie kukły i powoli zaczyna kielkować w nim myśl, że można przecież uratować pałuby, można doprowadzić do rewolucji i wyzwolić ich spod władzy pana de Voss, tak aby zwyciężyła wolność i sprawiedliwość. Atmosfera zaczyna się zagęszczać, gdy pojawia się słuszne podejrzenie... Józef marzy o odkryciu spisku i zdemaskowaniu spiskowców, zatem teoria spiskowa znajduje uzasadnienie. Bohater przewiduje zagrożenie czające się wokół Bianki, a ponieważ jest w niej zakochany, pragnie zostać jej wybawicielem. Jego wspaniałe czyny mają udowodnić miłość i poświęcenie, a w efekcie ostatecznie zdyskwalifikować Rudolfa, który jest rywalem do serca ukochanej. Wiosna w filmie Hasa rozumiana jako inicjacja erotyczna, pierwsze zauroczenie, wejście w dorosłość, jest ukazywana w pulsujących przejściach od mistyfikacji do demistyfikacji. Józef, Rudolf, Bianka *wchodzą w role z dawna przygotowane*, role męskości i kobiecości, role społeczne: królowny, królewicza, buntownika, wreszcie role moralne: wybawiciela, zdrajcy. Schulz pisze o chłopcach-królewiczach: *Każdy z nich staje się jak Don Juan piękny i nieodparty, wychodzi z siebie dumny i zwycięski i osiąga w spojrzeniu tę moc zabójczą, od której serca dziewczęce truchleją*<sup>18</sup>.

Natomiast dziewczętom-królownom: *...pogłębiają się oczy, otwierają się w nich jakieś głębokie ogrody rozgałęzione alejkami, labirynty parków ciemne i szumiące. Źrenice ich rozszerzają się odświętnym blaskiem, otwierają się bez oporu i wpuszczają tych zdobywców w szpalery swych ciemnych ogrodów*<sup>19</sup>.

Bianka jest taką właśnie królowną, kobietą-dzieckiem, zarówno niewinną dziewczynką, jak i kokietką, która trochę świadomie, trochę nieświadomie prowokuje Józefa do działania. (Delikatna uroda Bożeny Adamek i jej gra aktorska, w której są zaakcentowane wszystkie tony egzaltacji, ale też pewne dziecięce wyrachowanie, świetnie oddaje napięcie wewnętrzne tej postaci).

Józef czuje się zobowiązany do odkrycia mechanizmów władzy i historii, jeśli chce zapobiec porwaniu królowny-regentki i stać się jej rycerzem-wybawicielem.

Krzysztof Stala niezwykle celnie wskazuje: *Wiosna jest czasem Historii, czasem „wichru zdarzeń”*. *To ona zapoczątkowuje rewolucję przeciw tyranii Cesarza, który zatrzymał czas, zakonserwował świat w uniformach, regulach i przepisach: „świat był naówczas ograniczony Franciszkiem Józefem”*<sup>20</sup>. Pośród nudy i jednostajności, „muzealnych” opowieści pana de V. pojawia się Maksymilian – buntownik i rewolucjonista. Jego losy zahaczają o historię rzeczywistego arcyksięcia Maksymiliana – wyjeżdża on do Meksyku, aby szerzyć swoje idee, ale *żaden Meksyk nie jest ostateczny* – jak podkreśla Schulz. Rewolucjonista ginie tam, wpadając w zasadzkę. Józef uświadamia sobie z kolei spisek pana de V. i także pragnie zostać bojownikiem o słuszną sprawę, przywódcą „czcicieli czerwieni”. Znajduje dla siebie misję – pragnie Biance (wnuczce Maksymiliana, ale także córce praczki z sąsiedztwa, a może nawet koledze z najbliższego otoczenia – chłopakowi z poobijanymi kolanami) przywrócić „należny” tron. Zwróćmy uwagę, że przy niejasnej, ambiwalentnej tożsamości słusność tego roszczenia zostaje zdemaskowana, jakby narrator obnażał w ten sposób retorykę każdej rewolucji. Pamiętajmy – młody bohater organizuje swoją rewolucję z miłości. Autor filmowy mistrzowsko spleta oba wątki: pożądanie erotyczne i pożądanie władzy, w scenie, która rozgrywa się w ogrodzie Bianki.

Józef ponownie wchodzi w roślinny gąszcz, aby spotkać się z dziewczynką, która leży na jasnej pościeli. Kobięca cielesność aktorki świetnie kontrastuje z dziecinnymi jeszcze emocjami Bianki. Kobieta-dziecko ma jakby przypadkowo rozwiązana koszulkę, która lekko odsłania zarys piersi, ona zaś, pogrążona w lekturze książki, pozornie tego nie zauważa.

Bianka: – *Myslałam, że już nie przyjdiesz. No usiądź!* (tonem reprimendy, z miną obrażonej księżniczki).

Józef: – *Nie infantko. Chcę wytrwać na posterunku, na którym mnie los postawił. Chcę do końca spełnić swój program.*

Bohater sam buduje tutaj dystans: nie może obok niej usiąść, nie może się do niej zbliżyć, skoro dziewczyna jest królową. Najpierw oboje bawią się jak dzieci w podpisywanie i stemplowanie dekretów, w końcu Józef zwierza się, że został zaplątany w sprawy dynastyczne największych potęg i przewiduje, że wynikną z tego ogromne kłopoty.

Bianka: – *Trzeba pomyśleć o zdradzie...*

Bohater wydaje się zaskoczony, wręcz przerażony tym pomysłem, podczas, gdy Bianka niczym dziecko, jakby nie rozumiejąc słów, które wypowiada, podrywa się nagle rozpromieniona:

Bianka: – *To musi być cudowne uczucie! Wejść w otchłań nikczemności i wymazać swą istotę z własnej pamięci!*

Linie interpretacji rozsuwają się na dwa aspekty czy też dwa pędy: moralności i erotyzmu, oba splecione wymiarem pożądania, gwałtownego przepływu intensywności i pragnienia władzy. W pierwszym chodzi o to, by „upoić się złem”, „pociągnąć do nikczemności” Józefa, zdradzić nie tylko innych, ale przede wszystkim zdradzić siebie, zakwestionować w tej zdradzie, wymazać własną tożsamość. (Czy nie taki jest najgłębszy sens każdej zdrady?) W drugim odczytaniu *otchłań nikczemności* to seksualność rozumiana jako grzech. *Cudowne uczucie*, o którym dziewczyna mówi z ogniem w oczach, jest przeżyciem erotycznego pożądania, którego jeszcze nie doświadczyła. Stan miłosnej ekstazy, orgazm, może być drogą



do tego by na chwilę zapomnieć siebie, *wymazać swą istotę z własnej pamięci*. W narracji filmowej dziewczyna, jakby wyzwolona tym pomysłem, podnosi do góry ramiona bezwstydnie wystawiając biust i z radosnym podnieceniem mówi: – *Nie chciałbyś być choć przez chwilę taki... splugawiony i odrażający, ale zupełnie odnowiony? Uczyń to! Uczyń to!*

Ale Józef odpycha ją na łóżko pełen oburzenia. Bianka posunie się nawet do szantażu: – *A gdybym wybrała Rudolfa? Wolę go tysiąc razy od ciebie – nudnego pedanta! On byłby mi posłuszny. Posłuszny aż do zbrodni! Aż do samounicestwienia!*

Ta sytuacja, ten konflikt jest już powtórzeniem. Powraca Schulzowskie ujęcie mitu Edypa. Matka pieśczoćtami, swą miłością „przekupiła” przecież małego chłopca i „zmusiła” do „zdrady” ojca. Józef wybrał pragmatyczny świat matki, zamiast świata ojcowskiej kreacji. U podłoża znów leży zatem konflikt lojalności. Za cenę swych względów Biana chce nakłonić Józefa do opowiedzenia się po jej stronie. Domaga się posłuszeństwa „w imię jego uczuć”, odsłaniając mechanizm władzy uwikłany w jej wyobrażenie miłości. Gdy Józef nie chce spełnić jej żądań, odrzucona dziewczyna krzyczy: – *Jesteś śmieszny z tą swoją wiernością i całą swoją misją!*

Ona nie wierzy w „wierność”, odrzuca ustaloną, jedną tożsamość, w zamian odsłania różne, możliwe wersje własnej osoby:

– *Czy pamiętasz Leonkę? Córkę Antosi praczki, z którą bawiłeś się będąc małym? Tak! To byłam ja! Tylko wtedy jeszcze byłam chłopcem! Czy podobałam ci się wtedy?*

Schulz często przedstawia kobiecość jako swoistą identyfikację z własnymi maskami i bezkonfliktowe stopienie z powierzchownością. Bianka pokazuje, że ta zewnętrzna skóra może być dowolnie zmieniana, jak rękawiczki, które panny z ulicy Krokodyli dopasowują do stroju akurat dzisiaj noszonego <sup>21</sup>.

Zaniepokojony Józef powtarza: – *Bianko... Bianco...*

Ona jest bowiem... nazwą, imieniem przedmiotu pragnień mężczyzny-chłopca. Nie chodzi o jej tożsamość, ale o podmiotowe obsadzenie takiego imienia-objektu swoimi pragnieniami uczuciowymi i erotycznymi <sup>22</sup>. Imieniem Bianki Józef nazwał swoje pragnienie miłości. W tym ujęciu miłość jest postrzegana jako pożądanie władzy, i jako taka wyrasta z tych samych korzeni, co życie społeczne i jego namiętności: z walki o słuszną sprawę. Obaj artyści dostrzegają, że zarówno świat prywatny, jak i publiczny wiążą się z pragnieniem podporządkowania sobie drugiego, uczynienia zeń posłusznego manekina, Murzyna. Odsłonięcie zdrady i spisku może być w tym świecie jedynie pozorne, okazuje się dzieciinną ułudą, bowiem za jedną maską kryje się kolejna, ujawniony spisek maskuje nieujawniony. Demaskacja zmusza do buntu, każdy bunt do kolejnej mistyfikacji, a ona do zdrady. Józef przekonany o swej misji przybywa do panoptikum figur wojskowych, aby nakłonić manekiny do rewolucji. Pamiętamy, że wypowiada wtedy magiczne słowo: *Abrakadabra!* I w cudowny sposób ożywia pałuby, budzi do życia zmarłe postaci historyczne, zmusza je do odegrania jeszcze jednej roli, tym razem zaplanowanej przez siebie.

Czy *abrakadabra* to bajkowe, dziecięce zaklęcie? Czy to słowo jest nawiązaniem do formuły, gdy magik pokazuje oniemiałym widzom sztuczkę i powinniśmy odczytywać je na poziomie autotematycznym filmowego tekstu? Czy też *abrakadabra* to w istocie hebrajskie: *abrek'ad ha-bra* – tajemna, hebrajska formuła, która powinna być przetłumaczona jako: „promień swój wyślij w śmierć” i potraktowana jako autentyczne rozwiązanie tajemnicy życia i śmierci? Ciekawe, że wiele interpretacji, odsłaniając wątki kabalistyczne, skłania się właśnie ku temu ostatniemu ujęciu, widząc w nim rozwiązanie tej problematycznej kwestii <sup>23</sup>. Czy *abrakadabra* może być serio potraktowanym objawieniem, jakie spłynęło na Józefa? Sądzę, że Has bawi się tutaj wieloznacznością. Każda z tych możliwości interpretacyjnych jest przywoływana, ale w ruchu koniunkcji, rizomatycznego zestawienia wielości... Warto zwrócić uwagę, że przywoływane tutaj magiczne słowo już się pojawiło w tekście filmowym. Przypomnijmy sobie scenę, gdy Józef przeglądał z Rudolfem markownik, siedząc na rynku miasteczka. Przyjaciel wymieniał państwa, z których pochodzą znaczki, chluba jego zbioru. Egzotycznie brzmiące nazwy: *Salwador; Borneo, Sumatra, Barbados, Trinidad*. Józef włącza się w ten lingwistyczny szereg i dodaje od siebie: – *Hiperabundia*.

Rudolf denerwuje się: – *Mówisz, co ci ślina na język przyniesie.*

A Józef rozbawiony żartuje dalej: – *Halediwa! Abrakadabra!*

Dla chłopca *Hiperabundia*, *Halediwa*, *Abrakadabra* to nazwy wymyślonych państw. Zarówno *Abrakadabra*, jak i *Hiperabundia* nie istnieją. A jeśli Schulz, a za



nim reżyser, przywołuje nazwę całkowicie fikcyjnego, wymyślonego państwa, pojawia się jeszcze inny trop do interpretacji: nie kabalistyczny, nie fantastyczny, nie autotematyczny, ale ideologiczny.

Abrakadabra może oznaczać państwo-utopię. Idea-utopia wyrażona za pomocą słowa „abrakadabra” pobudza manekiny, żołnierzy, a nawet proletariuszy do walki, do rewolucji. Figury panoptikum uciekają ze świata manekinów po to, by nadal być manekinami. Jak wskazuje Slavoj Žižek, nie chodzi o to, jakie są hasła: Wolność! Równość! Braterstwo! Abrakadabra! Problem ideologii, nie polega na tym, że któreś idee i programy są faktycznie lepsze. Istotą bowiem pozostaje fantazmat ideologii – puste jądro, sama potrzeba idei. Pragnienie wiary w to, że nasza idea jest słuszna, a nasz program najlepszy! Tak wspaniały, że warto o niego walczyć i dla niego zginąć. Tak wspaniały, że trzeba zmusić innych, by stali się jak katarynki i wciąż powtarzali hasła rewolucji <sup>24</sup>.

Krzysztof Stala niezwykle trafnie pisze o tych postaciach historycznych, o ludziach-manekinach w opowiadaniu Schulza: *Sami w sobie stanowią oni symbol, ekstrakt historii, ale historii poniżonej, zdegradowanej, ośmieszonej. Narrator cały czas bawi się tutaj czasem historycznym, zniekształcając go, mitologizując i demitologizując. Czas akcji jest tu właściwie parodią Heglowskiego ducha dziejów. Rozwijanie się wiosny to próba permanencyzacji rewolucji – zarówno w naturze, jak i w historii. Wiosna chce się stać „wiosną ostateczną”, rewolucja chce ogłosić wieczne panowanie czerwieni* <sup>25</sup>.

Tylko że szczytne ideały zawsze obracają się przeciwko marzycielom. Ostateczny cel rewolucji nie zostanie osiągnięty. Szlachetne zamiary uratowania księżniczki obróca się przeciw Józefowi, nieświadomie spowoduje on, iż ukochana dziewczyna potajemnie ucieknie z Rudolfem, jego najlepszym przyjacielem. Historia bez skrupułów wykorzystuje ludzkie manekiny, żeby później wypluć przeżytych, już niepotrzebnych „byłych bohaterów”. Has w swoim filmie przytacza w całości monolog Józefa: *W zaślepieniu moim podjąłem się wykładu pisma, chciałem być tłumaczem woli boskiej. W fałszywym natchnieniu chwyciłem ślepe poszlaki i kontury, łączyłem je niestety tylko z dowolną figurą. Pozwól przyjacielu! Dostojni Panowie i Ty infantko, składam regencję w ręce Rudolfa, abdykuję na całej linii... Dziękuję wam dostojni Panowie w imię idei, naszej zdebronizowanej idei, która mimo wszystko...*

Możemy dopowiedzieć w tym miejscu: która mimo wszystko powróci. Wiosna znowu nadejdzie z kolejną pierwszą miłością i z następną rewolucją. Wcześniej czy później. Nadejdzie z pewnością. Wypowiedź Józefa dotyczy każdej rewolucji – także proletariackiej, jest skierowana do wszystkich rewolucjonistów, także „czcieli czerwieni”, którzy przejęli władzę w Polsce i rządili w czasach PRL-u pod sztandarem idei socjalistycznego państwa. Okazuje się, że wiosna żyje powtórzeniem. Obiecuje spełnienie, zrozumienie Historii, miłości, ale nie dotrzymuje obietnic. Józef zostaje ze swoją niewiedzą, z „pustymi” obiektami pragnień. Żadna inicjacja nie następuje, żadna indywidualizacja nie zachodzi, zapowiadane wchodzenie w dorosłość i dojrzałość jest mitem. Podmiot jest wciąż niedojrzały i jako taki żyje złudzeniami i dziecięcymi marzeniami, przebywa w świecie fantazmatów. Zewnętrzność *symbolicznej maszyny* – jak wskazuje Slavoj Žižek – nie jest czysto zewnętrzna, jest miejscem, gdzie los naszych wewnętrznych, najbardziej szlachetnych przekonań i najbardziej intymnych marzeń jest już z góry zainscenizowany



i zdecydowany<sup>26</sup>. Stąd dramat podmiotu, obarczonego odpowiedzialnością za wszystkie klęski i upadki, które i tak są wpisane w historię, za błędy wciąż nieświadomie powtarzane przez ludzkie automaty, przypominające katarynki<sup>27</sup>.

Reżyser *Sanatorium...* ukazuje rozpad świata, którego twórcą i poręczycielem był Ojciec, ale także nieustanne narodziny, które dokonują się dzięki Matce... Ostatecznie dla Hasa, podobnie jak dla Schulza, czas zatacza koło. Gdy Józef wychodzi z grobu na cmentarz, widzimy stojącą w oddali matkę.

Spojrzenie z grobu, z podziemi ujawnia, iż dzieciństwo ma jeszcze głębsze korzenie: *Ale nie tu koniec jeszcze, zstępujemy głębiej. Tylko bez strachu. (...) Pachnie darnią i próchnem, korzenie wędrują w ciemności, płaczą się, wstają, soki wstępują w nich w natchnieniu, jak w pijących pompach. Jesteśmy po drugiej stronie, jesteśmy u podszewki rzeczy, w ciemności fastrygowanej płaczącą się fosforescencją. Co za krążenie, ruch i ciżba. Co za mrowie i miazga, ludy i pokolenia, tysiąckrotnie rozmnożone biblie i iliady. Co za wędrówka i tumult, płatanina i zgiełk historii. Dalej już ta droga nie prowadzi. Jesteśmy na samym dnie, u ciemnych fundamentów, jesteśmy u Matek*<sup>28</sup>.

W *Sanatorium pod Klepsydrą* Hasa powtarza za Schulzem, że śmierć i narodziny to dwie strony życia, podobnie jak figury Matki i Ojca. Grób i łono są źródłami czasu, stamtąd wszystko wypływa i tam powraca. W każdej chwili jesteśmy własnym dzieciństwem, młodością i starością. Żadna miłość nie jest pierwsza, a żadna śmierć ostateczna.

MAŁGORZATA JAKUBOWSKA

<sup>1</sup> B. Schulz, *Opowiadania. Wybór esejów i listów*, Wrocław – Warszawa – Kraków – Gdańsk – Łódź 1989, s. 580.

<sup>2</sup> Teoria psychoanalityczna była niewątpliwie znana autorowi *Sklepów cynamonowych*, w interpretacjach twórczości Schulza z odwołań do metody psychoanalitycznej korzystali m.in. A. Sandauer, *Schulz i Gombrowicz, czyli literatura głębin (Próba psychoanalizy)*, „Kultura” 1976, nr 44; B. Gryszkiewicz, *Ironia i mistycyzm*, „Miesięcznik Literacki” 1980, nr 3.

<sup>3</sup> Z. Freud, *Charakter a erotyka*, tłum. R. Reszke, D. Rogalski, Warszawa 1996, s. 38.

<sup>4</sup> Por. Z. Freud, *Objaśnianie marzeń sennych*, tłum. R. Reszke, Warszawa 1996, s. 176.

<sup>5</sup> A. Leder, *Psychoanaliza a politeizm*, w: *Freud i nowoczesność*, red. Z. Rosińska, J. Michalik, P. Bursztyka, Kraków 2008, s. 55.

<sup>6</sup> B. Schulz, dz. cyt., s. 442.

<sup>7</sup> Por. H. Bloom, *Do Freuda i dalej*, tłum. A. Bielik-Robson, „Literatura na Świecie” 2003, nr 9-10.

- <sup>8</sup> Analityk w koncepcji Freudowskiej jest niezbędny właśnie dlatego, że dystans czasowy powoduje, iż jednostka nie jest w stanie samodzielnie *ex post* dokonać ostatecznego rozróżnienia tego, co było fantazją dziecięcą, a tego, co było prawdziwym wydarzeniem; inaczej do tej kwestii będzie już podchodził J. Lacan, wskazując na trudności z odsłonięciem faktycznych wydarzeń. Psychoterapeuta może jedynie sugerować interpretacje wydarzeń, które rozegrały się w przeszłości. Por. przypis 11.
- <sup>9</sup> B. Schulz, dz. cyt., s. 446.
- <sup>10</sup> G. Poulet, *Metamorfozy czasu*, tłum. A. Siemek, PIW, Warszawa 1977, s. 137.
- <sup>11</sup> Warto zwrócić uwagę, że w toku rozwoju psychoanalizy – w ujęciu J. Lacana – proces interpretacji będzie przyjmował charakter nieskończony, włączone zostaną do niego błędne interpretacje, a „mowa Mistrza” nie będzie miała uprzywilejowanego charakteru, w teorii Lacanowskiej nie ma „nieświadomej prawdy” będącej śladem historii.
- <sup>12</sup> B. Schulz, dz. cyt., s. 443.
- <sup>13</sup> A. Leder, dz. cyt., s. 55.
- <sup>14</sup> B. Schulz, dz. cyt., s. 106.
- <sup>15</sup> Oczywiście takie ukształtowanie figur rodzicielskich, jakie zaproponował Schulz, nie jest tylko i wyłącznie związane z psychologiczną konstrukcją bohatera tekstu. Nie chodzi o to, żeby rozsypać węzeł napięć i opozycji, by wskazać jakiegokolwiek ostateczne rozwiązanie, które by dokonało jednoznacznego wyboru między figurami: Edyp, Elektra, „dobry tatuś” bądź „zły tatuś”, „dobra” lub „zła mamusia”.
- <sup>16</sup> Por. Z. Rosińska, *Doświadczenie mnemiczne, czyli fenomen pamięci według Zygmunta Freuda*, „Dialogi” 2002, nr 1-2, s. 66-72.
- <sup>17</sup> Termin *Deckerinnerung* jest także tłumaczony jako wspomnienie przesłonowe, na język angielski jako *screen memory*, a na francuski *souvenir-ecran*. Zob. J. Lapalanche, J.-B. Pontalis, *Słownik psychoanalizy*, tłum. E. Modzelewska, E. Wojciechowska, Warszawa 1996.
- <sup>18</sup> B. Schulz, dz. cyt., s. 155.
- <sup>19</sup> Tamże.
- <sup>20</sup> K. Stala, *Na marginesach rzeczywistości. O paradoksach przedstawiania w twórczości Brunona Schulza*, Warszawa 1995, s. 141.
- <sup>21</sup> Panny z ulicy Krokodyli (podobnie jak Bianka) nie szukają niczego poza „maską panny”, którą noszą, są zadowolone ze swej kondycji lalki, wręcz dumne ze swej powierzchowności, całkowicie z nią tożsame. Schulz poświęca tej, jego zdaniem, typowo kobiecej formie manekina wiele uwagi: *Miały wszystko w sobie, miały nadmiar wszystkiego w sobie. Ach! Byłby im wystarczył pierrot wypchany trocinami, jedno-dwa słowa, na które od dawna czekały; by móc wpaść ze swą rolą z dawną przygotowaną*. Dwa akapity dalej czytamy zwierzenia Józefa-narratora: *Odsuwając pończoszkę z kolana Pauliny i studiując rozmówanymi oczyma zwiędłą i szlachetną konstrukcję przegubu, ojciec mój mówił: – jakże pełna uroku i jak szczęśliwa jest forma bytu, którą panie obrały. Jakże piękna i prosta jest teza, którą dano wam swym życiem ujawnić. Lecz za to z jakim mistrzostwem, z jaką finezją wywiązują się panie z tego zadania. Gdybym odrzucając respekt przed Stwórcą, chciał się zabawić w krytykę stworzenia, wolałbym: – mniej treści, więcej formy!* B. Schulz, dz. cyt., s. 30-31.
- <sup>22</sup> W interpretacji psychoanalitycznej podmiot *obsadza* energią obiekt, to obsadzanie (kateksja) to związanie energii libidinalnej z idealnym wyobrażeniem przedmiotu: albo się zakochuje (w wersji odseksualnionej), albo pożąda (w wersji seksualnej).
- <sup>23</sup> Por. M. Burzyńska-Keller, *Traktat o manekinach według Schulza i Wojciecha Hasa*, „Kwartalnik Filmowy” 2000, nr 31-32, s. 112.
- <sup>24</sup> Por. S. Žižek, *Wzniosły obiekt ideologii*, tłum. J. Bator, P. Dybel, Wrocław 2001.
- <sup>25</sup> K. Stala, dz. cyt., s. 142.
- <sup>26</sup> S. Žižek, dz. cyt., s. 59.
- <sup>27</sup> Swoistym komentarzem do tych kwestii może być wypowiedź G. Deleuze’a: *Nasze (...) życie ma tę własność, że wówczas gdy stajemy w obliczu najbardziej mechanicznych, najbardziej stereotypowych powtórzeń, na zewnątrz nas i w nas, nie przestajemy wydobywać z nich małych różnic, wariantów i modyfikacji. Z kolei, zamaskowane, ukryte i sekretne powtórzenia ożywiane nieustannym przemieszczaniem różnicy odtwarzają w nas i na zewnątrz nas, nagie, mechaniczne i stereotypowe powtórzenia*. Tenże, *Różnica i powtórzenie*, dz. cyt., s. 192.
- <sup>28</sup> B. Schulz, dz. cyt., s. 157.