

# Czasowe warstwy narracji

*Sanatorium pod Klepsydrą* Wojciecha Jerzego Hasa

MAŁGORZATA JAKUBOWSKA

W *Sanatorium pod Klepsydrą* Wojciech Jerzy Has zbudował artystyczne laboratorium czasu. Strukturę narracyjną i czasową tego filmu można opisać w różnorodny sposób, zarówno za pomocą kategorii łącząca zaczerpniętej z filozofii Gilles'a Deleuze'a, jak i wyodrębniając kolejne jego warstwy<sup>1</sup>. Pragnę przyrzeć się bliżej warstwowej organizacji tekstu filmowego, przy czym przyjmuję, że ukazanie narracji poszczególnych scen w ich układzie tektonicznym nie jest sprzeczne z koncepcją rizomatyczną, wręcz przeciwnie, oba ujęcia mogą się uzupełniać i oświetlać.

Nawet pobieżna znajomość dorobku literackiego Brunona Schulza pozwala dostrzec, że proces rozwarstwiania rzeczy i świata był często przywoływany w jego opisach-metaforach, co istotne, to także jeden z ulubionych motywów wizualnych, który wręcz obsesyjnie pojawia się w filmowym stylu obrazowania Wojciecha Jerzego Hasa. Oczywiście jest także, iż obydwaj artyści wiążą rozwarstwianie, ale także złuszczenie się, odklejanie, odpadanie czy prześwitywanie kolejnych warstw z aspektami temporalnymi rzeczywistości.

W analizowaniu konstrukcji czasu i fikcji proponuję zastosować „myślenie warstwowe”; wyodrębnione przekroje czasu ujawniają nie tylko odmienne pokłady pamięci Józefa: dzieciństwo – młodość – dojrzałość, ale pozwalają wnikać w narracyjną organizację czasu filmowego. Temporalna perspektywa narratora i bohatera umożliwia płynne przechodzenie między poszczególnymi rewirami przeszłości, nie jest jednak bezkonfliktowa, bowiem doświadczanie i przeżywanie czasu dostępne dzięki *Sanatorium pod Klepsydrą* okazuje się otwartym pytaniem o sens czasowości i pamięci.

## Czasowe warstwy narracji – analizy

Zanim wnikniemy w warstwową wizualizację żywiołu przemijania, jakiej podejmuje się Has-reżyser, przyjrzyjmy się bliżej strategiom literackim Brunona Schulza. Z łatwością można dostrzec, że formuła opisu dawnych wydarzeń zamienia się pod piórem Schulza w jakiś niezdrowy, gorączkowy ferment „dziania się”, które nie sprawia wrażenia zamkniętej przeszłości. Reaktywowane wydarzenia ponownie „dzieją się” na oczach narratora-bohatera. W opowiadaniach fantazmatyczna przeszłość miesza się z wyobraźnią uwikłaną w teraźniejszość. Dlatego tak często skojarzenia narratora biegną w różnych kierunkach, w sposób pozornie chaotyczny, niedający odbiorcy wytchnienia w plątaniu wieloznacznych odniesień. Włodzimierz Bolecki zauważył: *Z jednej strony, narrator opowiada o zdarzeniach, które niegdyś faktycznie zaistniały (i tu uwydatnia się epicki dystans narracyjny), z drugiej jednak – zdarzenia są wysnuwane z reguł wypowiedzi, co*

likwiduje ich epicką uprzedniość wobec aktu opowiadania. Wypowiedź narracyjna przestaje być opowiadaniem o tym, co niegdyś zaistniało, albowiem sama okazuje się zdarzeniem w języku. Ten drugi wariant – w planie wypowiedzi narratora – jest podstawowym mechanizmem poetyckości narracji w prozie autora „Sklepów cynamonowych”<sup>2</sup>. Poddajmy analizie fragment tekstu, w którym Józef opisuje dziwne zachowanie swojego ojca: *Sprzątanie pokoju było dlań wielką i ważną ceremonią, której nie zaniedbywał nigdy być świadkiem, śledząc z mieszaniną strachu i rozkosznego dreszczu wszystkie manipulacje Adeli. Wszystkim jej czynnościom przypisywał głębsze, symboliczne znaczenie. Gdy dziewczyna młodymi i śmiałymi ruchami posuwała szczotkę na długim drążku po podłodze, było to niemal ponad jego siły. Z oczu jego lały się wówczas łzy, twarz zanosila się od cichego śmiechu, a ciałem wstrząsał rozkoszny spazm orgazmu. Jego wrażliwość na laskotki dochodziła do szaleństwa. Wystarczyło, by Adela skierowała doń palec ruchem oznaczającym laskotanie, a już w dzikim popłochu uciekał przez wszystkie pokoje, zatrzaskując za sobą drzwi, by wreszcie w ostatnim paść brzuchem na łóżko i wić się w konwulsjach śmiechu pod wpływem samego tylko obrazu wewnętrznego, któremu nie mógł się oprzeć. Dzięki temu miała Adela nad ojcem władzę niemal nieograniczoną*<sup>3</sup>.

Fragment ten może być potraktowany jako pastisz metody psychoanalitycznej. Ale niech nas nie zwiedzie pozorna oczywistość tego odczytania. W istocie zostaje tu z premedytacją wprowadzona wielopoziomowa gra autotematycznych aluzji i wewnątrztekstowych układów narracji. Spróbujmy odpowiedzieć na pytania: z jakiego punktu widzenia prowadzona jest narracja i do kogo należy tu głos narratora? W stosowanej przez Paula Ricoeura terminologii punkt widzenia narracji jest definiowany jako miejsce, z którego są opowiadane zdarzenia. Natomiast głos narracyjny odpowiada na pytanie „kto opowiada”<sup>4</sup>.

W pierwszym odczytaniu przyjmijmy, iż dysponentem głosu narracyjnego jest fikcyjny autor – nie Bruno Schulz jako historyczna, realnie istniejąca osoba, ale literacka autokreacja jego wizerunku. Tak rozumiany autor z perspektywy swojej znajomości psychoanalizy, a także jej obiegowych wersji, w ironiczny, przewrotny sposób stosuje symbolikę falliczną w opisie działań Adeli. Zauważmy, że ironiczny ton wypowiedzi jest rodzajem wewnętrznego zdystansowania, szczególnego rozbicia tego głosu dzięki postawie intelektualnej, która buduje odwołania do psychoanalizy, ale także drwi z jej ograniczeń: narrator demaskuje fallocentryczną obsesję metody psychoanalitycznej, a jednocześnie niejako ulega jej.

Drugie ujęcie zakłada, że głos narratora należy do chłopca, któremu z perspektywy dziecka laskotki wydają się niewinną zabawą i dlatego zdarzenie zostało przedstawione w konwencji psoty, radosnych wygłupów. Narrator dziecięcy pozostaje biernym obserwatorem, który dokonuje jakby kompresji czasowej powtarzalnego działania, swoistego rytuału, gry dorosłych. Gdy czytamy: *Sprzątanie pokoju było dlań wielką i ważną ceremonią, której nie zaniedbywał nigdy być świadkiem śledząc z mieszaniną strachu i rozkosznego dreszczu wszystkie manipulacje Adeli*<sup>5</sup> – obserwatorem może tu być zarówno dziecko, jak i ojciec, punkt widzenia jest zatem co najmniej dwuznaczny.

Trzecia możliwość przypisuje głos narracji dorosłemu Józefowi, który wspomina te wydarzenia. Ma świadomość, iż laskotki są w istocie formą kontaktu cielesnego, pojawiają się erotyczne podteksty związane z przywołaniem fallicznej symboliki: *dziewczyna młodymi i śmiałymi ruchami posuwała szczotkę na długim*

*drażku* <sup>6</sup>. Nawiązania do sfery seksualnej zostały dokonane z perspektywy dorosłego mężczyzny, a w każdym razie osoby pozbawionej dziecięcej niewinności. Opisuje ona bohatera, którego *ciałem wstrząsał rozkoszny spazm* <sup>7</sup>, nie śmiechu, jak moglibyśmy się spodziewać, *ale orgazmu*. Zachowanie bohatera pozostanie także podatne na różne odczytania: czy za *rozkoszny spazm* jest odpowiedzialna tylko wyobraźnia *pod wpływem samego tylko obrazu wewnętrznego* <sup>8</sup>, gra wyobraźni i cielesności (aluzje do aktu masturbacji), czy też cielesność i seksualność rozumiana dosłownie (aluzje do aktu erotycznego z kobietą)?

Czy przywołany obraz na pewno dotyczy ojca, który wobec Adeli zachowuje się jak dziecko? Czy też obraz ten jest przeniesieniem i dorosły narrator, podsuwając jako zaplecze teoretyczne psychoanalizę, sięga w ten zawoalowany sposób do przeżyć dziecka, które zostało „łaskotkami” wprowadzone w erotyzm przez osobę dorosłą?

Nie próbujmy jednak zbyt poważnie rozstrzygać tych kwestii, wcale nie chodzi o to, by rozsypać wątek erotyczny. Bruno Schulz pozostaje mistrzem polifonicznej wypowiedzi: precyzyjną konstrukcją narracji, a także szybką i niespodziewaną zmianą tonu rozbija dotychczasowe sensory albo przenosi je w zgoła odmienne rewire skojarzeń. W *Exposé o „Sklepiach cynamonowych”* rzeczywisty autor przedstawia ojca – centralną personę swojego tekstu – w ten sposób: *Jego problematyczne i kacerskie eksperymenty dotyczą korzeni tajemnicy świata. Nieustannie kusi go to, by manipulować występną dłonią przy tajemnych węzłach spoistości świata, przebierać palcami, łaskotać jego zagadkę w najwrażliwszym miejscu i prowokować* <sup>9</sup>.

Zatem łaskotać można dziecko, łaskotać i prowokować ojca może Adela, a ojciec może *manipulować występną dłonią przy tajemnych węzłach spoistości świata i łaskotać jego zagadkę w najwrażliwszym miejscu* <sup>10</sup>. Każde łaskotanie osobno i wszystkie naraz dopiero w swej semantycznej różnorodności i odmiennych kontekstach ujawniają strategię narracyjną tego pisarstwa.

Czy obraz filmowy może nadażyć za taką giętkością znaczeniową narracji literackiej i pojedynczego słowa, za całą zmiennością tonu, w jakim przebiega akt wypowiedzi? Schulz – jeden z twórców poetyckiego modelu prozy w dwudziestoleciu międzywojennym – pozostaje mistrzem migotliwego słowa, które zestawione z innym tłem opalizuje odmiennymi znaczeniami. Owo tło jest ściśle związane z punktem widzenia przyjmowanym przez narratora, który „patrzy” na opisywane przez siebie wydarzenia z różnych perspektyw czasowych, posługując się różnymi „głosami” uzyskanymi dzięki temporalnej polaryzacji wypowiedzi literackiej.

### Warstwowy układ scen w sklepie. Józef budzi subiektów

Józef czyści z pajęczyn i kurzu drzwi, zdejmuje metalową sztabę, aby wejść w przestrzeń sklepu. Narrator początkowo ukazuje punkt widzenia bohatera: Józef-*-chłopiec* został wysłany przez matkę z zadaniem obudzenia śpiących subiektów, natomiast Józef-mężczyzna pragnie obudzić „*śpiący czas*” i dotrzeć do swoich wspomnień. Powolna jazda kamery nie tylko pokazuje idącego w głębi pomieszczenia Józia z lampą, ale w szczególny sposób zwraca także uwagę na pierwszy plan, który pozornie „przeszkadza”, bowiem wielkie bele materiałów przesłaniają postać bohatera. Zwinięte sukno może być odczytane jako materializacja czasu,

metaforyczne ujęcie przeszłości jako tkaniny nawiniętej na belę, aby można ją było przechowywać w magazynie pamięci. Czas tak rozumiany jakby czekał na odwinięcie, sprawia wrażenie dostępnego, gotowego do użycia, jeśli tylko bohater zechce dotrzeć do minionych zdarzeń i rozwinięć zwój materiału. Czy nie ujawnia się w ten sposób narrator jako głos reżysera, który podsuwa metafory do odczytania? Dzięki przesunięciu uwagi z opowiadanych wydarzeń na akt wypowiedzi filmowej zostaje ustanowiona refleksyjność, bowiem cechy czysto fikcyjne zostają w sposób wyrazisty wyodrębnione: wizualna organizacja ujęcia, przedmioty, którym poświęcamy uwagę równocześnie do obserwowanej wędrówki Józefa przez tę przestrzeń. Istotną jest także „czasowa nieruchomość” tego świata, który sprawia wrażenie zatrzymanego we śnie albo poddanego hibernacji w myśli-wspomnieniu. Owo zagęszczenie w prawie nieruchomych kadrach umożliwia analityczną kontemplację poszczególnych elementów, ale także nasycza obrazy tajemniczą bajkowością nasuwającą na myśl dziecięcą wyobraźnię.

Zaspana przestrzeń sklepu stopniowo nasycza się szarością poranka, powoli rozjaśnia się i ożywa: ludzie zaczynają się poruszać, subiektci szykują się do pracy, rozmawiają z Józefem i dyskutują między sobą. Toczy dysputy o sprawach banalnych i o problemach teologicznych: *Nigdzie tak nie jest napisane, tego Pan nasz nie powiedział...* Rozpoczyna się czas modlitwy. Wołają: *Klaskajcie rękami i wykrzykujcie Imię Jego głosem weselnym...*<sup>11</sup> Narrator odsłania (jeśli punkt widzenia narracji przypiszemy bohaterowi) albo wyłania-kreuje przestrzeń synagogi (jeśli punkt widzenia narracji przypiszemy fikcyjnemu ja reżysera). Temporalna gęstość sceny stopniowo narasta, razem ze światłem i ruchem, zastygły czas nabiera tempa, jakby stopniowo rozwijał się na naszych oczach. Synagoga wypełnia się wspaniałą feerią barw wschodzącego słońca. Żydzi zmieniają się w żywiołowy korowód, który tańcem i śpiewem wielbi Pana. Narastająca radość wspólnoty i żarliwość wznoszonych przez nich modlitwy wypełnia kadry filmowe. Punkt widzenia narracji pozostaje złożony. Taniec momentami jest ukazywany z perspektywy biorącej w nim udział osoby, kogoś, kto przynależy do rozmodlonego tłumu: fragmenty rąk, ubrań ograniczają pole widzenia kamery i dynamizują obrazy-spojrzenia. Jednak po chwili okazuje się, że Józef nie angażuje się w zbiorowe działanie, sam nie modli się, nie tańczy, a jedynie obserwuje tych, którzy są pogrążeni we wspólnym tańcu-modlitwie. Gdy już prawie daje się porwać ogólnej radości, już wznosi ręce ku Bogu, nagle opuszcza dłonie i nie dołącza do wspólnoty wiernych. Jego zatrzymanie w tym geście rozdzielenia, z jedną ręką wzniesioną do modlitwy, a drugą opuszczoną w geście rezygnacji, utraty wiary i nadziei na boską opiekę może być interpretowane jako zderzenie w jednej postaci kilku głosów narracyjnych: chłopca, młodzieńca, dorosłego mężczyzny, narracji prezentującej subiektywny punkt widzenia, ale niekoniecznie przynależny do bohatera, a także narracji bezosobowej, zdystansowanej wobec prezentowanego świata.

Z offu słyszymy fragment psalmu: *Chwalcie Go na harfie, chwalcie Go na cytrze, chwalcie Go na bębnie i w korowodach, chwalcie Go na strunach i na fletniach, chwalcie Go na cymbałach dźwięcznych, chwalcie Go na cymbałach gromkich, wszelki duch niechaj Go chwali. Alleluja!*<sup>12</sup>

Dominujący ton smutku tej wypowiedzi sugeruje jeszcze inny status narratora. Komentuje on obrazy roztańczonego ludu chasydzkiego. Kontrast głosu narratora wobec radosnego zachowania wiernych wyznania Mojżeszowego ujawnia jego

dystans czasu i wiedzy, której oni nie mają, antycypuje zdarzenia, których domyślamy się jako widzowie usytuowani w innym horyzoncie dziejowym. Głos ten przypisałabym więc narracji filmowego autora, który w strukturze tekstu reprezentuje i kreuje wewnątrztekstową postawę reżysera; głos ten został nacechowany subiektywnie, nie ma tu odwołania do narracji bezosobowej, instytucjonalnej. Zwróćmy uwagę na wypowiedziane wcześniej słowa, których używają żydowscy subiekci, nie mając pojęcia, jakie w istocie mogą mieć one znaczenie ani jak proco ukazują przyszłość ich świata (*A to wszystko zarosło pokrzywą, ciernie pokryły ziemię jego i rozwalil się płot kamienny*)<sup>13</sup>. Gromada ciemnych i ryżowłosych subiektów pozostanie nieświadoma nadciągającego czasu Zagłady, natomiast aspekt tej świadomości wprowadza zastosowana przez Hasa narracja: opowieść filmowa dokonuje się z punktu widzenia kogoś, kto pamięta czas drugiej wojny światowej i antycypuje czasową perspektywę widza domyślającego się, na tle jakiego kontekstu historycznego należy umieścić ukazywane sceny.

### Scena rozkwitu handlu

Narracyjnym układem *Sanatorium pod Klepsydrą* rządzą powtórzenia, ale także różnice, a ich wzajemne oddziaływanie jest istotne dla kreacji doświadczenia czasowości. Ponownie scena, która rozegra się w przestrzeni sklepu, ukazuje wydarzenia podczas największego rozkwitu handlu, w szczycie sezonu, gdy przepychające się tłumy ludzi wypełniają tę przestrzeń hałasem i kolorowymi płachtami materiałów, które Żydzi oglądają i kupują.

Obrazowanie czasu handlowej prosperity jest zbliżone stylistycznie do ujęć prezentujących okres ornitologicznych osiągnięć ojca w jego *eksperymentarium* na strychu domu. Fotograficzne opracowanie tych scen wyraża Schulzowską filozofię kolorów, gdy właśnie *przychodzi chwila przed samym zmierzchem i kolory świata pięknieją. Wszystkie barwy wstępują na koturny, stają się odświeżone, żarliwe i smutne*<sup>14</sup>. Zastosowane filtry są takim *różowym werniksem* pamięci, *lśniącym lakierem, od którego rzeczy stają się naraz bardzo kolorowe i iluminowane*<sup>15</sup>. Narrator filmowy niejako udziela w ten sposób głosu narratorowi literackiemu, ale nawet jeśli w aluzjach odwołuje się jego do poglądów, to przecież pozostaje mistrzem ceremonii, który dokonuje ich konkretyzacji wizualnej, przykłada filmowe obrazy do wizji odmalowanych słowem.

Jednocześnie styl wizualnego opracowania tej sceny nie tylko wiąże się z poziomem odautorskich komentarzy. Bohater-dziecko znajduje się w świecie idylli, czasu zarezerwowanego dla najwspanialszych wspomnień. Rozświetlone barwy, rozwijane płachty różnokolorowych materiałów i bańki mydlane z tęczową poświatą, które dzieci puszczają z galeryjki na piętrze, tworzą oszałamiające wrażenie świata jarmarcznych cudowności. Oglądanie, kupowanie, wymiana towarów stają się grą kolorów, które przez chwilę zagarniają kadr, by za moment zniknąć poza polem naszego widzenia. Falujący, rozkrzyczany tłum ruchliwych chasydzkich kupców, którzy wydierają sobie bele sukna, namiętnie gestykulując, wypełnia pomieszczenie – tak zapamiętujemy przestrzeń sklepu po tej wizycie. Za każdym razem, gdy pojawiają się te „nadanaturalne” barwy, wydobywające piękność „zbyt jaskrawą”, niemal cukierkową, pojawia się także zapowiedź żalu związanego z utratą. Wkrada się przeczcucie, iż ten wspaniały moment jest w istocie idyllicznym

trofeum pamięci o świecie, który za chwilę przeminie. Uroda miejsca będzie blednąć, osypywać się niczym płaty kolorowej farby, rozkrzyczane, jaskrawe piękno wyciszy się, a ruch zacznie zamierać.

### Ostatnia wizyta w sklepie ojca

Spodziewamy się procesu destrukcji... Zapowiada go punkt widzenia Józefa-dorosłego mężczyzny, który przybył do Podziemi odszukać zmarłego ojca, sugeruje go odautorski komentarz wpisany w mroczną wizję pociągu-widma, otwierającą opowieść filmową. A jednak gwałtowność przemiany, jaka nastąpiła w przestrzeni sklepu, jest przerażająca. Wydaje się, że przed chwilą widzieliśmy radosny, nasycony światłem i kolorami świat, a już po chwili zostały po nim jedynie monochromatyczne, przygnębiające obrazy fotografowane w trupioszarej poświacie.

Scena w sklepie ma istotne preludium. Józef, szukając sklepu, przechodzi przez rynek zrujnowanego miasteczka, w którym dawny plac targowy został zmieniony w miejsce pochówku: pełno tu grobów, cmentarnych tablic, w głębi Żyd kopie kolejny dół na ludzkie zwłoki. Przejście w kolejny wymiar czasu nie dokonuje się za pomocą cięcia montażowego. Reżyser proponuje ciekawą strategię. W narracji filmowej groby pojawiały się już wcześniej jako istotne elementy towarzyszące wędrówce Józefa. Nie wystarczy powiedzieć, iż bohater mijał żydowski cmentarz w drodze do sanatorium, on przechodził po grobach, a one ujawniały swoją tajemniczą moc dzięki szczególnemu spojrzeniu kamery, bowiem bohater był prezentowany w tej scenie „z dołu”. Czy głos narracyjny kryje się za tym spojrzeniem? Czy obserwują go zmarli? Czy punkt widzenia kamery ma demonstrować istnienie świata pozagrobowego? To szczególne spojrzenie zostaje „ustanowione” jako swoista konwencja wielokrotnie stosowana w tekście filmowym.

Ponownie Józef widział cmentarz z okien budynku, gdy przeszukiwał „lecznicę czasu” w poszukiwaniu zmarłego ojca. Przeszklona ściana w sali restauracyjnej prezentowała widok na groby wypiętrzone niczym górskie szczyty, budując wizualne odniesienia do wyobrażeń sanatorium podobnego do wizji Tomasza Manna w *Czarodziejskiej górze*. Przejścia narracyjne między różnymi wymiarami-warstwami wspomnień w ujęciu Hasa ujawniają jakby kolejny nurt czasowości. Zwróćmy uwagę, że gdy Józef ponownie znajdzie się w restauracji, groby „wejść” już do wnętrza tej przestrzeni, macewy z rozkopaną ziemią niepostrzeżenie zaczną zagarniać wnętrze sanatorium i chociaż samego ruchu nie widzieliśmy, nagle obserwujemy przestrzeń, która jakby za „naszymi plecami” i „za plecami bohatera” uległa przemianie. Zmiana dokonana się poza czasowymi i tak już rozszczepionymi liniami narracji podmiotowej, dzięki czemu żywioł przemijania ukazuje także swoje bezosobowe oblicze.

Najpierw Józef nie może znaleźć sklepu, później z trudem dostaje się do jego wnętrza, musi wyrwać deski z drzwi, aby te ustąpiły i pozwoliły mu po raz ostatni wejść do sklepu Jakuba. W ciemnym, szarym pomieszczeniu stoją nieruchomo Żydzi w czarnych strojach – zastygłe figury o śmiertelnie białych, zszarzałych twarzach pozbawionych emocji, jakby martwych. Kontrast między scenami rozgrywającymi się w sklepie jest porażający, jakby między dwiema warstwami czasu była przepaść. Drastyczne rozrzedzenie czasu, celebrowanie powolnego tempa zastygłych w grozie wydarzeń zmusza do kontemplacji tego, co przerażające. Kamera

narzuca uważny ogląd rzeczywistości w najbardziej bolesnym, najstraszniejszym fantazmacie, ukazuje zapowiedź traumatycznego jądra czasu, jakim pozostaje dla człowieka śmierć. Reżyser zostawia widzom czas na skojarzenia o charakterze historycznym, trudno oprzeć się wrażeniu, iż jawi się przed naszymi oczami getto. Jakub stoi za ladą, oparty łokciami o blat zdaje się pogrążony w letargu, ostre światło lampy wydobywa grubą warstwę kurzu, brudu i pajęczyn. Ocknąwszy się, sprzedawca wyjmuje belę materiału, wykonując niczym w transie powolne, rutynowe ruchy:

*Józef: Dlaczego ojciec nie usiądzie. Wcale ojciec nie uważa na siebie będąc tak chorym...*

*Jakub: Nie przeszkadzaj mi. Sam widzisz, że nie mam czasu...<sup>16</sup>*

Jego słowa brzmią dziwnie: towarzyszy im nieprzyjemny piwniczny pogłos, jakby dźwięki odbijały się od wilgotnych, grubych ścian w jakichś katakumbach. Tym razem w audialnym opracowaniu sceny ujawnia się komentarz narratora, który w ten sposób sugeruje, iż mamy do czynienia z głosami zza grobu. Widzimy rozwijany na kupieckiej ladzie materiał: czarno-szare, poprzecierane, podziurawione sukno, w którym załęgły się robaki. Gdy Jakub porusza tkaniną, osypują się z niej martwe, zasuszone owady, a żywe, czarne karaluchy uciekają. W wyżartych dziurach sukna wiją się larwy. Ojciec motelką zmiata robactwo, prostuje, wygładza powierzchnię płótna. Stary Żyd, który stoi naprzeciw niego, kiwa głową, jakby nie był zadowolony z jakości towaru. Na twarzy Józefa rysuje się obrzydzenie. W tej wizji czas-tkanina okazuje się zniszczony, poprzecierany, zużyty, w kolejnej scenie Józef wprost wykrzyczy dr. Godartowi zarzuty wobec oferowanego w sanatorium czasu. Koncepcja czasu kosmicznego, do której odwołuje się Has, oscyluje między ideą powrotów i wizją wszechogarniającej destrukcji.

Józef wchodzi do pomieszczenia obok, chcąc odnaleźć list, który do niego przyszedł. Kamera odsłania przestrzeń pokoju, który zapadł się, nie ma już podłogi, została wielka piwniczna jama pełna gruzu i desek. Gdy mężczyzna próbuje zawrócić, drzwi są już zamknięte. Przez kraty ze starych sprężyn łóżka Józef jeszcze raz patrzy na sklep. Has przypomina w ten sposób stosowaną wcześniej własną metaforę wizualną przejścia w inny wymiar przeszłości. To kolejny ciekawy pomysł reżysera na wizualne opisanie struktury ludzkiej pamięci. Między wizyjnymi retrospekcjami nie stosuje on cięć montażowych, nie buduje elips narracyjnych, ale jego bohater, chcąc się dostać do kolejnej warstwy czasu, przechodzi pod łóżkiem lub pod stołem. Chwył ten z jednej strony ujawnia dziecięce pokłady wyobraźni, nawiązuje do dawnych chłopięcych zabaw, z drugiej zaś ukazuje trud pamięci dojrzałej osoby. W sferę wspomnień nie tak łatwo się przedostać. Przejścia montażowe zmieniają się w quasi-wydarzenia.

Podczas ostatniej wizyty w sklepie bohater nie może już przedostać się w inny rejon przeszłości, jakby znalazł się w pułapce czasu. Drogę udaremnia metalowa siatka z ramy łóżka, sprężyny niczym kraty blokują dostęp do przestrzeni ojcowskiego sklepu. Połączona z drutami sieć kurzu i pajęczyn oddziela bohatera, utrudnia mu dostęp do obrazów zniszczenia, które są zarazem wyobrażeniem przeszłości i teraźniejszości narratora-bohatera literackiego, ale także wyobrażeniem-zapowiedzią jego przyszłości z perspektywy narratora-bohatera filmowego, zaś interwał czasowy, który ich oddziela, umożliwia uchwycenie aporii czasu. Has mistrzowsko odsłania paradoksy czasowości, wpisując w tekst filmowy ruchomy, różnorodnie określany punkt temporalny, z którego jest prowadzona narracja.





Estetyczne ujęcie wizerunku głównego bohatera także odsyła do wielowymiarowej czasowości ludzkiego bytu, podążającej w kierunku „bycia-ku-śmierci”, tak istotnego w filozofii Heideggera. Bowiem „warstwowa” kompozycja kadru ujawnia, iż postać Józefa już zostaje owinięta kokonem czasu, niepostrzeżenie osnuwa się woalem na jego twarzy, podchwytuje w sieć pajęczyn jego wizerunek, stając się złowrogą zapowiedzią zbliżającej się śmierci.

Bohater schodzi do piwnicy, na samo jej dno. Przestrzeń wypełnia atmosfera lepkiego, wilgotnego strachu *Piwnica uchodzi za naturalne miejsce tortur, bo sama musi być poddana torturze światła, aby zgodziła się odstąpić swoje wnętrze*<sup>17</sup>. Schodzenie do takiego pomieszczenia jest zapowiedzią zejścia do grobowca, *zaturzenie się w niej to zapadnięcie w piekło, wedle wyobrażeń greckich*<sup>18</sup>. I Józef jest w piekło. Przez okienko widzi uciekających ludzi – z walizkami, w panice biegną wszyscy w jednym kierunku. Narrator obserwuje przerażenie Józefa, który najwyraźniej nie rozumie, co się dzieje. Słyszemy niepokojące dźwięki muzyki, które podkreślają narastające zagrożenie, aż do wszechogarniającego strachu. W tej piwnicy jest jak w pułapce czasu. Obrazy oglądane przez piwniczne zakratowane okienko także ujawniają paradoksy temporalnych pętli. W scenie przybycia do sanatorium mieliśmy swoistą zapowiedź narracyjnej strategii, która wykorzystuje otwór okienny jako motyw przejścia między różnymi rewirami pamięci. Bohater zobaczył wtedy nie tylko swoją przeszłość (nadejście przyjaciela z lat dziecięcych), ale także własne przybycie na dziedziniec sanatorium. Dzięki powtórzeniom czas przeszłości odnawia się, stając się przyszłością, zamiast linearności pojawia się konstrukcja czasu jako wiecznych powrotów.

Wydaje się, że obrazy widziane z perspektywy piwnicznego otworu zapowiadają przyszłość; obserwujemy czas wojny, pojawiają się wymiary czasu, który w porządku narracji literackiej jeszcze nie nadszedł, ale w filmowej już się dokonał. Z perspektywy konfiguracji opowieści fikcyjnej jednoczesne ukazanie przeszłości i przyszłości wydaje mi się chwytem niezwykle oryginalnym, propozycją artystycznego zastosowania teorii względności czasu. Czy Józef, wyglądając na ogarniętą wojenną pożogą ulicę, przeczuwa własną śmierć? Wychodzi przez otwór okienny wprost na zniszczoną, przysypaną gruzami ulicę. Dołącza do biegnącego, przerażonego tłumu. Znamy takie obrazy-klisze. Sądzę, że narrator filmowy czyni w ten sposób aluzje do śmierci Brunona Schulza. Czy filmowy Józef, *alter ego* pisarza, ale także *alter ego* reżysera, ma przypomnieć nam, jak zginął autor opowiadania *Sanatorium pod Klepsydrą*?

Wojska niemieckie wkroczyły do Drohobycza w 1941 r. Dla Żydów nastał czas najgorszych prześladowań. Schulza przesiedlono do getta. Ficowski pisał: *ostatni rok to najcięższy, najtragiczniejszy okres w jego życiu. Zaszczuty, oszołomiony nie-szczęściem, przed którym nie ma ucieczki. (...). Znajdując się w skrajnej nędzy otrzymywał czasem trochę żywności, w zamian za rysunki, od gestapowca Landaua, stolarza z Wiednia, snobującego się znajomością z artystą*<sup>19</sup>.

Przyjaciele z Warszawy próbowali wydobyć go z Drohobycza – na 19 listopada 1942 r. wyznaczono datę jego ucieczki, ale właśnie w dniu wyjazdu Schulz dostał się przypadkiem w sam środek pogromu ludności żydowskiej. Ta obława, podobnie jak wcześniejsze łapanki i egzekucje, była spowodowana błahym incydentem. Terror miał być manifestacją siły. Gestapowiec Günther, rozgrywając osobiste porachunki z Landauem, demonstrował swoją władzę, mszcząc się na jego

„podopiecznym”. Bruno Schulz został zabity strzałem w tył głowy na skrzyżowaniu ulic Mickiewicza i Czackiego<sup>20</sup>. Zwłoki pisarza pochował na cmentarzu żydowskim jego przyjaciel Izydor Friedman. Cmentarz ten dziś już nie istnieje.

### Czasowe warstwy narracji – kontekst teoretyczny

Podsumowaniem analizowanych kwestii będzie tektoniczny rozbiór struktur czasowych, co pozwoli ukazać, jak wielowarstwowe, jak wieloznaczne okazują się kategorie temporalne i narracyjne splecione ze sobą w tym filmie. Ogólna struktura tekstu narracyjnego zakłada podział na akt wypowiedzi – wypowiedź – świat tekstu. Analogicznie do tych umownie wydzielonych trzech płaszczyzn można wyodrębnić: czas opowiadania – czas opowiadany – fikcyjne doświadczenie czasu. W przypadku filmowego *Sanatorium* struktura jest niejako zwielokrotniona przez włączanie, niczym w układach szkatułkowych, tekstu w tekst. Znając upodobanie Wojciecha Jerzego Hasa właśnie do takich zawierających się w sobie konstrukcji narracyjnych, czego świetnym przykładem jest *Rękopis znaleziony w Saragossie*, proponuję w tej części rozważań zastosować właśnie taki model interpretacyjny.

Termin „czas opowiadania” wiąże się ze strukturą narracyjną tekstu, ale nie jest jednoznaczny. Nawiązując do rozważań Paula Ricoeura, można wyodrębnić trzy aspekty tego pojęcia<sup>21</sup>. W pierwszym rozumieniu czas opowiadania jest czasem potrzebnym na opowiedzenie czegoś i jako taki może być sprowadzony do czasu trwania lektury lub projekcji<sup>22</sup>. W drugim ujęciu czas opowiadania oznacza organizację czasową narracji, w której istotne jest tempo, rytm, elipsy czasowe, możliwe zagęszczenia i rozrzedzenia czasu, czyli metody kompozycyjne posługiwania się czasem, mające na celu kształtowanie emocji i refleksji z nim związanych<sup>23</sup>. Trzecia definicja określa czas opowiadania jako moment, z którego dokonywana jest narracja<sup>24</sup>. W dalszych rozważaniach chciałabym położyć szczególny nacisk na ten właśnie ostatni aspekt temporalnej organizacji filmu. Sądzę bowiem, iż kompozycja momentów (okresów), z których jest prowadzona opowieść rozszczępionego na poszczególne głosy narratora, została ze szczególną finezją opracowana w filmowym tekście Hasa.

### Czas narracji tekstu literackiego

Można umownie określić czas narracji prozy Brunona Schulza jako początek lat 30. Pomocne, aczkolwiek nie tożsame, może być wskazanie dat wydania poszczególnych opowiadań, choć i tu są pewne rozbieżności: debiut – tom *Sklepy cynamonowe* – ukazał się, jak podaje Jerzy Jarzębski, pod koniec 1933 r., *Sanatorium pod Klepsydrą* zostało natomiast opublikowane w 1934 r.

W narracji literackiej możliwe są wypowiedzi narratora, które przybliżają ten aspekt temporalny jego twórczości. Krzysztof Stala zwraca uwagę, że czas narracji w opowiadaniach Schulza to nieokreślona teraźniejszość sprowadzona do kilku zdań<sup>25</sup>. W *Republice marzeń* czytamy: *Tu na warszawskim bruku, w te dni zgiełkowe i oszalałające, przenoszę się myślą do dalekiego miasta mych marzeń*<sup>26</sup>. Badacz podkreśla, iż *tylko czas przeszły, owych „bywało, że”* (tak charakterystycznych dla stylu Schulza – M. J.) *sugeruje, że narrator przebywa w jakiejś nieokre-*

*ślonej, pustej teraźniejszości*<sup>27</sup>. Na skutek tych strategii narrator literacki zaciera napięcie między czasem teraźniejszym a czasem przeszłym.

### Czas narracji tekstu filmowego

Rok premiery – 1973 – to moment zakotwiczenia filmowej wypowiedzi, granica, która otwiera perspektywę czasową od przeszłości obejmującej II wojnę światową – okres Holocaustu, aż do teraźniejszości lat 70., w którą wpisuje się kontekst oficjalnej polityki PRL-u wobec różnorodnych kwestii społeczno-politycznych (np. zmieniająca się postawa Józefa wobec rewolucji), ale także interpretacji historii, stosunek do kultury żydowskiej w polskim społeczeństwie w tym okresie.

Czas narracji tekstu filmowego zawiera jako punkt odniesienia także czas narracji tekstu literackiego, co znalazło swoje potwierdzenie w m. in. scenografii i w kostiumach. Pomimo że narracja filmowa nie zawiera bezpośrednich nawiązań do czasu teraźniejszego, to sieć aluzji i odniesień wyrażonych pośrednio przez konstrukcję opowiadania filmowego powoduje, iż teraźniejszość nie jest tu pusta. Wręcz przeciwnie. W filmie zostaje celowo wydobyte ogromne napięcie między czasem przeszłym a teraźniejszym – tym, w którym rozgrywają się wydarzenia, a tym, w którym zostają one opowiedziane filmowo. Zatem, odmiennie niż w narracji literackiej, zostaje wydobyty dystans między warstwami czasowymi i właśnie takie doświadczenie czasu: przepaść między czasem przed Zagładą a czasem, kiedy Zagłada nastąpiła, jest jednym z kluczowych aspektów, które wzmacnia i rozgrywa Wojciech Has.

### Narrator literacki

Narrator literacki rozpada się na trzy figury (głosy), które stanowią punkt wyjścia kształtowania narratora filmowego:

– fikcyjny (wewnątrztekstowy) autor opowiadań zaangażowany w narrację literacką przedstawia się jako jej twórca i jest odpowiedzialny za komentarze autotematyczne<sup>28</sup>;

– narrator-bohater jako chłopiec „przeżywa” swoje dzieciństwo, wyraża emocje „na gorąco”, bez intelektualnego dystansu do tego, co przedstawia; dominującym trybem jego opowiadania jest teraźniejszość, często opisuje działania dorosłych, sam pozostając ich obserwatorem (perspektywa przeważająca w *Skleпах cynamonowych*);

– narrator-bohater jako dorastający młodzieniec przedstawia swoją inicjację, która jest związana z czterema sferami: poszukiwaniem księgi (*Księga*), inicjacją twórczą (*Genialna epoka*) oraz erotyczną i społeczną (*Wiosna*); Józef staje się aktywnym uczestnikiem wydarzeń, narracja pozostaje rozpięta między teraźniejszością a przeszłością;

– narrator-bohater jako dorosły mężczyzna relacjonuje swoje dzieciństwo, powraca do czasu przeszłego: wspomina dom i więzi z rodzicami, rówieśnikami, opowiada o swoich zabawach oraz dawnych wyobrażeniach. Ten głos narracyjny najmocniej wyraża dystans czasowy do opowiadanych zdarzeń, poddaje je analizie i uniwersalizacji, zastanawia się nad ich wymową, zestawia z mitem, ironizuje.

Powyższy układ ma jednak charakter schematyczny i podążając za analizami teoretyczno-literackimi Włodzimierza Boleckiego, trzeba z całą mocą podkreślić

swoiste falowanie narracji w prozie Schulza, szczególnie przemieszczanie się precyzji znaczeniowej wypowiedzi uzyskiwane dzięki płynnym przejściom od wspomnienia do konwencji wyznania, od realności po wymyślanie fantazmatycznych wydarzeń świadczących o niepokromionej kreatywności bohatera-narratora. W opowiadaniach Schulza narracja raz jest prowadzona z perspektywy dziecka, które przeżywa pierwsze olśnienia różnorodnymi aspektami życia, kiedy indziej tworzy wysepki narracji niczyjej, bezosobowej, by po chwili wprowadzić punkt widzenia „opowiadacza” dorosłego, intelektualisty snującego rozważania filozoficzne, budującego mikrotraktaty nad wspomnieniami z czasów dzieciństwa. Równie istotne są fragmenty autotematyczne, które także rozwarstwiają strukturę narracji, podają w wątpliwość całość wypowiedzi, traktując opisy jako grę z konwencjami czy zabawę z tworzywem językowym<sup>29</sup>. Co więcej, w tekście literackim uderza bogactwo form wypowiedzi. Autor swobodnie oscyluje między narracją pierwszoosobową a formą drugiej osoby liczby pojedynczej, gdy opisuje swoje zachowania jak działania chłopca, do którego zwraca się bezpośrednio (*Idziesz z przymkniętymi oczyma...*<sup>30</sup>), jednocześnie utożsamia z tym stanem dziecięctwa samego czytelnika, do którego również odnoszą się powyższe słowa: rozbudzają jego zaangażowanie emocjonalne, sugerują wyobrażoną współobecność w przedstawianym miejscu. Narrator stosuje także liczbę mnogą, wiążąc w ten sposób swoją postać dorosłej osoby z dziecięcą psychiką bohatera, który żyje w jego pamięci. Jednak owo „my” otwiera także lekturę na inne niuanse znaczeniowe: umożliwia bezpośrednią relację z czytelnikiem, który w wyobraźni także „cofa się” do tego zapomnianego stylu odbioru świata, wraca do spojrzenia wyobraźni dziecięcej.

### Narrator filmowy

Narrator filmowy rozpada się na figury (głosy):

– fikcyjny (wewnątrztekstowy) autor filmu – umownie ten, który pokazuje i opowiada historię na ekranie, czyli reżyser<sup>31</sup>. Figura autora zawiera w tym ujęciu cechy podmiotowe, ale jest autokreacją postawy reżysera. Mowa tu jedynie o symbolicznej tożsamości autora wynikającej ze struktury i charakteru tekstu filmowego oraz o jego roli dysponenta wobec pozostałych głosów narracyjnych<sup>32</sup>;

– fikcyjny (wewnątrztekstowy) autor literacki – reprezentuje odwołania do Józefa jako *alter ego* pisarza. Postać filmowa nie czyni bezpośrednich aluzji do procesu pisania, jak to miało miejsce w prozie Schulza, tak rozumiany poziom autotematyczny nie został wyodrębniony. Istotna jest natomiast relacja tekstowa między autorem filmowym a autorem literackim: jakie cechy wizerunku Brunona Schulza, który ukształtowała historia literatury, przeniknęły do filmu Hasa? Jakie odczytanie literackiej osobowości Schulza proponuje reżyser? W jaki sposób umieszcza aluzje dotyczące historycznej postaci?

– rozwarstwiony narrator-bohater. Należy dostrzec, że narracja filmowa podkreśla przede wszystkim rolę bohatera, medium filmowe rozsuwa niejako obie funkcje, często oddziela postać i przedstawienie tej postaci, czyli zadania narratora. Has nie utożsamia w sposób jednoznaczny obu ról Józefa, a taka tendencja była charakterystyczna dla prozy Schulza. Józef w roli narratora ujawnia się tylko pośrednio, przez subiektywizację punktów widzenia. W filmie bohaterem jest dorosły, trzydziestokilkuletni mężczyzna, ale jego zmienne punkty widzenia są związane

z wszystkimi modalnościami czasowymi, które wprowadzają w strukturę narratora opowiadania Schulza. Kreujący tę postać Jan Nowicki grą aktorską, mimiką, gestem, relacją z innymi postaciami buduje rozwarstwioną psychikę Józefa. Bohater odmiennie się zachowuje wobec matki, która postrzega go jako dziecko (*Nie pójdiesz dziś do szkoły. Masz ręce pobrudzone atramentem*<sup>33</sup>) inaczej wobec Adeli, która chciałaby w nim widzieć adoratora, ale on jest zbyt dziecinny, by zrozumieć jej aluzje i zaproszenia erotyczne, a jeszcze inaczej wobec Jakuba (raz chce być dzieckiem, które znów będzie uczestniczyć w jego twórczej pasji, innym razem staje się dorosły i odpowiedzialny za chorego ojca). Has nie tylko syntetycznie ujmuje dzieciństwo, młodość i dojrzałość bohatera, ale też pragnie przekroczyć podmiotowy aspekt pamięci. Ciekawym pomysłem reżysera jest przemiana Józefa w konduktora pociągu. To swoiste schodzenie w głębię czasu, a w rezultacie przekroczenie ludzkiego wymiaru egzystencji.

– symboliczny narrator zbiorowy – zwracałam uwagę na znamieny sposób prezentacji głównego bohatera i jego wypowiedzi i działań. W narracji dominuje pokazywanie tekstowego świata z dołu, jakby z grobów, z Podziemi. Możemy odczytać ten tryb obrazowania także w sposób symboliczny: dokonuje się w imieniu zmarłych – tych, których *szepty są słyszane pod ziemią*, tych, którzy zginęli w czasie Holocaustu. To oni „patrzają” na bohatera i domagają się wspomnienia, które ich ożywi, proszą o pamięć.

Wojciech Has także dokonuje wielu zabiegów stylistycznych, aby ukazać wszystkie modalności narratora, co więcej, głosy narracyjne zostały w filmie rozbudowane. Dominuje rozwarstwiona struktura pamięciowa postaci, która raz eksponuje sposób postrzegania rzeczywistości charakterystyczny dla dorosłego mężczyzny, który przeżywa stratę ojca, kiedy indziej ukazuje, jak widzi świat dziecko i demonstrowa jego olśnienia: jak choćby spojrzenie-zachwyt nad zasuszo- nym motylem, groza rozświetlanego uderzeniami piorunów panoptikum itp. Na ten szczególnie kubizm czasowy zwracał także uwagę Mirosław Przyłipak<sup>34</sup>. Napięcie między wyglądem dorosłego mężczyzny a dziecięcym zachowaniem wzmocnione perspektywą zastosowanych punktów widzenia (spod łóżka, spod stołu) pozostaje oryginalnym pomysłem reżysera, podobnie jak rozwinięcie motywu patrzenia-podglądania przez okno, żaluzje, szparę z jego różnorodnymi kontekstami psychicznymi (budzący się erotyzm, dystans do rzeczywistości, zaciekawienie, ale również strach i zagrożenie płynące ze świata zewnętrznego), a także powiązanie z metafizycznym ujęciem czasu (spojrzenia przez okno przywołują przeszłość lub przyszłość, ukazują pętle temporalne, powracanie wydarzeń).

Wymienione aspekty nie wyczerpują modalności tekstu filmowego, „falowanie” narracji reżyser uzyskuje za pomocą bogactwa i płynności emocjonalnych ujęć narratora i bohatera: obserwującego, komentującego, zaangażowanego, zdystansowanego, radosnego i przerażonego. Zaangażowanie widza w świat tekstowy Wojciech Has buduje środkami wizualnymi, muzycznymi, językowymi. Subtelnie cieniuje emocje, jakie przeżywa „rozwarstwiony” bohater i pomimo „rwanych wątków opowiadania” i niejasnych przygód w krainie wspomnień nie pozwala widzowi oderwać oczu od ekranu nasyconego obrazami-znakami. Kreuje niesamowitą, pełną tajemnicy aurę czasu-pamięci.

- <sup>1</sup> W pracy *Laboratorium czasu. „Sanatorium pod Klepsydrą” Wojciecha Jerzego Hasa*, PWSFTviT, Łódź 2010 analizuję czasowość w aspekcie klęcza, które jest jedną z kluczowych kategorii filozoficznych w rozważaniach Gilles’a Deleuze’a.
- <sup>2</sup> W. Bolecki, *Poetycki model prozy w dwudziestoleciu międzywojennym. Witkacy, Gombrowicz, Schulz*, wyd. II, Kraków 1996, s. 300.
- <sup>3</sup> B. Schulz, *Opowiadania. Wybór esejów i listów*, Wrocław-Warszawa-Kraków-Gdańsk-Łódź 1989, s. 22.
- <sup>4</sup> Paul Ricoeur tak dookreśla tę ostatnią kategorię: *Odwolanie się do pojęcia głosu narracyjnego pozwala w narratologii zrobić miejsce podmiotowości, przy czym nie jest ona tożsama z podmiotowością rzeczywistego autora. Podobnie jak „W poszukiwaniu straconego czasu” nie należy czytać, jako zakamuflowanej autobiografii, to ze względu na to, że „ja”, które wypowiada narrator będący zarazem bohaterem, samo jest fikcyjne*. Por. tenże, *Czas i opowieść*, t. 2. *Konfiguracja w opowieści fikcyjnej*, tłum. J. Jakubowski, Kraków 2008, s. 141. W tym kontekście sędzę, iż także autobiograficzny aspekt Schulzowskiej prozy, należy traktować jako element autokreacji wizerunku autora, chociaż zwyczajowo posługujemy się jego nazwiskiem, opisując autora wewnątrztekstowego.
- <sup>5</sup> B. Schulz, *Opowiadania. Wybór esejów i listów*, dz. cyt., s. 22.
- <sup>6</sup> Tamże.
- <sup>7</sup> Tamże.
- <sup>8</sup> Tamże.
- <sup>9</sup> B. Schulz, *Exposé o „Sklepkach cynamonowych”*, tłum. J. Ficowski, „Odra”, 1974, nr 1, s. 40-42. Cyt. za J. Jarzębski, *Wstęp*, w: B. Schulz, *Opowiadania. Wybór esejów i listów*, dz. cyt., s. XXI.
- <sup>10</sup> Tamże.
- <sup>11</sup> Cytat na podstawie ścieżki dźwiękowej z filmu.
- <sup>12</sup> Tamże.
- <sup>13</sup> Cytat ze ścieżki dźwiękowej filmu.
- <sup>14</sup> B. Schulz, *Opowiadania*, dz. cyt., s. 154.
- <sup>15</sup> Tamże.
- <sup>16</sup> Fragment ścieżki dźwiękowej filmu.
- <sup>17</sup> S. Symotiuk, *Filozofia i genius loci*, Warszawa 1997, s. 69.
- <sup>18</sup> Tamże, s. 76.
- <sup>19</sup> J. Ficowski, *Epistolografia Brunona Schulza*, w: B. Schulz, *Proza*, Kraków 1964, s. 556, cyt. za: K. Stala, *Na marginesach rzeczywistości. O paradoksach przedstawiania w twórczości Brunona Schulza*, Warszawa 1995, s. 23.
- <sup>20</sup> Przedstawienie wydarzeń na podstawie opisu Jerzego Jarzębskiego (por. tenże, *Wstęp*, w: B. Schulz, *Opowiadania. Wybór esejów i listów*, dz. cyt., s. XVIII) i Krzysztofa Stali (por. tenże, *Na marginesach rzeczywistości*, dz. cyt., s. 23). Opis wydarzeń różni się nieco w obu wersjach.
- <sup>21</sup> P. Ricoeur, dz. cyt., t. 2, s. 126.
- <sup>22</sup> Czas narracji literackiej można ująć albo bardzo umownie (zakładając, iż to, jak długo trwała lektura książki, jest sprawą indywidualną i całkowicie zależną od czytelnika), albo materialnie (wyróżnić ją w liczbie zadrutowanych stron, choć tu także pojawia się pewna względność związana z formatem, czcionką itp.); trudno ujmować czas narracji za pomocą przelicznika znormalizowanych arkuszy wydawniczych). Czas narracji filmowej ujmowany w sposób analogiczny można w ramach tej definicji określić jako czas projekcji (kinowej, telewizyjnej itp.). Oczywiście współczesny widz ma możliwość wpływu na faktyczny czas trwania indywidualnej, samodzielnej projekcji.
- <sup>23</sup> W narracji literackiej czas opowiadania odbiega od czasu opowiadanego. Drugi aspekt definiowania czasu narracji dotyczy właśnie tej temporalnej organizacji tekstu. Odpowiada na pytanie, w jaki sposób w czasie narracji zostały opracowane jakościowe i ilościowe składniki tekstu związane z czasem opowiadania. Narrator decyduje, co jest ważne w opowieści, a co nie, o czym będzie opowiadał bardziej szczegółowo, co podda kondensacji, gdzie zastosuje elipsę, a w którym momencie ominię jakieś elementy zdarzeń. Chodzi tu zatem o składniki jakościowe opowiadanego czasu przekładane na składniki ilościowe opowiadanego czasu. Narracja ujmuje w ten sposób swoiste zagęszczanie i rozrzedzanie czasu ze względu na wagę opowiadanych zdarzeń albo stanów emocjonalnych bohatera. Okres wiosny może być opowiedziany za pomocą jednego zdania lub całego opowiadania. W narracji filmowej czas opowiadania także najczęściej odbiega od czasu opowiadanego, chociaż możliwe jest zrównanie tych czasów; jednak ten ekstremalny przypadek nie dotyczy omawianego filmu Wojciecha Hasa, choć mikrosytuacje mogą zawierać takie zrównania czasowe. Drugie ujęcie czasu narracji filmowej (określane także jako czas obrazowy – za koncepcją Mukařovský’ego, który jako jeden z pierwszych teoretyków badał kategorię czasu w filmie), jest związane z kompozycją temporalną odpowiedzialną za tempo i rytm opowieści, kształto-

wane za pomocą układu scen o różnej długości, powtórzeń, efektu zwolnień, przyspieszeń, kondensacji czasu opowieści, obejmuje zatem, podobnie jak narracja literacka, składniki ilościowe i jakościowe. Scena w sklepie może trwać pięć minut i wydawać się długa lub krótka, w zależności od organizacji środków filmowych.

<sup>24</sup> Czas narracji w trzecim aspekcie odpowiada na pytanie, w jakim punkcie na linii temporalnej znajduje się narrator? Czas narracji literackiej, jak i czas narracji filmowej jest określany z perspektywy momentu (bądź okresu), w którym zachodzi dzięki narratorowi akt opowiadania.

<sup>25</sup> K. Stala, *Na marginesach rzeczywistości*, dz. cyt., s. 132.

<sup>26</sup> B. Schulz, *Opowiadania. Wybór esejów i listów*, dz. cyt., s. 400.

<sup>27</sup> Tamże.

<sup>28</sup> Często utożsamiany z samym Brunonem Schulzem – historyczną postacią, w istocie jego literacka autokreacja w opowiadaniach.

<sup>29</sup> W. Bolecki, s. 256.

<sup>30</sup> B. Schulz, *Opowiadania. Wybór esejów i listów*, dz. cyt., s. 217.

<sup>31</sup> Zamiast instancji lub autora zbiorowego (ekipa filmowa) proponują figurę autora, chcąc podkreślić podmiotowy charakter narracji w filmach Hasa, choć oczywiście kwestia ta ma wiele opracowań teoretyczno-filmowych. Por. *Słownik pojęć filmowych*, pod red. A. Helman, Wrocław 1992, t. 3, hasło: autor, s. 7-42.

<sup>32</sup> Interesująco ujmuje tę kwestię Slavoj Žižek: *Odpowiedź na pytanie „Kto, gdzie i jak jest*

*wpisany – jako (fantazjujący) podmiot – w fantazmatyczną narrację?” jest (...) daleka od oczywistości. Jeśli nawet sam podmiot jest wpisany we własną narrację, nie stanowi to automatycznie jego punktu utożsamienia, tzn. wcale nie musi „utożsamiać się z samym sobą”*. Žižek przytacza parafrazę standardowego zaprzeczenia, jaka pojawia się w napisach na taśmach filmowych: *Jakiegokolwiek podobieństwo do prawdziwych zdarzeń i osób jest czysto przypadkowe* i wskazuje, że w istocie *wszelkie podobieństwo podmiotu do „niego samego” jest czysto przypadkowe*. Konkluduje: *nie ma żadnego związku między (fantazmatyczną) realnością podmiotu i jego symboliczną tożsamością: obie są całkowicie „niewspółmierne”*. Por. S. Žižek, *Przekleństwo fantazji*, tłum. A. Chmielewski, Wrocław 2009, s. 23. Proponuję przyjąć, modelując nieco ten punkt widzenia, iż co prawda związek autorstwa istnieje, ale problematyczna jest relacja, jaka z tego związku wynika. Zgadzam się z filozofem, iż fantazja kreuje wielość pozycji podmiotu narracji, może być on podmiotem obserwującym, zdystansowanym, komentującym, zafascynowanym, ironicznym wewnątrz tekstu, itp. Co więcej, postawy te mogą płynnie się zmieniać.

<sup>33</sup> Fragment ścieżki dźwiękowej filmu.

<sup>34</sup> Por. M. Przyłipiak, *Sanatorium pod Klepsydrą Wojciecha Hasa*, w: *Teatr pamięci Brunona Schulza*, pod red. J. Ciechowicza i H. Kasjaniuk, Gdynia 1993. Tekst ten był także jednym ze źródeł pomysłu na analizowanie warstwowej temporalności w filmie Hasa.

