

Sanatorium pod klepsydrą Wojciecha Jerzego Hasa w kontekście tradycji judaistycznej

MAŁGORZATA BURZYŃSKA-KELLER

*...trzeba wystrzegać się (...) małostkowości,
pedanterii i tępej dosłowności.*

Bruno Schulz

W pierwszym ujęciu filmu na bladym niebie pojawia się ptak, z trudem pokonujący przestrzeń. Wolniejszy od pracy kamery, jest właściwie statyczny, zawieszony w niewidzialnej materii powietrza. Po chwili znika w lewym rogu kadru, który tymczasem rozszerza się – jego ramy tworzy teraz stopniowo ograniczający pole widzenia mrok wnętrza pociągu. Już w tej pierwszej scenie można dostrzec przesłanie filmu – nie mamy wątpliwości, że bohaterem będzie czas¹.

Do filmu *Sanatorium pod klepsydrą* Wojciech Has przygotowywał się długo. Sięgnął wszak po tekst nie dający się (jak potocznie uważano) zekranizować. Problem nie polegał nawet na redukcji, przekomponowaniu czy przetworzeniu konstrukcji literackiej w filmową. Należało znaleźć formułę artystyczną i intelektualną – filmowy ekwiwalent dzieła literackiego. Has nie tylko nie zilustrował prozy Schulza, amorficznej pod względem fabularnym, ale po prostu stworzył własną, integralnie filmową kompozycję. Stworzył dzieło w stosunku do tematu i nastroju paralelne.

Tekst stał się nie tyle pierwowzorem, ile inspiracją dla filmu. Świadczą o tym sceny, których u Schulza w ogóle nie ma. Ich kanwą są postacie występujące w Schulzowskim świecie lub echa wydarzeń, o których pisarz wspomina jednym zdaniem. W filmie Hasa kupiec Zeipel (Krystian Zeipel i synowie – firma kupiecka: Przędzalnie i Tkalnie Mechaniczne) jest szkolnym kolegą Ojca, a jednocześnie jednym z Trzech Króli, którzy przybywają z darami (pozostali to jego synowie). Tuż przed ich przybyciem oglądamy scenę będącą wstępem do owej wizyty, przedstawiającą wyjątkowy rozkwit, wręcz handlowe rozpasanie w sklepie Ojca, który: *jak Archanioł na ołtarzu, stoi ponad tłumem, przykłada do ust długi puzon z rogu i dmie wń z całej siły, zrywają się oklaski i krzyki (...)*². Subiekci skaczą po wysokich stołach, aby sięgać po coraz to nowe bele materiałów. Józef, potrącany i popychany, przeciska się wśród tłumu. Zmęczony, dotyka dłonią czoła w odczuciu przytłoczenia i słabości. Klienci są stłoczeni, a zreżymowane przez subiektów materiały ze wszystkich stron oplata kupujących, którzy głośno skandują: *Jakubie – sprzedawać, Jakubie – handlować!*

Czas niepostrzeżenie umyka i już chwilę potem, w następnym ujęciu – tak misternie połączonym z poprzednim, że nie widać cięcia – Ojciec siedzi zamy-



Sanatorium pod Klepsydrą reż. Wojciech Jerzy Has

ślony i nieobecny pośród klientów: *Obudź się, Józefie, wiem że padasz z nóg, ale to jeszcze kilka kroków. Słyszę go... nadchodzi... już wtedy, w szkolnej ławie napawał mnie wstrętem ten egoista pożerający niezliczoną ilość bułek z masłem. No – wyjdźże mu naprzeciw, żeby nie myślał, że go lekceważy!*

Józef posłusznie toczy przed sobą belę materiału, rozwijając ją po drodze jako dywan powitalny. Sklep przemienia się w rynek spowity błękitną poświatą zmierzchu. W planie ogólnym widzimy trzy zbliżające się postacie. Zmęczony Józef, prawie leżąc, opiera się o materiał. Kamera ustawiona z dołu fotografuje przybywających na tle półkolistych sklepień domów i nieba.

Zbliżenie. Złote stopy w złotych sandałach strojnych w kolorowe kamienie. Palce stóp podnoszą się i opadają w geście zniecierpliwienia. Szaty są bogato zdobione. Trzej Królowie stoją przed Józefem z zapytaniem: *Czemu się tak ciągle kłaniasz?*

Dłonie, którymi żywo gestykulują, są również złote. W zamyśleniu gładzą swe wypielęgnowane, długie brody. Natomiast ich rozmowa to przedziwna kombinacja pospolitych obaw dotyczących udzielania kredytu i wypowiedzianych z patosem cytatów ze świętych ksiąg. Has nie ukrywa swych „mystyfikacji”. Wyglądają majestatycznie i wypowiadają mądre słowa, lecz zachowują się jak zwyczajni kupcy. W języku jidysz słyszymy zastrzeżenia związane z tą wizytą: *Musimy uważać, to nie jest czysty interes...*

Dialog ten – inaczej niż w pozostałych scenach – nie jest kompilacją sformułowań Schulza. Jest sumą wiedzy reżysera o żydowskich mądrościach i obyczajach

jach, a składający się przede wszystkim z cytatów ze Starego Testamentu i sformułowań talmudycznych. I to jest druga z inspiracji Hasa. Reżyser mówi o niej w ten sposób: *Pamiętam, naszymi krakowskimi sąsiadami była pewna żydowska rodzina. Pewnego dnia mleczarka przyniosła wiadomość o ich śmierci. Zostali straceni gdzieś pod Miechowem. Opowiadała szczegóły (...) a moja ciotka słuchała tego, krzątając się po kuchni, przygotowując śniadanie. Tak żyliśmy – tak wyglądała nasza codzienność. To przecież musi pociągać konsekwencje*³.

Tylko początkowy fragment dialogu filmowego został zaczerpnięty z prozy Schulza (pierwszy zwrot to zwyczajowe powitanie z błogosławieństwem, stosowane w formie listownej, zwłaszcza w korespondencji uczonych mężów w Piśmie i praktykowane przez rabinów oraz cadyków).

Czcigodny: *Niech niebo nad waszymi głowami będzie zawsze błękitne, a ziemia pod stopami wilgotna od rosy... powiedziałbym tak, ale to zbyteczne, bo aż tutaj słyszać, że huczy u nich jak u ulu!*

Józef: *Pozory to tylko i godne pożalowania mistyfikacje. Matka skarży się, że ludzie kupują tylko na kredyt...*

Dalsze partie dialogu są jedynie zainspirowane tekstem Schulza:

Czcigodny: *Co on mówi... ja chyba się przestyszałem!*

Dostojny: *Tego się można było spodziewać...*

Ten Trzeci: *Kredyt... [jidisz] Miałem rację, że nic z tego nie wyjdzie... Oni sprzedają na kredyt.*

Czcigodny: *Dość, dość, ja nie chcę słyszeć tego słowa! Nakłoń ucha twego, synu, a słuchaj słów mędrców i serce swoje przyłóż do nauki mojej. Ja sprzedawałem za gotówkę!*

Zwrot użyty w ostatnim zdaniu przez Czcigodnego często występuje w Talmudzie na początku rozdziałów albo w przypowieściach Salomona. Na przykład: *Synu mój, słuchaj pouczenia swojego ojca i nie odrzucaj nauki matki swojej, bo one są wieńcem na twojej głowie i naszyjnikiem na twojej szyi*. Kwiecisty styl nauk talmudycznych w filmie został wyeksplikowany bezbłędnie. Kompozycja dialogu wynika ze znajomości obyczajowości żydowskiej, w której pomiędzy rozważania dotyczące zwykłych, codziennych spraw, wplata się cytaty z Księgi: każdy moment jest dobry, aby zacytować fragment z Tory lub Talmudu, ponieważ: *Trzej, gdy zasiadają, a nie ma między nimi rozmowy o Zakonie, jest to posiedzenie szyderców, o którym jest powiedziane: a na posiedzeniach szyderców nie zasiadał; jeżeli zaś jest między nimi rozmowa o Zakonie, wtedy odblask majestatu Bożego spoczywa wśród nich, bo powiedziane: wtedy rozmawiali bogobojni, zauważyła to Wiekuisty, słyszy i zapisuje do księgi Wspomnień przed Nim dla bogobojnych i poważających Imię Jego*⁴.

Filmowa rozmowa zostaje spointowana czysto talmudyczną nauką: (Dostojny:) *Dopomagajmy bliźnim według możliwości naszych, ale strzeżmy się, abyśmy sami nie upadli*. Trzej Królowie ruszają w stronę sklepu, a za nimi tragarze w kolejowych uniformach, niosący nieodknięte kufrы wypełnione perłami i drogocennymi naczyniami. Z offu słyszymy westchnienie w jidysz: *Oj, biedni ci, którzy są głodni...*

Trzecie wyraźne źródło inspiracji Hasa ujawnia scena, w której Józef wchodzi do zamkniętego sklepu, by na prośbę matki obudzić śpiących subiektów. Reżyser przywołuje w niej pewne rysy ekstatycznego charakteru modlitwy żydowskiej, wywodzące się z chasydyzmu.

Patrząc na tańczących i śpiewających słowa modlitwy subiektów, Józef z trudem wydobywa z zakamarków pamięci zapamiętane obrazy, nieśmiało unosi dłonie i idzie kilka kroków wraz z tańczącymi. Tym samym Has nawiązuje do chasydzkiego rodowodu (?) ojca Brunona Schulza, o którym wiadomo, że był bardzo religijnym człowiekiem. Nie należy zapominać, że Drohobycz znajdował się w zasięgu niezwykle silnych wpływów potężnych ośrodków chasydzkich, takich jak Bełz, Żydaczów, Berdyczów. Warto na potwierdzenie tej tezy przytoczyć legendę zaczerpniętą z *Opowieści chasydzkich* Martina Bubera: *Pewnego razu wieczorem w Jom Kippur księżyc nie pojawił się zza chmur i Baal Szem Tow nie mógł odmówić błogosławieństwa (...) daremnie wyteżał swoją moc, usiłując dopomóc wędrowniej planecie, aby zrzuciła ciężkie zastony i zajaśniała pełnym blaskiem; im usilniej się starał, tym bardziej, jak opowiadają, gestniały chmury. Wreszcie stracił wszelką nadzieję. Tymczasem chasydzi, nic nie wiedząc o strapieniu cadyka, zebrali się pod jego domem i zaczęli tańczyć (...). Kiedy wzmogła się ich święta radość, wpadli tańcząc do izby Baal Szem Tova. Wkrótce ogarnęło ich zachwycenie, chwycili siedzącego w zasepieniu za ręce i wciągnęli w taneczny krąg. W tej chwili noc nagle pojaśniała i na niepokalanym niebie pojawił się księżyc w nigdy nie widzianym przedtem blasku*⁵.

Ramę konstrukcyjną filmu, wraz z pomysłem cofnięcia czasu o pewien interwał, tworzy opowiadanie o tym samym tytule co film. Podczas pobytu w sanatorium Józef przeżywa (jeśli sięgnąć do terminologii Tadeusza Kantora) „czas niższej rangi”, czas, którego świeżość i dziewiczość minęła. Wewnętrzną strukturę filmu tworzy jednak opowiadanie *Wiosna*, wraz z wątkiem Bianki, Rudolfa i markownika, uzupełnione fragmentami innych opowiadań Schulza. Połączenie dwóch różniących się klimatem, nastrojem i strukturą opowiadań dokonało się przez elastyczne operowanie czasem filmowym.

Przestrzeń i czas w filmie Wojciecha Hasa mają właściwości labiryntu: cechuje je nieciągłość i samoprzekształcalność, co sprawia, że i w działaniach Józefa dominuje błędzenie. Przekraczając granice nieznanego przestrzeni Józef jeszcze nie rozumie panujących w niej praw. Przypomnijmy, że według Paolo Santarcangelo: *Labiryntem jest wszystko, co jest nam obce oraz przedstawia w pierwszym rzędzie i przede wszystkim królestwo śmierci*⁶. Ale autor ten przypomina również, że labirynt pełni też funkcję poznawczą: *...jeśli jego kręte korytarze przywołują na pamięć męki piekła, to jednak prowadzą do miejsca w którym dokona się oświecenie*⁷. Przestrzeń ta prowadzi do poznania reguł świata, zakrytych tajemnic, a w konsekwencji do poznania samego siebie.

Uprzywilejowanym miejscem w labiryncie jest jego centrum, gdzie decydują się przyszłe losy wędrującego. W filmie Hasa jest nim ogród Bianki. Tam właśnie Józef rozpętuje niezwykle moce: z markownika wydobywa na światło dzienne dzieje porwania Bianki, tam ożywia manekiny i wraz z nimi wyrusza, aby unie możliwić ucieczkę pana de Voss. Tam też zostaje aresztowany i próbuje popełnić samobójstwo oraz z biernego obserwatora przekształca się w animatora wydarzeń.

Ogród ten jest miejscem, w którym bohater staje się dzieckiem, snuje tajemnicze plany, ubiega się o rękę księżniczki. Wyrazem tego są dialogi, na przykład: *Infantko, chcę wytrwać na posterunku i... do ostatniej kropli krwi!*

Ale nie można pominąć faktu, że Józef w tym ogrodzie także dorośleje. *Centrum labiryntu – pisze Santarcangeli – przynosi zawsze odmianę (...) jest to przejście od jednego życia do drugiego*⁸.

Czas u Schulza miał swoje zakamarki, zamierał i odradzał się, niekiedy toczył się na kilku poziomach jednocześnie, podlegał nieustannej przemianie, a śmierć była w ogóle nieobecna. W filmie czas poddawany jest raczej reanimacji – wraz z próbą rekonstrukcji czasu Has ożywia zaginiony świat. Świat którego nie ma. Oczywiście uproszczeniem byłoby sprowadzenie idei filmu do samej tylko rekonstrukcji zaginionego czasu, ale nie można było realizować *Sanatorium* bez świadomości, że już nie ma tych sklepów, uliczek i ludzi, o których pisał Schulz.

*Teraźniejszość jest dla Schulza czymś nie uformowanym jeszcze i jałowym, rozbijającym porządek istniejący w przeszłości. Jest triumfem materii. Przeciwstawienie się jej w imię własnej prawdy, własnej mitologii, jest zadaniem o charakterze moralnym dla każdego twórcy*⁹. Zgodnie z tą myślą postąpił Wojciech Has. W jego filmie nie istnieje ani przyszłość, ani teraźniejszość. Wszystko staje się natychmiast przeszłością. Gdy tylko zdarzenie się narodzi – jego składowe są już czymś, co minęło i stają się materiałem do dalszych przeżyć w czasie i przestrzeni, do dalszych transformacji. Nie oznacza to przecież końca.

Aby wskrzesić „tamten” świat, trzeba uświadomić sobie, że ciąg metamorfoz został przerwany. Nie ma już kresowych miasteczek, strychów pełnych wiatru, prorokujących pod roziskrzonym niebem, sklepów, które o zmierzchu zarastają ciemnym futrem nocy. Has zatem, realizując film według Schulza, musiał jednocześnie postąpić wbrew niemu, nasycając obraz perspektywą naddciągającej zagłady. Dlatego w filmie metamorfozy mają niezwykle silny dramatyczny charakter – próby tchnięcia życia w umarłych zyskują walor najważniejszy w akcie twórczym, jakim jest wzruszenie.

Oto fragment scenopisu filmu: *Ukazuje się obramowanie okna wagonu, a potem półki podobnej do drewnianej pryczy. Leży tam stary człowiek, nagi i skulony. Właściwie widać tylko jego wychudzone plecy i tył głowy ukrytej w zgięciu ramienia. Mroczne wnętrze wagonu wypełnione jest przedmiotami i sprzętami raczej niepotrzebnymi, jakie ludzie zabierają ze sobą, kiedy zmuszeni są opuścić na zawsze miejsce swojego zamieszkania. Na koniec pojawia się zwisająca, zamarta w skurczu ręka innego, równie starego człowieka. Pomarszczone ręce starej kobiety na tle przesuwającego się krajobrazu. Uniesione i splecione martwo ponad pochyloną głowę utrzymują się w nienaturalnej pozycji wskutek oparcia o powierzchnię szyby okiennej...*

Oglądając pierwsze ujęcia, niepodobna obronić się przed skojarzeniem, że te bagaże, rupiecie porozrzucane po podłodze, przypominają transport do obozu zagłady. Na pierwszym planie z lewej strony kadru na tle tej graciarni spowitej kurzem i pajęczyną widzimy dłoń trzymającą jad – srebrną pałeczkę o zakończeniu w kształcie małej dłoni z wysuniętym palcem wskazującym. Jad jest używany do czytania Tory. U Hasa spełnia zgoła inną funkcję. Wyprzedza ujęcie, o którym poniżej wspominam, i pełni funkcję swoistego preludium do szyfrowanej przez reżysera refleksji na temat Holocaustu. Szyfrowanej oczywiście dla widzów znających symbolikę użytych przedmiotów.

W następnym więc ujęciu widzimy siedzącego w kącie pod oknem pociągu patriarchalnie wyglądającego Żyda w podróżnym ubraniu i kapeluszu. Trzyma w ramionach zwój Pięcioksięgu – Tory, tradycyjnie obleczony w tzw. sukienkę, na której wyszyte są Mojżeszowe tablice Przymierza. Postać ta może symbolizować Wiecznego Tułacza.

Ujęty w planie bliskim srebrny jad wskazującym palcem pokazuje niebo za oknem pociągu. Zabieg jednocześnie oskarżycielski wobec Stwórcy i talmudyczna interpretacja losu: pogodzenie się z wyrokami Najwyższego. Has używa metafory spokojnie i bez patosu. Zagracone wnętrza pociągu delikatnie wchłania te sygnały, dzięki czemu nie stają się nachalne.

Józef dostaje się do sanatorium, przyjeżdżając pociągiem, który przywodzi na myśl łódź zmarłych płynącą po rzece zapomnienia. Wzdłuż wagonu idzie Konduktor – przewodnik po królestwie snu i czasu minionego – Charon. On otworzy ceremonię wędrówki Józefa, budząc go ze snu w inny sen.

Konduktor: *Już dojeżdżamy...*

Józef: *Jak tam dojść?*

Konduktor: *Sam odnajdziesz drogę. Bez niczyjej pomocy.*

A więc to droga przeznaczona tylko dla Józefa, istniejąca tylko dla niego i przez niego. Nieodparcie wydaje się, że chodzi o drogę, wędrówkę w przestrzeni indywidualnej, podróż w głąb siebie, w tajemnice własnej psychiki. Ale tego Józef jeszcze nie wie, a nawet nie przeczuwa. Przyjechał do sanatorium, aby odszukać Ojca – motyw centralny u Schulza, stale też obecny w filmie. Dominującym uczuciem jest żal spowodowany utratą najważniejszej w życiu Józefa osoby.

Głęboko introspektywny charakter wędrówki Józefa przywodzi na myśl Jungowską teorię indywiduacji. Polega ona na określeniu własnej tożsamości przez przemianę: dezintegrację jaźni, a następnie odbudowywanie jej na wyższym poziomie, co można także uznać za przygotowanie się do śmierci¹⁰. Przemianę Józefa w Charona, która wieńczy film, można potraktować jako przejście na wyższy poziom wiedzy. Józef będzie odąd łącznikiem pomiędzy światem żywych i umarłych. Będzie dla innych Mistrzem w rytuale umierania i odnajdywania drogi. Jednak ogarnawszy wreszcie całość wiedzy o tym świecie, jego „całą jaskrawość” – powtarzając los mitycznego Edypa – osłepnie.

Cofnijmy się do ujęcia, w którym Józef szuka wejścia do sanatorium, błędząc wśród grobów. Charakter tego miejsca określa nie tylko scenografia (sterczące ze śniegu macewy), ale i zastosowany do jego sfilmowania obiektyw 18 mm „łamiący” perspektywę i przestrzeń. Kamera jest ustawiona na szynach i nisko w stosunku do aktora. Towarzysząc jego drodze (jazda) i panoramując z nim, pokazuje nam świat rządzący się innymi cechami fizycznymi niż świat rzeczywisty. Zanim dr Gotard cokolwiek powiedział, Has już to pokazał formalnie.

Tak więc zasada czyniąca z sanatorium rodzaj wehikułu czasu jest jak najbardziej czytelna. Pozwala zrozumieć i uporządkować wiele scen filmu. Dlatego wszystko, co dzieje się w domu rodzinnym, gdzie bohater spotyka Matkę, w sklepie, a także we fragmentach miasteczka – należy uznać za retrospekcję, choć ściśle rzecz biorąc wcale nią nie jest. Świadczy o tym scena, w której Józef przekracza bramy sanatorium. Jest ona dokładnym powtórzeniem sceny wcześniej już oglądanej, w której Józef stuka do wielkich drzwi sanatorium, po czym otwiera je z trudem i widzi, że wejście jest „zamurowane” macewami. Wchodzi więc do budynku „nielegalnie” – przez okno. Będąc już w pokoju Ojca, słysząc skowyt psów, wygląda na zewnątrz i widzi Rudolfa biegnącego w letnim ubraniu wśród grobów okalających sanatorium.

To pierwszy sygnał przemieszania czasu. Józef przechodzi do innego okna, w którym część zakurzonej czy zamarznętej szyby wybito, i przez tę szczelinę

widzi siebie samego idącego do sanatorium i pukającego do jego bram. Drzwi ukwiecone od wewnątrz otwiera Rudolf i obydwaj wchodzi do środka. Następuje tutaj zmiana tożsamości drogi. W jednej odnodze czasu brama jest przeszkodą nie do przebycia, w drugiej zaś – jest otwarta. Po drugiej stronie panuje inny czas, z zimowego pejzażu Józef wchodzi w dojrzałą jesień.

Na marginesie należy zauważyć, że szczeliny w szybie odpowiadają „szczeliny czasu”, w których niepodzielnie panuje fantastyka pamięci, a w niej swoista polifonia przestrzeni. Jest to zatem retrospekcja zwieńczona czasem już reaktywowanym, *ze wszystkimi jego możliwościami*. Sformułowanie to oznacza, że możemy oglądać nie tylko to, co się zdarzyło naprawdę, ale także to, co mogło się zdarzyć. Twarz aktora – Józefa oglądającego samego siebie – jest spokojna, nie ma w niej zadziwienia. To scena niezwykle wagi i sądzę, że należy traktować ją jako filar kompozycyjny filmu.

Widzimy zatem rozdwojenie Józefa. Śni on sam siebie i ten stan jest biletem wstępu do rejonów czasu zagubionego i minionego. Po przekroczeniu bramy sanatorium znajdujemy się – mocą transformacji – w rodzinnym domu Józefa. Po raz pierwszy bohater jest demiurgiem „wywołującym” postać Matki. Staje się to za sprawą odkrycia przez Józefa lustra przykrytego krepą, w którym widzimy odbicie jej postaci okolone bladą poświatą. Aby się z nią spotkać, bohater przechodzi przez taflę lustrzaną, przywodzącą na myśl symbolikę śmierci, rozdwa ją się w lustrach i widzimy wielokrotnie odbitą w nich jego postać.

Ale istnieje czas jeszcze innej kategorii, ujawniony w rozmowie prowadzonej przez Józefa i Konduktora na łóżku Bianki:

Józef: *Co zrobić ze zdarzeniami, które nie mają miejsca w czasie, które przyszły za późno, gdy cały czas był już rozdany, rozdzielony? Czyżby czas był za ciasny dla wszystkich zdarzeń?*

Konduktor: *Istnieją takie boczne odnogi czasu, trochę nielegalne co prawda i problematyczne, ale gdy mamy do czynienia ze zdarzeniami nie do zaszeregowania, nie można być zanadto wybrednym. Kto wie, może gdy o tym mówimy nieczysta manipulacja jest już poza nami i jedziemy ślepym torem?*

Idea bocznych odnóg czasu nie do końca jest jednoznaczna, ponieważ nie mamy punktu odniesienia, pewności, że coś wydarza się „naprawdę”. Jest to jednak, uważam, czas alternatywny w stosunku do wyłożonej wyżej teorii retrospekcji. Zresztą Konduktor pytany przez Józefa czy to, co za chwilę się zdarzy (chodzi o spotkanie z Bianką), wydarzyło się naprawdę, odpowiada: *Są rzeczy, które do końca nie mogą się zdarzyć. Są za wielkie, za wspaniałe, żeby się zmieścić w zdarzeniu. One tylko próbują się zdarzyć*. Józef sam odpowiada sobie w ten sposób: *Czy może w ogóle zdarzyć się coś całkiem nowego, czego byśmy nie przeczuli?*

Pod koniec filmu zostaje wypowiedziana kolejna, trzecia definicja czasu panującego w sanatorium:

Józef: *Trudno to nazwać szczęśliwym trafem, żeśmy wiedzeni szumną reklamą umieścili tu Ojca. Cofnięty czas! W rzeczy samej, pięknie to brzmi, ale czym okazuje się w istocie? Czy jest to pełnowartościowy, rzetelny czas? Wręcz przeciwnie. Jest to czas zużyty, znoszony, czas przetarty i dziurawy w wielu miejscach. Nic dziwnego, to czas zwymiotowany, czas z drugiej ręki.*

Także w filmie Hasa czas jest „dziurawy i zarobaczony”, jak materiał rozwijany przez Ojca podczas ostatniej wizyty Józefa w sklepie. Pierwszy wyraźny

sygnał rozpadu otrzymujemy w scenie uczyty przy stole. Adela podaje na zakończenie szabasowego święta półmisek z rybą. Wystarczy, by Józef pochylił się pod stół, a kawał czasu umyka gdzieś i znika: na srebrnym półmisku pozostała galareta po zjedzonej przez biesiadników rybie, wszyscy dookoła są zadowoleni i syci.

Żadna z wymienionych płaszczyzn czasowych nie jest jednak na tyle silna, by Józef mógł bez zastrzeżeń w nią wejść i tam pozostać. W zależności od sytuacji Józef zachowuje się jak dziecko, młodzieniec lub osoba dorosła, ale nie potrafi przeniknąć do zaistniałych sytuacji. Nie potrafi również zespolic się ze światem Ojca.

Pozostaje jeszcze czas zagłady, zasygnalizowany w pierwszych ujęciach filmu. Has wróci do niego w scenie, gdy Józef wygląda przez piwniczne okno i widzi ludzi uciekających w popłochu. Witryny tanich sklepików są pozabijane deskami lub mają zaciągnięte żaluzje. Jest to wyraźna zapowiedź wojny. Czas zagłady i śmierci jest zresztą obecny w całej strukturze filmu.

Wędrówka Józefa nie zakończyła się pozostaniem w konkretnej czasoprzestrzeni. Byłoby to wbrew wyznaczonej przez Hasa formule. Wędrówka spowodowała metamorfozę głównego bohatera. Kiedy Józef zostanie aresztowany, idąc przed kordonem egzekucyjnym z przewiazanymi czarną przepaską oczami, trafia na wyciągnięte dłonie Matki. A potem Matka prowadzi Józefa na strych, do ptaszarni, gdzie leżą martwe, rozkładające się, lub z wolna konające ptaki. Józef mówi: *I pójdzie człowiek do domu wieczności swojej, i będą chodzić po ulicach płaczący, póki się nie przerwie sznur srebrny i nie skurczy się wstęga złota i złamie się koło nad studnią, i wróci się proch do ziemi swej, z której był, a duch wróci do Boga, który go dał.*

Gdy Józef wypowiada te słowa (słyszymy je z offu), obraz rozmywa się w bieli wyraźnie sugerującej śmierć jego świadomości.

Przejścia Józefa z jednej sytuacji w inną dokonują się tak, jak w *Procesie* Kafki. Józefowi K. wystarczy otworzyć drzwiczki pracowni malarza, aby znaleźć się na korytarzu budynku sądowego, mieszczącego się przecież w innej dzielnicy. Podobnej transformacji podlegają plany filmowe, o czym pisze Konrad Eberhardt: *Jeśli odtworzymy trasę wędrówek Józefa zorientujemy się, że włazi pod łóżko, aby wydostać się z pokoju Adeli, gdy bawi w opuszczonym domu w ogrodzie – po przesunięciu szafy znajduje się w lesie; las przeobraża się w pociąg, z pociągu – znowu pod łóżkiem – przechodzi na strych rodzinnego domu; dalej chcąc wymknąć się z grona uczujących, włazi pod stół – i tą drogą powraca do opuszczonego domu w ogrodzie; zaś będąc w sanatorium, po odsunięciu szafy, wchodzi do opustoszałego już sklepu, z którego z kolei wychodzi przez okienko piwniczne*¹¹.

Myślę, że rodowodu tej idei transformacji należy szukać we wczesnych lekturach reżysera, utworach skonstruowanych na planie labiryntu, takich jak *Odyseja*, *Ulysses* Joyce'a, wspomniany już *Proces* Kafki, także *Zamek*. Lektury te (oraz klimat rodzinnego Krakowa) niezwykle silnie ukształtowały wyobraźnię plastyczną Hasa. Wystarczy obejrzeć jego ilustracje do wydanych w czasie okupacji kilku książek dla dzieci. Już w nich widać zapowiedź późniejszych scenografii jego filmów.

Tadeusz Sobolewski natomiast (krytyk ceniony przez Wojciecha Hasa), zastanawiając się nad transformacjami scenograficznymi w *Sanatorium*, wywodził ich pochodzenie z trzech krótkometrażowych filmów reżysera, nakręconych w latach

czterdziestych: „*Harmonia*”, „*Moje miasto*”, „*Ulica Brzozowa*”: *Jest jakaś (...) analogia między półmartwą Starówką, na której jednak pleni się życie, a dekoracją z „Sanatorium pod klepsydrą”. (...) film nakręcony w 1947 na ruinach Starówki w Warszawie ma już całą okrzyczaną, Hasowską dekoracyjność, tylko że ta dekoracja utworzyła się sama w powstaniu. Ulice na poziomie pierwszego piętra, domy upodobnione do skał i grot, z odsłoniętymi wnętrzami, wiszącymi pokojami, porośnięte bujną roślinnością. Kamera zagląda do zakamarków (...) pracują jakieś warsztaty, leżą zdeformowane rupiecie, rzeczy znalezione w ruinach i przystosowane na nowo do użytku*¹².

Wydaje się też, że istnieje analogia pomiędzy dekoracyjnością *Sanatorium* (wraz z koncepcją użycia rekwizytu), a sformułowaną przez Tadeusza Kantora ideą przedmiotu biednego. Takiej właśnie, a nie innej metody wymagał podjęty i prowadzony przez cały film wątek śmierci. Można zresztą uznać, że śmierć jest – tak jak u Kantora – tematem głównym i nieomal jedynym. Warto przypomnieć, co Tadeusz Kantor pisał na temat wspomnienia: *Pokój mojego dzieciństwa jest ciemną i zagraconą dziurą. To nieprawda, że dziecinny pokój pozostaje w naszej pamięci słoneczny i jasny. Jest to pokój umarły i dla umarłych*¹³.

Tym, co łączy Hasa i Kantora, jest też sposób prowadzenia aktorów. Oczywiście Kantor był w swojej ideologii bardziej radykalny i ortodoksyjny, wykluczał wszelkie „granie”! Ale i Has traktuje aktorów dość instrumentalnie, dobierając takich, którzy odpowiadają mu swoją fizycznością. Przede wszystkim zaś jest zdania, że aktor nie powinien na temat roli wiedzieć zbyt dużo, że potrzebny jest mu tylko jej zarys, szkic. W *Sanatorium* widać to bardzo wyraźnie. Has wybrał aktorów odpowiadających mu fizycznością i wrodzonym temperamentem. Mają przede wszystkim „być”, stać w określonym miejscu i przejść – jeśli zajdzie taka potrzeba – we właściwe miejsce.

Nie znaczy to jednak, że Has aktorów na swój sposób nie kocha. Maria Wachowiak, Lidka z *Pożegnań*, mówi o współpracy z Wojciechem Hasem: *Nie tylko utalentowany, inteligentny reżyser, ale jeszcze do tego wszystkiego z takim stosunkiem do aktora, który określiłabym niemieckim sformułowaniem hassliebe – nienawiść, miłość. Aktorów niezmiernie lubił, miał takich, których chętnie w obsadzie widział, z którymi bardzo dobrze się rozumiał, ale z drugiej strony bardzo wiele wymagał i w związku z tym miewał takie stany głębokiej niechęci, aż nienawiści, jeżeli ktoś nie spełniał jego oczekiwań*¹⁴.

Jan Laskowski, operator: *Has mówił, że trzeba aktora zabić, a później pozwalać mu rosnąć i rosnąć. W ten sposób się odbudowuje*¹⁵.

Gustaw Holoubek, ulubiony aktor Hasa, zapytany o współpracę z reżyserem, odpowiedział: *Has nie trzyma się rzeczywistości. Nie wierzy w nią. Ma ona u niego często teatralny charakter. Has umie się odrywać od realiów. Nawet wtedy gdy proponuje scenerię naturalnego wnętrza, to i tak odbija się od niej całkowicie. (...) Zajmowałem się zawsze sobą, nie próbując nigdy wtrącać się w gestie Hasa lub podejmować z nim dyskusji. Porozumiewaliśmy się bez słów, na głębszym poziomie w tym sensie, że rozumiałem, czego ode mnie oczekuje ustawiając mnie w tej czy innej sytuacji. On też nigdy nie wtrącał się do mnie, nie udzielał wyjaśnień, nie robił żadnych uwag. Kiedy kazał kręcić jeszcze jeden dubel, domyślałem się, co należy poprawić. Kiedy już nie kręcił dalszych, byłem pewien, że tym razem wypadło dobrze, że jest ze mnie zadowolony*¹⁶.

Scenografia Jerzego Skarżyńskiego i Andrzeja Płockiego często czerpie inspirację z architektury Pragi – rodzinnego miasta Kafki. Na przykład inscenizacja cmentarza wraz z zarysem budynków na drugim planie w ostatnich ujęciach, to replika tamtejszego cmentarza żydowskiego. Wskazuje na to jego budowa oraz charakter nagrobków: tylko na praskim cmentarzu znajdują się macewy o kształtach zwieńczonych półkuliście, podwójnie, na podobieństwo dwu Tablic Przymierza.

Żaden późniejszy film Hasa nie miał takiego rozmachu inscenizacyjnego. Reżyser z niestychaną maestrią dawkuje tu swe wizje o różnym natężeniu i gęstości materii.

Scena uczy hawdalowej, według żydowskiej religii odbywającej się po święcie szabasu, jest znakomita pod względem znaczeń formalnych i symbolicznych. Po pierwsze jest metaforą elipsy czasu, czyli punktem zwrotnym w całym filmie. To od tej właśnie sceny czas zaczyna się coraz bardziej „rozpadać”. Po powitaniu Krystiana Zeipela i synów w osobach Trzech Króli Józef spotyka Szłomę i razem idą do miasteczka. Aby w pełni wytłumaczyć symbolikę tej sceny trzeba sięgnąć do religii i tradycji żydowskiej. Ale o tym za chwilę.

W planie ogólnym Józef i Szłoma idą w kierunku kamery. Z prawej strony kadru widzimy dwie kopuły cerkwi. Kamera po chwili rusza wolno w lewo (jazda), prowadząc idących pośród postaci zgromadzonych przy synagodze (o czym świadczy podwójny dach budynku), trzymających w dłoniach palące się świece. Po dłuższej chwili kamera wypuszcza z kadru Józefa i zatrzymuje się na siedzącej na żelaznym łóżku, rozczochranej kobiecie, usiłującej zerwać owoc – jedyny na gałęzi – z wyschniętego i bezlistnego drzewa. Kim jest kobieta? Być może to Bajta ujeta w metaforze biblijnej Ewy, nie mogącej dosięgnąć jabłka z drzewa poznania, czyli interpretacja Starego Testamentu *à rebours*?

Cięcie i kamera z wolna rusza w prawo, a więc w kierunku odwrotnym niż poprzednio. Mija postacie Żydów ze świecami, stół, na którym pali się mnóstwo różnej wielkości świec (plan średni) i zatrzymuje się w perspektywie ciasnej uliczki z łukowym sklepieniem, wzdłuż której jest ustawiony długi stół z biesiadnikami. Stojąca nieopodal Matka gestem przywołuje Józefa.

W tej scenie czas zatacza koło. Kiedy kamera jedzie w lewo, Żydzi wypowiadają modlitwę Kidusz lewana – błogosławieństwo księżyca, czyli nowego miesiąca. Czas rwie się coraz intensywniej i uroczystość obchodzona wieczorem, przekształca się w ucztę szabasową. Natomiast gdy kamera rozpocznie wędrówkę powrotną w prawo – z offu słyszymy już modlitwę kończącą święto szabasu, hawdałę. Połączenie tego z kolistą pracą jazd kamery, niezwykle płynnie zmontowanych, spowodowało skrót czasowy. Po drodze zauważamy stół pełen świec, symbolizujący święto zmarłych zwane Izkor. Has coraz wyraźniej wskazuje na widmowe pochodzenie osób biorących udział w poszukiwaniu straconego przez Józefa czasu.

Wbrew pojawiającym się niekiedy opiniom¹⁷, Has nie popełnił błędu w znaczeniu religijnym, przeciwnie, wzbogacił znaczeniowo i zagaścił zwykły, wydawałoby się, obraz modlących się Żydów. Należy wspomnieć, że konsultantem filmu był Anatol Stern, ten sam, który brał udział w przedwojennej realizacji filmu *Dybuk* w reżyserii Michała Waszyńskiego.

Transformacje Józefa zostały w filmie podkreślone zmianą nakrycia głowy. Do sanatorium przybywa z gołą głową – jako osoba bezimienna, nie przypisana

żadnej sytuacji. Sygnałem powrotu w świat dzieciństwa jest założenie przez głównego bohatera złotego hełmu strażackiego w pokoju Adeli.

Adela: *Jakże jesteś odmieniony! Wyglądasz jak kapitan urwipółciów*. I przykład kosmyk swych długich włosów pod nos Józefa, który w tej chwili salutuje do czoła. Po awanturniczym wątku w ogrodzie Bianki za radą Konduktora Józef szuka wyjścia i je znajduje, przeciskając się pod łóżkiem wprost w ramiona Ojca, na strych, do ptaszarni. Ojciec mości we wnętrzu hełmu ptasie gniazdo, Józef natomiast przymierza kapelusz. Wobec tego dojrzałego nakrycia głowy Ojciec pozwala synowi obejrzeć swój album wypełniony kalkomaniami egzotycznych ptaków nałożonych na kolumny cyfr. Słyszcząc zaś, jak wprawnie naśladuje ich głosy, przekazuje mu swój testament. Ojciec: *Chciałbym, abyś i ty coś wziął ze sobą i przyjął to w krew swoją, w swoje życie i ocalił, i żył z tym dalej*.

Pozbawiony nakrycia głowy Józef niejako traci tożsamość. Dzieje się to wtedy, gdy matka prowadzi go na strych, aby pożegnać Ojca, który *odchodził wielokrotnie, ale zawsze z pewnym zastrzeżeniem*, tym jednak razem – odszedł definitywnie.

Wchodząc do ptaszarni, Józef zdejmując kapelusz. Obudzi się na łóżku w sanatorium doktora Gotarda obok zmarłego Ojca. Wyśnił już bowiem o nim wszystkie wspomnienia. Od tej pory pozostanie bez nakrycia głowy, nie przyporządkowany nawet skrawkowi sytuacji, które napotka. Czas rwie się bowiem coraz szybciej i staje się coraz bardziej „wybrakowany”. Zabraknie go nawet dla egzystencji Ojca w sanatorium i Józef stanie się świadkiem jego śmierci po raz drugi. Wtedy dr Gotard wraz z pielęgniarką ubiorą go w mundur i czapkę Konduktora-Charona. Józef, być może na zawsze, zostanie przyporządkowany funkcji przewodnika, osoby przypominającej o tym, że świat jest strukturą przemijającą. To ostatnia transformacja Józefa.

MAŁGORZATA BURZYŃSKA-KELLER

¹ A. Guérin-Castell, *Sztuka wierności własnej wierności*, „Kwartalnik Filmowy”, 1997, nr 18.

² Cyt. wg B. Schulz, *Sklepy cynamonowe, Sanatorium pod klepsydrą*, Kraków 1985 oraz wg dialogów filmowych.

³ W. J. Has, *Potrzeba pamięci*, wywiad z E. Smoleń-Wasilewską, „Film”, 1966, nr 12.

⁴ Pirke Awot, *Miszna, traktat Bereszit*.

⁵ M. Buber, *Opowieści chasydów*, Warszawa 1986. Baal Szem Tow – z hebr. Pan Dobrego Imienia, twórca chasydyzmu (1700-1770).

⁶ P. Santarcangeli, *Księga labiryntu*, Warszawa 1982.

⁷ Tamże.

⁸ Tamże.

⁹ K. Stala, *Na marginesach rzeczywistości: O paradoksach przedstawiania w twórczości Brunona Schulza*, Warszawa 1995.

¹⁰ Por. C. G. Jung, *Archetypy i symbole*, Warszawa 1993.

¹¹ K. Eberhardt, *Sny sprzed potopu*, „Kino”, 1973, nr 12.

¹² T. Sobolewski, *Na wpół twierdza, na wpół teatr*, „Film na świecie”, 1974, nr 6.

¹³ T. Kantor, *Wielopole, Wielopole*, Kraków 1984.

¹⁴ Cyt. z filmu *Pożegnania – Historia powstania*, reż. J. Szczurba (1998).

¹⁵ Tamże.

¹⁶ *Władca wyobraźni*, wywiad z M. Kornatowską, „Kino”, 1998, nr 7-8.

¹⁷ Zob. np. atak A. Sandauera: *Film „Sanatorium...” w sposób prymitywny wypacza ideę dzieła literackiego*, Schulz był Żydem całkowicie spolszczonym, Has natomiast czyni zeń autora opowieści rodzajowych, sprowadzając jego kosmiczną judajskość do poziomu chasydzkiego folkloru, „Dialog”, 1973, nr 10.