

Doświadczenie czy wyobrażenie?

O Mannowskim kontekście *Ocalenia*
Edwarda Żebrowskiego

ANDRZEJ SZPULAK

Susan Sontag we wstępie do eseju pisanego w trakcie walki z nowotworem piersi, a poświęconego metaforycznie chorobie, tak określa swoje zamierzenia: *Nie chcę tu opisywać, jak to naprawdę jest, gdy się migruje do świata chorych i jak się w nim mieszka, pragnę natomiast przedstawić wyobrażenia, które czynią z choroby rodzaj kary bądź też nadają jej treść sentymentalną, chcę zatem mówić nie o rzeczywistej geografii kraju, lecz o pewnych tyjących go stereotypach myślowych*¹. Takie stosunkowo proste postawienie sprawy bez zbędnych tłumaczeń wprowadza nas w podstawową antynomię, jaka pojawia się, gdy rozważamy literacki lub filmowy obraz choroby. Można go postrzegać jako bezpośredni wyraz niepowtarzalnego jednostkowego doświadczenia wewnętrznego, często o źródłach autobiograficznych, albo jako konsekwencję wyobrażenia zakorzenionego w konkretnej przestrzeni społecznej, a więc także w kulturze. Z tejże antynomii wyłaniają się pytania, jakie można byłoby postawić wobec konkretnego utworu operującego obrazem choroby i umierania.

Do takich utworów należy bez wątpienia *Ocalenie* (1972), pełnometrażowy debiut reżyserski Edwarda Żebrowskiego, film wpisujący się w „konwencję” kina autorskiego, ale zarazem unikatowy ze względu na wybór, a nade wszystko sposób ujęcia tematu. Uchodzi on za analityczny obraz procesu fizycznego umierania i związanej z nim duchowej przemiany umierającego bohatera. Ale czy w rzeczywistości jest to obraz doświadczenia, czy wyobrażenia choroby? Czy po prostu śledzimy w nim psychofizyczny dramat odchodzenia? A może nadrzędny jest tu zapis „dziejów duszy”, dla których fakt zetknięcia z realnością śmierci jest tylko znaczącą okolicznością? Oto pytania, na które trzeba szukać odpowiedzi.

Aby pewne rzeczy zobaczyć precyzyjniej, warto pokazać je na wyrazistym tle. W przypadku historii cierpiącego na kłębkowe zapalenie nerek docenta Małeckiego naturalnym tłem (kontekstem) wydaje się pejzaż alpejski z okolic Davos. I nie ma w tej ocenie żadnej dowolności czy też podejrzanej arbitralności. Znajduje ona przecież pośrednie potwierdzenie w słowach samego reżysera. *Kiedy kilkanaście lat temu po raz pierwszy przeczytałem „Czarodziejską górę” – mówi Żebrowski – zafrapowała mnie Mannowska koncepcja choroby jako czynnika demonicznego, prowokującego chaos, niszczącego formę. Teza ta długo mnie fascynowała, a jednocześnie podejrzewałem, że w istocie rzecz wygląda inaczej. Osobiste przeżycie pewnych doświadczeń nasunęło mi ostatecznie myśl, że nasze poglądy na sprawy normy i patologii, zdrowia i choroby są chyba zbyt proste. To raczej choroba jest*

*stanem właściwym materii, a zdrowie – czymś patologicznym i wyjątkowym. Choroba może być czymś twórczym, porządkującym, nadającym wartość*².

Uwaga ta wskazuje na powieść jako na element inspirujący reżysera, ale także, co jeszcze ważniejsze, jako na źródło krystalizacji jego własnego widzenia rzeczy, krystalizacji wywołanej przez dyskomfort, niezgodę, opór. Mniejsza o to, czy skrótowy opis „Mannowskiej koncepcji choroby” jest tutaj do końca właściwy. Podstawowy sens ma bowiem sam fakt podjęcia dialogu. Przy czym rzecz jasna *Ocalenia* nie można nazwać utworem polemicznym. Wydaje się natomiast, że poprzedzająca jego powstanie bardzo istotna dyskusja Żebrowskiego z Mannem miała znaczący wpływ na tak dojrzały kształt filmu. *Czarodziejska góra* zyskuje więc walor tła kontrastowego.

Dzieło niemieckiego pisarza jest syntetyczne wobec współczesnej mu kultury, wielogłosowe, skomplikowane strukturalnie, ironiczne, obszerne, utwór polskiego reżysera – jednorodny tematycznie, dość skromny, obdarzony konsekwentnie przestrzeganą narracyjną prostotą, mocno improwizowany, szukający możliwości pełnej identyfikacji widza z sytuacją bohatera. Można byłoby powiedzieć: dwa całkowicie odmienne żywioły. A jednak podobieństwo sytuacji egzystencjalnych, w jakie zostali wrzuceni protagoniści, Hans Castorp i Adam Małeckie, wywołuje nieusuwalne ich skojarzenie. Właśnie to skojarzenie dominuje nad kwestiami dyskursywnymi, które swoją zacytowaną wypowiedzią wywołał Żebrowski.

Nie jest jednak najbardziej ambitne ani też najważniejsze opisywanie mechanizmu owego skojarzenia. Szczegółowy rejestr podobieństw, różnic, punktów zaczepienia, możliwych inspiracji czy też nieuświadomionych nawiązań osiąga spore rozmiary. Nie warto go tu jednak przytaczać, a przynajmniej nie *in extenso*. Chcemy się nim posłużyć, aby uzyskać wiedzę na temat statusu filmowego świata wykreowanego w *Ocaleniu*, aby uzyskać odpowiedź na postawione wyżej pytanie: doświadczenie czy raczej wyobrażenie.

Trzeba też koniecznie nadmienić, iż kontekst *Czarodziejskiej góry* rozciąga się także na inne filmy Żebrowskiego, w szczególności zaś na *Szpital przemienienia*, adaptację prozy Stanisława Lema. W tym wypadku funkcjonuje on jednak inaczej. Kwestia doświadczenia choroby i umierania ustępuje miejsca dyskursowi idei, a także postaw etycznych i poznawczych. W filmie zostaje odtworzona klasyczna, obowiązująca w utworze pisarza z Lubeki, struktura „powieści edukacyjnej”. Młody adept psychiatrii, podobnie jak jego rówieśnik, praktykant inżynierii budowy okrętów, zostaje poddany oddziaływaniu kilku dojrzałych osobowości o ukształtowanych i wyrażonych odmiennych światopoglądach, z których każda chce zawładnąć jego duszą, znaleźć w nim wcielenie, kontynuatora i wyznawcę własnych idei. Tutaj jest to Rygier, Kauters czy Sekułowscy, tam Settembrini, Naphta i Peeperkorn. To jednak temat na inną okazję.

Na początek z pewnością warto odwołać się do założeń, które sami autorzy czynią wobec swoich dzieł, nawet jeśli wyjaśniają je *ex post*. Mann swoje formułuje w krótkim rozdziale wstępnym. Historię Hansa Castorpa uznaje on za sprawę dawno minioną, pochodzącą z zamierzchłej epoki, sprzed wielkiej wojny, choć rozgrywającą się niedługo przed nią. Píše m.in. tak: *Ale czy cecha dawności takiej historii nie jest tym głębsza, tym doskonalsza, tym bardziej baśniowa, im bliżej wojny jest owo przedtem. Ponadto może się okazać, że nasza historia także skądinąd, dzięki wewnętrznym swym cechom, pod tym lub owym względem nie bardzo*

*odbiega od baśni*³. Nie siląc się na żadne genologiczne analizy, które z odpowiedzią ścisłością zweryfikowałyby tę kwestię (zapewne i sam autor nie rozumował wszak genologicznie), można powiedzieć, że jako czytelnicy *Czarodziejskiej góry* jesteśmy odsyłani w przestrzeń z jednej strony symboliczno-mityczną, w pewnych momentach z rozmysłem dotykającą fenomenu ludzkiej nieświadomości, z drugiej – ideologiczno-filozoficzną. Sam fakt choroby bohatera i jego przebywanie wśród ludzi znajdujących się w podobnej sytuacji stanowi punkt wyjścia tych wnikliwych, czasem niebezpiecznych, bogatych w aluzje eksploracji. Przywołanie baśniowości wynika zaś nie tylko z umieszczenia akcji w przeszłości i z chęci podkreślenia esencjonalnej wartości cezury, jaką okazała się wojna. Staje się też ono sygnałem świadomego zdystansowania się od konwencji realistycznych. Programuje odbiór wyczulony na znaczenia przenośne, paraboliczne. Utwór posługuje się *środkami powieści realistycznej, ale nią nie jest, ponieważ stale wychodzi poza rzeczywistość, podnosząc ją symbolicznie i czyniąc przepuszczalną dla zjawisk duchowych oraz idei*⁴. Z punktu widzenia naszych rozważań to kwestia fundamentalna.

Wiele stroniec powieści Manna wygląda niczym napisana w znanym „niemieckim” stylu rozprawa naukowa (fragment o studiowaniu podręczników medycznych, rozważania o naturze czasu), jeszcze więcej przypomina ambitną, intelektualną dysputę i po części nią jest (nade wszystko rozmowy Settembriniego z Naphtą). Są też rozdziały, które sprawiają wrażenie literackiej ilustracji treści filozoficznych (choćby te poświęcone postaci dionizyjskiego Peeperkorna) albo po prostu alegorycznych obrazów (rozdział *Śnieg*). Wydawałoby się, że żywioł rozumu zdominował ten skądinąd niewątpliwie wielowarstwowy i skomplikowany utwór. Potwierdzałyby to w dużym stopniu jego recepcja, szczególnie publicystyczna⁵, skupiająca się w znacznej mierze na interpretacji polemiki ideologicznej i jej odniesieniu do historyczno-kulturalnej rzeczywistości Europy XX w. Rzecz jasna nawet największy fascynat dyskusji dwóch samozwańczych pedagogów, kiedy zostaliby zapytani wprost o nadrzędność refleksji intelektualnej w *Czarodziejskiej górze*, musiałby przyznać, że co najmniej nie jest ona oczywista.

Sytuacja ta przypomina nieco przypadek Żebrowskiego i jego *Ocalenia*. Autor jedyne syntetyczne szkicu na temat twórczości tego filmowca, Bogusław Zmudziński, szukając na jej określenie jakiejś ogólnej formuły, doszedł do przekonania, iż jest to kino dyskursywne⁶. Jeszcze dobitniej i zarazem, jak na krytyka przystało, ryzykowniej wyraził to Tadeusz Sobolewski, stosując do autora *Szpitala przemienienia* następującą uwagę: *Autorytet, jakim się cieszy, nie wynika z czysto filmowych zalet jego warsztatu ani z ilości błyskotliwych sukcesów. Ten zawodowy reżyser pozostaje raczej intelektualistą, który wypowiada się, korzystając z kina, niż „człowiekiem kina”*⁷.

Wydawałoby się więc, że wszystko jest w miarę jasne, kierunek refleksji o dziele Żebrowskiego wytyczony raz na zawsze. Oczywiście o wiele ściślej niż w przypadku autora *Czarodziejskiej góry*. W dziele Polaka bowiem intelektualny dyskurs jest traktowany jako wartość nadrzędna, syntetyzująca, u artysty niemieckiego zaś – mimo wszystko – jako szczególnie interesująca, wyraźnie wyeksponowana, ale też jedna z kilku.

Tymczasem polemiczne wobec takiego postrzegania dzieła okazują się słowa samego reżysera wypowiedziane zresztą właśnie w odniesieniu do *Ocalenia*: *Przy-*

znam się, że w ogóle nie lubię teoretycznych rozważań, posługuję się filmem w sposób raczej intuicyjny. Przystępując do realizacji „Ocalenia”, a jeszcze wcześniej do pisania scenariusza, nie stawiałem sobie żadnej tezy, nie miałem żadnej idei sformułowanej w języku pojęć, którą pragnąłbym zilustrować obrazkami. Po prostu chciałem opowiedzieć pewną historię, w której znalazłoby się coś z moich własnych doświadczeń i obserwacji. Miałem nadzieję, że uda się w niej zawrzeć pewne treści, intuicyjnie je wyczuwałem, ale wołałem ich sobie nie uprzytamniać, a przede wszystkim nie nazywać. (...) Wiem, że może to brzmieć trochę nieprawdopodobnie, ale do końca jedynie się domyślałem, co może z tej opowieści wyniknąć⁸.

Kontynuuje on jeszcze ten wątek, kierując się ku refleksji bardziej ogólnej: Oczywiście kino (...) potrafi wyrażać jedynie emocje i stany psychiczne, jest niezdolne do formułowania problemów w ten sposób, jak literatura czy filozofia. Abstrakcyjne pojęcia mogą się stać przedmiotem dzieła filmowego jedynie wtedy, kiedy pokażemy je jako treści emocjonalne człowieka. Nie uważam jednak, żeby to było ograniczeniem; przedmiotem sztuki zawsze jest człowiek i jego przeżycie⁹.

Poza wszystkimi innymi implikacjami słowa te mogą zostać potraktowane jako swoisty manifest realizmu, manifest jednoosobowy i dotyczący własnej twórczości, a odnoszący się zarówno do istoty kreowanego przekazu, jak i do przyjętej metody twórczej. Podług wskazań tego „manifestu” film ma być przekazem, w którym sensory i wartości są kreowane oddolnie. Droga wiedzie więc od konkretnej, wielowymiarowej, otwartej na rozmaite konceptualizacje, niedookreślonej historii, w której centrum stoi niepowtarzalna ludzka osoba, do wynikającej z tej historii refleksji natury ogólnej, siłą rzeczy refleksji również niedającej się domknąć i zsumować. Wiedzie ona też od pracy twórczej w znacznym stopniu wykorzystującej element improwizacji, od oddania wolności aktorowi z całą specyfiką jego sztuki i osobowości artystycznej, od zgody na brak pełnej kontroli, na nieustanny dynamizm weryfikacji i zmian ku dziełu, które sam twórca w znacznym stopniu de-szyfruje wraz z widzem *ex post*, oddając temuż widzowi znaczącą autonomię.

Gdy spojrzeć na całkiem zewnętrzny aspekt rzeczywistości, na wykreowaną w obu omawianych utworach przestrzeń świata przedstawionego – w jednym jest to sanatorium, w drugim przede wszystkim szpital – to okazuje się, że jest ona w znaczącym stopniu podobna, a chwilami nawet tożsama. Zważywszy na charakter tych miejsc, podobieństwo to tyleż nie dziwi, ile prowokuje do porównań.

Różna jest rzecz jasna natura powieści i filmu. Reżyser, choćby nie chciał, stale musi kreować ową dotykálną zewnętrzną, traktując ją tak lub inaczej. Natomiast pisarz może się do niej odnieść wybiórczo, a nawet całkiem ją pominąć. To jednak nie ten przypadek. Autor *Buddenbrooków* postanowił być skrupulatny i rzeczowy – szczególnie w niektórych partiach swego dzieła. *Czarodziejska góra*, w przeciwieństwie do *Ocalenia*, jest bowiem tak skonstruowana, że w poszczególnych fragmentach dominują rozmaite żywioły: raz jest to właśnie narracja typu realistycznego, mieszcząca deskrypcję wyglądu świata, raz psychologiczna introspekcja przechodząca w opowieść symboliczną czy alegoryczną (samotna wycieczka Castorpa w góry), a także relacja z intelektualnych doświadczeń (także lektur) bohatera czy niczym niezmaczona, kilkudziesięciostronicowa „uczona dysputa”. Pierwszy z wymienionych żywiołów zagospodarowuje nade wszystko wstępne rozdziały powieści, wcale zresztą obszerne, rejestrujące początkowe tygodnie pobytu w Davos przybysza z północnych Niemiec. Stanowią one coś w ro-

dzażu realistycznej bazy, tkanki rzeczywistości, do której narrator może się odnieść w każdej chwili. Tak zresztą z zupełną swobodą czyni aż do końca powieści.

Baza owa zawiera rzucający się od razu w oczy dokładny opis przestrzeni, a więc sanatoryjnych pokoi, jadalni, restauracji i innych pomieszczeń, także tych związanych z działalnością medyczną, rozkład topograficzny najbliższych okolic, pobliskich tras spacerowych, miasteczka i drogi do stacji kolejowej. Jeszcze ważniejsza wydaje się jednak drobiazgowa rejestracja tutejszych zwyczajów i codziennego trybu życia, owych niekończących się posiłków z przybliżeniem kolejnych dań oraz podaniem rozkładu kuracjuszy zasiadających przy każdym ze stołów, owych werandowań, spacerów do ławeczki i z powrotem, owych niedzielnych koncertów, poniedziałkowych wykładów dra Krokowskiego, badań w gabinecie dra Behrensa itp. Imponująca jest też galeria przedstawionych postaci: gości, kierownictwa zakładu, obsługi medycznej oraz służby. To panorama rozległa (także jeśli chodzi o kraj pochodzenia gości – od Kirgistanu do Meksyku), siłą rzeczy różnorodna, świetnie wycieniowana, gdzie trzeba pogłębiona, czasem dowcipna, zawsze pomysłowa i zindywidualizowana, słowem – frapująca epickim realizmem najwyższej próby.

Sfera realistycznej obserwacji funkcjonuje w Mannowskim dziele niczym naskórek (a może raczej skóra dość solidnej grubości?), a służy uwierzytelnieniu opowieści, utrzymaniu w ryzach jej przestrzeni wewnętrznych, nieco mniej uchwytnych, bardziej skłonnych do amorfii, służy spłaceniu długu kulturze, z której wyrosło. Ale nie wyłącznie. Bo oto owa rzeczowość opisu ostentacyjnie szczegółowego, czasem jawnie przesadnego połączona z wyraźnymi sygnałami dystansu narratora wobec świata przedstawionego, wprowadza ów opis w żywioł ironii i każe rozważyć, czy należy brać go całkiem serio¹⁰.

Ani śladu owej ironii czy też naskórkowości nie można by się doszukać w *Ocaleniu*. Dużo bardziej skupiona w sobie mikroprzestrzeń szpitalna (sale chorych, korytarz, gabinety lekarskie, łazienka, biblioteka) jest naturalnym i stałym miejscem rozgrywania się akcji. Nie jest to miejsce znaczeniowo czy emocjonalnie neutralne – panuje tu przecież choroba i śmierć – ale nie ma szczególnej ostentacji w jego ukazywaniu. Wyjątek stanowi tylko aparatura medyczna. Ona, owszem, jest prezentowana z pietyzmem, a nawet pełną ambiwalencji fascynacją. Z jednej strony jej pojawianie się staje się rękojmią uspokajającej racjonalności, z drugiej jednak jej wszechobecność, rozmiary, „obiektywność”, obcość przywodzą poczucie dehumanizacji.

Staje się ono także udziałem docenta Małeckiego, ludzkiego ucieleśnienia rzeczowości i postawy scjentystycznej, a poza tym biologa, z technologią laboratoryjną niewątpliwie obytego. Najpierw domaga się on od lekarza, który zachowuje się, jak gdyby był ślepym przedłużeniem owej maszynery, by zwracał się do niego w formie osobowej. Później, poproszony w wypicie barytu przez ukrytą za potężnym aparatem kobietę, irytuje się na tempo, w jakim każe mu się to robić. Takich znaków reifikacji, przede wszystkim reifikacji ciała, i takich obrazów buntu przeciwko niej jest znacznie więcej. Wszystkie one mieszczą się jednak w granicach doświadczenia codziennej egzystencji na oddziale szpitalnym dla ciężko chorych. Nie ma tu scen w rodzaju tej, w której Behrens-Radamantys pokazuje Hansowi Castorpowi na ekranie wnętrze ciała prześwieczonego akurat człowieka, z czego rodzą się dla bohatera głębokie konsekwencje psychiczne i intelektualne. Swoją



realistyczną dyskrecją Żebrowski otwiera szanse na zaistnienie takich konsekwencji, ale nie określa ich sensu i charakteru, a jeżeli nawet, to bardzo szeroko. Pozostawia to sugestywności aktora-imrpowizatora, ale nade wszystko aktywnej interpretacji odbiorcy. Wszelka naddana wartość symboliczna filmowych obrazów rodzi się jakby mimochodem, pozornie bez udziału twórców. Można by pomyśleć, że znajdujemy się o krok od nadmiaru wolności, a więc od dowolności.

Podobieństwo zewnętrznej przestrzeni, podobieństwo czynności, których się w niej dokonuje (np. badania, pośmiertna dezynfekcja), czy sytuacji, jakie się pojawiają (np. wizyta gości z zewnątrz, świętowanie Bożego Narodzenia), zaznacza się i w innych elementach konstrukcji utworów, przy czym nie zawsze wynika to z oczywistego spokrewnienia tematycznego.

Weźmy choćby fakt koncentracji obu utworów na postaciach wyraźnie zindywidualizowanych głównych protagonistów: Hansa Castorpa i Adama Małeckiego. Wygląda to tak, że całe światy – literacki i ekranowy – dzieją się ze względu na każdego z nich, a pozostałe postacie funkcjonują niemal wyłącznie w odniesieniu do nich.

Obaj bohaterowie dzielają – jak się wydaje – zbliżoną, a zarazem nacechowaną potężnym brzemieniem potencjalnych znaczeń sytuację egzystencjalną. Nie spodziewanie dla siebie znajdują się nagle w przestrzeni zamkniętej i jakże odmiennej od tej doświadczanej na co dzień, w rzeczywistości chorych i lekarzy, w rzeczywistości strachu i rutyny, w której z rzadka pojawiają się osoby z zewnątrz, traktowane zresztą zazwyczaj jako intruzy. Obaj przeżywają okres przygotowania

(każdy w nieco innych okolicznościach), moment postawienia diagnozy i długotrwałe leczenie. Obaj oglądają panoszącą się śmierć, przechodzą różne stany psychiczne, obaj z trudem dojrzewają do tego, co ich otacza. Jeden zdrowieje (tzn. opuszcza szpital), drugi w pewnym sensie też.

Sytuacja wydaje się zatem na tyle zbliżona, że pozostaje jedynie analiza jakichś różnicujących niuansów. Jednak nic podobnego. Owa bliźniacza struktura zawiera diametralnie różne treści. Tylko introdukcja, wspominane już początkowe rozdziały *Czarodziejskiej góry* głębiej splatają się z filmem Żebrowskiego. Do momentu pierwszego badania i postawienia diagnozy skupiamy się na obserwacji zmagania się gościa z nizin z podlegającymi gwałtownej i zupełnie przez niego nieoczekiwanej eskalacji doznaniami chorobowymi. Zaczyna się od lekkiej gorączki, przyspieszonego bicia serca i ciągłego znużenia, kojarzonego z procesem aklimatyzacji. Potem pojawiają się zawroty głowy, dreszcze, chwiejny krok, niesmak w trakcie palenia cygara, drżenie karku, krwotok z nosa, zimny pot, miękkie kolana. Sprawę przesądza katar i przeziębienie oraz będąca ich konsekwencją wizyta pielęgniarki i badanie lekarskie. Diagnoza, a więc stwierdzenie gruźlicy, w niebyt odsuwa jednak całą fizyczną stronę choroby. Jako taka przestaje ona właściwie być przedmiotem zainteresowania i literackiego opisu. Traci swoją aurę grozy – przynajmniej w odniesieniu do samego Castorpa, który bynajmniej nie doznaje jej ciężkich i przykrych objawów. Choroba przenosi się prawie wyłącznie w sferę szeroko pojętego ducha, momentami stając się zaledwie kontekstem.

Osiąga ona tutaj status metafory, co w przypadku gruźlicy wydaje się szczególnie znaczące. Opis charakteru metaforyzacji, a także mityzacji związanej z wizerunkiem tej jednostki chorobowej w przywoływanym już eseju formułuje Susan Sontag. Okazuje się, że ściśle przylega do kreacji Mannowskiej. Dzieje się tak w zakresie postrzegania uwarunkowań społecznych oraz samych objawów gruźlicy: choroba kapryśna, tajemnicza, nieujarzmialna, dla zdrowych stanowiąca tabu, obsceniczna, szokująca, choroba kontrastów (namiętność-rezygnacja, bladeść-wypieki), wzmagająca apetyt i popęd, bezbolesna, przynosząca lekką śmierć¹¹. Ale także w odniesieniu do sfery życia wewnętrznego: choroba świadcząca o uduchowieniu czy wprost choroba duszy, zarazek samej śmierci, wariant choroby miłosnej (romantyzm), wywołującej stłumienie uczuć bądź wybuch namiętności, wprowadzająca stan otępienia lub pobudzenia duchowego, przeciwstawiony zdrowej przeciętności, prowokująca smutek, melancholię oraz impuls twórczy, choroba posyłająca w krąg podróży i wygnania, choroba pogłębiająca świadomość, skrajnie indywidualna. To przyleganie zauważa zresztą sama amerykańska pisarka, gdy powiada, że *dzieło Manna jest późnym, świadomym komentarzem na temat mitu gruźlicy. A jednak powieść mit ten nadal odzwierciedla*¹². Stan Castorpa jest wielokrotnie nazywany przez narratora i innych bohaterów wprost chorobą duszy, wpisywany w wielopoziomową rozgrywkę erotyczną, pokazywany jako ten, który wyrwa go z przyrodzonej przeciętności, tworzy z niego „filozofa”. Wychodzi więc na to, że obcujemy z przetworzonym przez długotrwałe oddziaływanie kulturowym odbiciem obrazu choroby, chwilami niemal ze świadomie reprodukowanym i wykorzystywanym stereotypem, nie zaś z próbą zapisu i deszyfracji konkretnego cierpienia.

Tymczasem dla Adama Małeckiego diagnoza (kłębkowe zapalenie nerek) jest wyłącznie kolejnym etapem wtajemniczenia w fizyczne i psychiczne aspekty

śmiertelnej choroby. Obserwujemy, jak podlega on coraz większemu, w jego oczach degradującemu go cierpieniu, jak zmaga się z nader realnym widmem własnego odejścia. Zasłabnięcie w łazience, imaginacja związana z awarią aparatu do dializy i niekontrolowanym wypływem krwi (krótka scena do pewnego stopnia łamiąca reguły realizmu), gwałtowne pretensje wobec profesora, te i inne zdarzenia są znakami dominacji choroby i ściśle z nią związanego strachu. W filmie wszystko dzieje się ze względu na nie, każde spojrzenie, wyraz twarzy czy gest. Każde wypowiedziane słowo przede wszystkim ich dotyczy.

W świecie bohatera *Ocalenia* choroba stanowi więc nadrzędną, z czasem jedyną, bo obejmującą nawet stosunki małżeńskie i zawodowe (prośba skierowana do współpracownika Andrzeja), realność. Z owej dojmującej, nieodwoływalnej i wszechogarniającej realności rodzą się podstawowe dylematy etyczne i duchowe, w pewnych miejscach spotykające się przeciwieństwo z tymi, które dotyczyły Hansa Castorpa. W filmie rodzą się one spontanicznie, jakby od dołu, jako konsekwencja następujących po sobie sytuacji, zdarzeń i stanów wewnętrznych. Są nabrzmiałe emocjonalne, boleśnie praktyczne.

Pojawiają się i inne podobieństwa łączące niedoszłego inżyniera oraz docenta, podobieństwa, które z pozoru bardzo zbliżają do siebie te kreacje osobowe, a w istocie nie mogą być uznane za oczywiste. Obaj protagoniści pojawiają się przed naszymi oczyma jako ludzie skryci, rzeczowi, emocjonalnie chłodni, opanowani przez formę. Trudno rozpoznać ich rzeczywisty wymiar wewnętrzny, choć Mann *expressis verbis* zdradza, że jeśli chodzi o Castorpa, to w punkcie wyjścia tenże nie jest szczególnie, raczej zupełnie przeciętny. W wypadku tego bohatera forma zdaje się naturalnym sposobem na życie, nie zaś, jak to się sugeruje w odniesieniu do Małeckiego, metodą na ujarzmienie nadmiernej wrażliwości i niedostosowania¹³. Obaj jednak tak czy owak muszą ową formę zgubić. Młody Niemiec czyni to trochę niezauważalnie dla siebie. Gdyby nie napomnienia Settembriniego, które wskazują na ogólnokulturowy, wedle niego negatywny, sens tego procesu, odczuwałby on zapewne wyłącznie satysfakcję wynikającą z wzniesienia się na inny poziom duchowy. Znaczenie tego procesu w powieści Manna jest zarazem podstawowe i wielowarstwowe, bardziej niż do jednostkowego przypadku odnosi się do kwestii ogólnych. Ów jednostkowy przypadek staje się przez to mniej lub bardziej ilustracyjny.

Małeki zrzuca maskę formy w dramatycznych, dynamicznych spazmach, które prowokowane są przez spotkania z ludźmi poniekąd uosabiającymi najbardziej dojmujące w jego sytuacji kwestie. A jest to żona (miłość, erotyzm, życie), profesor (choroba, śmierć fizyczna) oraz ksiądz (śmierć duchowa, nieistnienie Boga). W krótkich rozmowach, które prowadzi docent, także w tych obdarzonych emocjami bardziej ukrytymi, prawie nie używa się uogólnień, kwantyfikatorów całościowych, nie teoretyzuje się i nie próbuje formułować choćby najprostszych idei. Nie ma pytań o Boga, lecz o to, czy ktoś wierzy, nie ma pytań o strach, lecz o to, czy się ktoś boi. Zwycięża horyzont osoby oraz relacji ja-ty. Objawia się w ten sposób dramat ściśle indywidualny, pojedynczy, choć noszący potencjał uniwersalności, podobieństwa do innych doświadczeń granicznych.

Także erotyzm, a jest przecież w *Ocaleniu* scena dobrze to pokazująca (jedno ze spotkań z żoną), ma wymiar zarazem dramatyczny, jednostkowy i realistyczny. Jesteśmy świadkami upokarzającego wybuchu pożądania, niespodziewanego i nie-



meo, który ma miejsce w kruchym odosobnieniu szpitalnego oddziału, w scenerii i okolicznościach bardzo niesprzyjających. Jego rezultat to poczucie wstydu, głębsze osamotnienie i rozpacz. Ujawniają się w tej scenie nade wszystko uwarunkowania biologiczne sytuacji bohatera oraz bez wątpienia jego strach. A poza tym całe zdarzenie ma posmak małżeńskiej rutyny, w której trudno doszukiwać się tajemniczych, nieznanych, a fascynujących doznań wynikających z samego faktu zbliżenia.

Mann wielowarstwową relację erotyczną młodego hamburczyka i pani Chauchat czyni jedną z osi konstrukcyjnych powieściowej fabuły, a także jednym z najważniejszych tematów powieści. Drobiazgowo śledzi reakcje swego protagonisty, budzenie się uczucia i fascynacji oraz wewnętrzną, psychiczną dynamikę ich przemian. Tworzy obraz niezwykle sugestywny, bogaty. Zarazem jednak wpisuje ową relację w świat idei swego utworu. Kławdia Chauchat zostaje utożsamiona z niszczycielską, zgoła azjatycką dzikością, najprostszą żądzą życia, a wreszcie antykulturą. Castorp dzięki owej Rosjance o kirgiskich rysach i francuskim nazwisku doświadcza wyzucia z formy czy nawet po prostu z cywilizacyjnych reguł – nad czym boleje przede wszystkim humanista Settembrini. Doświadcza udziału w dionizyjskim „nadczołowieczeństwie” Peeperkorna.

Od realizmu psychologicznego, przez psychoanalityczną introspekcję, symbolizm, aż do współkreacji diagnozy kulturowej i społecznej sytuacji ówczesnej Europy – takie warstwy można wyróżnić w owym wątku miłosnym, w którym sam akt erotyczny, choć niezmiernie ważny, zostaje ukryty. Znowu zatem znaczenie realizmu zostaje ograniczone mimo wybitnych zdolności powieściopisarza w jego kreowaniu.

W przywoływanych już uwagach wstępnych do *Czarodziejskiej góry* dodaje on jeszcze i te słowa, odnoszące się do historii, która ma być relacjonowana: *Opowiemy ją szczegółowo, dokładnie i gruntownie*¹⁴. Deklaracja ta pośrednio, ale i jednoznacznie odsyła do sfery czasu, która w odniesieniu do obu będących przedmiotem naszego zainteresowania dzieł, a także w odniesieniu do nurtującego nas zagadnienia realizmu, ma znaczenie elementarne.

Sprawa wydaje się o tyle nieskomplikowana, że obie historie, i ta powieściowa, i ta filmowa, są prowadzone w prawie niezakłóconym porządku linearnym. Nawet ta garść wspomnień z dzieciństwa hamburskiego inżyniera znajduje się na samym

wstępie utworu, stanowiąc coś w rodzaju przedakcji. Może tylko asocjacyjnie przywołany epizod z Przybysławem Hippe łamie na chwilę ten układ, lecz bez większych konsekwencji. Jednakże owa linearność wcale nie gwarantuje prostoty. Już choćby dlatego, że zarówno Castorp, jak i Małeckie muszą się zanurzyć w pewną specyficzną odmianę czasu, jaką stanowi czas szpitalny (sanatoryjny). Bohaterowie wpadają w nią szybko, gubiąc zasadniczy związek z tym, co na zewnątrz. Staje się to faktem już mniej więcej po dwóch tygodniach pobytu w placówkach leczniczych.

Jest to czas o rytmie niespotykanym w zwyczajnym doświadczeniu codzienności, czas mierzony w mikroskali rutynowych czynności dnia, spowolniony, a przez stałe sąsiedztwo śmierci dotykający nawet swego zaprzeczenia – wieczności czy też nicości. Tygodnie, miesiące, a w przypadku powieści także lata przestają odgrywać swoje role. Przypływają niezauważenie jeden za drugim. Gubi się ich rachuba. Również pory roku tracą wyrazistość. Jest to czas tak radykalnie odmienny od tego przeżywanego w „zdrowej” codzienności, iż owa różnica skutecznie zagraża komunikacji między mieszkańcami świata chorych a przybyszami z zewnątrz.

Życie gości zakładu kierowanego przez dr. Behrensa zostaje ukazane drobiazgowo w uporządkowaniu dziennym. Posiłki, spacer, werandowania, rekreacja, badania – wszystko powtarza się z niezmienną ścisłością. To znów owe początkowe, „realistyczne” rozdziały zarysowują pejzaż temporalny, później stale uaktywniany.

W przypadku obrazu egzystencji na oddziale urologicznym sprawa wygląda nieco inaczej. Ponieważ film jest o wiele skromniejszy pod względem fabuły, problematyki intelektualnej czy operowania symbolem, reżyser stosuje nieco odmienną strategię, która poza wszystkim innym ma uchronić jego dzieło przed potencjalnym znudzeniem odbiorcy. Czas zostaje tu potraktowany niczym rozwodniona materia, nieomal zawiesina, z której skrzętnie wydobywa się cząstki stałe, rodzaj ekstraktu. Oglądamy zatem jedynie to, co najbardziej znaczące i najbardziej intensywne emocjonalnie. Nie ma epickiego rozmachu, nie ma scen rozluźniających napięcie. Powtarzalność, pojawiająca się w scenach badań czy nocnych rozmów między pacjentami, zewnętrznie obrazuje monotonię, jednakże w istocie odnosi się do zupełnie innych etapów choroby bohatera i będących jej skutkiem różnych jego stanów wewnętrznych.

U Żebrowskiego nie doszukamy się oczywiście metarefleksji takiej, jaka w wielkiej obfitości pojawia się w powieści Manna. Tam czas jest tematem, w pewnym sensie nawet bohaterem, a w każdym razie autonomicznym przedmiotem esejistycznej analizy. I nie chodzi tu o dłuższe czy krótsze dygresje, ale wręcz o poświęcone mu rozdziały. Staje się on więc także myślowym abstraktem, zdecydowanie przekraczając ramy funkcji narracyjnej.

Tak się składa, że oba interesujące nas dzieła mają stosunkowo proste do identyfikacji, autobiograficzne źródła, każde jednak inne. Tomasz Mann na przełomie maja i czerwca 1912 r. spędził trzy tygodnie w jednym z sanatoriów przeciwgruźliczych w Davos, gdzie odwiedził poddającą się kuracji żonę¹⁵. Jak się okazało, gość ów, będąc ukształtowanym już i uznanym pisarzem, nie omieszkiał wykorzystać okazji, jaką był pobyt w tak niezwykłym miejscu. Okazał się czujnym i zaangażowanym jego obserwatorem. Decyzja o nawiązaniu w pracy literackiej do obrazu sanatoryjnej egzystencji nastąpiła nieomalże natychmiast po powrocie do

„normalnego świata”. Jej pełna realizacja odsunęła się natomiast na ponad dekadę. Zamiast planowanego na poły humorystycznego, satyrycznego opowiadania zrodziła się w tym czasie dwutomowa powieść, dla której doświadczenie wizyty w zakładzie leczniczym stało się punktem wyjścia, przydało jej realistycznej osnowy, posłużyło jako rusztowanie intelektualnych i psychologicznych eksploracji, często luźno albo wcale z nim niepowiązanych.

Zupełnie inaczej sytuacja wygląda w przypadku Żebrowskiego. W *Ocaleniu* odnajdujemy osobiste doświadczenie ciężkiej choroby, które stało się udziałem twórcy kilka lat wcześniej. Efektem tego jest utwór, w którym chorowanie we wszelkich jego aspektach, fizycznym, społecznym, psychicznym, duchowym, pozostaje bezustannie w centrum zainteresowania. To ono prowokuje emocjonalne odruchy i intelektualne dylematy. Nie stanowi pretekstu czy też kontekstu, lecz samą istotę przekazu.

Jeśli więc *Czarodziejska góra* powstaje z pozycji świadka dramatu ¹⁶, to *Ocalenie* z pozycji jego uczestnika. Tak też ukształtowani są główni bohaterowie. Castor to pacjent chory nie nazbyt ciężko. Śmiercionośnej potęgi gruźlicy doświadcza przez obserwację. Pierwszego wieczoru z przerażeniem wsłuchuje się w kaszel jednego z pacjentów, potem ukradkiem, zza niedomkniętych drzwi widzi agonię kolejnego, decyduje się wreszcie na wizyty u umierających, by na koniec towarzyszyć śmierci swego kuzyna, Joachima Ziemssena. Natomiast docent Małecki drży z jak najbardziej uzasadnionego lęku przed śmiercią. Jego relacje ze współcierpiącymi tylko pozornie mają coś wspólnego z paternalizmem. W istocie jest on przecież jednym z nich.

Wydaje się, że charakter przeżycia autobiograficznego wpływa na fakt, że polski reżyser dużo głębiej i pełniej czerpie z poetyki realizmu niż niemiecki prozaik. Cały czas sytuując się wewnątrz owego przeżycia, pozostaje wierny jego rzeczywistemu obrazowi, zarówno w sferze wizerunku świata przedstawionego, jak i w sferze wielopłaszczyznowego wizerunku bohatera. Rzecz jasna nie jest to jedyna przyczyna użycia takiej poetyki. Decyduje o tym także sama materia przekazu, format twórczego zamierzenia, indywidualna charakterystyka i artystyczna świadomość twórców...

Dla Manna obecność realistycznej rejestracji świata niewątpliwie stanowi funkcję czasu powieściowego, a także dobrą sposobność do wprowadzenia elementów ironii. Ale może jeszcze bardziej stanowi alibi wobec szaleńczych wycieczek w tajemnicze jaźni bohatera i w regiony esencjonalnej, czystej myśli, inspirowanej przez jego „pedagogów”. Jest ekskluzywnym, wyrazistym, choć świadomie dość nie dbale nałożonym make up’em.

Tyle tylko, że bardzo solidny i konsekwentny realizm *Ocalenia* także w ostatecznym rachunku okazuje się maską. Dla autora filmu *W białym dniu* celem samym w sobie nie jest wszak opis świata. Mówi on jasno, iż chodzi mu o wywołanie w odbiorcy kathartycznego wstrząsu, głębokiego przeżycia estetyczno-moralnego ¹⁷. A bierze się ono przede wszystkim z uruchomienia przestrzeni dramatu wewnętrznego. Poetyka realizmu zostaje zatem zastosowana jako narzędzie do jego zarazem ukrycia i odsłonięcia. Obiektywizm realistycznej narracji programuje efekt emocjonalnego chłodu, a w mniejszym stopniu także spekulatywności. Efekt ten jest jeszcze wspomagany przez specyfikę kreacji głównego bohatera. Ale jednocześnie uniwersalność, wielowarstwowość i niemożliwość jakiegokolwiek reduk-

cji doświadczenia protagonisty intensyfikują niepokojące, na wpół świadome doznania widza, doznania natury emocjonalnej i duchowej. W finale pojawiają się one już na powierzchni, zawłaszczając także sferę dylematów, zdawałoby się, ściśle intelektualnych.

W odniesieniu do *Ocalenia* realizm wypada więc nazwać nie tyle może maską, ile w miarę upływu filmowego czasu coraz bardziej prześwitującą zasłoną, przez którą i dzięki której dotykamy przestrzeni wewnętrznej egzystencji pojedynczej osoby doświadczającej sytuacji granicznej. W logice tego dzieła realizm staje się konwencją konieczną i skuteczną. Jej znakomite, twórcze zastosowanie zapewniło sukces artystyczny dziełu. Tym większe powoduje to zaskoczenie, że realizm kojarzy się raczej z żywiołem obserwacji społecznej. Tutaj zaś pomaga sportretować przypadek możliwie zindywidualizowany, niepowtarzalny w swej jednostkowości, możliwie wyzuty z typowości, schematyczności czy stereotypów, uniwersalizujący się dopiero na wyższych piętach refleksji. Świadczy to oczywiście o tym, że w dziedzinie sztuki wszelkie „święte” reguły bywają zawodne.

ANDRZEJ SZPULAK

Ilustracje do *Ocalenia* Edwarda Żebrowskiego dzięki uprzejmości Filмотeki Narodowej

¹ S. Sontag, *Choroba jako metafora. AIDS i jego metafory*, tłum. J. Anders, Warszawa 1999, s. 5.

² B. Janicka, *Wszystko zależy od pytań, jakie zadaje film. Rozmowa z Edwardem Żebrowskim*, „Kino” 1972, nr 7, s. 16.

³ T. Mann, *Czarodziejska góra*, t. 1, tłum. J. Kramsztyk, Warszawa 1972, s. 6.

⁴ T. Mann, *Eseje*, tłum. J. Błosiński, I. Czermakowa, M. Kłos-Gwizdalska, W. Jedlicka, M. Kurecka, W. Kwaśniakowa, I. i E. Nagano-wscy, W. Wirpsza, M. Żurowski, Warszawa 1964, s. 393.

⁵ Dla krytyków najbardziej frapujący okazał się wątek sporu włoskiego wolnomularza i jezuickiego „inkwizytora”. Na gruncie polskim świadczy o tym seria znakomitych artykułów polemicznych z lat 70., których autorami byli poeci nowej fali: S. Barańczak, *Zmieniony głos Settembriniego*, „Literatura” 1975, nr 29, s. 1, 4-5; K. Karasek, *Wątpliwości dotyczące Settembriniego*, „Twórczość” 1976, nr 3, s. 89-97; A. Zagajewski, *Artysta bez właściwości*, „Tygodnik Powszechny” 1976, nr 51, s. 1, 4.

⁶ B. Zmudziński, *Edward Żebrowski – kino dyskursu moralnego*, w: *Autorzy kina polskiego*,

red. G. Stachówna i J. Wojnicka, Kraków 2004, s. ??.

⁷ T. Sobolewski, *Szpital Przemienienia*, „Filmowy Serwis Prasowy” 1979, nr 3, s. 3.

⁸ E. Żebrowski, dz. cyt., s. 14.

⁹ Tamże, s. 12.

¹⁰ Por. K. Czachowski, *T. Mann i jego „Góra czarodziejska”*, w: *Tomasz Mann w krytyce i literaturze polskiej. Antologia tekstów i dokumentów*, red. R. Dziergwa, Poznań 2003, s. 188.

¹¹ S. Sontag, dz. cyt., s. 9-20.

¹² Tamże, s. 38.

¹³ E. Żebrowski, dz. cyt., s. 15.

¹⁴ T. Mann, *Czarodziejska góra*, dz. cyt., s. 6.

¹⁵ M. Wydmuch, *Tomasz Mann*, Warszawa 1979, s. 133-135.

¹⁶ Lekarz sanatoryjny co prawda stwierdził u Manna niewielkie zmiany w płucach, ale pisarz zdecydował nie poddawać się kuracji. Tamże, s. 134.

¹⁷ E. Żebrowski, dz. cyt., s. 14.