

Tylko dwie sceny

Wizja galicyjskiego miasteczka w Sanatorium pod Klepsydrą

Wojciecha Jerzego Hasa

PIOTR LITKA

W roku 1969 jeden z byłych uczniów Brunona Schulza – Andrzej Chciuk – tak wspominał Łan, dzielnicę rodzinnego niegdyś Drohobycza: *Inność tej dzielnicy urzekła mnie i często chodziłem tam, by obserwować ludzi, domki i życie tego rezerwatu niezwykłej inności, a przecież w jakiś sposób bardzo swojskiej i należącej do krajobrazu w sposób nierozdzielny. Patrzyłem i patrzyłem na zwyczajne życie tych uliczek i nigdy nie mogłem się tego napatrzeć; szeroko rozwarte oczy chłopca rejestrowały te obserwacje i szczegóły, w głowie układały się warstwy i stoje tej fascynującej niezwykłości najzwyczajniejszych spraw: ciemne, brudne uliczki wokół Małego Rynku, pełne sklepików i warsztatów, zapachów i dźwięków, jedynych dla tej dzielnicy, śpiewów z małych bóżnic, wołań ulicznych domokrzędców, skupujących starzyzną, flaszki, metale i skórki królicze. Pełno tu było krzyków z knajp, gdzie zbierali się tylko woźnice, postukiwań szewskich i stolarskich młotków, szmeru maszyn do szycia u krawców i kuśnierzy, syku pary z żelazek, które co chwilę ktoś dookólnym ruchem ręki rozżarzał, by na przeciągu węgiel drzewny zaczął się tlić, oraz tępego pukania w blachy i drewno u blacharzy i bednarzy. Czasem dochodziły do tego dźwięki szkła: to w małych fabryczkach wody sodowej i lemoniady – jak mówiono: „kraula” lub „krahieru” – woźnice ładowali skrzynie z butelkami.*

(...) Drzew w tej dzielnicy było mało. Dużo za to niosło się tu woni, poza tą główną, wszystko obejmującą i dojmującą wonią żydowskiej małomiasteczkowej nędzy: tu oto na płachcie gazety pokrytej ciasno literkami jidysz suszyły się pestki dyni, ówdzie na stołach, w tacach z dykty, głównie przed świętem Purim, zastygały wonne brunatne i lepkie makagigi, a jakiś wiekowy starzec z brodą białą jak len i czerwonymi oczyma półślepca odganiał staromodną klapką muchy wirujące nad słodyczami. Dalej biły w nos naftalina i stęchlizna, to były domy Szynula Rozenzweiga, handlarza starzyzną, jeszcze dalej był mizerny sklepik – szwarc, mydło, powidło – z dyndającym dzwonkiem nad oblażłymi z lakieru drzwiami. Na tle starych, wytartych i szarych pótek ze słojami landrynek stał tam zapatrzony w wieczność stary Kuba, którego nikt nie znał z nazwiska, i przez drzwi patrzył na dachy po przeciwnej stronie ulicy, znad których wyrastała blaszana kopuła synagogi, pordzewiała od deszczów dziesiątków lat. (...). Znów kilka domków z wypłowiałymi firankami w wąskich i długich, nigdy nie otwieranych oknach,



Sanatorium pod Klepsydrą, reż. Wojciech Jerzy Has (1973)

*nad ulicami sieć rozwleczonych drutów; na każdych futrynach drzwi ukośne blaszki mezuż. Domki były szare i smutne, zapadające się w wieczność i same odwieczne, krzywe, niby z obrazów Chagalla, i nieraz jakby płynęły we mgle i ciszy wieczoru*¹.

Nie wiem, czy twórcy filmu *Sanatorium pod Klepsydrą* znali cytowany wyżej tekst, który przypomina miejscami bardzo drobiazgowe notatki scenografa... Mogę tylko przypuszczać, że osobliwa architektura miasteczka wykreowanego przez Jerzego Skarżyńskiego i Andrzeja Płockiego w filmie Wojciecha Jerzego Hasa była wizją zrekonstruowanego świata, którego już nie było. Reżyser, *decydując się na przeniesienie na ekran opowiadań Schulza, musiał ustosunkować się do faktu zasadniczego: kataklizm ostatniej wojny unicestwił małe, kresowe miasteczka wraz z ich mieszkańcami, nie ma już strychów, piwnic i sklepów pozwalających zanurzać się bezpiecznie w nieruchome zatoki czasu, ciąg metamorfoz został nieodwołalnie przerwany. Nie ma dalszego ciągu. Wszystko „było”, ale nie „jest” i nie „będzie”. Jak się orientujemy, Has postanowił zrealizować film według Schulza – ale także w jakimś stopniu przeciw niemu: nad miastem ze snu znakomitego pisarza rozpiął horyzont nieodwołalnej zagłady*².

W filmowej wizji galicyjskiego miasteczka w adaptacji Hasa nie mogło być mowy na przykład o architektonicznym szczególe. To nie Drohobycz; bardziej już konglomerat cech charakterystycznych dla wielu miast i miasteczek Królestwa Galicji i Lodomerii, przedziwnego tworu, stanowiącego część monarchii habsburskiej. W ramach barwnego, lecz anachronicznego zlepku narodów, kultur i religii, znanego jako cesarstwo austro-węgierskie – dynastyczne, chaotycznie stworzone państwo, którego samo istnienie na mapie współczesnej Europy wydawało się przeczyć logice i zdrowemu rozsądkowi – Galicja zajmowała niską pozycję, odpowiadającą jej statusowi jednej z najbiedniejszych i najbardziej zacofanych prowincji całego Królestwa³.

Film Wojciecha Jerzego Hasa nie jest wyłącznie adaptacją tekstu literackiego, ale również esejem na Schulzowskie tematy⁴. Jest próbą wskrzeszenia krainy na poły mitycznej, eksplikowanej w sposób czytelny w ocalonych rysunkach i obrazach pisarza. (Nawiasem mówiąc słynny rysunek Schulza zatytułowany *Żydzi*, stał się być może inspiracją dla scenografów filmu Hasa w scenie uczty hawdaloowej na rynku miasteczka po święcie szabasu). Wreszcie: krainy obecnej również w tekstach pisarza. Bo – jak pisał Schulz w *Sanatorium pod Klepsydrą* – istnieją *dalekie i smutne miasteczka o białym, jak papier, niebie, stwardniałe od prozy i codzienności. Były to zapomniane w głębi czasu miasta, gdzie ludzie byli przywiązani do swych małych losów, od których nie odrywali się ani na chwilę. Szewc był do cna szewcem, pachniał skórą, miał twarz matą i zbiedzoną, krótkowzroczne, blade oczy nad bezbarwnym, wężącym wąsem i czuł się na wskroś szewcem. I jeżeli nie bolały ich wrzody, nie łamały kości, puchlina nie kładła na bartóg, byli szczęśliwi bezbarwnym, szarym szczęściem, palili tani tytoń, złoty tytoń cesarsko-królewski, lub marzyli tępo przed kolekturą loterii*.

Koty przebiegały im drogę, to z lewej, to z prawej strony, śnił im się czarny pies i świerzbila ich ręka. Czasami pisali listy z listowników, nalepiali troskliwie markę i powierzali je z wahaniem i pełni nieufności skrzynce pocztowej, w którą uderzali pięścią, jak gdyby ją budzili. I przez sny ich przelatywały potem białe gołębie z listami w dzióbkach i znikwały w obłokach (*Księga*, 111-112)⁵.

Dominantą filmu Wojciecha Jerzego Hasa stała się scenografia, senne widmo- we żydowskie miasteczko bez nazwy, z cerkwią na pierwszym planie przypominającą drohobycką świątynię prawosławną pod wezwaniem św. Jura... Wszystko to staje się światem *smutnej i lirycznej halucynacji*⁶.

Pisząc o adaptacji Hasa, nie można zapominać, że do elementów mitu Galicji w XX-wiecznej literaturze polskiej należała między innymi idea uniwersalizmu kultury, stosunek do tradycji historycznej wyzwolony od „sprawy” polskiej i polskiego patriotyzmu oraz przewartościowanie tradycji literackiej. Z jednej strony to *wariant toposu Arkadii*, z drugiej – *wiedeńska apokalipsa*⁷. W *Sanatorium pod Klepsydrą* Hasa zostają wymieszane obydwie wspomniane wyżej elementy.

Pierwowzorem tej adaptacji jest tytułowe opowiadanie *Sanatorium pod Klepsydrą* oraz wątki opowieści i opowiadań: *Wiosna*, *Ptaki*, *Noc wielkiego sezonu*, *Księga*, *Genialna epoka* i *Mój ojciec wstępuje do strażaków*. Adaptowane teksty zostają dopełnione przez biografię i świadomość historyczną reżysera, dla którego rodzinny *Kraków tworzył (...) ostatnią, gdy zabrakło Lwowa, strażnicę galicyjskiej formacji kulturalnej, tak szczególnie reprezentowanej przez Schulza*⁸.

Chcę przywołać na przykładzie dwóch scen wizję galicyjskiego miasteczka w filmie Hasa. W pierwszej z nich Józef poszukuje ojca, wychodząc z pokoju Adeli na rynek; w drugiej (i zarazem ostatniej scenie filmu) bohater powraca w to samo miejsce; tym razem opustoszałe, gdzie teraz jest cmentarz...⁹

Scenę poszukiwań ojca poprzedza „godzina otwarcia sklepu”. A trzeba pamiętać, że to właśnie w *Galicji dzień pracy był najdłuższy w całym cesarstwie Habsburgów; w roku 1899 w przeważającej większości wypadków był on dwunastogodzinny. Różne zawody, takie jak górnicy, rzemieślnicy czy piekarze, miały różne normy pracy, ale zmiany były długie, a przerwy nieliczne. „Dzień” właściciela sklepu trwał z konieczności jeszcze dłużej – przeważnie od czternastu do*



Drohobycz ul. Piłsudskiego na przedwojennej fotografii

piętnastu godzin. Sklepy były otwarte aż do dziesiątej wieczorem, służąc ludziom, którzy nie mieli innego czasu na zrobienie zakupów ¹⁰.

Podobnie było z handlem na rynkach wielu galicyjskich miast, których większość żydowskich mieszkańców tym się właśnie trudniła. W przeważającej większości ich sklepy były niewielkie, często budowane z pokolenia na pokolenie. Niektórzy właściciele mogli pozwolić sobie na dodatkowy handel na rynku. Biedniejsi musieli sprzedawać za bezcen odziedziczone po przodkach sklepiki i stawali się wędrownymi sprzedawcami; ten najniższy szczebel w hierarchii kupieckiej określano jako *Luftmenschen*. Takie koleje losu były częste; gwałtowny wzrost liczby *Luftmenschen* stanowił jeden z elementów procesu upadku handlu w Galicji w latach 1900-1914, zbiegającego się z ostatnim okresem życia Jakuba Schulza ¹¹. Kupiectwo jako profesja przeżywało kryzys. Wielu byłych żydowskich kupców zmuszonych było do emigracji, najczęściej za ocean. Znamienne, że także pisarze jidysz (których tekstów Schulz nie znał) poruszali tę problematykę. Wystarczy przypomnieć Szolęma Alejchema, który w powieści *Kasrylewka*, wspominając o zjawisku emigracji, tak charakteryzował sytuację mieszkańców tytułowego miasteczka: *Szczęście, że Ameryka co roku zabiera stamtąd prawie dwa razy tylu ludzi, ilu umiera tu z głodu, ginie w pogromach, czy też na skutek innych nieszczęść* ¹².

Sytuację w sklepie ojca Józefa najkrócej chyba charakteryzują narzekania matki: *Subiekci nas okradają, ludzie kupują na kredyt, a tobie figle w głowie!* ¹³ Józef nie znajduje jednak swego ojca w sklepie, ale na rynku miasteczka. W miejscu, gdzie dochodziło nie tylko do pożądanych przez kupców transakcji, ale też i spotkań czy „teologicznych sporów”. Bowiem stary Jakub, otoczony tłumem miejscowych „uczonych w piśmie”, monologizuje na temat Księgi i Autentyku. W tekście Schulza zawarty jest (podobnie jak w filmowym monologu) ironiczny dystans do tegoż wykładu: *Egzegeci Księgi twierdzą, że wszystkie książki dążą do Autentyku. Żyją one tylko wypożyczonym życiem, które w momencie wylotu wraca do swego starego źródła. Znaczy to, że książek ubywa, a Autentyk*

rośnie. Jednakowoż nie chcemy nużyć czytelnika wykładem Doktryny. Chcielibyśmy tylko zwrócić uwagę na jedną rzecz: Autentyk żyje i rośnie (Księga, 116).

Scena na rynku miasteczka ma aurę ironicznej fantasmagorii. To przecież przestrzeń pozbawiona obecności sacrum, jak choćby synagoga. To miejsce, gdzie się po prostu sprzedaje i kupuje. Rekonstrukcja Hasa zawiera jednak pewne elementy – tu zaryzykuje i takie stwierdzenie – wręcz paradoksentyczne. Wypełniony tłumem mieszkańców rynek jakiegoś nieokreślonego w filmie galicyjskiego miasteczka przypomina ocalone z Zagłady fotografie Altera Kacyzne¹⁴.

Być może Józef w adaptacji Hasa jest nie tylko narratorem opowieści, ale strażnikiem przeszłości, a może też po części i alter ego samego reżysera? „Zejsście” kamery pod ziemię w ostatniej scenie filmu mogłoby oznaczać próbę pogrzebania przeszłości lub też pamięci o niej. Zaś cmentarz na rynku opustoszałego miasteczka byłby symbolicznym miejscem spoczynku jego mieszkańców.

Has dotyka w tej scenie bardzo charakterystycznego rysu jednej z ważniejszych zasad religii żydowskiej związanej z cmentarzem i pochówkiem zmarłych. U Żydów bowiem *każdy grób z osobna jest nieograniczenie trwały i, dopóki znana jest jego lokalizacja, miejsce to nie może być (...) wykorzystane do innych celów. Skoro nienaruszalny jest każdy grób z osobna, nienaruszalne jest również ich zbiorowisko, czyli cmentarz, i to na zawsze*¹⁵. W każdą kolejną rocznicę śmierci (*jarcajt*) odwiedzano groby najbliższych, a zwłaszcza rodziców. Odma-wiano modlitwę za zmarłych (*kadisz*) oraz zapalano świecę, która powinna była płonąć przez 24 godziny, przypominając, że „lampą Pańską jest duch człowieka” (Prz 20, 27)¹⁶. Ostatnia scena filmu staje się egzemplifikacją modlitwy za zmar-tych niemających swego grobu, modlitwą w kolejną rocznicę ich śmierci...

Ale przecież przeszłość będzie istniała dotąd, dopóki choć jeden człowiek będzie ją przywoływał. Każde jednak przywołanie czasu minionego będzie obciążone ułom-nościami pamięci. Kolejne opowieści o galicyjskim miasteczku będą coraz bardziej naznaczone piętnem śmierci. Ich wspomnianie będzie już nie *mityzacją rzeczywistości* i nie esejem nawet, ale być może seansem spirytystycznym...

Nachylił się nad tę Księgę, z twarzą płonąłą jak tęcza, gorzałem cicho od ekstazy do ekstazy. Zatopiony w czytaniu zapomniał o obiedzie. Nie omyliło mnie przecucie. Był to Autentyk, święty oryginał, choć w tak głębokim poniżeniu i degradacji. I kiedy późnym zmierzchem, błogo uśmiechnięty, układał szpar-gał w najgłębszej szufladzie, nakrywając go dla niepoznaki innymi książkami – zdawało mi się, że to zorzę układał do snu w komodzie, zorzę, która wciąż na nowo od samej siebie się zapalała i szła przez wszystkie płomienie i purpurę, i wracała raz jeszcze, i nie chciała się skończyć.

Jakże zubożyła mi wszystkie książki! (Księga, 115).

PIOTR LITKA

(fragment większej całości)

¹⁴ A. Chciuk, *Atlantyda. Opowieść o Wielkim Księstwie Bałaku*, Warszawa 2002, s. 108-109. Pierwsze wydanie książki ukazało się w 1969 roku nakładem Polskiej Fundacji Kulturalnej w Londynie. Film Wojciecha Jerzego Hasa

miał kinową prapremierę w Krakowie 11 grudnia 1973.

¹⁵ K. Eberhardt, *Sny sprzed potopu*, w: Tegoż, *O polskich filmach*, wybór i wstęp R. Koniczek, Warszawa 1982, s. 344-345.

- ³ B. Budurowycz, *Galicja w twórczości Brunona Schulza*, tłum. M. Adamczyk-Grabowska, w: *Bruno Schulz. In memoriam 1892- 1992*, red. M. Kitowska-Łysiak, Lublin 1992, s. 9.
- ⁴ Zob. chociażby uwagi Andrzeja Kołodyńskiego, *Sanatorium pod Klepsydrą*, „ty i ja” 1973, nr 9, s. 2-5. Por. tekst Kołodyńskiego z krytyczną recenzją Artura Sandauera (w formie wywiadu z samym sobą) o surrealistycznym tytule: *Czy Norwid polował na niedźwiedzie?*, „Dialog” 1973, nr 10, s. 137-139. W niecałe dwa tygodnie po krakowskiej premierze filmu tygodnik społeczno-kulturalny „Kultura” (podwójny nr 51-52, datowany na 23/30 grudnia 1973) zamieścił na stronie 14 w cyklu NAJKRÓTSZA RECENZJA rysunek Lecha Zahorskiego podpisany *Sanatorium pod Klepsydrą*. Przedstawiał on leżącą na łóżku nagą kobietę (Adelę?), obok której leżał wpatrzony w nią chłopak. Kobieta z przerażeniem mówiła: – *Miałam kostmary sen, śniło mi się, że teraz zamierzają sfilmować „Sklepy cynamonowe”*. Na tej samej stronie opublikowano krytyczną recenzję Andrzeja Bonarskiego zatytułowaną *Schulz nie zjawiał się w kinie*. Autor porównał w niej film Hasa do słynnej kwestii głównego bohatera filmu *Grek Zorba* (1964) Michaela Cacoyannisa, stwierdzając, iż „*Sanatorium pod Klepsydrą*” jest piękną, szlachetną, może najpiękniejszą w filmie polskim katastrofą. Bonarski kończył tekst zdaniem: *O ile błędnie bez poszukiwań są zwykłym grzechem kolegów Hasa, o tyle jego grzech pozostaje świadectwem szukania*.
- ⁵ Wszystkie fragmenty utworów pisarza cytuję za: B. Schulz, *Opowiadania. Wybór esejów i listów*, wstęp i opracowanie J. Jarzębski, Biblioteka Narodowa, seria I, nr 264, Wrocław 1989. Wszystkie cytaty z dzieł Schulza będą zakończone nawiasem z tytułem opowiadania i stroną, z której pochodzi cytat.
- ⁶ JIS [Jan Józef Szczepański], *Sanatorium pod Klepsydrą*, „Tygodnik Powszechny” 1974, nr 1, s. 6.
- ⁷ E. Wiegandt, *Mit Galicji w polskiej prozie współczesnej (rekonesans tematologiczny)*, „Teksty” 1979, nr 5 (44), s. 55-56.
- ⁸ A. Garbicz, *Kino, wehikuł magiczny. Przewodnik osiągnąć filmu fabularnego. Podróż czwarta 1967-1973*, Kraków 2000, s. 510.
- ⁹ Pomijam scenę uczty hawdałowej, odbywającej się według żydowskiej tradycji po święcie szabasu (w filmie Hasa na rynku miasteczka), której analizę znajdzie czytelnik w tekście M. Burzyńskiej-Keller, „*Sanatorium pod Klepsydrą*” Wojciecha Jerzego Hasa

w kontekście tradycji judaistycznej, „Kwartalnik Filmowy” 2000, nr 29-30 (wiosna-lato), s. 154-164. Zob. także esej, którego autorem jest R. Kasków, *Wielki Teatr Paschy. O akcentach żydowskich w twórczości Brunona Schulza*, „NaGłos” 1992, nr 7 (32), s. 34-47 oraz inspirującą analizę Davida A. Goldfarba, *Czytając Schulza: „Noc wielkiego sezonu”*, „Kresy” 1993, nr 13 (zima), s. 15-21. O problemach adaptacji tekstów Schulza pisał też J. Jarzębski w tekście *Miasteczko i wszechświat* opublikowanym w programie do spektaklu *Republika marzeń* wg prozy Schulza w reżyserii Rudolfa Ziolo (premiiera odbyła się 10 lipca 1987 na deskach Starego Teatru w Krakowie): *Dlaczego właściwie pisarstwo Schulza dopuszcza możliwość tasowania scen i motywów, układania ich w nowy wzór? Może dlatego, że ich zadaniem głównym jest nie tyle budowanie anegdoty, lecz wyrażenie pewnego – nie do końca przejrzystego – sensu? Stąd wszystkie opowieści grupują się wokół wspólnej osi tematycznej. Jest nią historia inicjacji bohatera w świat, poznanie jego – świata – struktury, próba zmierzenia się z metafizyczną zagadką Bytu, tworzenia i śmierci. Nawet najbliższe na pozór teksty biorą udział w tym generalnym, szalenie głęboko zakrojonym poznawczo-kreacyjnym przedsięwzięciu. I dalej: Świat u Schulza istnieje zawsze d l a k o g o ś, układa się w intymny, tajemniczy po trochu wzór dla każdej jednostki. I jeśli nie ma w tak rozumianej rzeczywistości bałaganu i nadmiaru wolnych skojarzeń, to dlatego, iż wyobraźnia ludzka i materia języka pozostają pod ciśnieniem mitycznych wzorców; wyszedłszy od pierwszego sprawczego Słowa – dążą do niego z powrotem*.

- ¹⁰ T. S. Robertson, *Bruno Schulz i śmierć tradycyjnego kupca*, tłum. A. Sławomir Kowalczyk, „Kresy” 1996, nr 27 (3), s. 102.
- ¹¹ Tamże, s. 104.
- ¹² S. Alejchem, *Kasrylewka*, tłum. i wstępem opatrzył M. Friedman, Wrocław 1991, s. 104.
- ¹³ Cytowana kwestia bohaterki filmu spisana z kopii przechowywanej w FilMOTECE Narodowej w Warszawie.
- ¹⁴ Z właszą fotografię targu w Krzemieńcu Podolskim, w: Alter Kacyzne, *POYLN. Jewish Life in the Old Country*, wyd. Marek Web, New York 1999, s. 37.
- ¹⁵ J. P. Woronczak, *Specyfika kulturowa cmentarzy żydowskich*, Katowice 1993, s. 6.
- ¹⁶ N. Kameraz-Kos, *Święta i obyczaje żydowskie*, Warszawa 1997, s. 124.