

Idit Alphandary: Estetyczne fałsze i moralne emocje w *Sanatorium pod Klepsydrą* Brunona Schulza i w filmie Wojciecha Hasa

Wstęp. Estetyczne fałsze z roku 1937 załączkiem uczciwej polityki w roku 1973

Celem niniejszego studium jest pokazanie, w jaki sposób artyści operują kategorią czasu, aby skłonić nas do zrewidowania naszego podejścia do moralności i polityki. W artykule skupię się na prozie Brunona Schulza i jej ekranizacji przez Wojciecha Hasa. Interesuje mnie to, za pomocą jakich środków reżyser dokonuje reinterpretacji nieortodoksyjnej postawy Schulza wobec społeczności żydowskiej, z której autor *Wiosny* sam się wywodził. Porównanie prozy Schulza i filmu pod tym kątem pokaże, jaki kształt artystyczny mogą przybierać zobowiązania moralne po Zagładzie.

Jeden z wątków przewodnich *Sanatorium pod Klepsydrą* Schulza stanowi odwrócenie relacji temporalnych i manipulacja czasem. Upływ czasu w opowiadaniach wyznaczają swoiste eksplozje: nieoczekiwane zdarzenia, które naruszają, a koniec końców doszczętnie burzą codzienny porządek. W opowiadaniu *Martwy sezon* Schulz wnika w obsesyjne myśli Jakuba, krążące wokół sklepu, związane z doświadczeniem utraty, z poczuciem ciągłości i dziedzictwa. W *Genialnej epoce* podobne wrażenie wywołują takie epizody, jak podróż Józefa pociągiem czy też wyjście Szlomy z więzienia. W *Księżdzie* z kolei bohater wspomina dzieciństwo, kiedy to namiętnie kolekcjonował ilustracje z katalogów i anonse z czasopism – impuls dla jego budzącej się seksualności. Każdorazowo przedmiot opisu sprowadza się do pewnego wydarzenia w czasie, które stanowi punkt zaczepienia w świecie realnym, a zarazem narusza porządek samego życia, intensyfikując je i wyobcowując.

Schulz opisuje wydarzenia na zasadzie metonimii. Obserwujemy na przykład, jak różne gatunki zwierząt mieszają się ze sobą w miarę upływu

swoiste eksplozje w upływie czasu

czasu, biegnącego od terażniejszości do przeszłości, a następnie ku niemalże surrealistycznej przyszłości – sekwencja niemożliwa w świecie rzeczywistym. Struktura narracji płata figle zarówno bohaterom, jak i czytelnikowi. Schulzowskie postacie nabierają wyrazistych konturów dopiero wówczas, gdy zostaną wyrwane z kontekstu codzienności i poddane transformacjom. Przykładowo, w *Wiośnie* „Demiurgos” Franciszek Józef po śmierci brata „pod pozorem żałoby dworskiej zakazał koloru czerwonego”¹. Tymczasem nagle czerwień zaczyna się rozpleniać, świadcząc o bezsilności Demiurga: zakazana barwa wymyka się spod kontroli, cesarz nie panuje nad tym, w jakich formach i miejscach czerwień pojawi się w przestrzeni publicznej. Oświełony południowym słońcem świat zdaje się skąpany w czerwonym świetle, a czytelnik pojmuję, że czerwień uosabia swoistą doskonałość i wyzwolenie: „Czasem przebiega dzień cały jaskrawy w wybuchach słońca, w spiętrzeniach obłoków obwiedzionych na brzegach świetliście i chromatycznie, pełen na wszystkich krawędziach wyłamującej się czerwieni. [...] Ludzie gromadzą się na rynku [...] i nagle, gdy tak czekają – świat osiąga swój zenit, dojrzewa w dwóch, trzech ostatnich pulsach do najwyższej doskonałości. [...] majowa zieleń spienia się i kipi lśniącym winem, ażeby za chwilę przelać się przez brzegi, wzgórza formują się na wzór obłoków: przekroczywszy szczyt najwyższy, piękność świata oddziela się i wzlatuje – wstępuje ogromnym aromatem w wieczność”².

Wiosna jest przesycona zmysłowością, ta zaś uruchamia fenomenologiczną transformację, eksplozję wewnątrz samej istoty porządku świata, bunt przeciwko władzy: Cesarzowi i Prawu.

W *Sanatorium pod Klepsydrą* Jakub, choć umarł, to nadal żyje dzięki zapętlonemu czasowi, podobnie jak inni pacjenci sanatorium – umarli Żydzi. Dzięki owej pętli mogą podjąć życie na nowo w momencie, w którym je porzucili. Owa koncepcja przesunięcia w czasie – Freudowska *Nachträglichkeit* – to pewna forma opóźnienia właściwa tylko ludziom. O terażniejszości nie wiemy bowiem nic, dopóki nie stanie się ona przeszłością; wiedzę taką zyskujemy dopiero za sprawą retrospekcji, interpretacji i antycypacji przyszłości.

Sanatorium pod Klepsydrą otwiera drogę ku myśleniu kategoriami filozofii Gilles’a Deleuze’a i Félix’a Guattariego, którzy wiążą wielość [*multiplicity*] z utratą terażniejszości i władzy strukturalnej nad ustalaniem różnych typów relacji: czasowych (między przyczyną a skutkiem), przestrzennych (między peryferiami a centrum), a także międzygatunkowych

forma
opóźnienia
właściwa
tylko ludziom

1 B. Schulz, *Opowiadania. Wybór esejów i listów*, oprac. J. Jarzębski, Wrocław 1989, s. 178. Dalej jako OP.

2 OP, s. 178–179.

relacji wyższości i niższości. Schulz ukazuje czas w formie spleątanej, aby położyć kres przeświadczeniu, jakoby to przeszłość miała określać przyszłość. W ten sposób chce obalić symboliczny, patriarchalny, hierarchiczny porządek indywidualizacji, narodowości i Prawa. Osobliwa postać Schulzowskiego czasu zachęca do ustanowienia nowej, „przesuniętej” relacji między człowiekiem a naturą, sprzyja też radykalnej transformacji, w wyniku której bohater akceptuje różnicę, zamiast dopasować się do oczekiwania rodziny, społeczności czy też historii.

Wojciech Has w podobny sposób komponuje filmową mozaikę fragmentów, historii i obrazów wylaniających się ze spleątanych sekwencji czasowych – mozaikę, która podkreśla różnicę dzięki ułożeniu obok siebie różnorodnych elementów. Zasadnicza różnica między prozą Schulza a jej ekranizacją polega na tym, że obrazy filmowe są przeplatane tradycyjnymi, stereotypowymi wizerunkami polskich Żydów. W początkowych kadrach widzimy cmentarz. Aby dostać się do budynku sanatorium, Józef musi przejść pośród macew – inaczej niż u Schulza, gdzie bohater przemierza park, a następnie pagórkowaty, „rozległy lesisty krajobraz”³. Decyzję reżysera można wyjaśnić tym, że w okresie powstawania filmu (tzn. przed rokiem 1973) panowało wzmożone zainteresowanie kulturą polskich Żydów i gotowość, by ją ożywić i uczynić częścią współczesnej pamięci historycznej narodu. Film próbuje wywiązać się z tego zadania, reprezentując utracone życie i kulturę żydowską – z intencją, aby umocnić nowo odkryte narodowe zobowiązanie do jej zachowania; wychodzi tym samym naprzeciw potrzebom młodszego pokolenia widzów, dążących do moralnego obrachunku z przeszłością. To właśnie odbiorcy z młodszej generacji stanowią bowiem dla reżysera grupę docelową. Has przemawia do nich, ale też wypowiada się w ich imieniu, wyrażając ich resentyment wobec Polski za jej rolę w zagładzie polskich Żydów. Film *Sanatorium pod Klepsydrą* to sztuka rozumiana jako forma skruchy. Realizuje postulat, aby polska kultura i polityka zobowiązały się moralnie do tego, że będą przypominać o minionych zbrodniach i edukować przyszłe pokolenia.

U Hasa pojawiają się kalekie formy erotyzmu, współtworzące filmowy świat, w którym to, co ludzkie, zlewa się ze światem przyrody. W ten sposób ekranowe *Sanatorium* zrywa z konwencją i staje się filmem raczej trudnym niż przyjemnym w odbiorze. *Sanatorium* u Hasa jest „mniejszościowe” [*minoritarian*] w rozumieniu Deleuze’a i Guattariego. Reżyser usiłuje zerwać z „większościowymi” [*majoritarian*] strukturami społecznymi, podległymi władzy i Prawu. Jednocześnie jego film wyraża

kalekie formy
erotyzmu

3 Ibidem, s. 250–251.

zobowiązanie do przestrzegania nakazów moralnych, które społeczeństwo wprawdzie zaniedbuje, ale nie podważa ich zasadności, podlegając tym samym prawu ziemi i etyce jako takiej. Dla kultury i narodu polscy Żydzi umarli. Z ich śmiercią należy się mierzyć w kategoriach moralnych, sięgając po obrazy ujawniające resentment wobec starszej generacji ojców-Polaków – sprawców ludobójstwa. W odróżnieniu jednak od prozy Schulza film Hasa nie jest w stanie całkowicie wyzwolić się spod Prawa.

Schulzowski (post)modernistyczny obraz społeczności żydowskiej – wielobarwnej i pulsującej życiem, uchwyconej w momencie przełomowej zmiany – różni się zasadniczo od sportretowanej przez Hasa polskiej rzeczywistości, w której umarli Żydzi pojawiają się jako widmowy, upiorny monolit i wcielenie Innego. Kontrast między Schulzem a Hasem zrozumiemy najlepiej, jeśli uważnie przyjrzymy się wspomnianym wyżej kwestiom temporalności i zobowiązań moralnych. Zarówno autorowi *Wiosny*, jak i reżyserowi bardzo zależy na realizacji powtórzenia tak, by mogła się pojawić różnica.

Schulz chce się odróżnić od własnej rodziny i społeczności. Każde powtórzenie uruchamia w jego prozie jakąś nieprzewidzianą różnicę – aktywną decyzję o przynależności do nowej fenomenologicznej konstelacji zjawisk w świecie, co rzutuje zarówno na świadomość, jak i na ciało. Przykładowo, *Księga rewolucjonizuje* wyobrażenie, jakoby Biblia różniła się pod względem ontologicznym i metafizycznym od wszystkich innych książek, od magazynów i „szpargałów”, z których wrywa się kartki, by zawinąć w nie mięso. *Księga mieści* w sobie wszystko, co ożywia jej czytelnika bądź przeciwnie: wprawia go w stan odrętwienia; są tu „ogłoszenia i anonse”⁴, opowieści o szarej codzienności mieszkańców innych krajów: „Zatopiony w czytaniu zapomniałem o obiedzie. Nie omyliło mnie przecucie. Był to Autentyk, święty oryginał, choć w tak głębokim poniżeniu i degradacji”⁵.

Has również poszukuje moralnych odpowiedzi w polityce, by dowartościować ofiary. Swój film otwiera i zamyka scenami na cmentarzu, wiążącymi różnicę z polityczną codziennością, w której afekty – takie jak szukanie przebaczenia za ludobójstwo, okazywanie skruchy i żalu, resentment wobec powojennej Polski – składają się na pozycję nieuchronnie „mniejszościową”. Powtórzenie, wyłonienie się różnicy oraz wypracowanie stanowiska krytycznego wobec światopoglądów „większościowych”, usprawiedliwiających wojny i zbrodnie – wszystko to wiąże

(post)modernistyczny puls / upiorny monolit

Księga mieści w sobie wszystko

4 Ibidem, s. 111.

5 Ibidem, s. 115.

się ze zmarłymi. Obraz czasu, jaki oba omawiane utwory jednocześnie wykpiwają i potwierdzają, czyni opowiadania Schulza rewolucyjnymi, u Hasa natomiast kluczowa jest problematyka etyczna.

W książce *Kafka: ku literaturze mniejszej* Gilles Deleuze i Félix Guattari definiują termin „stawanie-się-zwierzęciem” jako ucieczkę od trójkątnej struktury rodziny bądź narodu. W strukturze tej ojciec – czy też przywódca – sprawuje władzę, kontrolując pożądanie i nim zarządzając. W efekcie „stawania-się” człowiek wyzwala się z opresyjnej struktury prawa i afirmuje różnicę: „[...] w miarę jak owo komiczne powiększenie Edypa umożliwi dostrzeżenie, niczym pod mikroskopem, innych opresyjnych trójkątów, ukazuje się jednocześnie możliwość ucieczki, linia ujścia. Nieludzkiem, ‘diabolicznym mocem’ odpowiada podludzkie stawanie-się-zwierzęciem: stawanie się chrząszczem, stawanie się psem, stawanie się małpą, ‘skok na główkę z jednoczesnym koziołkowaniem’, zamiast opuszczania głowy i pozostawiania biurokrata, inspektorem, sędzią lub sądzonym. Ponownie, nie istnieją dzieci, które nie budowałyby, nie przeczuwałyby owych linii ujścia, owych stawań-się-zwierzęciami. [...] Stać się zwierzęciem to starannie wykonywać ruch, nakreślić linię ujścia w całej jej pozytywności, to przekroczyć próg, osiągnąć kontinuum intensywności, które nie mają większej wartości niż one same [...]”⁶.

Kiedy Deleuze i Guattari mówią o „stawaniu-się”, nie interesuje ich podmiot. Wolą badać przemiany w sferze osobistej i publicznej, które „uczestnik w wielości” [*actor in plurality*] zarówno przejmując z otoczenia, jak też wywołuje w swoich kontaktach wewnątrz kłacza. Schulz w swoich opowiadaniach uruchamia ów proces „stawania-się” we własnej wspólnocie domowej i społeczności. Z kolei Hasowi „stawanie-się” umożliwia wyartykułowanie własnych pretensji wobec polskiej polityki oraz zde-maskowanie polskiej winy. Has uczy się od Schulza, jak stać się „mniejszościowym”, tworząc w ten sposób świat możliwości, które prowadzą do upadku systemów „większościowych”.

Naddeterminację czasu u Hasa można rozumieć, opierając się na twierdzeniu Deleuze’a (w drugiej części jego *Kina*, zatytułowanej *Obraz-czas*), że film nie podlega ograniczeniom chronologii, przyczynowości ani prawdy faktograficznej: „[Narracja w filmie] zawsze odsyła do systemu sądenia: nawet gdy następuje uniewinnienie z powodu rozstrzygnięcia wątpliwości na korzyść albo gdy winny jest ofiarą losu. Narracja falsyfikująca, przeciwnie, wymyka się temu systemowi, rozbija system sądenia, ponieważ potęga nieprawdy (nie błąd czy wątpliwość)

„stawanie-się-
-zwierzęciem”

6 G. Deleuze i F. Guattari, *Kafka: ku literaturze mniejszej*, tłum. A.Z. Jaksender i K.M. Jaksender, Kraków 2016, s. 69–71.

wpływa zarówno na śledczego i świadka, jak i na domniemanego winnego. [...] Chodzi o to, że same elementy stale się zmieniają wraz z relacjami temporalnymi, w które one wchodzi, a człony wraz z ich powiązaniem. [...] [P]otęgi nieprawdy nie sposób oddzielić od nieredukowalnej wielości”⁷.

Film jest *z d a r z e n i e m*. Trudny film nie wyraża jednej, jedynie słusznej prawdy. Nie podporządkowuje się narracji linearnej, zdeterminowanej relacją przyczynowo-skutkową między terażniejszością a przeszłością. Nie jest dłużnikiem znaczenia tego rodzaju, jaki kojarzymy z takim rozumowaniem.

Powtórzenie – w filmie praktyka nieodzowna – odgrywa w Schulzowskim *Sanatorium pod Klepsydrą* rolę kluczową. Podczas gdy u Hasa pojawiają się umarli Żydzi, najbardziej widoczni w początkowych i końcowych ujęciach na cmentarzu, u Schulza mamy Żydów chorych, lecz wciąż jeszcze żywych. W filmie widzimy Żydów ubranych w tradycyjne chasydzkie stroje, zgromadzonych wokół stołu przy wieczerzy szabasowej. U Hasa modlą się oni po hebrajsku, a między sobą rozmawiają w jidysz. Tego wszystkiego brak w opowiadaniach Schulza. Moralne rozterki skłaniają Hasa do sentymentalnego powrotu w przeszłość; reżyser poszukuje sposobów, by wprowadzić do przyszłości różnicę. Czas i różnica pozostają pojęciami bez znaczenia, dopóki Has nie zastosuje powtórzenia tak, aby wzbudzić u widza tęsknotę za tradycyjnym żydowskim *modus vivendi*. Uczucie to trudno jednak wywołać u docelowych odbiorców filmu: młodego pokolenia Polaków, niepamiętających żydowskiej historii swojego kraju. Chcąc uciec od przesądów na temat Żydów, Has czerpie z bujnej wyobraźni Schulza, z jego zdolności ożywiania własnych różnorodnych i intensywnych doświadczeń żydowskości, a także doświadczenia Żydów w jego rodzinie i społeczności. Jak pisze Deleuze: „Teraźniejszość to repetytor, przeszłość – samo powtórzenie, przyszłość zaś – powtarzane”⁸.

Według Deleuze’a film jako zdarzenie potrafi wyzwolić się od nawyków, od nieświadomego powrotu tego, co wyparte, jeśli przeciwstawi się związkowi przyczynowo-skutkowemu i przerwie historyczną chronologię. Trudny film jest więc przykładem „stawania-się”, ponieważ wybiera różnicę i w ten sposób motywuje do działań społecznych i politycznych. W Schulzowskim *Sanatorium pod Klepsydrą* Józef wspomina ojca i usiłuje go zrozumieć. Zapętlenie Jakuba w czasie oznacza, że jego syn, jako narrator, może porzucić narrację linearną, edypalną afirmację ciągłości i tradycji.

powtarzać aż do tęsknoty

7 G. Deleuze, *Kino*, tłum. J. Margański, Gdańsk 2008, s. 358 (wyróżnienie w oryg.).

8 G. Deleuze, *Różnica i powtórzenie*, tłum. B. Banasiak i K. Matuszewski, Warszawa 1997, s. 147.

Po śmierci ojca Józef udaje się do sanatorium na rozmowę z doktorem Gotardem, który wyjaśnia: „Wie pan równie dobrze jak ja, że z punktu widzenia pańskiego domu, z perspektywy pańskiej ojczyzny – ojciec umarł. To się nie da całkiem odrobić. Ta śmierć rzuca pewien cień na jego tutejszą egzystencję”⁹. Pętla czasowa w sanatorium jest z d a r z e - n i e m: Jakub żyje, a jego życie w przeszłości jest otwarte na zmiany. Doktor Gotard wyjaśnia dalej: „Cały trick polega na tym [...], że cofnęliśmy czas. Spóźniamy się tu z czasem o pewien interwał, którego wielkości niepodobna określić. Rzecz sprowadza się do prostego relatywizmu. Tu po prostu jeszcze śmierć ojca nie doszła do skutku, ta śmierć, która go w pańskiej ojczyźnie już dosięgła”¹⁰.

Cofnięty w przeszłość, Jakub siedzi w restauracji „niezwykle ożywiony, rozanielony do ekstazy”, a „wszystkie oczy skierowane są na niego”¹¹. Inaczej niż autentyczny Jakub Schulz – cichy, niepozorny i wątlwy – ojciec z *Sanatorium* jest żarłoczny i hałaśliwy. Zanim jednak Józef zrozumie całą sytuację, znajdzie się z powrotem w sanatoryjnym pokoju, u boku chorego ojca drzemającego w łóżku. Pyta sam siebie: „Jak to pogodzić? Czy ojciec siedzi w restauracji, ogarnięty niezdrową ambicją żarłoczności, czy leży w swoim pokoju, ciężko chory? Czy jest dwóch ojców?”¹² Doktor Gotard odpowiada: „Nic podobnego. Wszystkiemu winny jest prędko rozpad czasu, nie nadzorowanego nieustanną czujnością”¹³. Za sprawą owej szczeliny czasowej Schulz roztacza surrealistyczną wizję kultury polsko-żydowskiej, a zarazem unaocznia proces „stawania-się” ojca.

W adaptacji *Sanatorium pod Klepsydrą* Schulzowskie manipulacje czasem wyglądają całkiem inaczej. Choć reżyser wprowadza elementy surrealistyczne, to jednak respektuje zasadę historycznej przyczynowości. Filmowa rama, ukazując Józefa brnącego w kierunku sanatorium przez cmentarz, wyraża uczucie żałoby po stracie polskich Żydów, w tym oczywiście samego Schulza i świata sportretowanego w jego prozie. Mówiąc słowami Richarda Bégina, Has uruchamia „wyobraźnię ruin” po to, aby uchwycić zarówno przeszłość Polski, tętniącą życiem jej żydowskich mieszkańców, jak i terażniejszość, w której Polska to *lieu de mémoire*, miejsce pamięci¹⁴. Has kładzie nacisk na upamiętnienie. Chce wpłynąć na Polaków z młodego pokolenia – tak, by umieli przeżywać żałobę,

„wyobraźnia
ruin”

9 OP, s. 253.

10 Ibidem, s. 254.

11 Ibidem, s. 263.

12 Ibidem, s. 264.

13 Ibidem.

14 Por. Richard Bégin, „[...] d'un temps qui a déjà servi”. *L'imaginaire des ruines de Bruno Schulz à Wojciech Has*, „Protée” 2007, 35 (2), s. 27–36, tu: s. 27, 35.

naród musi
odczuwać
winę i wstyd

odczuwać wstyd i winę za przeszłość, zamiast tylko liczyć na moralną ekspiację. Polakom nie wolno bowiem zadowolić się samym jedynie poczuciem, że z perspektywy czasu woleliby, aby Żydzi nie zginęli. Naród musi odczuwać winę i wstyd; musi żałować – i to żałować szczerze.

Schulz zapętlą czas, aby powrócić w przeszłość, w której „organiczna” społeczność żydowska nadal istnieje. Operuje powtórzeniem, wypróbowując możliwość wprowadzenia w przyszłość różnicy – aby pokazać Żyda, którego codzienność nigdy nie była tożsama z życiem stereotypowych ortodoksyjnych Żydów. Wspomnienia Schulza związane z ojcem, aczkolwiek niewiarygodne, mimo wszystko tworzą kontekst z d a r z e - n i a, jakim jest przemiana syna w postać literacką i w narratora, czyli w fikcyjnego Józefa. Utrata przeszłości stanowi siłę napędową zarówno ojca, jak i syna, gdyż w narracji Schulza życie nabiera sensu wtedy, gdy prowadzi do powstania różnicy, gdy podlega procesowi „stawania-się”. „Stawanie-się” ukazane jest również przez pryzmat przyszłości syna, w której ojciec jest zaledwie fikcją, estetycznym fałszem, obrazem należącym do systemu tropów, którymi Schulz-autor posługuje się odważnie i nad którymi sprawuje kontrolę. „Stawanie-się” oznacza, że Schulzowskie *Sanatorium* dowolnie skupia i rozprzestrzenia pożądanie, ironię i ból.

sceny z życia
współczesne-
go

Dla Schulza przeszłość umożliwia przyszłość – podatną na różnicę i przez nią przekształcaną. Dla Hasa natomiast przeszłość to trauma założycielska. W scenach z życia współczesnego, w których ujawnia się odległa przeszłość, Has wprowadza różnicę w perspektywę moralną podmiotu. Postacie Żydów ukazują konsekwentnie w tradycyjnym *entourage'u*. Schulzowskie próby, aby stworzyć nowy obraz społeczności żydowskiej i jej struktur na ziemiach polskich, po Zagładzie stały się bezprzedmiotowe. Has usiłuje ożywić te starania, pozwalając, by wspomnienia z przeszłości wniknęły w teraźniejszość. Zmienia w ten sposób nasze moralne rozumienie polityki. Jak bowiem zauważa Jean Améry: „Nikt nie może być tym, kogo daremnie szuka w swoich wspomnieniach”¹⁵.

Améry dąży do udokumentowania historii prześladowań: sprawców należy osądzić i ukarać. Jego zdaniem artyści powinni tworzyć estetyczne, fikcyjne rekonstrukcje ludobójstwa i zmuszać czytelnika (widza, słuchacza) do refleksji nad własnym współudziałem w tych zbrodniach, do przyjęcia moralnej odpowiedzialności. Améry postuluje stworzenie przyszłości, która będzie się różnić od przeszłości zasadniczo, w kategoriach moralnych: „A wówczas, mam czasem taką nadzieję, [Niemcy]

15 J. Améry, *Poza winą i karą. Próby przełamania podjęte przez złamanego*, tłum. R. Turczyn, Kraków 2007, s. 190.

nauczyliby się pojmować swoje przeszłe porozumienie z III Rzeszą jako totalną negację nie tylko udręczonego wojną i śmiercią świata, ale też swego własnego lepszego pochodzenia; przestaliby te dwanaście lat, które dla nas rzeczywiście trwały jakby tysiąc, wypierać, tuszować, tylko przyjełliby je jako swój własny urzeczywistniony świat i autonegację, a więc jako swoją negatywną własność”¹⁶.

Język to nie tylko – i nie zawsze – pozytywny środek komunikacji i zrozumienia. Zdarzało się, że funkcjonował jako wspomniana przez Améry’ego „negatywna własność”. Ułatwiał zbrodnie przeciwko ludzkości. Zadanie pisarza polega na ocaleniu języka od jego mrocznej przeszłości. Twórcy literaccy i filmowi dysponują narzędziami i władzą, by przywrócić językowi jego utajone, niezwykle wymiary afektywne. Oddzielony od biurokratycznych systemów, język może być użyty do wyrażenia ludzkiej niepowtarzalności. Traktowanie go jako „negatywnej własności” oznacza regres: powrót do niewysłowionego, czego nie sposób racjonalnie wyjaśnić, w tym przypadku: ludobójstwa.

Językowi należy przywrócić jego ludzki wymiar, pamiętając jednak o tym, że język jest nieustannie zagrożony: zawsze można go użyć tak, aby ułatwiał zabijanie. Współcześni Améry’emu poeci, filozofowie i krytycy postulowali, aby język sprawców pozostał „negatywną własnością”. Ich zdaniem powinno się stworzyć nowy, krytyczny język – taki, który nie przesłaniałby przeszłości, lecz badał ją z nastawieniem na przyszłość, ze świadomością, że operowanie językiem oznacza działanie w charakterze zaangażowanego podmiotu. W rozumieniu Karla Jaspersa¹⁷ „negatywna własność” odnosi się do wiedzy, którą Niemcy odrzucili podczas wojny – do ich decyzji, by świadomie nie dostrzegać popełnianych zbrodni.

Jak wskazują Jaspers i Améry, „negatywną własność” można wyrazić w narracyjnych i wizualnych reprezentacjach wojny i unicestwienia. Artysta taki jak Has ponosi zatem odpowiedzialność za ową „negatywną własność”. Dzieła literackie, wizualne i architektoniczne, zwłaszcza te nastawione na upamiętnianie, są zawsze uwikłane w inność – wyłaniającą się pośmiertnie i wyrażaną w formach, których nie sposób zredukować do znaczenia semantycznego. Formy te uparcie nawiedzają pisarza (i czytelnika). Améry sugeruje, że dzieła takie mogą przeciwdziałać właściwej Niemcom tendencji do zapominania tego, co było, a tym samym umożliwiać domknięcie [*closure*]. Zawarta w nich „nadzieja” na przyszłość

język jako
„negatywna
własność”

¹⁶ Ibidem, s. 178–179 (wyróżnienie: I.A.).

¹⁷ K. Jaspers, *Problem winy: o politycznej odpowiedzialności Niemiec*, tłum. J. Garewicz, Warszawa 2018.

jako czas moralnych obrachunków pokazuje, jak ważna jest owa „negatywna własność”: nie musi ona być prostym powtórzeniem przeszłości, można ją też rozumieć jako różne sposoby „stawania-się” w teraźniejszości i w przyszłości. Améry pisze nie tylko jako świadek, lecz także jako aktor polityczny.

W dyskusjach o przebaczeniu i resentymentach, podejmowanych już w latach pięćdziesiątych XX wieku, nie tylko rozpamiętywano przeszłość, ale też skupiano się na ludzkich emocjach. W Schulzowskim *Sanatorium pod Klepsydrą* czas ulega rozluźnieniu, przekształca się w nieliniowy labirynt, który pozwala doświadczyć utopii i poczuć emocje poprzedzające świadome poznanie. Emocje te nie przynoszą domknięcia, nie są też uświadomione dzięki praktykom pojednania – te ostatnie bowiem wiążą się nieodmiennie z tym typem wartości *ad hoc*, jakie są wytworem liberalnych demokracji. Pewne emocje mają charakter polityczny. Dobrym przykładem jest mściwość: postępowanie zgodnie z zasadą „oko za oko, ząb za ząb”. Przebaczenie i resentyment same w sobie nie mają jednak charakteru politycznego, są natomiast zgodne z chrześcijańskim ideałem nadstawiania drugiego policzka; są równie bulwersujące, jak miłość czy wiara. Wyrażone w sztuce, przebaczenie i resentyment kształtują atmosferę polityczną: to dzięki nim polityka reaguje na fakt, że świat nie składa się z ludzi wtłoczonych w ramy instytucji, lecz z żywych istot – ludzkich i nieludzkich. W rzeczy samej, życie wewnątrz kłacza to ciągle „stawanie-się-innym” – odmiennym od struktury umacnianej przez interes większościowy.

I. „Gdzieś na odległym brzegu”¹⁸

W poprzedniej części artykułu pokazałam, że literacka reprezentacja kontyngencji wprowadza do świata różnicę – w postaci decyzji, by uwolnić się od większościowego sposobu postrzegania czasu i związków przyczynowo-skutkowych. Decyzja ta uruchamia proces „stawania-się”. Autor trudnego filmu może zdecydować się na taką różnicę – jak Has, który potwierdza swoją postawę etyczną, sięgając po opatrzone, tradycyjne obrazy żydowskiej codzienności, reprezentujące polskich Żydów. W dalszym ciągu rozważań skupię się na literackich wyborach Schulza, które pozwalają mu odejść od stereotypowych sposobów przedstawiania tej grupy społecznej.

Sanatorium pod Klepsydrą utrwała w pamięci postać ojca z całą jego ekscentryczną naturą i bagażem kulturowym. Dochodzi tu do zderzenia

typ wartości
ad hoc

między kłęczem – polem spójności czy też: kontyngencji – a establishmentem: z jego potężnymi instytucjami, sprawującymi patriarchalną kontrolę w ustroju kapitalistycznym. Schulz stara się przeniknąć przez istniejące granice strukturalne, a zarazem od nich odejść, tworząc księgę, która nie jest „pusta, wklęsła i zatchnięta”¹⁹, lecz w której „wszystkie rzeczy są powiązane, wszystkie nici uchodzą do jednego kłębka”²⁰. Eksponując ową kolizję między „stawaniem-się” w wielości [*multiplicity*] a podporządkowaniem się tradycji, Schulz stawia opór instytucjom władzy i przyjmuje to, co oferuje mu wspólnota jako artyście i jako Żydowi reprezentującemu inność.

W *Sanatorium* ojciec wysyła Józefa na rynek do swojego nowego sklepu, zapewniając: „Szyldu jeszcze nie ma, ale i tak trafisz. Trudno się omylić”²¹. A jednak bohater nie trafia tam, gdzie powinien, gdyż miejsce wskazane przez Jakuba okazuje się nie tyle zwykłym sklepem, ile radykalną transformacją czasową. W świecie fikcji ojciec ma też inny stosunek do własnego sklepu niż w rzeczywistości. Zamiast z nostalgią patrzeć w przeszłość, Józef woli innowację: „Dziwne, mylące podobieństwo do rynku naszego miasta rodzinnego!”²² Zaskakująca różnica pomiędzy powracającymi chwilami, wspomnieniami i symulakrami dawnej rzeczywistości znika, gdy tylko pojawiają się wątpliwości: „Najłżejsza opozycja mogła [ten żaloszny pozór życia] zachwiać, najslabszy poddmuch sceptycyzmu obalić”²³. Estetyczna reprezentacja rynku pełna jest fałszów tworzących nowe światy – wtedy, gdy fałsze te są afektywne, a nie wtedy, gdy opierają się na historycznej prawdzie i powtarzają przeszłość w poszukiwaniu niezmiennej tożsamości.

Aby unaocznic wspomnianą transformację, Schulz sięga po metaforę lunety, przez którą bohater widzi powiększony obraz rzeczywistości: „labirynt czarnych komór, długi kompleks ciemni optycznych wsuniętych w siebie do połowy”²⁴. Świat złożony z pojedynczych labiryntowych obrazów, oderwanych od siebie i powkładanych naprędce jeden w drugi, pojawia się wyczarowany przez świat marzeń sennych, do którego raz po raz przenoszą się Jakub i Józef. Podmiotowość odzyskuje siłę w sferze wyczerpania – tam, gdzie podmiot jest rozdarty między akceptacją a odrzuceniem świata realnego i zasady przyjemności; gdzie kobieta daje przykład, jak można być częścią społeczeństwa – nawet podlegając ścisłej kontroli, daleko od pożądanego symbolicznych celów organizacji

nie trafia tam,
gdzie
powinien

źródło siły
w sferze
wyczerpania

19 Ibidem, s. 141.

20 Ibidem, s. 168.

21 Ibidem, s. 256.

22 Ibidem, s. 258.

23 Ibidem, s. 259.

24 Ibidem, s. 261.

społecznej; gdzie dziecko oznacza erotyzm, ponieważ dzieci cieszą się głęboką zmysłowością świata; gdzie zwierzę oznacza życie w stadzie, a nie w samotności – tak, że „stawanie-się” współbrzmi z nieoczekiwanymi spotkaniami i rozstaniem wewnątrz kłacza.

Wymienione tu społeczne pozycje kobiety, dziecka, zwierzęcia i rozdwojonej (a nawet: rozszczepionej) świadomości Deleuze i Guattari postrzegają jako podobne do kłacza; to wektory, które umożliwiają „stawanie-się” i biorą w nim udział. Podmioty te oznaczają zjawiska, które istnieją i funkcjonują w społeczeństwie, choć to ostatnie usuwa ich wpływ ujarzmić. Dla istot, które inicjują mniejszościowy tryb działania w społeczeństwie, „stawanie-się” jest kłaczem. Czas chaotyczny istnieje tam, gdzie podmiot jest zarówno afektywny [*affective*], jak i poddany afektowi [*affected*]; jest dowodem na to, że natura działa „przeciw sobie samej”²⁵. Narzędzia, którymi posługuje się społeczeństwo, nadając nazwy chorym psychicznie, kobietom, dzieciom i zwierzętom, pozwalają nazywanym bytom, aby każdy z nich – zamiast służyć konserwatywnym instytucjom – działał jako byt „rojący się, bulgoczący, chwiejny, spieniony, szerzący się niczym zakaźna choroba”²⁶. Deleuze i Guattari wzbraniają się przed określaniem owych agentów radykalnej transformacji mianem „podmiotów”; w zamian proponują termin „istność” [*haecceitas*]: „Istność nie ma ani początku, ani końca, ani źródła, ani punktu docelowego, jest zawsze pośrodku. Nie składa się z punktów, lecz wyłącznie z linii. Jest kłaczem”²⁷.

Schulz wprowadza fragmentaryzację do rzeczywistości, która jest, jak się wydaje, spętana przez spójność. Amerykański badacz Brian O’Keeffe w artykule *Deleuze on Habit* (Deleuze o nawyku) ujmuje relację między różnicą a powtórzeniem w sposób nieco abstrakcyjny: „o ile powtórzenie wygląda jak mdła, bezbarwna powtórka tego samego, o tyle prawdziwe powtórzenie składa się niejako z serii «międzyczasów» [*meanwhiles*]. Różnice z kolei, aby w ogóle być różnicami, polegają na seryjnym występowaniu takich «międzyczasów»”²⁸. Józefowi udaje się spotkać ojca jako żywioł różnicy, ponieważ w teraźniejszości tekst rejestruje bardzo osobistą formę czasu: takiego, który „spowija” i sam jest „spowijany”. Wyraża się on w postaci eks-centrycznego punktu widzenia, z którego dostrzec można osobliwość niepowiązanych doświadczeń, wspomnień i narracji. „Pozbawiony tej opieki, [czas – I.A.] skłania się natychmiast

²⁵ G. Deleuze, F. Guattari, *Tysiąc plateau*, red. merytoryczna i językowa J. Bednarek, Warszawa 2015, s. 292.

²⁶ Ibidem, s. 296.

²⁷ Ibidem, s. 318.

²⁸ B. O’Keeffe, *Deleuze on Habit*, „The Comparatist” 2016, 40, s. 71–93, tu: s. 92.

do przekroczeń, do dzikiej aberracji, do płątania nieobliczalnych figlów, do bezkształtnego blaznowania”, co sprawia, że czas terazniejszy Józefa i czas przeszły ojca „już do siebie nie przystawały”²⁹.

Tak oto próba powtórzenia przeszłości przynosi różnicę, następującą zaraz po powtórzeniu – jak się okazuje: niemożliwym, ponieważ czas, nawet cofnięty, nie powraca bynajmniej jako „pełnowartościowy, rzetelny czas, [...] pachnący nowością”³⁰. Czas estetyczny, „niejako ze świeżego postawy odwinęty”³¹, oscyluje między wieloma fikcyjnymi światami. Jest pełen potencjalnych możliwości, pojawiających się za sprawą obrazów, kadrowania i strategii narracyjnych – takich jak na przykład luka czasowa u rosyjskich formalistów Władimira Proppa i Wiktora Szklowskiego, gdzie *f a b u ł a* odpowiada treści opowiadania, a *s j u - ż e t* – jego strukturze organizacyjnej. Fabuła zawsze komplikuje sjużet – czyli: chronologiczny porządek wydarzeń – do tego stopnia, że z estetycznego przedmiotu opowieści nie da się wyodrębnić akcji. Każdy sjużet to jedynie szkielet opowieści – fabuły, obejmującej w pełni rozwinięte tropy, tematy, wątki i strategie narracyjne. Estetyczne pamiętanie nigdy nie może przypominać sjużetu, czyli szkieletu narracji: „Wprost przeciwnie. Jest to do cna zużyty, znoszony przez ludzi czas, czas przetarty i dziurawy w wielu miejscach, przezroczysty jak sito. Nic dziwnego, toż jest to czas niejako zwymiotowany – proszę mnie dobrze zrozumieć – czas z drugiej ręki. Pożal się Boże!...”³²

Schulz prosi, aby mu „wybaczone”³³, albowiem jego wspomnienia o ojcu i wspólnocie wypełnione są estetycznymi zniekształceniami, dzięki którym przeszłość zdaje się wychylona w stronę przyszłych różnic. Taka pamięć pozostaje „negatywna” nie dlatego, że estetyczne wspomnienia przeszłości tworzą nierzeczywistość pozbawioną wyraźnych konturów, ale dlatego, że narracje takie mają potencjał zdolny rozłożyć relacje władzy i ustanowić ontologiczną grę różnic. Dzięki zjednoczeniu z przedstawicielami mniejszościowych pozycji w kulturze – kobietą, dzieckiem, chorym ojcem, zwierzęciem, osobą z zaburzeniami psychicznymi – Józef ma

Schulz prosi
o wybaczenie

29 OP, s. 264–265.

30 Ibidem, s. 268.

31 Ibidem.

32 Ibidem.

33 Autorka opiera swoją interpretację na angielskim przekładzie Celiny Wieniewskiej, który w tym miejscu znacznie odbiega od oryginału. Fragment „toż jest to czas niejako zwymiotowany – proszę mnie dobrze zrozumieć – czas z drugiej ręki” w tłumaczeniu Wieniewskiej brzmi: „It is time as it were regurgitated – if I may be forgiven this expression: secondhand time” (B. Schulz, *The Street of Crocodiles and Other Stories*, transl. by C. Wieniewska, London 2008, s. 259); dosł.: „Jest to czas niejako zwymiotowany – proszę mi wybaczyć to wyrażenie: czas z drugiej ręki”. U Schulza brak jednak czasownika „wybaczać” (*forgive*), kluczowego dla odczytania autorki. Zob. polemikę Michała Pawła Markowskiego w tym numerze (przyp. tłum.).

kontakt zarówno z wewnętrznymi, jak i z zewnętrznymi bodźcami pobudzającymi pamięć; właśnie dlatego różnica nie tylko ugruntowuje, ale także rozbija poczucie własnej tożsamości w procesie „stawania-się”.

Schulz powtarza przeszłość, a zarazem z nią zrywa, by poddać się procesowi „stawania-się” – najistotniejszej formie, jaką przybiera różnica. Proces ten obserwujemy, kiedy na tle zimowego krajobrazu Józef idzie z chorym ojcem na rynek. Atmosfera robi się groźna, kiedy oczom bohatera ukazują się tłumy uzbrojonych cywilów, którzy terroryzują mieszkańców miasteczka. I chociaż Józef nie dowierza pogłoskom o bliskiej wojnie, to trudno mu nie zauważyć, że nawet psy są „ciche, pełne napięcia i uwagi”³⁴. Można spekulować, co jest prawdą, a co fikcją – zważywszy, że tekst Schulza, choć powstał już po dojściu Hitlera do władzy, traktuje wojnę jako coś niewyobrażalnego, mimo że groźba konfliktu zbrojnego wisiała wówczas w powietrzu. Józef tłumaczy sobie, że czarno ubrani zamachowcy tłoczący się na rynku to tak naprawdę znajomi z sąsiedztwa: „Informują nas, że inwazja nieprzyjacielskiej armii ośmieliła partię mal-kontentów w tym mieście, którzy wylegli na ulice z bronią w ręku, terroryzując spokojnych mieszkańców”³⁵. Znamienna jest tu bezwiedna historyczna antycypacja: Schulz niejako przewiduje wydarzenia Nocy Kryształowej – pogromu dokonanego przez bojówki SA i ludność cywilną zaledwie rok po wydaniu *Sanatorium pod Klepsydrą*. Obserwujemy, jak zamachowcy „parskają śmiechem” na widok przerażonego tłumu, ostatecznie jednak „mijają nas, nie zaczepiając nikogo”³⁶.

Nieopodal sanatorium Józef napotyka zgraję psów, z którymi odczuwa swoje powinowactwo. Daje to asumpt do refleksji na temat przesądów i uprzedzeń. Od czasu do czasu psy podbiegają do bohatera i taksują go wzrokiem: „Czasem tylko łypną ku niemu [przechodniowi] oczyma w locie i wtedy z tego zeza, czarnego i mądrego, wyziera wściekłość hamowana w swych zapędach jedynie brakiem czasu”³⁷. Wracając do sanatorium, Józef dostrzega wilczura uwięzowanego na łańcuchu. Zwierzę zrywa się z uwięzi i rzuca na niego, Józefowi udaje się jednak uciec i schronić w małej altance na podwórzu. Czy wściekłość psa skierowana jest konkretnie przeciw polskiemu Żydowi? A może samotny pies jest uwięzonym na łańcuchu polskim Żydem? Uwięziony w swej kryjówce, Józef przygląda się zwierzęciu i dostrzega, że nie jest to pies, ale człowiek.

„Stawanie-się-zwierzęciem” dokonuje się w owej szczelinie czasowej, w której narracja przynosi refleksję nad uprzedzeniami, a następnie

atmosfera
robi się
groźna

co na to pies?

34 OP, s. 270.

35 Ibidem, s. 271.

36 Ibidem.

37 Ibidem, s. 270.

podsuwa przykłady możliwych styczności między Polakami i polskimi Żydami, pokazanych przez analogię do relacji w stadzie. „Stawanie-się-psem” może działać wyzwalająco, jeżeli jednostka będzie częścią stada zapewniającego jej przetrwanie; ale może też przerażać, jeśli psa potraktujemy jako outsidera wykluczonego z grupy, tak jak polscy Żydzi zostali wyrugowani z polskiego społeczeństwa. Ostatecznie pies zamienia się w introliigatora. Jak sugeruje Schulz, w następstwie tej metamorfozy człowiek i pies nie stanowią już odrębnych bytów: w ludzkiej postaci introliigatora manifestuje się „jakość psa”³⁸. Józef, wzięwszy błędnie introliigatora za psa, czyni sobie z tego powodu wyrzuty. Uświadamia sobie, że uprzedzenie jest antytezą „stawania-się”: „Jak wielka jest moc uprzedzenia! Jak potężna jest sugestia strachu! Co za zaślepienie! Toż to był człowiek. Człowiek na łańcuchu, którego w upraszczającym, metaforycznym, ryczałtowym skrócie brałam niepojętym sposobem za psa. Proszę mnie źle nie rozumieć. Był to pies – niezawodnie, ale w postaci ludzkiej. Jakość psia jest jakością wewnętrzną i może się manifestować równie dobrze w postaci ludzkiej, jak zwierzęcej. [...] Był to [...] człowiek gwałtowny, o ciemnych, wybuchowych namiętnościach. I tam właśnie, [...] w tej furii szaleńczej [...] był on stuprocentowym psem”³⁹.

Józef rozumie, że człowiek-pies to jego sobowtór: „Ach! jak mi cięży ta straszna przyjaźń. Jak mnie przeraża ta niesamowita sympatia. Jak pozbyć się tego człowieka kroczącego obok mnie i uwisłego okiem, całą żarliwością swej psiej duszy na mojej twarzy”⁴⁰. W tym fragmencie nie ma mowy o „stawaniu-się” – być może dlatego, że „stawanie-się-psem” nie likwiduje uprzedzeń. Mało tego: samotny Żyd zdaje się gardzić psem, ponieważ widzi w nim swoje własne odbicie. Ale to miejscowa ludność ponosi winę za traktowanie Żyda jak obcego, bezpiecznego psa, nienależącego do „stada”. „Stać-się-psem” oznacza: nadal podlegać większościowym wizjom swojskości i uczestnictwa w życiu miejskiej wspólnoty – albowiem pies to „zwierzę w największym stopniu edypalne”⁴¹, domowe. A jednak bycie introliгатorem czy też pisarzem oznacza przynależność do perspektywy mniejszościowej.

Być może Schulz sugeruje w tym miejscu, że akt pisania unieważnia granice, które zmuszają nas do opowiedzenia się po którejś ze stron. Józef zaciera hierarchiczne linie oddzielające człowieka od zwierzęcia, kobietę od mężczyzny, polskiego Żyda od Polaka. Bohater odnotowuje „w dodatku

„był on stuprocentowym psem”

38 Ibidem, s. 273.

39 Ibidem, s. 273–274.

40 Ibidem, s. 274.

41 G. Deleuze, F. Guattari, *Kafka: ku literaturze mniejszej*, op. cit., s. 79.

niepojęte pojawienie się matki *incognito*, w jakiejś tajemnej misji⁴², narracja zaś kieruje się ku możliwościom „stania-się-kobietą”.

Kobieta jest tym „stawaniem-się”, które wymyka się z większościowych struktur kontroli i władzy; ów potencjał niesubordynacji sprawia, że Józef opiera się próbom ograniczenia: „Uciekać, uciekać stąd. Gdziekolwiek”⁴³. Uciekając, bohater wsiada do pociągu i już w nim zostaje, stając się nomadą: „Od tego czasu jadę, jadę wciąż”⁴⁴. Józef mógłby więc reprezentować postać Żyda, wiecznego tułacza, potwierdzającego strukturę „większościowych” historii kultury. Żyd-tułacz należy do mniejszości; rozumie przy tym, że zbiorowość tworzy uprzedzenia, a zarazem otwiera drogi ucieczki.

II. Przebaczenie i resentyment: reterytorializacja życia i twórczości Schulza

Wojciech Has sięga w swoim filmie po strategie surrealistyczne, aby jeszcze bardziej rozmyć historyczną prawdę. Nie przedstawia biografii Schulza dosłownie, ale rozważa szereg możliwości i wypróbOWUJE wiele różnych wariantów opowieści zawartej w tekście. Jedno, czego nie zmienia, to Schulzowska wizja sanatorium, w którym umarli wciąż żyją, z tym że w interpretacji reżysera grupa ta obejmuje wszystkich polskich Żydów. Film dokonuje zatem reterytorializacji Schulzowskiego sanatorium: prezentuje widzom obrazy poszukujące etycznego rozwiązania. Film nie jest „czysto optyczny” – by użyć określenia Deleuze’a⁴⁵; nie jest też „kinem widza”, gdzie szokujące wrażenia wizualne potęgują w ekranowych bohaterach skrajnie afektywne reakcje cierpienia, które prowadzi do śmierci albo miłości i które mogłyby wywołać dionizyjskie pożądanie. To właśnie w tym kontekście wina, wstyd i skrucha wspólnie naddeterminują identyfikację widza z filmowymi postaciami Żydów: zarówno z ich przeszłością, jak i z ich przyszłym potencjałem, polegającym na tym, że mogą albo należeć do kulturowej różnicy, albo dać się zamknąć w mitycznym powtórzeniu przeszłości.

Ekranowy Józef oprowadza widzów po sanatorium. Podczas tej wędrówki spotyka różne postacie: matkę Henriette, ojca Jakuba, Adelę. Film opowiada w ten sposób historię patriarchalnej kultury polsko-żydowskiej. Mówi o zniknięciu tamtego świata, ale też o ożywieniu przeszłości, albowiem reżyser kieruje uwagę widza nie tylko na ludzi, lecz także na

to nie jest
„kino widza”

42 OP, s. 275.

43 Ibidem.

44 Ibidem, s. 276.

45 Por. G. Deleuze, *Kino*, op. cit., s. 230.

przedmioty, miejsca, język i marzenia senne Żydów, wśród których Schulzowi przyszło żyć i działać.

Film operuje na przemian długimi, panoramicznymi ujęciami i fragmentarycznymi, kręconymi z bliska scenami z życia codziennego. Te pierwsze reprezentują większościowe struktury i systemy wartości w sferze związanej z pracą. Rynek jest ośrodkiem handlu i życia towarzyskiego: to tu bije serce miasta, tu skupiają się kontakty międzyludzkie; wszystko to ukazują nam panoramiczne ujęcia krajobrazu. Następnie perspektywa raptownie się zmienia: oko kamery koncentruje się na fragmentach rzeczywistości, eksponując pole spójności: przestrzeń, w której istotną rolę odgrywają kobieta, erotyzm i tłum, podobny do stada zwierząt lub ptaków.

Perspektywa panoramiczna, podobnie jak spojrzenie narratora wszechwiedzącego, tworzy wrażenie strukturalnej spójności; dotyczy tu ona wyobrażonej społeczności żydowskiej, która wciąż trwa mimo doznanych przesładowań. Ową zdolność przetrwania, odporność i wytrzymałość uzmysławiają migawki z domostw żydowskich, przypominające cytaty bądź pastisz. Oglądamy w nich tradycyjne życie społeczności żydowskiej, widziane z perspektywy Polaków.

Przykład wahania między ciągłością mitu a jego gwałtowną transformacją w osobiste „stawanie-się-autorem/artystą” odnajdujemy w *Genialnej epoce*. Bohater opowiadania widzi blask rozświetlający pokój, nie może jednak sprawić, aby ujrzeli go również domownicy. Święte symbole religii i tradycji myślą mu się ze świeckimi gazetami i anonsami, oznaczającymi tandetę teraźniejszości. Konfrontując je ze sobą, Schulz tworzy hipnotyzujący świat obrazów i opowieści. Józef wyciąga z szafy Biblię i księgi handlowe ojca, po czym rzuca je na podłogę razem ze starymi gazetami, które znoszą mu do domu brat i matka: „A ja siedziałem wśród tych papierów, oślepiiony blaskiem, z oczami pełnymi eksplozji, rakiet i kolorów, i rysowałem. Rysowałem w pośpiechu, w panice, na poprzek, na ukos, poprzez zadrukowane i zapisane stronicę”⁴⁶. Nie da się, powiada Schulz, sportretować ani zrozumieć kultury polsko-żydowskiej, nie angażując spojrzenia na płaszczyźnie spójności fragmentarycznych migawek z życia codziennego.

Has opisaną wyżej scenę oddaje – dokonując zarazem jej przemieszczenia – za pomocą innej: w filmie widzimy ojca w drodze na rynek, niosącego wielką, opasłą Biblię z podartymi stronicami. Kartki wylatują z niej jak opadające liście; trzeba je zebrać z ziemi i wcisnąć z powrotem w oprawę. Chaos i zgielek rynku obrazują pozorną, ulotną wartość

nie da się,
powiada
Schulz

nawet kłacze
podlega
dekonstrukcji

przedmiotów, ludzi, rozmów i znaczeń, które znikają pod koniec dnia. Gdy kamera najeżdża na konkretny przedmiot lub osobę, kadr blednie wobec intensywności emocji. Wyraźnie da się odczuć niepewność sytuacji. Biblia jest metaforą perspektywy panoramicznej; ta jednak ulega rozchwianiu w świecie, w którym kłacze podlega dekonstrukcji, gdzie „Autentyk” to tylko szpargał, a ludzie i krajobraz są źródłem energii, witalności i zgiełku.

W *Nocy lipcowej* z kolei Schulz ukazuje rywalizację między perspektywą panoramiczną, z którą łączy się wiara w autorytety, a perspektywą dyskursu potocznego, charakterystyczną dla kłacza. Konflikt ten dochodzi do głosu, gdy patetyczny opis nocy („[Noc] otwiera przed nami gwiazdzistą swą wieczność. Firmament rośnie w nieskończoność, gwiazdozbiory płoną w swej świetności”⁴⁷) zostaje przerwany pospolitą paplaniną: „Od migotania dalekich tych światów płynie rechot żab, srebrny gwar gwiezdny”⁴⁸. Być może ten opis zainspirował Hasa do przedstawienia Adeli jako kusicielki, której uroda jest tematem licznych rozmów i plotek. W opowiadaniu *Mój ojciec wstępuje do strażaków* Jakub, otoczony swą brygadą strażaków, odbywa „wielką rozprawę” z Adelą, którą krytykuje tymi słowami: „Nigdy nie miałaś zrozumienia dla spraw wyższego porządku. Wszędzie i zawsze krzyżowałaś moje poczynania wybuchami bezmyślnej złości. [...] Pozbawiona szlachetnego polotu fantazji, pałasz nieświadomą zawiścią do wszystkiego, co wznosi się ponad pospolitość”⁴⁹. Zarówno czytelnik Schulza, jak i odbiorca filmu Hasa doskonale rozumie, że mimo dydaktycznych zapędów ojciec swoją tyradą tylko dolewa oliwy do ognia, a jego rozwlekła przemowa okazuje się bezsilna w zderzeniu z „pospolitością”.

ptak zdaje się
patrzeć
w górę

Film Hasa otwiera ujęcie czarnego ptaka frunącego przez szare niebo. Następnie widzimy wewnątrz wagonów kolejowych, a w nich tłumy wycieńczonych – lub raczej: martwych – Żydów. Jaki związek zachodzi między ptakiem a pasażerami pociągu? Ptak zdaje się patrzeć w górę, jakby zachęcając widza do poszukiwania Boga, czy też innego potężnego źródła transcendencji, unieważnionego przez Zagładę. Sceny w pociągu porażają: oto widzimy wywózkę ludzi z całym dobytkiem w miejsce, z którego nie ma powrotu. Jedyne dokumentacja historyczna i estetyczna modulacja mogą przywrócić perspektywę moralną i nadać sens katastrofie. Kamera pokazuje wewnątrz wagonu, podsuwając interpretację, że zbrodniom z przeszłości nie da się ani zadośćuczynić, ani nadać im sensu;

47 Ibidem, s. 216.

48 Ibidem.

49 Ibidem, s. 221–222.

życie pomordowanych wciąż ma wartość, a pamięć o czasach sprzed Zagłady musi pozostać żywa po dziś dzień.

Obraz ptaka przemierzającego puste, szare niebo może też jednak sugerować jeszcze inne spojrzenie na poruszaną w filmie problematykę czasu i moralności. W *Genialnej epoce* dzień, w którym Szloma wychodzi z więzienia, to dla Józefa dzień mesjański, czas emocjonalnej wspaniałości i poczucia przynależności społecznej, a Mesjasz to znak Sądu Ostatecznego. Szloma co roku trafia do więzienia i z niego wychodzi; jest regularnie sądzony, a po odbyciu kary uzyskuje od społeczeństwa przebaczenie. Mesjasz jest figurą ludzkiej cierpliwości, nie zaś boskiego gniewu; oznacza codzienną moralność, a nie transcendentalne dekrety: „W taki dzień podchodzi Mesjasz aż na brzeg horyzontu i patrzy stamtąd na ziemię. I gdy ją tak widzi białą, cichą, z jej błękitami i zamyśleniem, może się zdarzyć, że mu się zgubi w oczach granica, niebieskawe pasma obłoków podłożą się przejściem i sam nie wiedząc, co czyni, zejdzie na ziemię. I ziemia nawet nie zauważy w swej zadumie tego, który zszedł na jej drogi, a ludzie obudzą się z popołudniowej drzemki i nie będą nic pamiętali. Cała historia będzie jak wymazana i będzie jak za prawieków, nim zaczęły się dzieje”⁵⁰.

Schulzowskie ujęcie figury Mesjasza sugeruje, że mesjanizm jest siłą napędową życia, ciągłym ruchem, ustawicznym odraczaniem i odwlekaniem sądu. Mesjasz u Schulza nie oznacza dnia sądu, lecz empatię – szczególnie kiedy zstępuje na ziemię i wtapia się w tłum. Lot ptaka sugeruje bliskość z naturą i życiem organicznym. Ogląd z góry – synonim oka kamery i spojrzenia Mesjasza – zmienia się w perspektywę, z której możemy obserwować Żydów w pociągu i zweryfikować ich doświadczenia. W tym kontekście Mesjasz to znak nadziei na przywrócenie przebaczenia dla zbrodniarzy i resentymentu przeciwko nim skierowanego. Jak daje do zrozumienia film, po Holokauście nikt już nie ma odwagi wyobrazić sobie obecności Mesjasza.

Niemniej jednak jest on obecny u Schulza, a ekranizacja Hasa przywraca mu życie – podobnie jak dzieje się to w filmie z samym Schulzem i z polskimi Żydami. Obraz Mesjasza pozwala wyobrazić sobie, że społeczność żydowska wcale nie musi żyć w czasie zapętlonym, ponieważ została obdarzona życiem pośmiertnym; zyskała status „legendarny”, by użyć słów W.G. Sebald⁵¹. Wprowadzając do filmu archetypowe portrety

⁵⁰ Ibidem, s. 130.

⁵¹ Sebald w swoim opowiadaniu *Max Ferber* z tomu *Wyjechali* pisze o dawnej żydowskiej dzielnicy Manchesteru, gdzie nad wejściem do opustoszałej kamienicy wciąż wisi „szyld kancelarii adwokackiej z legendarnie brzmiącymi nazwiskami Glickmann, Grunwald i Gottgetreu” (W.G. Sebald, *Wyjechali*, tłum. M. Łukasiewicz, Warszawa 2005, s. 200) (przyp. tłum.).

o ile jednak
Schulz był
agentem

polskich Żydów i Schulzowską wyobraźnię, Has próbuje przywrócić estetyce wymiar etyczny. O ile jednak Schulz był agentem „stawiania-się-mniejszościowym”, o tyle Has jest agentem konstruktywizmu. Przywraca polskim Żydom pozycję, która popycha większościowe struktury państwowe do przeżywania żałoby po żydowskich zmarłych, upamiętniania ich kultury i tradycji oraz do pokuty za pomocnictwo w ich prześladowaniu.

Jak pisze Améry, podjęcie moralnej dyskusji o zbrodniach z przeszłości wymaga „powrotu w to, co minione, oraz uczynienia niebyłym tego, co się zdarzyło”⁵². Dla Améry’ego ten tryb powtarzania jest znakiem rozpoznawczym resentymentu, moralnej reakcji na historyczne okrucieństwa. A jednak ta praktyka – wymagająca spojrzenia w przeszłość, gdy nadajemy terażniejszości i przyszłości wymiar moralny – jest również koniecznym warunkiem wyrażenia skruchy w obliczu żydowskiego ocalenia. W filmie Hasa rewolucyjne podejście do przeszłości, właściwe Schulzowi, zastępuje pragmatyczna wizja powtórzenia jako szansy na stworzenie przyszłości moralnie lepszej, w której pamięć o narodzie żydowskim będzie kulturowana, a jego tradycje otaczane szacunkiem.

Na początku *Genialnej epoki* Schulz podkreśla linearną historyczność, od której chce się uwolnić: „Zwykle fakty uszeregowane są w czasie, nanizane na jego ciąg jak na nitkę. Tam mają one swoje antecedenсы i swoje konsekwencje, które tłoczą się ciasno, następują sobie na pięty bez przerwy i bez luki. Ma to swoje znaczenie i dla narracji, której duszą jest ciągłość i sukcesja”⁵³. Poszukuje innych podobnych przypadków, wychodząc od pytania: „Cóż jednak zrobić ze zdarzeniami, które nie mają swego własnego miejsca w czasie, ze zdarzeniami, które przyszły za późno, gdy już cały czas był rozdany, rozdzielony, rozebrany, i teraz zostały niejako na lodzie, nie zaszerogowane, zawieszzone w powietrzu, bezdomne i błędne?”⁵⁴ Takie zdarzenia pozwalają autorowi zaingerować w czas i zrewolucjonizować go swoją sztuką pisarską i malarstwem. Kiedy jednak takie „zdarzenia, które nie mają swego własnego miejsca w czasie”, pojawiają się w filmie Hasa, reterytorializują perspektywę Schulza i powracają do „bycia faktami”, które – „uszeregowane w czasie, nanizane na jego ciąg jak na nitkę” – mają również „swoje antecedenсы i swoje konsekwencje”.

52 J. Améry, *Poza winą i karą*, op. cit., s. 159.

53 OP, s. 120.

54 Ibidem.

Améry wskazuje, że „negatywna własność”, estetyczny artefakt może się wiązać z faktem historycznym, ponieważ ma charakter afektywny. Przypomina o stracie i bólu, aczkolwiek pozostaje otwarty. Nie zmierza w kierunku historycznego uzdrowienia ani estetycznego domknięcia. Zawsze też stanowi część niewysłowionego, wpisując tym samym deterytorializację w większościowe praktyki dokumentacji historycznej. Film Hasa działa jednak odwrotnie: legitymizuje zapomnienie, jakie rodzą systematyczne, faktograficzne relacje z przeszłości, ponieważ wspominając polskich Żydów, zarazem oferuje domknięcie. Jeśli Améry ma nadzieję między innymi na to, że Polacy przyjmą odpowiedzialność emocjonalną za zbrodnie popełnione w ich imieniu i uświadomią sobie, jak łatwo im przychodzi być częścią narodu o zbrodniczej przeszłości, to film Hasa działa z intencją zbliżenia do siebie pamięci i osądu. Czas zapętłony pozwala widzom poczuć, że ekranowi Żydzi wraz ze swą kulturą i tradycją są nieśmiertelni. Tak oto film wskazuje możliwość ratunku dla współczesnej polskiej estetyki i sztuki. To właśnie owa próba zrozumienia życia i świata Innego, którego zdążono już złożyć do grobu, umożliwia skruchę, resentyment i poszukiwanie przebaczenia.

Trzy kluczowe sceny filmu uświadamiają, że nie jest on zwykłą reterytorializacją Schulzowskiej poetyki rewolucjonizowania czasu. Film dokonuje wspomnianej reterytorializacji, ponieważ Has – polski reżyser niepokodzony z historią własnego kraju – cierpi z powodu wyrzutów sumienia bądź jakiejś sekretnej winy i chce, by jego film mówił prawdę, by sprawił, że widzowie zapragną zrozumieć żydowską przeszłość swego kraju w całym jej bogactwie. Józef dociera do sanatorium, przechodząc nie przez las, ale przez cmentarz. Filmowe sanatorium położone jest, jak się wydaje, na terenie cmentarza – czyli: poza pętlą czasową. Budynek stojący wśród nagrobków jest zewsząd otoczony śmiercią.

Pod koniec filmu Józef nie przechodzi, jak u Schulza, z jednego wagonu do drugiego, ale pojawia się znów na cmentarzu; wędruje wśród nagrobków, na których płoną znicze. Te prawdziwe świece – metafora upamiętnienia zmarłych – dokonują reterytorializacji, ponieważ upamiętniają dusze ofiar. Ta różnica estetyczna stwarza poczucie ustrukturyzowanej, narodowej reakcji Polaków na żydowską tradycję, którą Polska utraciła wraz z większością swoich żydowskich obywateli. Reżyserskie wybory Hasa świadczą zarazem o tym, że nie zamierza on wikłać się w fałszy Schulzowskiej wyobraźni. Zależy mu na tym, by stworzyć polską „własność negatywną”, biorąc odpowiedzialność za rolę Polski w zniszczeniu życia i kultury żydowskiej na jej terenach. Kiedy jednak Has, upamiętniając zmarłych Żydów, oferuje domknięcie, film pozostaje własnością kulturową – aczkolwiek nie jest ona własnością niewysłowioną, ani też negatywną.

afektywny
artefakt

budynek
zewsząd
otoczony
śmiercią



Kadry z filmu **Sanatorium pod Klepsydrą** w reżyserii Wojciecha Jerzego Hasa

Co więcej, Józef przyjeżdża do sanatorium pociągiem, do którego wraca potem jako konduktor – nomada w podartym mundurze. W wagonach tłoczą się Żydzi – mężczyźni w tradycyjnych chasydzkich strojach; uwożą ze sobą resztki żydowskiej spuścizny. Filmowi Żydzi reprezentują jednak świat i sposób życia, którego Schulz nie aprobeuje i który w jego pisarstwie zostaje zrewolucjonizowany. Józef opuszcza sanatorium z poczuciem ulgi, że oto wreszcie uwolnił się od zobowiązań wobec rodziny i wspólnoty: „Szczęście, że ojciec już w gruncie rzeczy nie żyje [...] – myślę z ulgą i widzę już przed sobą czarny ciąg wagonów kolejowych stojących u wyjazdu. Siadam do jednego z nich i pociąg jakby czekał na to, rusza z miejsca powoli [...]. Od tego czasu jadę, jadę wciąż [...]”. Ogromne, jak pokoje, wozy pełne są śmiecia i słomy, przeciągi przewiercają je na wskroś w szare bezbarwne dni”⁵⁵.

nomada
w podartym
mundurze

Nomadyzm, ruch, bliskość natury i emocji – wszystko to wprowadza jakość całkiem odmienną, odległą od świata ojcowskich interesów: sklepu, personelu, towarów, rachunków etc. Pragnienie Józefa jest niedostrzegalne, bo nie jest już w nic uwikłane; jest wolne. U Schulza podróż przez „bezbarwne dni” oznacza linię ujścia i drogę ucieczki. W filmie Hasa pociąg jest metaforą czasu, który zatrzymał się wraz z zagładą polskich Żydów.

Podczas gdy w prozie Schulza pociąg symbolizuje pragnienie wolności bądź ucieczki, u Hasa jest obciążony większym ładunkiem w postaci skojarzeń z Zagładą. Pociąg pojawia się także w *Nocy lipcowej*: „A może porównać [noc lipcową] do długiego jak świat, nocnego pociągu, jadącego nieskończonym czarnym tunelem? Iść przez noc lipcową to przedzierać się z trudem z wagonu do wagonu, pomiędzy sennymi pasażerami, wśród ciasnych korytarzy, dusznych przedziałów i krzyżujących się przeciągów”⁵⁶. Metafora pociągu otwiera i zamyka tekst *Sanatorium pod Klepsydrą* – być może sugerując, że potrzeba ucieczki nigdy nie będzie zaspokojona, a estetyczne fałsze nie przyniosą domknięcia. Jednak w ekranizacji Hasa pociąg to rozbudowana metafora, niejako przedłużenie domostwa polskich Żydów. Przesłanie reżysera można odczytać tak: Żyd nigdy nie uwolni się od swoich korzeni, nawet jako tułacz pozostanie Żydem związanym z określonym terytorium, nomadą zakotwiczoną w europejskim micie judeochrześcijańskim.

estetyczne
fałsze nie
przyniosą
domknięcia

Trzeci przykład tego, w jaki sposób emocje moralne stają się częścią narodowych i większościowych praktyk upamiętniania, dotyczy *mise-en-scène*, w którym żydowscy mieszkańcy miasteczka zapalają świece

55 Ibidem, s. 276.

56 Ibidem, s. 214.

szabasowe i zasiadają do wspólnej wieczerzy. Jej uczestnicy witają się po hebrajsku i w jidysz – w językach niedostępnych dla Józefa (i samego Schulza). W tle rozbrzmiewa muzyka klezmerska. Wśród wieczerzających panuje radosna atmosfera, rozmowy się ożywiają – jak gdyby chcieli pokazać, że dla polskich Żydów szabat to nie tylko święto, ale też dzień, w którym odgradzają się od świata gojów: wierni temu, kim naprawdę są, szczęśliwi, że żyją w enklawie własnej, wyjątkowej tradycji. Podczas gdy Adela wnosi na stół ryby, widzimy coraz więcej szabasowych świec – co sugeruje, że nie są to tradycyjne świece szabasowe (u Żydów zwykle matka zapala tylko dwie), lecz świece palone ku czci zmarłych.

Kiedy filmowy Józef opuszcza sanatorium, widzimy go w alejce między dwoma budynkami; scena ta w niczym nie przypomina Schulzowskiego oryginału. W opowiadaniu Józef wychodzi z sanatorium i udaje się z ojcem na rynek; widzi wtedy, jak uzbrojeni cywile terroryzują przechodniów. Józef nie wierzy w ostrzeżenia przed wojną, ma jednak świadomość, że coś jest nie tak, skoro nawet psy zachowują się niespokojnie. Schulz opisuje, na pozór bez związku z otaczającą go rzeczywistością, przygotowania do wojny; jednocześnie jego bohater ufa, że groźni zamachowcy na rynku to mieszkańcy tego samego miasteczka – sąsiedzi, którzy może i są niezadowoleni, ale na pewno nie użyją broni, by skrzywdzić kogokolwiek z własnej wspólnoty.

Film Hasa natomiast odwołuje się do tego, co już stało się faktem historycznym: do wydarzeń Nocy Kryształowej; chce narzucić polskim odbiorcom moralne emocje przebaczenia i resentymentu. Niezadowoleni cywile, którzy w opowiadaniu Schulza przyłączają się do żołnierzy, ale ostatecznie nikomu nie robią krzywdy, w ekranizacji zostają pokazani całkiem inaczej: na tle scen zniszczenia i ruiny. Has próbuje w ten sposób uznać „negatywną własność” za część polskiej kultury, do której sam przynależy – a tym samym sprawić, by takie emocje moralne jak przebaczenie, skrucha i resentyment wybrzmiały i pozostały otwarte, niezależne od polityki, procedur prawnych i dyplomatycznych.

III. „Czy może w ogóle zdarzyć się coś całkiem nowego?”

W roku 2009 izraelski powieściopisarz David Grossman w artykule o Schulzu dla tygodnika „The New Yorker”⁵⁷ pisze o śmierci autora

tak wygląda
życie ulicy

57 D. Grossman, *The Age of Genius. The legend of Bruno Schulz*, transl. S. Schoffman, „New Yorker”, 8.06.2009, <https://www.newyorker.com/magazine/2009/06/08/the-age-of-genius>, dostęp: 3.03.2023.

Wiosny, przytaczając dobrze znaną, choć niezweryfikowaną historię o zamordowaniu Schulza przez nazistowskiego oficera Karla Günthera. Historię tę Grossman przywołuje w kontekście psychoanalitycznej koncepcji „mechanizmów obronnych”: Günther popełnił morderstwo, ponieważ rywalizował z innym niemieckim oficerem, który miał bliskie związki z Schulzem. Günther zaś chciał zarówno zranić swoją Nemezis, jak i sprzeciwić się sytuacji, w której nazista mógłby chronić Żyda. Według Grossmana mechanizmy obronne wywołują tak silny efekt alienacji, że mogą wzbudzić nienawiść i mordercze instynkty względem Innego. To ważna teza: pozwala Grossmanowi zapytać, w jaki sposób „stawanie-się” i różnica mogą nas uchronić przed takim rodzajem obrony, który nas zniewala. Czas „stawania-się” i różnicy uchwycony jest w prozie Schulza, w jego świecie wyobrażonych fałszów rewolucjonizujących czas i tradycje. Píše Grossman: „Czy genialna epoka kiedykolwiek nastąpiła? – zastanawia się Schulz. A jeśli tak, to czy byśmy ją rozpoznali? Czy odpowiedzielibyśmy na jej ukryte wezwanie? Czy mielibyśmy odwagę zrezygnować ze skomplikowanych mechanizmów, które wytworzyliśmy, aby broniły nas przed pierwotną dzikością i nieprzebranym bogactwem takiej epoki – mechanizmów obronnych, które krok po kroku stały się naszym więzieniem?”⁵⁸.

Jak píše Grossman, *Genialna epoka* jest źródłem „erotyzmu” – w znaczeniu Georges’a Bataille’a, który odnosi to słowo do dziecięcej zabawy i estetycznej ucieczki⁵⁹. Jest to ten rodzaj ucieczki, który przywraca ludzkim zachowaniom animalność. Pozwala „stać-się- mniejszościowym” i aktywnie dążyć do różnicy, rozumianej jako spełnienie siebie i społeczeństwa w buncie przeciwko zastanym strukturom większościowym, które mogą przetrwać jedynie wtedy, gdy ulegniemy naszym mechanizmom obronnym. Takie „stawanie-się” nie ogranicza się do dzieciństwa. Obejmuje też szereg innych możliwości ucieczki – jako że zachowanie tożsamości oznacza odrzucenie różnicy. Tożsamość (identyczność) nie zostawia miejsca na pojawienie się czegoś nowego, podczas gdy „stawanie-się- mniejszościowym” rozbija system większościowy i wskazuje nam drogę wyjścia, a nawet całkowitą wolność. Tylko powtórzenie tego rodzaju geniuszu może wprowadzić różnicę do przyszłości, gdzie wola sprawowania władzy nie likwiduje możliwości działania jednostkowego. Film *Hasa* dokonuje terytorializacji, aczkolwiek nie idzie w parze z wolą władzy. Stara się raczej formować „negatywną własność”, dając zarazem odpór oskarżeniu i pojednaniu – wyznacznikom polityki. W ten sposób

erotyczna
ucieczka
w animalność

58 Ibidem.

59 G. Bataille, *Erotyzm*, tłum. M. Ochab, Gdańsk 1999.

film przywołuje rizomatyczną różnorodność i polisemię estetyki, której źródłem jest otwieranie możliwości, a nie ich zawężanie.

Filmowy Józef zadaje sobie pytanie, czy może w ogóle zdarzyć się coś całkiem nowego? Niewidomy konduktor odpowiada: „I tak, i nie”, ponieważ – jak czytamy u Schulza – „są rzeczy, które się całkiem, do końca, nie mogą zdarzyć. Są za wielkie, ażeby się zmieścić w zdarzeniu, i za wspaniałe”⁶⁰. „Negatywna własność” to zabieg estetyczny, który łączy z niewysłowionym. Przywołuje katastrofę, nie redukując jej znaczenia do większościowej formy pojednania z przeszłością.

Na zakończenie odwołam się jeszcze krótko do *Republiki marzeń*, gdzie Schulz wyraźnie pokazuje związek między „stawianiem-się” a różnicą. Narrator opowiadania uświadamia sobie, że w jego mieście panują kapitalizm, paternalizm, porządek i efektywność. Aby zdemaskować ową perspektywę większościową, Schulz roztacza wizję struktury społecznej ukształtowanej – by użyć metafory Deleuze’a – na podobieństwo drzewa: „Tu nie dzieje się nic na darmo, nic nie zdarza się bez głębokiego sensu i bez premedytacji. Tu zdarzenia nie są efemerycznym fantomem na powierzchni, tu mają one korzenie w głąb rzeczy i sięgają istoty. Tu rozstrzyga się coś w każdej chwili, egzemplarycznie i po wszystkie czasy. Tu dzieją się wszystkie sprawy raz jeden tylko i nieodwołalnie. Dlatego jest tak wielka powaga, głęboki akcent, smutek na tym, co się tu zdarza”⁶¹.

Schulzowski geniusz polega na przełamaniu tej struktury i jej zrewolucjonizowaniu. Autor *Republiki marzeń* wprowadza do niej deterytoralizujący układ przestrzenno-czasowy, opisując, jak słoneczny letni dzień staje się kłaczem wskazującym linie ujścia, czyli drogę ucieczki: „Miasto stoi pod znakiem zielska, dzikiej, żarliwej, fanatycznej wegetacji”⁶², chwasty „wdzierają się do ogrodów, zarastają przez noc tylne nieodzorowane ściany domów i stodół, plenią się w rowach przydrożnych”; roślinność „z szczypty chlorofilu wyprowadza, rozbudowuje [...] w pożarze tych dni tę tkankę wybujałą i pustą”⁶³. Owa tkanka, pełna „zielonych lśnień, listnych refleksów, bibulastych łopotów”⁶⁴, wyłania się z pola immanencji, spowijając również sklep Jakuba. Narrator zastanawia się, „dokąd uciec od żaru, od ciężkiego snu, który się wali zmorą na piersi w gorącej godzinie południa?”⁶⁵. Praktycznym rozwiązaniem okazuje się wyjazd na wieś. Jednak refleksja estetyczna sugeruje, że przeszłość

kapitalizm,
paternalizm,
porządek

60 OP, s. 119.

61 Ibidem, s. 326.

62 Ibidem.

63 Ibidem.

64 Ibidem, s. 327.

65 Ibidem.

i dzieciństwo wspomiane przez narratora zmieniają się w linię ujścia, w teraźniejszość wypełnioną różnicą: „Nie bez przyczyny powracają dziś te dalekie marzenia. Przychodzi na myśl, że żadne marzenie, choćby nie wiedzieć jak absurdalne i niedorzeczne, nie marnuje się w wszechświecie. W marzeniu zawarty jest jakiś głód rzeczywistości, jakaś pretensja, która zobowiązuje rzeczywistość, rośnie niedostrzegalnie w wierzytelność i w postulat, w kwit dłużny, który domaga się pokrycia”⁶⁶.

Schulz chce się uwolnić od większościowych praktyk kapitalistycznych i reguł prawa, dlatego oddaje się marzeniom i fikcji. Wierzy, że autor to ten, kto odnajdzie swoją zdeterytorializowaną perspektywę, „ktoś naiwny i wierny w duszy, kto je [marzenie] przyjął dosłownie, za dobrą monetę, wziął do ręki, jak rzecz prostą i nieproblematiczną”⁶⁷.

Z języka angielskiego przełożyła Katarzyna Lukas

⁶⁶ Ibidem, s. 331.

⁶⁷ Ibidem.