

Jens Herlth

Uniwersytet Fryburski,
Szwajcaria

Słodko-gorzkie heterotopie. Bruno Schulz i „tekst sanatoryjny” w europejskiej literaturze okresu międzywojennego

Abstract

Bittersweet heterotopias: Bruno Schulz and the ‘sanatorial text’ in European interwar literature

This essay puts forward an idea to read Bruno Schulz’s story „The Sanatorium Under the Sign of the Hourglass” against the background of a specific genre in European literature of the interwar period, namely, the ‘sanatorial text’. This term, coined here by analogy to V. Toporov’s ‘Petersburg text’, is based upon the observation that narratives set in sanatoriums share some semantic and structural features; the most important being the *heterotopic* character of the sanatorial world. According to M. Foucault, a ‘heterotopia’ is a place that ‘represents’, ‘contests’ and ‘inverts’ common places in a society. In M. Proust’s *Recherche...*, Th. Mann’s *Magic Mountain*, and M. Blecher’s *Scarred Hearts* the heterotopic setting is used to produce a feeling of estrangement. These novels explore the notions of time and society by constructing a heterotopic counter-world where the ‘ordinary’ stream of events is interrupted and life becomes intensified, it is made palpable again. Schulz’s story points to the deeply problematic consequences of such a renewal of ‘authentic experience’. It shows that a break taken from civilizational habits can unleash barbarism.

Słowa kluczowe: Schulz Bruno, Mann Thomas, Blecher Max, sanatorium, heterotopia, uniezwyklenie

Keywords: Schulz Bruno, Mann Thomas, Blecher Max, sanatorium, heterotopia, estrangement

Niniejszy artykuł jest próbą konceptualnego zbliżenia się do tematyki „sanatorium” w literaturze europejskiej pierwszego trzydziestolecia XX wieku. Postaram się naszkicować kilka tez, nadających się, mam nadzieję, do dalszego rozwinięcia. Punktem wyjścia jest założenie, czy raczej obserwacja, że w literaturze doby międzywojennej w różnych literaturach pojawiają się utwory, w których topos „sanatorium” odgrywa rolę podstawową. Zjawisko to zostało już dostrzeżone w badaniach literackich¹.

Można przypuszczać, że zagęszczenie motywu sanatorium w literaturze pierwszych dekad XX wieku jest uwarunkowane przez specyficzne czynniki historyczne; rozprzestrzenianie się gruźlicy oraz rozpowszechnienie się pod koniec XIX wieku metody leczenia tej choroby przez leżenie na świeżym powietrzu to niezbędne przesłanki powstania tekstów o sanatoriach². W tekstach literackich rzeczywistość społeczno-historyczna pojawia się jednak w nieco przekształconej formie: przedstawienie świata sanatoryjnego jest punktem wyjścia rozbudowanej refleksji o sytuacji historycznej i antropologicznej doby nowoczesnej. „Sanatorium” jest toposem szczególnie znaczącym, ponieważ pozwala pisarzom wyizolować mikrokosmos społeczny, na podstawie którego da się – według przystosowanego tu modelu epistemologicznego – wyciągnąć wnioski o krytycznym stanie współczesnej organizacji społecznej oraz o sprzecznościach wewnętrznych tożsamości człowieka pierwszej połowy XX wieku. Kwestie przestrzeni i czasu, życia i śmierci, osobowości i wspólnoty ujmowane są w ich wzajemnym oddziaływaniu.

Bruno Schulz był, bez wątplenia, wielbicielem Tomasza Manna³. Sam autor *Sklepów cynamonowych* nie krył swojej fascynacji prozą niemieckiego noblisty. Oczywiście, Schulz dobrze znał *Czarodziejską górę*⁴, a teza, że jego opowiadanie *Sanatorium pod Klepsydrą* należy odczytywać w kontekście powieści Manna, nie wyróżnia się chyba specjalną oryginalnością. Opublikowane dopiero w roku 1935 w „Wiadomościach Literackich” opowiadanie pod różnymi względami *implicite* lub *explicite* odsyła do swojego literackiego źródła prekursora, najwyraźniej chyba na samym początku narracji, gdzie czytamy, że młody Józef, po długiej i labiryntowej podróży dotrze do „hotelu, reklamującego się jako sanatorium”⁵. Później narrator jeszcze raz podejmuje

¹ Por. m.in.: V. Pohland, *Das Sanatorium als literarischer Ort*, Frankfurt am Main 1984; *Littérature de Sanatorium*, dir. par F. Cransac (= Écrivains découvreurs de montagne, cahier 3), Rodez 2000.

² P. Guillaume, *Tuberculose et montagne. Naissance d'un mythe*, „Vingtième Siècle. Revue d'histoire” 1991, nr 30, s. 33–36. J.-B. Cremnitzer, *Architecture et santé. Le temps du sanatorium en France et en Europe*, Paris 2005, s. 13–14.

³ Por. R.E. Brown, *Bruno Schulz and World Literature*, „The Slavic and East European Journal” 1990, nr 2, s. 224, 227.

⁴ Por. E. Górski, *[Wspomnienie o Schulzu]* [w:] *Bruno Schulz. Listy, fragmenty, wspomnienia o pisarzu*, zebrał i oprac. J. Ficowski, Kraków 1984, s. 71–72.

⁵ B. Schulz, *Sanatorium pod Klepsydrą* [w:] *idem, Opowiadania. Wybór esejów i listów*, oprac. J. Jarzębski, Wrocław 1989, s. 251. Dalsze cytaty z tego wydania lokalizuję w tekście głównym, podając w nawiasie numer strony.

ten motyw, żaląc się na to, że „uwiedz[iona] szumną reklamą” (s. 268), rodzina podjęła decyzję umieszczenia ojca w tym wątpliwym zakładzie. Sanatorium, z którym mamy do czynienia w przypadku Schulza, już jest tylko symulakrum, pewną „mystyfikacją” (s. 267). W narracji Schulza łatwo rozpoznać wzory znane i już zakorzenione w literaturze europejskiej, przede wszystkim przez powieść Tomasza Manna. Świadomość, że wszystko to zostało już kiedyś opowiedziane, że sanatorium nie jest już prawdziwym sanatorium, nakłada się na dyskurs narracyjny, wywołując efekt metafikcji: narrator dziwi się, że „pozory gościnnej zabiegliwości” (s. 266), okazane mu w momencie jego przyjazdu, nie są podtrzymane podczas dalszego pobytu w sanatorium. Nie wie, że trafił w ślepy zaułek pewnej tradycji literackiej, że na nim kończy się literatura o sanatorium, że zaniedbanie jego osoby przez personel jest tylko powtórzeniem zaniedbania, jakiego doświadczył Hans Castorp, bohater powieści opublikowanej 11 lat przed ukazaniem się *Sanatorium pod Klepsydrą*⁶. Opowiadanie Schulza ewokuje ten sam topos, który został przedstawiony pod nazwą „Internationales Sanatorium Berghof” (Międzynarodowego sanatorium „Berghof”) w *Czarodziejskiej górze* Manna, tyle że w formie jakby zużytej (w sensie literackim oraz w sensie historyczno-społecznym). Schulz podsumowuje i jednocześnie dekonstruuje podstawowe cechy tego, co można nazywać „tekstem sanatoryjnym” w nowoczesnej literaturze europejskiej.

Stworzyłem ten termin przez analogię do pojęcia „tekstu petersburskiego” w literaturze rosyjskiej, zaproponowanego przez Włodzimierza Toporowa, przedstawiciela tartusko-moskiewskiej szkoły semiotyki. Toporow przyjął, że można wyodrębnić wiele wspólnych motywów i cech semantycznych, łączących teksty literackie, których akcja toczy się w Sankt Petersburgu. „Tekst petersburski” jest niczym innym jak wirtualnym makrotekstem nacechowanym orientacją na miejskość, demonizm, fantazmaty, podejmującym kwestię stosunku między naturą a cywilizacją, państwem a jednostką, kulturą a imperium⁷. Koncepcja Toporowa odznaczała się dużą produktywnością, zwłaszcza w rosyjskich badaniach literackich.

Podjmując tę inspirację, chciałbym stwierdzić, że teksty o sanatoriach, zakładach leczniczych, uzdrowiskach i podobnych miejscach podzielają pewne wątki semantyczne, wychodzące poza wspólną lokalizację i wspólną ramę historyczną, obejmującą czas mniej więcej od roku 1860 do lat pięćdziesiątych XX wieku, kiedy leczenie gruźlicy zostało zrewolucjonizowane przez odkrycie antybiotyków, a topos sanatorium stracił swój status centralnego punktu, w którym odbywa się specyficznie nowoczesne doświadczenie

⁶ Narrator, podsumowując sytuację bohatera po siedmiu latach spędzonych przez niego w sanatorium „Berghof”, uznaje ją poniekąd za pochodną panujących w ośrodku stosunków: „Musimy nawet pójść dalej i skłonność jego do zaniedbywania własnej osoby powiązać z taką skłonnością, którą otaczający go świat miał w stosunku do niego” (T. Mann, *Czarodziejska góra*, przeł. J. Kramsztyk, Warszawa 1982, t. II, s. 436–437).

⁷ В.Н. Топоров, *Петербург и петербургский текст русской литературы*, „Труды по знаковым системам” 1984, nr XVIII (*Семиотика города и городской культуры. Петербург*), s. 4–29.

choroby i śmierci w sytuacji pewnej izolacji od otaczającego społeczeństwa, gdzie jednostka zostaje wyrwana ze zwykłego środowiska i wrzucona w nowe otoczenie. Wraz z końcem leczenia gruźlicy poprzez leżenie na świeżym powietrzu na wysokości od mniej więcej 800 do 1600 metrów⁸ zniknął też topos literacki sanatorium typowy dla końca XIX wieku i dwudziestolecia międzywojennego. Wiadomo, że w pewnym sensie w państwach bloku socjalistycznego sanatorium jako instytucja istniało nadal w postaci ośrodka wypoczynkowego dla członków związków zawodowych, pracowników firm i urzędów itd., ale charakter związanego z tym toposem zespołu tekstów jest już inny niż w epoce poprzedniej.

Uważam, że teksty, których akcja rozgrywa się w sanatoriach lub podobnych zakładach, są z sobą powiązane nie tylko ze względu na wspólny typ miejsca, lecz również przez pewne struktury i schematy narracyjne. W tekstach tego rodzaju pojawiają się specyficzne modele reprezentacji podmiotu i społeczeństwa. Typowy główny bohater „tekstu sanatoryjnego” jest młodym mężczyzną. Z taką sytuacją mamy do czynienia zarówno w *Czarodziejskiej górze* Tomasza Manna, jak i w *Sanatorium pod Klepsydrą*. Ten sam schemat można zaobserwować w innych utworach należących do wyróżnionej tutaj przeze mnie grupy tekstów, na przykład w powieści rumuńskiego pisarza Maxa Blechera *Inimi cicatrizate (Zabliźnione serca)*, opublikowanej w roku 1937⁹. Jej głównym bohaterem jest rumuński chłopak studiujący chemię w Paryżu, u którego rozpoznano gruźlicę kości. Lekarz proponuje mu odpoczynek w „sanatorium” usytuowanym w Berck-sur-Mer, na francuskim wybrzeżu kanału La Manche. Przed odjazdem ojciec zapewnia chłopca:

Od tego zależy Twoje zdrowie. Sanatoria funkcjonują jak proste hotele, chorzy żyją tu zwyczajnym życiem i nawet nie będziesz czuł, że jesteś chory. Zresztą sam zobaczysz...¹⁰

Stwierdzenie to podkreśla efekt uniezwykłej normalności, tak charakterystyczny dla tekstu sanatoryjnego. Sanatorium jest przedstawione jako „hotel na niby”, w którym pacjenci prowadzą całkiem „normalne” życie; choroba i umieranie usunięte są na dalszy plan¹¹. Jednak fundamentalna odmienność rzeczywistości sanatorium prześwieca przez bez troską powierzchnię świata kurortu wypoczynkowego. „Normalność” jest tutaj rekonstruowana

⁸ Por. G. Guillaume, *op.cit.*, s. 36.

⁹ Istnieją różne wersje imienia autora: wydanie z roku 1970 podpisane jest „Marcel Blecher”, podobnie we francuskich przekładach jego powieści i w jego pamiętniku. Na okładce niemieckiego wydania widnieje natomiast „M. Blecher”. W najnowszych wydaniach rumuńskich jego utworów, jak też w wydaniu angielskim omówionej tutaj powieści, znajdujemy jednak taki zapis imienia, jaki podałem w tekście głównym, a więc „Max Blecher”. Por.: M. Blecher, *Scarred Hearts*, London 2008.

¹⁰ M. Blecher, *Vernarbte Herzen*, przeł. z rumuńskiego E. Wichner, Frankfurt am Main 2006, s. 29.

¹¹ Obraz „hotelu, reklamującego się jako sanatorium” z opowiadania Schulza jest inwersją rządzącej w tekście sanatoryjnym strategii reprezentacji.

kosztem odcięcia od „normalnego” świata. Charakterystyczny przykład umieszczenia toposu sanatorium na granicy między normalnością a innością znajdujemy w prospekcie reklamowym sanatorium „Sanato” w Iwoniczu-Zdroju, dokumencie pochodzącym z lat trzydziestych zeszłego wieku, kiedy sanatoria i podobne zakłady uzdrowiskowe reprezentowały gałąź gospodarki lokującą się między turystyką a opieką zdrowotną:

Leżenie konieczne długie, nie będzie dla chorego męczącym, jeżeli będzie widział obok siebie podobnych sobie, jeżeli będzie chory taki miał towarzystwo, a większą część dnia przepędzać będzie na wolnym powietrzu, mając przed oczyma nie szare mury miasta, lecz piękno przyrody karpackiej, jeżeli troski jego rozprószy muzyka, radio, książki lub kino¹².

Tutaj reklama przyjmuje na siebie zadanie wytwarzania normalności, centralna rola przypisana jest przy tym rozrywce. „Radio, książki lub kino” mają odwracać uwagę pacjentów od ich faktycznego stanu, od męczących skutków choroby i jej terapii.

To właśnie z powodu niepewnego rozróżnienia między normalnością a innością sanatorium jest zawsze usytuowane w odległym miejscu, daleko od miasta (oczywiście są jeszcze inne, bardziej zasadnicze powody, mnie jednak interesuje w pierwszym rzędzie reprezentacja narracyjna toposu). Podróżując do sanatorium, bohater przekracza granicę między światem normalnym a zoną sanatoryjną; na miejsce dociera zaś zwykle po długiej podróży pociągiem. Można przyjąć, że w tekście sanatoryjnym chodzi przede wszystkim o symboliczną odległość, która podtrzymuje różnicę między „normalnym” społeczeństwem a specyficznym światem uzdrowiska. Trzeba jednak odnotować, że w wypadku Józefa także i ten podstawowy schemat tekstu sanatoryjnego zostaje zdekonstruowany: bohater pokonał długą i męczącą podróż tylko po to, aby dziwić się potem frapującemu podobieństwu miasta sanatoryjnego do jego miasta rodzinnego (s. 253). Konstytutywna dla tekstu sanatoryjnego różnica przestrzenna u Schulza jest rozluźniona.

Klasyczną wersję konstruowania odmienności przestrzennej możemy obserwować w drugim tomie *W poszukiwaniu straconego czasu* Marcela Prousta – nawet jeśli w Balbec, gdzie narrator spędza lato za radą swojego lekarza, mieści się nie sanatorium, lecz tylko „hotel”. Mimo to Balbec reprezentuje (lub być może z historycznego punktu widzenia – wprowadza) niektóre główne cechy miejsca sanatoryjnego. Narrator u Prousta skrupulatnie podkreśla znaczenie „różnicy między odjazdem a przyjazdem” i stwierdza, że jest coś magicznego i tajemniczego w długiej podróży z Paryża na wybrzeże kanału La Manche:

¹² „Iwonicz-Zdrój: «Sanato»: sanatorjum dla leczenia chorób kości, stawów, mięśni, nerwów obwodowych, skrzywień, porażień itp. przy artretyzmach, reumatyzmach, gruźlicy kostnej i gruźlicy w Iwoniczu-Zdroju, rozgłośnem zdrojowisku o wodach słono jodowych i siarczanych na Podkarpaciu”, Iwonicz-Zdrój [193-], s. 12; <http://www.polona.pl/dlibra/doccontent?id=28844&from=FBC> (dostęp: 20.04.2013).

Na nieszczęście owe cudowne miejsca, jakimi są dworce kolejowe, skąd puszczamy się ku odległym przeznaczeniom, są także miejscami tragicznymi, o ile bowiem spełnia się tam cud, dzięki któremu kraina istniejąca wprzód jedynie w naszej myśli stanie się miejscem, gdzie będziemy żyli, nie trzeba się tym samym spodziewać, aby tuż na wyjściu z poczekalni natychmiast odnaleźć codzienny pokój, gdzie się było jeszcze przed chwilą. Trzeba porzucić wszelką nadzieję spania wieczorem u siebie, gdyśmy się raz zdecydowali wstąpić w zapowietrzoną jaskinię wiodącą nas do tajemnicy, jak dworzec Saint-Lazare, gdzie miałem wsiąść na pociąg do Balbec¹³.

Aluzja do zejścia Dantego do piekła jest dość łatwo rozpoznawalna („Trzeba porzucić wszelką nadzieję...”). Topos sanatorium, z jego bliskością do sfery choroby i śmierci, często jest symbolicznie utożsamiany z Hadesem, krainą umarłych. W *Czarodziejskiej górze* Tomasza Manna znajdujemy cały szereg mniej lub bardziej oczywistych aluzji do diabła. Pierwszą osobą, którą główny bohater, Hans Castorp, spotyka od razu po przybyciu do sanatorium, jest recepcjonista „Sanatorium Berghof”, który „silnie utykał”¹⁴. U Schulza aluzje do Hadesu są pozbawione wszelkiej ironii – tekst obfituje w oznaki śmierci i zaświatów (szarość pejzażu, ciemność, cisza, bladeość itd.), a doktor Gotard przy pierwszym spotkaniu z Józefem przyznaje, że „z punktu widzenia pańskiego domu, z perspektywy pańskiej ojczyzny – ojciec umarł” (s. 253).

Dla narratora *W poszukiwaniu straconego czasu* Balbec oznacza oddzielenie od matki. Jest to inicjacja w nowy świat: dorosłości, alkoholu, erotyki. Jednocześnie pobyt w Balbec to dla niego wprowadzenie do świadomości czasu. Zmiana miejsca spowoduje rozmyślenia na temat „przyzwyczajenia” (*habitude*), a podróż przedstawia mu się jako „przerwanie rutyny [...] istnienia”¹⁵. To złamanie rutyny życiowej jest konstytutywnym elementem tekstu sanatoryjnego. Otwiera się tu przestrzeń możliwości, które zwykle leżą ukryte pod warstwami powtarzanych mechanicznie rutynowych czynności życiowych:

Zazwyczaj żyjemy naszą istotą zredukowaną do minimum; większość naszych zdolności drzemie, bo wspierają się na przyzwyczajeniu, które wie, co trzeba robić, i nie potrzebuje ich¹⁶.

Brak przyzwyczajień (*habitudes*) oznacza też brak orientacji, co podkreśla motyw oszołomienia alkoholowego, w którym narrator znajduje się w pociągu do Balbec (posłuchał rady swojego doktora i wypił w momencie odjazdu „trochę za dużo piwa lub koniaku”, aby wyzwolić stan „euforii”, w którym „system nerwowy jest mniej wrażliwy”)¹⁷. Ten sam brak orientacji, ten sam

¹³ M. Proust, *W poszukiwaniu straconego czasu*, przeł. T. Boy-Żeleński, Warszawa 2000, t. 2 [*W cieniu zakwitających dziewcząt*], s. 266–267.

¹⁴ Th. Mann, *op.cit.*, t. I, s. 11.

¹⁵ M. Proust, *op.cit.*, s. 225.

¹⁶ *Ibidem.*, s. 280.

¹⁷ „Lekarz poradził mi napić się w chwili wyjazdu sporo piwa lub koniaku, aby osiągnąć stan – jak to nazwał – «euforii», gdy system nerwowy chwilowo staje się mniej pobudliwy” (*ibidem*, t. 2, s. 274).

zamęt znajdujemy u Hansa Castorpa z jego wieczne czerwonymi oczyma, który w „Berghof” na śniadanie regularnie pije dużą szklankę mocnego piwa i który nie gardzi koniakami, ofiarowywanym mu przy rozmaitych okazjach. Także Schulzowski narrator podczas swojego pobytu w sanatorium zatacza się „jak pijany od jednego snu do drugiego” (s. 265).

Należy odnotować, że w dalszym rozwoju narracji u Prousta Balbec raczej nie odgrywa roli miasta sanatoryjnego – toczące się tam wydarzenia zostają zintegrowane z główną linią rozwoju akcji powieściowej w następnych tomach (stosunek miłosny z Albertiną, przyjęcia u Verdurinów itd.). Chodzi mi tylko o przyjazd do Balbec i o pierwsze wrażenia narratora (obcość, przewracanie rutyny), które, razem z motywem zdrowotnym, przybliżają ten topos do tekstu sanatoryjnego. Zakład uzdrowiskowy w sensie ścisłym pojawia się zresztą w ostatnim tomie cyklu, *Czas odnaleziony*, gdzie narrator relacjonuje, że spędził dużo czasu „na kuracjach” w różnych „domach zdrowia” (*maison de santé*). Ale te pobyty funkcjonują tylko jako elipsy narracyjne¹⁸.

W dalszej analizie zasadniczych cech semantycznych tekstu sanatoryjnego chciałbym się odwołać do wypracowanej przez Michela Foucaulta koncepcji „heterotopii”¹⁹. Podobnie jak wiele innych koncepcji Foucaulta, także i ta nie jest ściśle zdefiniowana, ale to właśnie jej otwartość i elastyczność pozwalają nam opisać związek między przestrzenią a jej reprezentacją narracyjną w tekstach wykorzystujących topos sanatorium. „Heterotopia” jest swego rodzaju „kontr-miejscem”²⁰ (*contre-emplacem*), które jednocześnie reprezentuje, kontestuje i odwraca wszystkie rzeczywiste miejsca, jakie można znaleźć w danym społeczeństwie. Heterotopie to „miejsca bez miejsca”²¹, mimo iż mają konkretną lokalizację. Foucault podaje kilka przykładów heterotopii w społeczeństwie współczesnym: cmentarze, ośrodki wypoczynkowe, szpitale psychiatryczne oraz więzienia²². Ten typ heterotopii związany jest najczęściej z pewną aberracją; nie-miejsce heterotopiczne służy do ekskluzji ludzi, którym przypisuje się zachowanie odbiegające od normy. W miejscach tych panują specyficzne reguły i przepisy, odróżniające przebywających tam ludzi od reszty społeczeństwa. Heterotopią *par excellence* jest dla Foucaulta „statek”: „W cywilizacji bez statków – píše – marzenia wysychają, szpiegowanie zajmuje miejsce przygody, a policja przychodzi na miejsce piratów”²³. Statek przedstawia „największą rezerwę wyobraźni”²⁴. Trudno powiedzieć, co konkretnie miał na myśli Foucault, formułując tę hipotezę. W kontekście omawianego tu tematu nasuwa się myśl o książce, którą czyta (lub raczej nie czyta,

¹⁸ Por. *Ibidem*, t. 7 [*Czas odnaleziony*], s. 48, 221.

¹⁹ Koncepcja została przedstawiona najpierw w 1967 roku na spotkaniu „Cercle d’études architecturales”; tekst udostępniono szerszej publiczności dopiero w roku 1984. Zob.: M. Foucault, *Inne przestrzenie*, przeł. A. Rejniak-Majewska, „Teksty Drugie” 2005, nr 6.

²⁰ *Ibidem*, s. 120

²¹ *Ibidem*.

²² *Ibidem*, s. 121.

²³ *Ibidem*, s. 125.

²⁴ *Ibidem*.

jak podkreśla narrator) Hans Castorp podczas swojego pobytu w sanatorium „Berghof”: *Ocean Steamships* (jest on z zawodu konstruktorem okrętów).

Foucault podkreśla zwłaszcza nieciągłość temporalną jako podstawowy element heterotopii – występowanie heterotopii z reguły spowodowane jest „heterochronią”: „Heterotopia zaczyna funkcjonować w pełni wtedy, gdy ludzie znajdują się w sytuacji absolutnego zerwania ze swoim tradycyjnym czasem”²⁵. To „zerwanie z tradycyjnym czasem” możemy obserwować we wszystkich utworach, które zostały tu wymienione jako przykłady tekstu sanatoryjnego. Przerwana jest przede wszystkim ciągłość czasu biograficznego głównego bohatera, przerwany jest też porządek jego rutyny życiowej. Także ta cecha konstytutywna zrealizowana jest w *Sanatorium pod Klepsydrą*, które i pod tym względem (jak również pod wieloma innymi) możemy pojmować jako swego rodzaju podsumowanie gatunku, jako pewien „metatekst” tekstu sanatoryjnego. Doktor Gotard powiada:

Cały trick polega na tym [...], że cofnęliśmy czas. Spóźnimy 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 osiągnęła (s. 254)

Reaktywowanie czasu przeszłego obejmuje również „jego wszystkie możliwości [...]”, a wraz z nimi „możliwość wyzdrowienia” (s. 254). Sanatorium, dzięki radykalnej eksterytorialności, jest królestwem możliwości, które nie mogą być urzeczywistnione w świecie realnym (lub raczej: zwyczajnym).

Istnieje związek funkcjonalny między heterotopią a otaczającym ją społeczeństwem, które czasowo może być unieważnione i zastąpione poprzez „kontr-miejsce”. Sam fakt powstania heterotopii, bądź to w świecie realnym, bądź w świecie wyobrażonym, w ramach narracji fikcjonalnej, pozwala nam wyciągnąć dalekosiężne wnioski na temat struktury i sposobu funkcjonowania społeczeństwa, w którym ona się pojawia. Wiadomo, że charakter utopii rozpowszechnionych w danym społeczeństwie mówi nam wiele o nim samym. To samo można powiedzieć o heterotopiach. Analiza heterotopii, zarówno tych realnie istniejących, jak i tych przedstawionych w tekstach literackich, mówi nam dużo o reprezentacji czasu i przestrzeni, o mechanizmach inkluzji i ekskluzji, jak też o obrazie człowieka w danym społeczeństwie. Interesuje mnie więc specyficzna funkcja toposu „sanatorium” w kontekście literatury późnego modernizmu okresu dwudziestolecia międzywojennego.

W latach dwudziestych i trzydziestych stało się jasne, że minął czas wielkich powieści społeczno-obyczajowych XIX wieku. Społeczeństwo stało się zbyt skomplikowane, aby mogło być wiernie przedstawiane w tekście narracyjnym, jakkolwiek byłby on złożony i obszerny. Oczywiście, nadal zdarzają się powieściowe projekty dążące do pełnego ujęcia współczesnego świata, w całej różnorodności i wielorakości środowisk oraz ścierających się dyskur-

²⁵ *Ibidem*, s. 123.

sów społecznych. Objawem tego jest odnotowane przez francuskiego krytyka Alberta Thibaudeta pragnienie stworzenia tzw. *romans-sommes*, którego wzorcowymi przykładami są dlań *Nędznicy* Wiktora Hugo, *Rodzina Thibault* Rogera Martina du Gard czy też „wielkie powieści rosyjskie”²⁶. Oprócz tendencji do ukazania szerokiej panoramy społecznej – którą, w nieco innej, bardziej skonceptualizowanej formie możemy obserwować również u Roberta Musila w *Człowieku bez właściwości* – pojawia się także skłonność do wycofywania się, nie tyle w świat idylliczny, czyli utopijny, ile raczej w przestrzenie heterotopiczne, jak na przykład do sanatorium.

Przejście od panoramy społecznej do starannie odgraniczonego miejsca znacznie zmniejsza złożoność narracji i tym samym umożliwia stworzenie takiej, która zdoła objąć w całości wybrany mikrokosmos społeczny. Teksty, o których wspominam, wciąż jednak aspirują do powiedzenia czegoś o świecie znajdującym się poza granicami wybranej heterotopii. Dlatego narrator *Czarodziejskiej góry* deklaruje, że losowi Hansa Castorpa należy przypisywać znaczenie ogólne²⁷. Można więc powiedzieć, że mikrokosmos społeczny sanatorium „Berghof” jest swego rodzaju „grupą fokusową” dla tego przedsięwzięcia. Cała konstrukcja epistemologiczna opiera się na założeniu, że to, co dzieje się w świecie heterotopycznym, ma bardziej uniwersalne znaczenie i odnosi się także do niefikcyjnego, realnego świata.

Pojawia się tu jednak poważna przeszkoda, która podważa tę konstrukcję epistemologiczną: mam na myśli efekt „uniezwyklenia”, występujący w każdym z przywoływanych dotąd tekstów. Wszystkie one w swej orientacji wewnętrznej przeciwstawiają się „przyzwyczajeniom” i „rutynowym działaniom”. Przestrzeń heterotopiczna, zrywając z „normalnością”, chce zintensyfikować życie, chce je uczynić „prawdziwszym” i „bardziej autentycznym”, chce restytuować to, co zostało wygnane z nowoczesnych, racjonalnie urządzonych społeczeństw. Krótko mówiąc, lokalizacja heterotopiczna wywołuje efekt „uniezwyklenia” opisany przez Wiktora Szklowskiego w eseju *Sztuka jako chwyt* z 1917 roku. Zmiana miejsca i otoczenia sprawia, że bohaterowie spoglądają inaczej na życie, zastanawiając się nad zagadnieniami czasu i rutyny życiowej. Odmienność świata sanatoryjnego odczuwana jest przede wszystkim przez samych protagonistów interesujących nas powieści. Hans Castorp jest rozdrażniony prawie wszystkim, co się z nim dzieje podczas pierwszych dni spędzonych w sanatorium „Berghof”: jego ukochane cygario „Maria Mancini” utraciło swój smak, on sam na każdym kroku konfrontuje się ze śmiercią, szokują go członkowie „Stowarzyszenia jednego płuca” z ich groteskowymi dowcipami. Denerwuje go enigmatyczna Rosjanka, Madame Chauchat, i jej energiczny sposób trzaskania drzwiami przy wchodzeniu do jadalni. Trochę później zakochuje się w tej właśnie kobiecie o niedbale obciętych paznokciach i „barbarzyńskim” pochodzeniu, mimowolnie zafascynowany jej

²⁶ A. Thibaudet, *Réflexions sur le roman*, Paris 1938, s. 186.

²⁷ T. Mann, *op.cit.*, s. 41.

ciałem, „stoczonym przez robaki”. Cały jego mieszczański system wartości zostaje stopniowo przewrócony do góry nogami.

Powieść Maxa Blechera przedstawia specyficzną realizację „uniezwykle-
nia sanatoryjnego”. Pacjenci cierpiący na gruźlicę kręgosłupa spędzają życie
w pozycji poziomej, leżąc na specjalnie dla tego przygotowanych deskach.
Tak, ludzie prowadzą normalne życie (jak twierdził ojciec Emanuela), jednak
sama idea jedzenia, spacerowania albo przespania się, gdy leży się na desce,
sprzeciwia się konwencjonalnym pojęciom o „normalności”.

Można więc wnioskować, że epistemologia literacka tekstu sanatoryjnego
opiera się na dwóch pozornie przeciwstawnych tendencjach semiotycznych:
tekst sanatoryjny stwierdza reprezentatywność wybranego bohatera
i przedstawionego środowiska, a jednocześnie zarówno bohater, jak i środowi-
sko podlegają efektowi *u n i e z y k l e n i a*. W dalszej części artykułu postar-
am się zanalizować, w jaki sposób Bruno Schulz rozwija te dwie tendencje,
stopniowo doprowadzając je do rozmycia.

W czwartym rozdziale *Czarodziejskiej góry* znajdujemy „dygresję na tem-
at poczucia czasu” (*Exkurs über den Zeitsinn*). Hans Castorp medytuje tam
nad mocą rutyny oraz nad rozbieżnością między czasem obiektywnym a cza-
sem subiektywnym. Gdy wszystko jest rutynowe, gdy dzień, który mija, jest
dokładnie taki jak poprzedni, czas zdaje się stać w miejscu, a życie wydaje
się ulatniać. Castorp jest przekonany, że jedynym sposobem, aby odświeżyć
nasze poczucie czasu, aby spowolnić nasze doświadczenia, a tym samym od-
nowić poczucie pełni życia (*Erneuerung unseres Lebensgeföhls*), jest zmiana
nawyków, podstawowa reorientacja naszego stosunku do życia i do otaczają-
cego nas świata²⁸.

W opowiadaniu Schulza ojciec może być ożywiony, ponieważ sanatorium
jako przestrzeń ma zdolność do zamykania w sobie różnych form czasu. To,
co na pierwszy rzut oka wydaje się świadomą i dobrze zaplanowaną kon-
strukcją, szybko okazuje się jednak krokiem do chaosu i do anarchii: czas,
„pozbawiony” wszelkiej „opieki”, „skłania się natychmiast do przekroczeń,
do dzikiej aberracji, do płatania nieobliczalnych figlów, do bezkształtnego
błaznowania” (s. 264–265). W pewnym sensie można więc powiedzieć, że
założenia teoretyczne Hansa Castorpa ucieleśniły się w tekście Schulza: „Co-
raz wyraźniej zarysowuje się inkongruencja naszych indywidualnych czasów”
(s. 265), pisze narrator, podsumowując dylematy powstające wskutek wyzwo-
lenia czasu spod surowej kontroli, pod którą pozostaje on w świecie zwykłym,
codziennym, nie-heterotopycznym. Wyzwolenie czasu, które staje się możliwe
jedynie w warunkach heterotopii, jest niczym innym jak zerwaniem z przy-
zwyczajeniem, likwidacją rutyny codziennego życia. Ujawnia się tu pewien
problematyczny, a nawet niebezpieczny aspekt dążenia do odnowienia życia,
wyrażający się w rozmyślaniach narratorów Prousta oraz Manna i odpowia-
dający generalnej idei filozofii życia, tak popularnych w pierwszych dekadach
XX stulecia: rozmycie wartości, zburzenie porządku cywilizacyjnego.

²⁸ T. Mann, *op.cit.*, s. 160.

Sanatorium pod Klepsydrą można zatem czytać jako metakomentarz do tekstu sanatoryjnego, a w szczególności do założonego w nim dążenia do przełomu i zerwania tkaniny życia codziennego. Tekst Schulza pokazuje, że ożywienie i intensyfikacja czasu niechybnie doprowadzają do rozkładu cywilizacji jako takiej.

W sanatorium ojciec i syn są pozostawieni samym sobie; pościeli się nie zmienia, a „przewody dzwonek elektrycznych urywają się zaraz nad drzwiami i nigdzie nie prowadzą” (s. 266). Wkrótce ojciec i syn podlegają czemuś, co narrator nazywa „rozprzężeniem obyczajów kulturalnych” (s. 266):

Wejść do łóżka w ubraniu i w butach było dla mnie zawsze jako dla człowieka cywilizowanego, rzeczą po prostu nie do pomyślenia. A teraz przychodzę późno do domu, pijany od senności [...]. Bezprzytomny walę się na łóżko i zagrzebuję w pierzyny (s. 267).

Schulz traktuje serio teoretyczne założenia z powieści Manna i buduje na nich swój świat fikcyjny, co prowadzi do bardzo niepokojących konsekwencji:

Dość tego, wra wam od czasu, czas jest nietykalny, czasu nie wolno prowokować! Czy nie dość wam przestrzeni? Przestrzeń jest dla człowieka, w przestrzeni możecie bujać do woli, koziołkować, przewracać się, skakać z gwiazdy na gwiazdę. Ale przez miłość boską nie tykać czasu! (s. 268).

Jednak, jak widzieliśmy wcześniej, rezultatem ustalenia heterotopii w tekście narracyjnym staje się właśnie takie „prowokowanie” czasu. Jednym z podstawowych motywów tekstu sanatoryjnego jest przygotowanie gruntu dla podobnych manipulacji w dziedzinie czasu. W *Czarodziejskiej górze* czytamy:

W ten sposób cały przebieg poobiedniego werandowania sprowadzał się właściwie znowu do jednej godziny, która w dodatku była jak gdyby skrócona, przycięta i zakończona apostrofem. A tym apostrofem był dr Krokowski²⁹.

Czas jest nieodwołalnie zrelatywizowany przez starania autorytetów medycznych (w przypadku doktora Krokowskiego raczej psychiatrycznych) zmierzających do ożywienia i intensyfikacji życia. Gdy jednak została uszkodzona sama koncepcja czasu, nie ma już możliwości powrotu do starego, linearnego porządku. Bohaterowie tekstu sanatoryjnego gubią się w zmanipulowanym czasie, co objawia się między innymi tym, że nie mogą opuścić swojej heterotopii, chyba że mają dostęp do koncepcji czasu, pozwalającej wydostać się z pętli nie-wydarzeń, jak na przykład młody sowiecki inżynier Lěvšīn w powieści Konstantyna Fedina *Sanatorium Arktur* (1940), której akcja toczy się w Alpach szwajcarskich. Pomimo swojej wyraźnej tendencyjności ideologicznej, jak również niezaprzeczalnej naiwności, powieść ta może służyć jako ilustracja ograniczeń nałożonych na świat sanatoryjny przez nieodwracalnie „wybrakowaną” koncepcję czasu. Tylko filozoficznie ustabilizowana koncep-

²⁹ T. Mann, *op.cit.*, t. I, s. 231

cja czasu umożliwiła bohaterowi przezwycięzenie choroby i opuszczenie heterotopicznego świata. W przeciwieństwie do innych pacjentów sanatorium „Arktur”, Lěvšín znajduje się w stałym i żywym związku z prądem czasu utopijnego. Ma nadzieję, że w najbliższej przyszłości zdoła się znów przyłączyć do tego prądu – i to zapewnia mu przeżycie. Żałuje, że nie może być w swojej ojczyźnie, gdzie buduje się nowe stocznie, i stale powtarza sobie: „туда, домой, к смыслу всего будущего”³⁰. Ratuje go zatem idea postępu obecna w marksistowskiej filozofii historii.

Ani Hans Castorp, ani Józef nie mają takiej możliwości, ponieważ ich świat jest pozbawiony koherentnej koncepcji historiozoficznej. Oba twory świadczą o dysfunkcjonalności linearnego modelu czasu („postęp”, „utopia”), przy jednoczesnym braku alternatywy. Usytuowanie heterotopie służy demonstracji niekompatybilności tradycyjnych wzorów cywilizacyjnych i światopoglądowych z nowymi formami subiektywności i z relatywizacją samego czasu; ale ani Mann, ani Schulz nie proponują żadnego wyjścia z tego dylematu. Tony katastroficzne, którymi kończą się utwory Manna i Schulza, pokazują, że heterotopia staje się ślepyim zaułkiem. Nie ma powrotu do konwencjonalnej narracji biograficznej, do modelu *Bildungsromanu* (w przypadku Manna), bo wymagałoby to zharmonizowania i pogodzenia rozmaitych płaszczyzn czasowych oraz dopasowania ich do jakiejś nadrzędnej koncepcji. Hans Castorp zostaje wysłany na wojnę, a Józef staje się żebrakiem ubranym w wytarty mundur kolejowy, żyjącym w bliżej niezdefiniowanym pociągu. Na końcu powieści Blechera *Inimi cicatrizate* widzimy głównego bohatera, Emanuela, w przedziale pociągu, nadal w pozycji poziomej, opierającego się na łokciu, patrzącego przez okno: „W oddali miasto zniknęło jak tonący statek w ciemności”³¹. Przedtem bohater ubłagał swojego lekarza, aby ten pozwolił mu opuścić sanatorium:

Nie mogę zostać dłużej w Berck... jestem całkowicie wykończony... Zmęczył mnie smutek tego miasta... tutaj zebrała się cała melancholia świata...³²

Wydaje się jednak, że Emanuel zmierza po prostu do innej heterotopii. Podróżuje nocnym pociągiem z Boulogne-sur-Mer do Genewy, skąd zostanie zapewne przeniesiony do Leysin, gdzie Max Blecher spędził kilka miesięcy w połowie lat trzydziestych, o czym świadczy jego dziennik sanatoryjny, opublikowany w roku 1971 pod tytułem *Vizuina luminatā (Oświetlona jaskinia)*.

Na końcu opowiadania Schulza granica między heterotopią a światem historycznym zostaje rozmyta. W zamknięty obszar heterotopiczny wdiera się jakaś nieprzyjacielska armia i ośmiela „partię malkontentów w tym mieście, którzy wylegli na ulice z bronią w rękę, terroryzując spokojnych mieszkańców” (s. 271).

³⁰ К. Федин, *Санаторий Арктур* [w:] *idem, Собрание сочинений. Том пятый*, Москва 1971, s. 65.

³¹ M. Blecher, *op.cit.*, s. 214.

³² *Ibidem*, s. 210.

Dochodzi tu do złamania przyzwyczajzeń i obyczajów, ale jest to coś więcej niż tylko kolejna szczelina w „normalnym” porządku cywilizacji. To uniezwyklenie w formie rozpiętej. Heterotopia, za sprawą zgrai malkontentów, wkracza do realnego świata historycznego. (A może to świat historyczny wkracza do heterotopii?). W ten sposób wychodzą na jaw fatalne skutki heterotopijnego manipulowania czasem. Przerwanie ciągłości i rutyny cywilizacyjnej okazuje się barbarzyństwem. Cienki lakier cywilizacji zostaje zdrapany, a to, co ukazuje się pod nim, to rozpoznawalne formy pogromu. „Muszę przedostać się do sklepu” – mówi do Józefa ojciec na widok maszerujących ludzi (s. 271).

W recenzji zbioru opowiadań *Sanatorium pod Klepsydrą* Kazimierz Wyka zauważył wnikliwie, że „książka Schulza narodziła się z ostatecznego rozkładu czasu” i że „postawa Schulza to ostateczne wydanie” pewnego „impresjonizmu temporalnego”. Krytyk wysnuł z tego wniosek, że w prozie Schulza ogłoszone zostają „antyhumanizm i chaos”³³. W rzeczywistości jednak autor *Sanatorium pod Klepsydrą* ukazał niebezpieczeństwo nowoczesnego patosu intensyfikacji życia i estetycznych teorii uniezwyklenia. W tym duchu należy też zinterpretować postać człowieka na łańcuchu, pojawiającą się na końcu opowiadania. Nieprzypadkowo w utworze Schulza znajdujemy rozmyślenia i wzmianki o „trzeźwości i krytycyzmie” (s. 259), o „dyscyplinie” (s. 262), o „obyczajach kulturalnych” (s. 267), o „człowieku cywilizowanym” (s. 267) oraz o „cywilizowanych” formach i ruchach (s. 273, 275).

Miejszem realizacji nowoczesnych marzeń o radykalnym uniezwykieniu, odnowieniu i intensyfikacji życia była heterotopia narracyjna: sanatorium, gdzie życie toczy się nad granicą śmierci i gdzie wszystko odczuwa się inaczej niż w zwykłym świecie³⁴. Schulz wykorzystał podstawowe elementy tego tekstu i doprowadził je do hiperbolizacji, ukazując w ten sposób antyhumanistyczny aspekt samej idei „ożywienia życia”. Pamiętajmy także, że barbarzyństwo nadchodzącej epoki miało ukazać swoją najgroźniejszą twarz właśnie w kolejnej heterotopii, jaką był obóz koncentracyjny. Powinowactwo między opieką nad życiem, jego „odnowieniem” w postaci biopolityki rasistowskiej i barbarzyństwem jest dość oczywiste.

³³ K. Wyka, *Dwugłos o Schulzu* [w:] *idem, Stara szuflada i inne szkice z lat 1932–1939*, oprac. M. Urbanowski, Kraków 2000, s. 418, 422.

³⁴ Motyw intensyfikacji życia znajdujemy także w powieści *Choucas* Zofii Nałkowskiej, utworze, który nie całkiem pasuje do nakreślonego tu schematu „tekstu sanatoryjnego”. Choć akcja się toczy w sanatorium, usytuowanym w Alpach szwajcarskich, bohaterowie dość łatwo przekraczają granicę między światem sanatoryjnym a światem zewnętrznym. Mimo to obserwujemy tu pewne uniezwyklenie i zaostrenie przeżycia – sytuację wyjątkową: „Powiedziałam jej o tem swem dziwnem wrażeniu, o tym niepokoju, gdy się tak pomyśli, że wszyscy – zdrowi i chorzy, młodzi i starzy – jesteśmy zbiorowiskiem lekkomyślnych dzieci, za które nikt nie jest odpowiedzialny wobec powagi życia” (Z. Nałkowska, *Choucas. Powieść internacjonalna*, Warszawa 1927, s. 98). W innym miejscu mowa jest o „wędrownce w czasie” (*ibidem*, s. 135), a motyw intensyfikacji życia pojawia się w wypowiedzi jednej z postaci, która stwierdza, że „młodość nie jest stanem”, a „nadaniem życiu rzeczywistości” (*ibidem*, s. 151).