

# Paweł Dybel

---

"W imię Ojca i Syna", Czesław  
Dziekanowski, Warszawa 1993;  
"Życie jaśnie pana", Czesław  
Dziekanowski, Warszawa 1994;  
"Życie w śmierci", Czesław  
Dziekanowski, Warszawa 1995 :  
[recenzja]

---

Pamiętnik Literacki : czasopismo kwartalne poświęcone historii i krytyce  
literatury polskiej 88/1, 213-220

---

1997

Artykuł został zdigitalizowany i opracowany do udostępnienia w internecie przez Muzeum Historii Polski w ramach prac podejmowanych na rzecz zapewnienia otwartego, powszechnego i trwałego dostępu do polskiego dorobku naukowego i kulturalnego. Artykuł jest umieszczony w kolekcji cyfrowej [bazhum.muzhp.pl](http://bazhum.muzhp.pl), gromadzącej zawartość polskich czasopism humanistycznych i społecznych.

Tekst jest udostępniony do wykorzystania w ramach dozwolonego użytku.

Na zakończenie tej recenzji — ukłon w stronę oficyny Towarzystwa Przyjaciół Polonistyki Wrocławskiej, która książkę wydała starannie, estetycznie, w ciekawej okładce. Ażeby jednak nie poprzestać na samych pochwałach, informuję, że Władysław Żeleński, autor wielu artykułów o Boyu we Lwowie, jest nie jego synem (s. 65), ale bratanikiem.

Barbara Winklowska

Czesław Dziekanowski, *W IMIĘ OJCA I SYNA*. Warszawa 1993. Wydawnictwo Naukowe „Semper”, ss. 96.

Czesław Dziekanowski, *ŻYCIE JAŚNIE PANA*. Warszawa 1994. Wydawnictwo Naukowe „Semper”, ss. 208.

Czesław Dziekanowski, *ŻYCIE W ŚMIERCI*. Warszawa 1995. Wydawnictwo Naukowe „Semper”, ss. 344.

1

Podstawowy problem, przed którym staje krytyk przystępujący do omówienia trzech wydanych ostatnio książek Dziekanowskiego, to określenie relacji, w jakiej zaprezentowany w nich dyskurs krytyczny pozostaje do swego przedmiotu: powieści Myśliwskiego. Dyskurs ten odbiega bowiem pod wieloma względami od tradycyjnej postaci, łącząc w sobie szereg heterogenicznych elementów: psychiatryczne rozpoznania struktur osobowościowych bohaterów powieści, analizę ich warstwy symbolicznej, relację krytyczną o wybranych zdarzeniach powieściowych, połączoną z ich psychoanalityczną interpretacją, itd. I jakkolwiek wszystkie te elementy są podporządkowane jednemu hermeneutycznemu zamiarowi zrekonstruowania i zinterpretowania „drugiego dna” powieści Myśliwskiego, to jednak często nie bardzo wiadomo, w którym miejscu dyskurs krytyczny Dziekanowskiego przeobraża się w jego własną powieść o innej powieści. Ta druga powieść posługuje się językiem powieści Myśliwskiego niczym tworzywem — przeorganizowując go dla własnych, odrębnych celów. Zdaje sobie zresztą z tego doskonale sprawę sam autor, pisząc we wstępie do pierwszej z omawianych tu książek, *W Imię Ojca i Syna*: „Analizując dzieło literackie w kategoriach psychoanalitycznych psychoanalityk pisze jakby nowe opowiadanie, nową powieść. Ta nowa narracja psychoanalityczna toczy się pod jawną, pod tą, która jest na wierzchu, a której autorem jest pisarz. Moje miejsce jako interpretatora jest gdzieś pośrodku. Jestem, by tak rzec, centrum zapośredniczenia. Nie jestem tylko psychoanalitykiem ani tylko krytykiem literackim. Jeśli już, to jestem — wobec *Nagiego sadu* Myśliwskiego — architektem” (s. 4—5).

Pisząc o świecie powieści Myśliwskiego kreuje zatem Dziekanowski zarazem swój własny świat — inspirujący się tamtym i zeń wyrastający. Przytoczona tu wypowiedź zbliża się do „dekonstrukcjonistycznego” modelu interpretacji, zakładającego, że wszelki dyskurs na temat innego dyskursu winien być przede wszystkim jego kreatywnym „powtórzeniem”; winien wskrzeszać go poniekąd samym sobą, najpierw na drodze jego destrukcji, wyszukiwania w nim miejsc niedookreślonych, a następnie budowania na jego zgliszczach nowego świata, będącego tylko pozornie dopowiedzeniem tamtego.

W kontekście tej wypowiedzi dziwi jednak, że w tymże wstępie Dziekanowski wskazuje na głębokie pokrewieństwo własnego postępowania z wyraźnie psychologizującym modelem interpretacyjnym, dominującym we wczesnej tradycji psychoanalitycznej. Model ten koncentruje się na badaniu związków między światem przedstawionym powieści a osobowością autora, ukształtowaną przez różne zdarzenia z jego przeszłości. W ramach tej tradycji, którą zapoczątkował sam Freud, dzieło literackie traktuje się

jako swego rodzaju medium — bezpośredni przejaw głębokich konfliktów psychicznych, jakie miały miejsce w dzieciństwie artysty.

Przywołując tę tradycję Dziekanowski stara się wskazać na zapoznane u nas walory takiego modelu interpretacji. Zauważa, że jej celem nie jest — co często zarzucano psychoanalitycznym interpretacjom (u nas np. dokonanej przez Bychowskiego interpretacji twórczości Słowackiego) — degradacja dzieła sztuki do funkcji „niskich” regionów życia psychicznego samego twórcy. Przeciwnie, chodzi raczej o odstąpienie funkcjonowania mechanizmów psychicznych samego geniuszu.

Problem nie polega jednak na tym, że analitykowi przypisze się „wzniosłe” bądź „niskie” intencje, mające doprowadzić do degradacji interpretowanego obiektu. Chodzi raczej o to, iż podobne podejście jest już z założenia redukcjonistyczne; świat przedstawiony dzieła literackiego zostaje w nim sprowadzony do funkcji określonych przeżyć psychicznych pisarza, tracąc swoją autonomię, ugruntowaną w samym języku i w sposobie jego potraktowania przez artystę.

Jeśli jednak ten trop autorefleksji krytycznej wydaje mi się niezbyt interesujący (w dodatku trudno by go pogodzić z innymi założeniami przyjętymi przez autora), to zarazem muszę podkreślić, iż Dziekanowski zdaje sobie wyraźnie sprawę z niebezpieczeństw i ograniczeń modelu psychologizującego. Przyznaje, że jakkolwiek trudno jest mu pisać o trylogii Myśliwskiego abstrahować od osobowości autora, to przecież jednocześnie z prostego faktu, że „wszystko, czym dysponuje, to jego tekst” (s. 5), wynika, że relacja owego tekstu do owej osobowości siłą rzeczy pozostać musi w sferze domniemań i domysłów (s. 5–6). Wymownym poświadczeniem takiej konkluzji jest to, że w trylogii Dziekanowskiego nawiązania do biografii autora *Nagiego sadu* mają (chciałoby się rzec — na szczęście) charakter marginalny. Obiektem interpretacji psychoanalitycznej są tutaj głównie rysy osobowościowe samych fikcyjnych bohaterów powieści (jak też w równej mierze ich narratorów), a nie Myśliwski jako autor.

Podobny model interpretacji dzieła literackiego ma również swój pierwowzór u Freuda. Tyle że naturalnie w późniejszej tradycji interpretacyjnej przybrał on już bardziej wyrafinowaną i dokładniej opracowaną teoretycznie postać. W tej tradycji tekst literacki traktuje się jako byt samoistny w stosunku do intencji (przeżyć) autora, przy czym pojęcie samoistności tekstu inaczej się rozumie niż we wspomnianej tradycji psychologizująco-biograficznej. Samoistność tekstu wiąże się tutaj przede wszystkim ze znaczącą organizacją jego warstwy symbolicznej (językowej), która — w ramach tego ujęcia — sygnalizuje sobą określoną „utajoną” strukturę życia psychicznego zarówno narratora, jak i bohaterów powieści. Te powołane do życia przez język „byty osobowe” traktuje się jako kreacje całkowicie fikcyjne, które w stosunku do psychiki pisarza (bądź czytelnika) są czymś zupełnie odrębnym. Nie dość tego. Okazuje się, że owa konstrukcja ma często swoiste rysy strukturalne, które w tej postaci i powiązaniu nigdy nie mogłyby złożyć się na osobowość „realnej” postaci. Umożliwił je sam język powieści, sposób jego potraktowania przez pisarza, a nie „przeżycia” tego ostatniego. Podejście to jest od strony teoretycznej uzasadnione w tym samym stopniu, co np. podejście krytyka-strukturalisty, który przy interpretacji dzieła literackiego wskazuje na swoistość jego konstrukcji językowej posługując się pojęciowością zaczerpniętą ze strukturalistyczno-lingwistycznych teorii języka. Konstrukcja psychiczna bohaterów powieści Myśliwskiego jest bowiem — właśnie z racji tego, że zostali oni powołani do życia przez język — równie swoista. Wykazuje ona odrębne cechy i podporządkowana jest innym mechanizmom, nieporównywalnym z konstrukcją psychiczną „realnych” osób-pacjentów.

Jeśli więc Dziekanowski traktuje bohaterów powieści Myśliwskiego w taki sposób, w jaki analityk traktuje pacjentów w procesie terapii, starając się zgłębić tajniki ich psychiki, to zarazem odmienny „status ontologiczny” tych pierwszych sprawia, że podejście to w trakcie interpretacji tekstu ulec musi istotnemu przeobrażeniu — koncentruje

się na znaczącej organizacji języka powieści. Nie chodzi tu jednak — co należy podkreślić — o organizację formalno-stylistyczną owego języka w tradycyjnym rozumieniu tego słowa, lecz o jego organizację „psychoanalityczną”; o to, na ile wyjawia ona określoną „konstrukcję psychiczną” narratora i bohaterów powieści Myśliwskiego. Ostatecznie bohaterowie ci w roli pacjentów zostają rozpoznani jako szczególne osobowościowe fikcyjne „typy idealne”, których psychika — właśnie z racji tego, że została „wymyślona” w języku — podlega siłą rzeczy innym zasadom organizacji niż życie psychiczne tzw. realnych postaci.

## 2

Trylogia Dziekanowskiego jest pierwszą u nas tak ambitnie pomyślaną próbą wypowiedzi krytycznej na temat dzieła literackiego, sięgającą szeroko po różne psychoanalityczne koncepcje (Freud, Jung, Klein, Rosenberg, Lacan). Już chociażby dlatego praca ta stanowi ważną pozycję w polskiej krytyce. Jest to próba pod każdym względem nowatorska, przyswajająca naszej tradycji pewien, zaznaczający się w niej do tej pory dość marginalnie, model pisania o literaturze, który w języku, w sposobie jego organizacji, szuka przede wszystkim wpływów i sygnałów nieświadomości, w jego zaś symbolice — „drugiego dna”.

Zarazem jednak należy podkreślić, że owe wpływy współczesnych teorii psychoanalitycznych są bardzo pośrednie i utajone. Autor bowiem niezmiernie rzadko nawiązuje do nich *explicitie* (najczęściej w *Zyciu jaśnie pana*), a jeśli to czyni, są to z reguły dygresje, mające przybliżyć czytelnikom sens stosowanych przez niego pojęć, a nie suche teorie. Pisząc o świecie powieściowym Dziekanowski ma przede wszystkim na uwadze szczególny, indywidualny charakter konstrukcji psychicznej bohaterów, który wymaga od niego niejednokrotnie odejścia od stosowanych w terapii psychoanalitycznej praktyk rozpoznawczych i modeli diagnostycznych. Mamy tu do czynienia z interesującym spłotem dwóch typów wrażliwości: Dziekanowskiego-psychiatry, mającego za sobą wieloletnią praktykę terapeutyczną, każącą mu w diagnozowaniu przypadków chorobowych uwzględniać indywidualne rysy osobowości pacjentów, oraz Dziekanowskiego-pisarza, cenionego autora kilku powieści, wyczulonego na swoiste „jakości” życia psychicznego bohaterów fikcji literackiej, stworzonej przez jego fantazję.

Ten spłot dwóch wrażliwości pozwala krytykowi, z jednej strony, dostrzec w „konstrukcji psychicznej” bohaterów powieści Myśliwskiego oraz w ich wzajemnych relacjach pewne niepowtarzalne rysy, związane ściśle z kontekstem społeczno-kulturowym, w jakim wzrastają, z drugiej zaś — pokazać, że w swej indywidualności stanowią oni pewne „typy idealne”, w których ze szczególną wyrazistością dochodzą do głosu uniwersalne rysy tego, co ludzkie i wolne od wpływów zewnętrznych. Tak więc w dramacie chłopskiej rodziny przedstawionym w *Nagim sadzie*, rozgrywającym się w swojskiej scenerii stosunków społecznych przedwojennej wsi polskiej, Dziekanowski rozpoznaje uniwersalne rysy dramatu rodziny ludzkiej w ogóle. To bowiem, co przez pisarza kierującego się w swych rozpoznaniach i ocenach kryteriami racjonalności, postępu technicznego itd. utożsamiane jest z kulturowym „zacołaniem”, w oczach pisarza szukającego w przekazach kulturowych przeszłości śladów „głębokiej” samowiedzy człowieka stanowi wymowne świadectwo archetypicznych, określających ludzką jaźń symboli i struktur.

Z tej szczególnej szansy, jaką przed pisarzem starającym się zgłębić tajniki ludzkiej natury otwiera świat ludowych podań, obyczajów, wierzeń i mitów, zdawali sobie u nas doskonale sprawę tacy twórcy „chłopscy”, jak Ożóg i Nowak. Myśliwski, a za nim też i Dziekanowski nawiązują do tej tradycji. W pozornej „naiwności” świata ludowej wyobraźni dostrzegają szansę artystycznego wyeksponowania i rozwinięcia tych jego rysów, które określają korzenie ludzkiej psychiki.

*W Imię Ojca i Syna*, tytuł pierwszej, poświęconej *Nagiemu sadowi*, części trylogii Dziekanowskiego, to aluzja do słów znanej modlitwy. Jednocześnie jest to aluzja do jej znamiennej reinterpretacji dokonanej przez francuskiego psychoanalityka Jacques'a Lacana. Ten ostatni, odmawiając owym słowom sakralnego wymiaru, upatruje w nich przede wszystkim wymowną artykulację podstawowego prawa języka i kultury ludzkiej zarazem, w której wszelkie zakazy i normy są ustanawiane właśnie „w imię ojca”.

Jeśli jednak autor *Écrits* wskazuje w swojej interpretacji na dominującą, kulturotwórczą rolę ojca, Dziekanowski przekornie dodaje: „...i syna”, podkreślając w ten sposób, że dramat człowieka w kulturze rozgrywa się zasadniczo między biegunami ojcowskim i synowskim, które należy traktować jako równorzędne względem siebie. Do takiej konkluzji skłania Dziekanowski sposób konstrukcji osobowości psychicznej bohatera (i narratora) powieści, który w swoim poczuciu „bycia synem” określa się przede wszystkim wobec nieobecności ojca. Ojciec bowiem pojawia się tutaj głównie jako byt wspomniany, doświadczany w perspektywie jego śmierci: „W poetyckiej iluzji syna nagi sad jest jakby lustrem, które zaludnia się odbiciem ojca jako realnego człowieka. Ojciec zdaje się żyć tu o tyle, o ile umarł i o ile zarazem własną śmierć udało mu się przekształcić w wieczne życie” (s. 33).

Ustanowienie przez Myśliwskiego podobnej relacji między ojcem a bohaterem-synem pozwala temu ostatniemu zgłębić w pełni różne aspekty własnej od ojca zależności. Ojciec jawi się tutaj jako byt całkowicie „zintrojektowany” przez jaźń bohatera-syna i w tym wcieleniu szczególnie namacalny, bliski, wręcz wszechobecny. Wspominając go, bohater przywołuje różne sceny z przeszłości, odkrywa dopiero teraz ich pełny sens – ukryty przed nim do tej pory w planie wydarzeń realnych.

Nasuwa się tu analogia z wypowiedzianym przez samego Freuda w *Totemie i tabu* twierdzeniem, że znaczenie figury ojca ujawniło się w dziejach kultury ludzkiej dopiero wraz z jego zamordowaniem. Dopiero bowiem ojciec unieobecniony, jako taki nieuchwytny, objawił w pełni swą konstytutywno-apodyktyczną moc jako twórca i strażnik podstawowych norm i zakazów kulturowych, regulujących międzyludzkie stosunki.

Antropologii Freudowskiej bliskie jest jednak również przyznanie drugorzędnej roli postaci matki we wspomnieniach bohatera. Jawi się ona tutaj – co podkreśla Dziekanowski – niczym postać z tła, właśnie jako ktoś „na zewnątrz”, ktoś, kto w określeniu przez bohatera własnej tożsamości odgrywa zdecydowaną drugoplanową rolę. Nie jest to jednak postać całkowicie bez znaczenia. Krytyk bardzo subtelnie przedstawia skądinąd złożoną konfigurację związków matki i ojca (jej oziębłość, fascynację ojca jej włosami, jego sadystyczne znechanie się nad nią w trakcie wędrówki przez siedem mostów). Tak czy inaczej – matka, opisywana z perspektywy narratora-bohatera powieści, stanowi istotne „uzupełnienie” głównej osi dramatu, jaki rozgrywa się między nim – synem, a ojcem.

Jest to przede wszystkim dramat, który wynika z głęboko ambiwalentnego stosunku łączącego bohaterów. Ambiwalencja ta znajduje swój wyraz w ich nieustannym oscylowaniu między dążeniem do symbiozy a pragnieniem separacji. Tak więc syn chce stać się, z jednej strony, synem ojca; całkowicie przez tamtego zdominowanym, podporządkowanym mu, wchłoniętym przez niego bez reszty. Z drugiej strony jednak – równie silnie jest w nim dążenie do odłączenia się, uniezależnienia się od ojca, skrycia się przed nim. Podobnie też ojciec, dążąc z jednej strony do pełnej identyfikacji (symbiozy) z synem, równocześnie bardzo mocno podkreśla własną w stosunku do niego odrębność i obcość – co znajdzie wymowną pointę w jego samobójczej śmierci.

Prezentując kluczowe sceny powieści – wędrówkę ojca z matką przez siedem mostów, chowanie się syna przed ojcem w sadzie, jazdę furmanką i powrót ze szkoły – Dziekanowski analizuje je głównie pod kątem owych ambiwalentnych napięć. W tej perspektywie geneza tożsamości bohatera powieści jest określona przez nierozwiązywal-

ny z założenia dramatu sprzecznych tendencji, z których żadna nie może znaleźć swego ostatecznego zaspokojenia i spełnienia.

Zarazem jednak w tej konfliktowej relacji wyraźny prymat ma postać ojca — jako kogoś żyjącego już wyłącznie „w śmierci”, we wspomnieniach syna. To ojciec jest tym, kto, jako unieobecniony, „ciągnie” za sobą akcję powieści; w swej niedostępności stanowi podstawowy problem dla wspominającego go syna. Ta zależność w miarę rozwoju narracji powieści pogłębia się, aby znaleźć swoje *apogeum* w domniemaniu bohatera, iż — być może — jest tylko snem ojca: „Tak oto syn [...] daje się postrzegać i jako realna postać, i jako konfabulowana, a nawet śniona, czyli mająca status oniryczny. [...] Śniony syn, syn zoniryzowany, byłby po prostu metaforą ojca. W tym sensie syn jest zarazem prawdą i złudzeniem ojca. Albo inaczej. Syn jest prawdą o ojcu o tyle, o ile jest przedmiotem jego iluzji, złudzenia, samooszukiwania się, a nawet jego snem. Te dwa statusy ontologiczne syna sprzęgają się i przenikają z jego podwójną egzystencją psychologiczną. Z jednej strony syn jest ojcem, z drugiej synem. Jest zarazem ojcem i synem” (s. 89).

W tej perspektywie zaciera się wszelka różnica ontologiczna między ojcem a synem jako odrębnymi bohaterami powieści. Syn zostaje sprowadzony do imaginacyjnej projekcji ojca; jest kimś przez niego wymyślonym po to, aby w nim i poprzez niego mógł znaleźć swoje potwierdzenie. Ostatecznie nie chodzi tu o dwie odrębne osobowości psychotyczne, ale o dwa, nieodłącznie ze sobą powiązane, aspekty jednego i tego samego wykreowanego przez Myśliwskiego psychotycznego bohatera powieści: „ojca i syna” zarazem. Ów dwuosobowy bohater, niczym postać z koszmaru-snu, jest niejako samą relacją wzajemną ojca i syna, która „ucieleśniona” w powieściowej fabule zaczyna wieść swe własne, odrębne życie. Stanowi on wynik swoistej „redukcji fenomenologicznej” realnej postaci do świata fikcji literackiej, uwalniając te aspekty osobowościowe relacji syn—ojciec, które na co dzień, występując w oderwaniu, są przesłonięte.

Na tym też zasadza się szczególna szansa, jaką język — świat literackiej fikcji — oferuje pisarzowi: możliwość skonstruowania w fabule powieściowej bohatera o takiej strukturze osobowościowej, która nie mieści się w normach ustalonych przez „zasadę rzeczywistości”. Bohater ujawnia wówczas tę stronę relacji międzyludzkich (tu: relację ojciec—syn), która na co dzień występuje w postaci zniekształconej i stłumionej przez normy.

Jeśli więc, zgodnie z koncepcją strukturalistyczną, dzieło literackie cechuje nastawienie na sam język jako taki, to Dziekanowski — zgodnie ze swym rozumieniem istoty tego, co językowe — mógłby powiedzieć, że owo dzieło cechuje szczególne nastawienie na to, co psychiczne jako takie. Jego świat, czyli świat bohatera, jest już światem psychicznie zintrojektowanym, już od samego początku przeniesionym do wnętrza, gdzie to, co w rzeczywistości występuje w oderwaniu, tu przybiera postać dwubiegunowej relacji, której dwa człony są nierozzerwalnie powiązane ze sobą.

## 4

Na drugą część trylogii Dziekanowskiego — *Życie jaśnie pana*, składa się w przeważającej mierze krytyczna „analiza” psychotyczno-paranoicznej jaźni bohatera powieści Myśliwskiego pt. *Pałac*: jaśnie pana Jakuba, który — jako nieślubny syn ziemianina, właściciela pałacu — łączy (i rozdziela) w swojej osobowości pierwiastki tego, co „pańskie”, i tego, co „chłopskie”. Mamy tu więc do czynienia z podobnym zabiegiem konstrukcyjnym co w książce *W Imię Ojca i Syna*, tyle że obecnie inaczej przebiega linia podziału. Inna jest też jego geneza. To nie syn jest projekcją psychotycznej jaźni ojca, ale ojciec jest projekcją psychotycznej jaźni syna. W dodatku obydwie te postaci reprezentują różne klasy społeczne: jeśli bowiem syn-Jakub identyfikuje się z „tym, co chłopskie”, to ojciec-Jakub identyfikuje się z „tym, co pańskie”.

W rezultacie zupełnie inny sens niż w *Nagim sadzie* ma psychoza Jakuba. Tam była ona wynikiem masochistycznego, autodestrukcyjnego nastawienia ojca, który dla zrealizowania własnych omnipotentnych pragnień musiał się posługiwać „zastępczo” synem. Tutaj u jej podstaw tkwi rozszczepienie jaźni bohatera między jego „rzeczywistym” byciem chłopem-lokajem (biegun synowski) a czysto imaginacyjnym przedstawieniem siebie w roli „jaśnie pana” (biegun ojcowski). I w tym wypadku jednak tego rodzaju „nietyпова” konstrukcja osobowości psychicznej bohatera — powiada Dziekanowski — służy Myśliwskiemu do osiągnięcia konkretnego celu poznawczego i artystycznego zarazem. Chodzi tutaj bowiem o to, aby na relację pan — poddany, określającą od stuleci stosunki społeczne na wsi polskiej, spojrzeć z całościowej, immanentnej perspektywy jednej, psychotycznie rozszczepionej jaźni, w której wszystkie tworzące ją elementy — tłumione antagonizmy, konflikty, kompleksy itp. — ujawniają się ze szczególną wyrazistością i siłą. Poddane introjekcji, uwolnione „do siebie” i skonfrontowane bezpośrednio ze sobą, wyjawiają swą prawdziwą naturę, aby rozpocząć w psychice bohatera nieubłaganą walkę o dominację. Ten typ osobowości psychicznej bohatera literackiego pojawił się już u innych twórców, czerpiących w swoim pisarstwie z bogactw „wyobraźni gminnej” — np. u Tadeusza Nowaka czy Bolesława Ożoga. Nie mieliśmy jednak u nich nigdzie do czynienia z tak daleko idącą „dekonstrukcją” podmiotowości bohatera oraz z wykorzystywaniem różnych jej cech patologicznych do celów artystycznej kreacji.

W interpretacji Dziekanowskiego kluczowe znaczenie ma scena początkowa powieści: przekroczenie przez Jakuba-chłopa progów pałacu w momencie, kiedy jego właściciele uciekli w popłochu przed zbliżającą się armią sowiecką. Według Dziekanowskiego pojawia się tutaj kilka równoległych, nakładających się na siebie znaczeń (powrót do łona matki, przekroczenie sfery realności ku sferze imaginacji). Podstawowe znaczenie tej sceny wiąże się jednak z „realną” sytuacją historyczną ukazaną w powieści. Jest to sytuacja próżni dziejowej, kiedy dana społeczność po załamaniu się starego porządku popada w stan swoistej depresji, jako że nie może żyć poza tak czy inaczej ukształtowanym układem zależności. W przypadku bohatera powieści jednak owa próżnia dziejowa jest zarazem próżnią po ojcu, właścicielu pałacu, ojcu, którego w psychice syna nikt nie jest w stanie zastąpić („zastępczy” ojciec-chłop popełnił już bowiem wcześniej samobójstwo).

Jakub zatem unieobecnienie pana — podpory dotychczasowego porządku społecznego, doświadcza zarazem jako unieobecnienie ojca — podpory jego własnego życia psychicznego. Skonstruowany w ten sposób bohater stanowi w zamyśle pisarskim Myśliwskiego idealne medium, w którym ujawniają się różne archetypiczne cechy dotychczasowego porządku; zapisane w osobowości zarówno Jakuba-lokaja, jak i Jakuba — syna dziedzica. Osobowość ta po wkroczeniu Jakuba do pałacu i po spojrzeniu przez niego w lustro ulega rozszczepieniu na dwa niezależne od siebie „ja”, które zaczynają toczyć ze sobą nieubłaganą walkę. Przede wszystkim jednak spojrzenie w lustro jest próbą wypełnienia wspomnianego doświadczenia pustki: zastąpienia jej imaginacyjną identyfikacją z panem-ojcem.

W rezultacie Jakub-lokaj przeobraża się w Jakuba-jaśnie pana, co też jednak dokonuje się wyłącznie w porządku imaginacji i jest w tym przypadku równoznaczne z początkiem psychozy. To drugie, pańskie „ja” Jakuba, jako imaginacyjne, jest bowiem nie do pogodzenia z jego „ja” chłopskim, jako realnym, co też sprawi, że powrót z lustra historii w czas teraźniejszy stanie się dla bohatera powieści niemożliwością. W tym wejściu Jakuba w rolę jaśnie pana można zarazem odczytać próbę imaginacyjnej rekonstrukcji tradycyjnego układu zależności społecznych — po to, aby go na swój sposób „odreagować” we własnej pamięci i od niego się uwolnić. Odnalezienie się Jakuba po stronie odbicia w lustrze byłoby zatem równoznaczne z podjętą przezeń próbą autoterapii: doświadczenia z perspektywy siebie-pana tego wszystkiego, co do tej pory spoczywało głęboko utajone w jego nieświadomości. Już od samego początku jednak wi-

dać, że owa autoterapia kończy się fiaskiem. Jakub, uciekając przed szalejącą wojną — konfliktem dwóch potężnych, znajdujących się „na zewnątrz” niego sił, roznieca w własnej psychice nowy konflikt. Wynikiem tego jest zatarcie granic „pomiędzy wojną zewnętrzną a wojną — katastrofą — wewnętrzną. Polem bitwy staje się wnętrze człowieka, a konkretnie psychika Jakuba. Wrogiem nie jest jakiś zewnętrzny najeźdźca, agresor, ale ten, co uciekł — jaśnie pan” (s. 151).

Dramat Jakuba polega na tym, że stając się we własnej imaginacji jaśnie panem, nie może się nim stać „do końca”. I to nie tylko dlatego, że w rzeczywistości nim nie jest, ale również dlatego, że — patrząc od strony czysto psychologicznej — podobna identyfikacja jest już dla niego niemożliwa; będąc jaśnie panem Jakub nie może równocześnie przestać patrzeć na siebie krytycznie, z „lokajskiej”, pełnej nienawiści i pogardy, perspektywy. Ucieczka przed tą nienawiścią w jeszcze dalej posuniętą pańskość nie usuwa niechęci, ale ją potęguje. Zarazem jednak — i jest to jeden z najbardziej istotnych tropów refleksji krytycznej Dziekanowskiego — to głębokie rozdwojenie wewnętrzne Jakuba świadczy wymownie o tym, że nie do pomyślenia jest ludzka jaźń, która sytuowałaby się poza układem zależności społecznych; w której by nie nastąpiła identyfikacja z rolą już to „pana”, już to „poddanego”. Jakub myli te dwie role — stąd jego dramat. Zarazem jednak z tej patologicznej perspektywy widać wyraźnie, że to, co zostało tutaj pomylone, jest konstytutywne dla ludzkiej jaźni jako takiej.

Jest jeszcze jeden istotny aspekt wkroczenia bohatera *Palacu* w przestrzeń lustra, na który wskazuje Dziekanowski: analogia pomiędzy imaginacyjnym regresem „pańskiej” jaźni Jakuba w przeszłość feudalnych zależności a regresem, jaki nastąpił w rzeczywistości po objęciu rządów przez komunistyczną władzę. Podobnie bowiem jak Jakub będą się zachowywać nadchodzący „panowie dziejów”, którzy wkraczając do pałacu nie tylko zniszczą stary porządek, ale i odtworzą na jego gruzach nowy porządek zależności. Porządek ten, mimo iż oparty na nowych założeniach ideologicznych, w wielu swych aspektach będzie przypominać układ dotychczasowy. Różnica między przedstawicielami „nowej władzy” a Jakubem polega w tej perspektywie jedynie na tym, że jeśli ten ostatni stając się panem nie może już wrócić do historycznej rzeczywistości, to tamci, znajdując ideologiczne uzasadnienie dla swojej „pańskości”, będą się starali podporządkować sobie historię.

Dziekanowski wydobywa w swojej interpretacji głęboki sceptycyzm, jeśli nie wręcz pesymizm Myśliwskiego w rozumieniu historii. Pokazuje zbieżność pomiędzy jego powieściami a XX-wiecznymi doktrynami psychoanalitycznymi — Freuda, Junga, Lacana, Rosenberga czy Klein — gdzie relatywizuje się tradycyjne pojęcia zdrowia i choroby, jedności jaźni i jej rozszczępienia, życia i śmierci itd., odsłaniając ich wzajemne zależności i uwikłania. Owa zbieżność bierze się przede wszystkim stąd, że w obu przypadkach historia jest oglądana z perspektywy ludzkiej jaźni potraktowanej jako swego rodzaju „typ idealny”. W przypadku teoretyków i praktyków psychoanalizy — chodzi o typ wyedukowany na podstawie wielorakich doświadczeń klinicznych i służący za podstawę do budowania teorii człowieka w ogóle. W przypadku Myśliwskiego — o typ całkowicie fikcyjny, wykreowany na kartach powieści głównie po to, aby za pomocą różnego rodzaju zabiegów artystycznych wyjawić konstytuującą „to, co ludzkie”, relację syn — ojciec.

## 5

Trzecia część trylogii Dziekanowskiego, pt. *Życie w śmierci*, to pozycja objętościowo najobszerniejsza. Wynika to stąd, iż — zdaniem autora — będąca jej odpowiednikiem w trylogii Myśliwskiego powieść *Kamień na kamieniu* została skonstruowana w ten sposób, że każdy z jej rozdziałów jest odrębną, samotłumaczącą się całością. Stąd, analogicznie, wymagają one swego odrębnego krytycznego omówienia i interpretacji. Równocześnie jednak powieść ta, swego czasu przyjęta przez krytyków z entuzjazmem, stanowi swoistą syntezę pisarstwa Myśliwskiego, rozwijając wcześniejszy wątek „życia



w śmierci”. Obecnie wątek ów przybiera „konkretną” postać — w tym sensie, że główny bohater powieści, Szymon Pietruszka, jest oświadczył obsesją wybudowania własnego grobu za życia. Przy czym — podkreśla Dziekanowski — owo budowanie grobu przez bohatera powieści ma dwa wymiary: realny i symboliczny; oznacza ono bowiem „budowanie grobu jako domu”. Z perspektywy tej czynności, owego konkretnego bycia ku śmierci, rozwija się cała narracja powieści, będąca swoistą reminiscencją poszczególnych epizodów życia.

Na plan pierwszy wysuwa się tutaj epizod z dziadkiem, który zapomniał, gdzie zakopał papiery nadające rodzinie ziemię na własność. Epizod ten, według Dziekanowskiego, wyjawia sens symbolu grobu jako domu. Poszukiwanie dokumentów własności ziemi i budowanie grobu jawią się jako czynności synonimiczne w tym sensie, że w obu chodzi o zapewnienie sobie poczucia „zadomowienia się” w świecie. W przypadku pierwszej — poprzez odzyskanie ziemi na własność; w przypadku drugiej — poprzez „skonkretyzowanie” własnej skończoności. Ta hipoteza interpretacyjna (wzbogaca ją jeszcze utrzymana wyraźnie w duchu lacanowskim interpretacja, zgodnie z którą papier nadania ziemi poszukiwany przez ojca jest symbolem fallusa; tego, co będąc najbardziej pożądane, jest zarazem z założenia niemożliwe do osiągnięcia) otwiera *Życie w śmierci*, wyznaczając sobą ogólne ramy dla wszelkich zawartych w niej interpretacji.

Dyskurs krytyczny Dziekanowskiego w swej warstwie interpretacyjnej nie różni się więc niczym zasadniczym od dyskursu rozwijanego przez tego autora w dwóch poprzednich książkach. Podobnie jak tam, polega on na poszukiwaniu „drugiego dna” przedstawianych zdarzeń na podstawie obowiązujących w tradycji psychoanalitycznej „słowników symboli”. Zarazem jednak, ponieważ autor porzucił tutaj perspektywę syntetyczno-wertykalną na rzecz chronologiczno-linearnej, dyskurs ów przekształca się w rodzaj „opowiadania o opowiadaniu”, w którym element rekonstrukcji zdarzeń powieści współwystępuje z elementem analityczno-krytycznym. Sprawia to, że *Życie w śmierci* wyraźnie ustępuje dramatyzmowi i polifoniczności narracji krytycznej dwóch pierwszych książek.

Autor naturalnie mógłby odpowiedzieć na te zarzuty stwierdzając, że podobny sposób postępowania narzuciła mu konstrukcja *Kamienia na kamieniu*, gdzie każdy rozdział stanowi odrębną całość. Jeśli jednak nawet uznamy ten argument (mnie nie do końca on przekonuje, gdyż równie dobrze można byłoby podjąć próbę „głębokiej” reinterpretacji poszczególnych rozdziałów powieści — w oparciu o wyjściową hipotezę interpretacyjną, wydobywając ich ukryte powiązania), nie zmienia to w niczym faktu, że *Życie w śmierci* jest książką fragmentami wręcz nieprzyzwoicie przegadaną, przypominającą raczej seminaryjny zapis niż pracę analityczno-krytyczną.

Formułując te uwagi pod adresem ostatniej części trylogii Dziekanowskiego ani trochę nie chcę umniejszać znaczenia tego przedsięwzięcia pisarskiego jako całości. Znaczenie owo polega przede wszystkim na wprowadzeniu do naszej krytyki całkiem nowego typu spojrzenia na dzieło powieściowe, na uznaniu patologicznej struktury osobowościowej narratora i bohaterów za podstawowy klucz do zrozumienia całości świata przedstawionego. Równocześnie Dziekanowski rozpoznaje w pewnych swoistych, umożliwionych przez fikcyjny charakter owego świata rysach tej struktury podstawowy instrument kreacyjny, pozwalający pisarzowi osiągnąć określony efekt artystyczny i poznawczy: odsłonić te aspekty ludzkiego życia psychicznego, które na co dzień skrepowane zasadą realności, pozostają stłumione i ukryte.

Dziekanowski również pokazuje wymownie, jak dalece ten niepsychologizujący model interpretacji psychoanalitycznej, koncentrującej się na warstwie symbolicznej powieści Myśliwskiego, jest w stanie wydobyć jej wielowymiarowość, jej obrastanie odsyłającymi w różne strony sensami. Znaczenie propozycji Dziekanowskiego nie polega na zwykłym „zastosowaniu” rozmaitych współczesnych teorii psychoanalitycznych, ale na twórczym rozwinięciu i przekształceniu istniejących w nich schematów ujęciowych i pojęć w dialogu ze światem przedstawionym trylogii Myśliwskiego.

Paweł Dybel