

IRENEUSZ STAROŃ Uniwersytet Wrocławski

„IN PARTIBUS INFIDELIUM”, CZYLI POETYKA PEJZAŻU WEWNĘTRZNEGO STANISŁAW ANTONI MUELLER A KONTEKST SCHULZOWSKI

oficjalna historia jest niepełna. Są w niej umyślne luki, długie pauzy i przemilczenia, w których prędko instaluje się wiosna. Zarasta ona te luki szybko swymi marginaliami [...], bałamuci niedorzecznościami ptaków [...]. Trzeba wiele cierpliwości, ażeby poza tą płataniną odnaleźć tekst właściwy. [Wiosna, S 188]¹

Białe plamy

Jerzy Jarzębski, komentując dorobek schulzologii ostatnich lat, użył prowokacyjnego określenia „schulzomania”². Z kolei Arkadiusz Kalin w swoim artykule z roku 2014, opublikowanym na łamach „Czasu Kultury”, zauważając mnogość nadinterpretacji dzieł autora *Sanatorium pod Klepsydrą*, a także próbę obniżenia wartości Schulzowskiej prozy poprzez wpisanie jej w kontekst kultury popularnej, pyta wprost: „po co nam schulzologia?”³ Jednakże pomimo wielostronnego świadectwa związanego z recepcją krytyczną twórczości Brunona Schulza nikt jeszcze nie zestawił jego dzieł w ujęciu komparatystycznym z drohobycką powieścią *Henryk Flis* Stanisława Antoniego Muellera. Nie ma takiej analizy w wydanej w 2010 roku monografii *Białe plamy w schulzologii*⁴. Temat Muellera nie został także omówiony podczas konferencji naukowej w 2012 roku na Uniwersytecie Wrocławskim⁵. Gremium schulzologów nie poruszyło tego zagadnienia również na sesjach literaturo-

¹ Skrótem S oznaczam książkę B. Schulza *Opowiadania. – Wybór esejów i listów* (Oprac. J. Jarzębski. Wrocław 1989. BN I 264). Poza tym stosuję skróty: B = W. Bolecki, *Język poetycki i proza. Twórczość Brunona Schulza*. W: *Poetycki model prozy w Dwudziestolecu międzywojennym*. Witkacy – Gombrowicz – Schulz i inni. Studium z poetyki historycznej. Kraków 1996. – M = S. A. Mueller, *Henryk Flis. Powieść*. T. 1–2. Oprac. M. Puchalska. Kraków 1976. Liczba po skrócie wskazuje stronicę, a w przypadku dzieła wielotomowego liczba po łączniku oznacza tom, następne – stronicę.

² J. Jarzębski: *Schulzomania?* „Radar” 2012, z. 6; *Jak czytano, jak czyta się Schulza*. W zb.: *Współczesna recepcja twórczości Brunona Schulza. Materiały naukowe III Międzynarodowego Festiwalu Brunona Schulza w Drohobyczu*. Red. W. Meniok. Drohobycz 2009. Zob. też A. Kalin, *Schulza życie po życiu – czyli po co nam schulzologia*. „Czas Kultury” 2014, z. 1, s. 15.

³ Kalin, *op. cit.*, s. 13–16.

⁴ *Białe plamy w schulzologii*. Red. M. Kitowska-Lysiak. Lublin 2010.

⁵ Materiały pokonferencyjne zebrane zostały w monografii *Bruno od Księgi Blasku. Studia i eseje o twórczości Brunona Schulza*. Red. P. Próchniak. Kraków 2013.

znawczych, jakie odbyły się na V (2012) i VI (2014) Międzynarodowym Festiwalu Brunona Schulza w Drohobyczu⁶. Na brak recepcji dzieła Muellera, w kontekście globalnym, szczególnie zwracała uwagę już w 1976 roku Mirosława Puchalska:

Żle [...], gdy rewelacje krytycznoliterackie funkcjonują bez możliwości ich sprawdzenia, sprzyja to powstawaniu legend. Byłoby krzywdą *Henryka Flisa*, gdyby [...] został on w legendzie przeceniony ponad miarę⁷.

Wobec tego niniejszy szkic jest próbą wyznaczenia nowych kierunków interpretacyjnych spuścizny autora *Henryka Flisa*. Pomijanie dzieła Muellera w pracach literaturoznawczych wydaje się swoistą – posłużmy się określeniem Małgorzaty Kitowskiej-Łysiak – „białą plamą współczesnej schulzologii”. Przyjęta perspektywa badawcza ma na celu zestawienie fragmentów dzieł literackich, których fabuła została osadzona w tej samej rzeczywistości pozajęzykowej – w Drohobyczu końca wieku XIX. Płaszczyzną porównania będzie głównie dorobek modernistyczno-romantyczny. Omówione zostaną trzy podstawowe zagadnienia: liryzacja prozy, konstrukcja przestrzeni miejskiej, a także kreacja bohaterów. Wychodząc z założenia, że należy szukać punktów wspólnych, nie będziemy zajmować się różnicami definiującymi dorobek obu pisarzy. Odmienny jest przede wszystkim ich stosunek do powieściowego realizmu, ponadto Mueller nie tworzy projektu kosmogonicznego. Zagadnienia te znacząco wykraczają poza objętość prezentowanego artykułu.

Poetyckie transfiguracje przestrzeni w aspekcie metanarracji

W perspektywie ściśle Schulzowskiej niezwykle istotny jest uliryczniony fragment prozy z rozdziału *Dwa pochody* z powieści *Henryk Flis* Muellera. U obu drohobyckich pisarzy występują bowiem podobne sposoby metaforyzacji i fabularyzacji opisu. Znamienne, że autorzy zdają się sięgać także do koncepcji przestrzeni romantycznej. Dlatego też tam, gdzie uznamy to za niezbędne do celów hermeneutycznych, należy szukać intertekstualnych odwołań do tekstów XIX-wiecznych. Natomiast w aspekcie samego języka prozy fundamentalna okazuje się praca Włodzimierza Boleckiego *Język poetycki i proza. Twórczość Brunona Schulza*, stąd też tezy tam zawarte będą dla nas ważnym punktem odniesienia.

Władysław Panas w swym „małym przewodniku drohobyckim dla przyjaciół” wspominając zaginiony rękopis *Mesjasza* – rzekomego *opus magnum* Schulza, cytuje XVII rozdział *Wiosny*: „książki-legendy, książki nigdy nie napisane, książki – wieczni pretendenci, błędne i stracone książki *in partibus infidelium*...” (S 162). Jak twierdzi Panas:

łaciński termin „*in partibus infidelium*” znaczy dosłownie: w prowincjach niewiernych. Nie wiadomo, gdzie są te prowincje, ale z pewnością tam właśnie przebywa Schulzowski *Mesjasz*⁸.

⁶ Zob. Bruno Schulz jako filozof i teoretyk literatury. Materiały V Międzynarodowego Festiwalu Brunona Schulza w Drohobyczu. Red. W. Meniok. Drohobycz 2014.

⁷ M. Puchalska, *Rokomysz – świat. (O perspektywach poznawczych i artystycznych utworu Stanisława Antoniego Muellera)*. W: M-2 271.

⁸ W. Panas, Willa Bianki. *Mały przewodnik drohobycki dla przyjaciół. (Fragmenty)*. Przygotowanie do druku, nota P. Próchniak. Lublin 2006, s. 15.

Jarzębski zaś w jednym z przypisów do edycji dzieł Schulza w serii „Biblioteka Narodowa” wyjaśnia:

tytuł ten nadawano biskupom sufraganom, których diecezje były w rękach niekatolików. Tu: odnosi się do zagubienia, zablakania w obcych krainach, odejścia od potocznego sensu. [S 162, przypis 43]

Przywołajmy wreszcie jeszcze jeden kontekst, udzielając głosu Schulzowi:

Czy czytelnik słyszał coś o równoległych pasmach czasu w czasie dwutorowym? [...] Spróbujmy tedy odgałęzić w którymś punkcie historii taką boczną odnogę, ślepy tor, ażeby zepchnąć nań te nielegalne dzieje. [...] Kto wie – może, gdy o tym mówimy, już nieczysta manipulacja jest poza nami i jedziemy już ślepym torem. [*Genialna epoka*, S 121]

Czym zatem są owe „provincje niewierne”? Czym jest ów „ślepy tor” – obce krainy, które odchodzą od potocznego sensu? Aby trafnie odpowiedzieć na tak postawione pytania, musimy przejść *ad rem*.

Zacytujmy interesujący nas w tym momencie fragment *Henryka Flisa*:

Jakże wdzięczna na każdym kroku przynęta dla malarskiego ukochania barwy, światła, ruchu – dla upodobania estetycznego w harmonii, w rzeczach rzadkich, przekraczających granice szarej codzienności! [...]

A było tu wszystko jak w bajce, jak w romantycznym ogrodzie fantazji, jak w wspomnieniu, wyidealizowanym tęsknotami... [M-2 5-6]

Narrator w swoistym incipicie informuje czytelnika, że to, co ma za chwilę nastąpić, „przekracza granice szarej codzienności”. Oto wydarzenie narracyjne ma się rozegrać w przestrzeni zgola niezwykłej, bo w „bajce”. I właśnie „bajka”, „romantyczny ogród fantazji” i „wspomnienie wyidealizowane tęsknotami” to przywoływane już „provincje niewierne” – kraina poetyckiego dzieciństwa.

„Podróż w epokę genialną” (*Księga*, S 120), zanim rzeczywiście nastąpi, zostaje zasygnalizowana komunikatem metaliterackim. Pomimo że nasze rozumienie tego pojęcia zasadniczo nie odbiega od ustaleń Romana Jakobsona⁹, warto je jednak uściślić. Skorzystajmy zatem z opinii Umberta Eco:

Metanarracyjność [...] [to] namysł tekstu nad samym sobą i własną naturą albo [...] wtargnięcie głosu auktoralnego, który zastanawia się nad tym, o czym opowiada, lub wzywa czytelnika, aby czynił to razem z nim [...]. Zaczyna się w gruncie rzeczy wraz z „Gniew, bogini, opiewaj” [...] ¹⁰.

Zgodnie z założeniami narratologii strukturalistycznej mamy tu do czynienia z „sygnałami skierowanymi do słuchacza lub czytelnika”¹¹. Jak pisze Harald Weinrich, powołując się na Claude’a Lévi-Straussa:

W micie Protagorasa u Platona czytelnik rozpoznaje w przybliżeniu następujące sygnały: [...]

Sygnały metajęzykowe: zapowiedź narratora, że będzie opowiadał mity.

⁹ R. Jakobson, *Poetyka w świetle językoznawstwa*. W: *W poszukiwaniu istoty języka. Wybór pism*. T. 2. Wybór, red. nauk., wstęp M. R. Mayenowa. Warszawa 1989.

¹⁰ U. Eco, *O literaturze*. Przeł. J. Ugniewska, A. Wasilewska. Warszawa 2003, s. 198.

¹¹ H. Weinrich, *Struktury narracyjne mitu*. Przeł. M. Damińska-Joczowa. „Pamiętnik Literacki” 1973, z. 1, s. 313.

Sygnaly tekstowe stałe: na początku formuła wprowadzająca: „Był sobie pewnego razu...”; w dalszym ciągu inne sygnaly, wskazujące na sekwencję narracyjną¹².

Co więcej, sygnaly te tworzą swoistą „armaturę” mitu – „zespół właściwości występujących niezmiennie w dwóch lub w kilku mitach”¹³. Wobec tego inicjalna zapowiedź narratora: „A było tu wszystko jak w bajce, jak w romantycznym ogrodzie fantazji, jak w wspomnieniu, wyidealizowanym tęsknotami...”, pełni, w myśl założeń strukturalistycznych, funkcję w najwyższym stopniu mitotwórczą w obrębie realistycznej narracji powieściowej. Metanarracja ma tutaj rolę delimitacyjną, gdyż „sternizm opisu” rozluźnia „strukturę narracji”, zrywając „jej ciągłość” (B 288).

W aspekcie metajęzykowym nie jest redundantny fakt, kto nadaje komunikat. Te ważne relacje narracyjne w powieści Muellera omawiał tak Artur Hutnikiewicz:

Napisana w założeniu w trzeciej osobie zmienia [ona] jednak bardzo często punkty widzenia oddając głos bohaterowi, a jednocześnie poprzez obiektywną wymowę przedstawianych i opisywanych faktów raz po raz koryguje jego subiektywne oglądy i rozumienie rzeczy. Na tle tradycyjnych kanonów narracji była to interesująca nowość, mająca istotny udział w wewnętrznym rozwoju prozy fabularnej¹⁴.

Wobec tego w analizowanym fragmencie *Dwóch pochodów* należy uznać pojęcia takie, jak „narrator”, „podmiot”, „bohater” *etc.* za tożsame. Co więcej, wszelkie partie prozy lirycznej *Henryka Flisa* trzeba potraktować jako wyznania protagonisty.

Temat operacji metatekstowych jako składnika poetyki – zarówno immanentnej, jak i sformułowanej – twórczości autora *Sklepów cynamonowych* istnieje w dyskusji historycznoliterackiej od dawna. Nie darmo Jarzębski wspomina we wstępie do Schulzowych dzieł:

dziś więcej wiemy o funkcjach Schulzowskiego stylu, dysponujemy też – głównie za sprawą Krzysztofa Miklaszewskiego, Władysława Panasa, Włodzimierza Boleckiego i Piotra Wróblewskiego – pracami analizującymi osobliwość języka tej prozy [...]. [S XXXII]

Jak na tym tle wygląda refleksja nad metanarracją u Muellera? Już współczesny autorowi *Henryka Flisa* Karol Irzykowski dostrzegał mianowicie sygnaly meta-literackie, ściślej – autotematyczne, w ostatnim rozdziale powieści:

postanawia Flis napisać ze swoich przeżyć powieść i zironizować w niej samego siebie [...]. Przypomina mi to opis szyldu na pewnej gospodzie u Jean Paula, szyldu, na którym był namalowany drugi taki sam szyld, a w tym szyldzie znowu szyld, itd. *ad infinitum*¹⁵.

Teorię Irzykowskiego podjęła Aleksandra Budrecka:

Paradoksalny efekt sugestii Muellera polega na tym, że powieść *Henryk Flis* mogłaby się składać z nieskończonej ilości powieści zatytułowanych *Henryk Flis*. Za każdym bowiem razem, kiedy dochodzimy do końca lektury, istnieje teoretyczna możliwość powtórzenia tej lektury, za każdym razem

¹² *Ibidem*, s. 313–314.

¹³ *Ibidem*, s. 314.

¹⁴ A. Hutnikiewicz, *Młoda Polska*. Wyd. 7. Warszawa 2001, s. 320. Podkreśl. I. S.

¹⁵ K. Irzykowski, *Jeszcze jeden Hamlet*. W: *Czyn i słowo oraz Fryderyk Hebbel jako poeta konieczności*. – *Lemiesz i szpada przed sądem publicznym. (W sprawie Stanisława Brzozowskiego)*. – *Prolegomena do charakterologii*. Wstęp A. Lam. Kraków 1980, s. 516.

można przytoczyć w tym miejscu to, co zaczyna pisać Flis, staje przed nami szansa nieskończonej ilości otwierania cudzysłowu, po którym następowałoby pierwsze zdanie powieści [...]”¹⁶.

Co więcej, badaczka stosuje tutaj pojęcie metajęzyka. Tezy Irzykowskiego, rozwinięte przez Budrecką, są z pewnością godnym rozważenia świadectwem lektury krytycznej. Odwołuje się do nich także Puchalska w posłowie do jedynego powojennego wydania tekstu Muellera (M-2 270–317). Choć to szkic kanoniczny dla recepcji *Henryka Flisa*, nie możemy się zgodzić z autorką, iż utwór „nie zawiera bezpośrednich wypowiedzi o sobie samym” (M-2 309). Pomimo że Puchalska przywołuje autotematyzm (jak pisze Eco – „wtargnięcie głosu auktoralnego”) *Henryka Flisa*, nie traktuje go jako formy metanarracyjnej. Co jednak bardziej znamienne, żaden z wymienionych badaczy nie dostrzegł przejawów metanarracyjności już na poziomie podtytułu dzieła („powieść”), nie mówiąc o zauważeniu wewnętrznych sygnałów metaliterackiej segmentacji utworu. Wartościowe próby reinterpretacji tego zagadnienia nie zostały, jak dotąd, dokonane. I my także ich tutaj nie przedsięwzięliśmy, ale jedynie zarysujemy dalsze perspektywy badawcze. Rzetelna reinterpretacja wykraczałaby znacząco poza objętość niniejszej pracy, która *nb.* traktuje o tej sferze tylko w zakresie niezbędnym dla ukazania poetyckiej przestrzeni utworu, będącej także przestrzenią dzieciństwa.

Wracając do porównania języka poetyckiego obu drohobyckich pisarzy, należy przywołać wnioski wspomnianego już Boleckiego. Widzi on bowiem w formułach metatekstowych konstytutywne „elementy założeń symbolistyczno-awangardowych”, które „pełnią funkcję ujawnianych w narracji zasad poetyki” (B 253). W wypadku Muellera będzie to przestrzeń romantyczna. Toteż stosując ciąg porównań: „jak w bajce, jak w romantycznym ogrodzie fantazji, jak w wspomnieniu”, Flis „apeluje o zwiększoną uwagę czytelnika” (B 256–267). Rzecz istotna, apel to wielopoziomowy, ponieważ wyrażony także zapisem graficznym – cytowane zdanie zostało wyróżnione osobnym akapitem. Henryk bowiem ostrzega, że rejestry rzeczywistości, o których niedługo opowie, to nadrzeczywistość – Schulzowski „ślepy tor” narracji. Co więcej i co najważniejsze, stanowi on domenę dziecka – świat widziany jest jego oczyma. Analogicznie Schulzowski Józef pyta retorycznie: „czy możemy zaryzykować podróż w epokę genialną?” (*Księga*, S 120), by zaraz potem dobitnie stwierdzić – „w imię Boże tedy – wsiadamy i odjazd!” Tak więc jego „epoka genialna” to mityczna kraina dzieciństwa.

„Romantyczny ogród fantazji” staje się tutaj metaforą przestrzenną miejsca o niejasnym statusie ontologicznym, które nie może po prostu być, ale istnieje ambiwalentnie. Dlatego też potrzebuje ciągłej aktualizacji poprzez porównanie: nie jest samo w sobie, lecz – jak coś, co nie należy w pełni ani do jednej, ani do drugiej przestrzeni. Niczym „romantyczny ogród”, który nie jest ani lasem, ani ogrodem, ani parkiem. Cechuje go niedookreśloność i pewna dowolność interpretacyjna: „nieregularny ogród angielski stanowi wyraz duszy romantyka. Zaciera granicę pomiędzy ogrodem czy parkiem a przestrzenią naturalną”¹⁷. Zatem przestrzenna

¹⁶ A. Budrecka, *Stanisław Antoni Mueller i jego powieść „Henryk Flis”*. „Prace Polonistyczne” seria 28 (1972), s. 126.

¹⁷ Zob. W. Próchnicki, *Romantyczne światy. Czas i przestrzeń w dramatach Stowackiego*. Kraków 1992, s. 71. Zob. też realizację motywu romantycznego ogrodu fantazji w *Rusałkach* J. B. Za-

ambivalencja pozwala nam raczej przypuszczać niż twierdzić, dlatego też przestrzeń „genialnej epoki” nie ma jednoznacznej nazwy, a introspekcja Flisa nie dostarcza mu wiedzy pewnej. W związku z tym Mueller stosuje na poziomie semantycznym tekstu Schulzowską „strategię sugestii”, która w wymiarze składniowym realizuje schemat porównania (omijając „słowo właściwe”, „*le mot juste*”). Zatem „wszystko” było „jak w bajce, jak w romantycznym ogrodzie fantazji, jak w wspomnieniu, wyidealizowanym tęsknotami...” Bolecki mówi tu o funkcji „charakteryzowania przedmiotu opisu” (B 254), będącej w najwyższym stopniu funkcją metanarracyjną:

Nazwa tego, co „nie ma nazwy”, jest tu zastępowana określeniami układającymi się jakby koncentrycznie wokół nie dającego się nazwać zjawiska, np. „ten ciemny nieobjęty żywioł”, „sedno rzeczy” [...]. Mamy tu więc do czynienia z nazwami negatywnymi, ze specyficznymi etykietami zastępczymi, z nazwami-przypuszczeniami. [B 254]

Maria Podraza-Kwiatkowska cytuje w kontekście „nazw negatywnych” symbolistyczną tezę Stéphane’a Mallarmégo: „nazwać przedmiot to zniszczyć trzy czwarte rozkoszy poetyckiej” (cyt. za: B 254). Przeto Flis odchodzi od „słowa właściwego” w stronę prowincji – „niewiernych” dosłowności. Zarówno u Schulza, jak i u Muellera „prowincje” te należy sklasyfikować jako „środek ekspresji symbolicznej”¹⁸.

Muellerowskie przekroczenie „granic szarej codzienności” oznacza opuszczenie „przestrzeni w tradycyjnym Euklidesowym znaczeniu”¹⁹. Herman Meyer stosuje tutaj „Cassirerowskie pojęcie przestrzeni mitycznej”²⁰. Rzecz ważna, Meyer dokonuje rozróżnienia „przestrzeni” i „lokalizacji”:

Lokalizacja określona bywa przez dane o charakterze faktycznym i empirycznym, a więc np. przez wymienienie nazw geograficznych czy też nazw ulic itd. Natomiast przestrzeń ma charakter bardziej duchowy; jest to obdarzona określonym kształtem ekspresja ludzkiego odczuwania, przy której można pozwolić sobie na rezygnację z dookreśleń natury faktycznej, przez co bynajmniej nie ulegnie pomniejszeniu właściwa owej formie ekspresji zdolność przekazywania myśli. Tym samym stwierdzamy, iż ową nasyconą sensem i przeżyta przestrzeń znamionuje pewna potencja symboliczna – chociażby nawet ten jej symboliczny charakter nie został przez twórcę zaznaczony czy wyrażony *explicite*²¹.

Tak tedy „romantyczny ogród fantazji” Flisa to sfera symboliczna, zarysowana zarówno *implicite*, jak i w postaci ramy metanarracyjnej. „Fantazja” z kolei konotuje sferę „wyobraźni”. Gaston Bachelard we wstępie do swej *Poetyki przestrzeni* pisze:

Przestrzeń uchwycona wyobraźnią nie jest przestrzenią obojętną, pozostawioną miarom i rozważdze geometry. Przeżywamy ją nie w rzeczywistości, ale z całą stronnictwością wyobraźni. Niemal zawsze przyciąga. Skupia istnienie wewnątrz opiekuńczych granic²².

leskiego (w: *Wybór poezji*. Oprac. B. Stelmaszczyk-Świontek, C. Gajkowska. Wrocław 1985).

¹⁸ T. i J. Jarzębscy, *Uwagi o semantyce przestrzeni i czasu w prozie Brunona Schulza*. W zb.: *Studia o prozie Brunona Schulza*. Katowice 1976, s. 49.

¹⁹ Zob. *ibidem*.

²⁰ H. Meyer, *Kształtowanie przestrzeni i symbolika przestrzenna w sztuce narracyjnej*. Przeł. Z. Żabicki. „Pamiętnik Literacki” 1970, z. 3, s. 254.

²¹ *Ibidem*, s. 252.

²² G. Bachelard, *Wstęp do „Poetyki przestrzeni”*. Przeł. W. Błońska. W zb.: *Współczesna teoria*

Tutaj owo „istnienie” znajduje się w nierzeczywistym świecie „bajki”. Słowo to zaś odsyła do eseju Schulza *Mityzacja rzeczywistości*, w którym czytamy, że „najpierwotniejszą funkcją ducha jest bajanie, jest tworzenie »historii«” (S 366). Dokładniejsze omówienie zagadnienia „bajki” u Schulza przekracza objętość niniejszego szkicu²³. Stanowi ona jedno z określeń gatunkowych czy też paragatunkowych występujących w XVII rozdziale *Wiosny*, w którym to narrator (w tym wypadku tożsamy z jakąś instancją nadawczą wyższą niż pierwszoosobowy narrator-protagonista²⁴) schodzi tam, gdzie „korzenie drzew chcą mówić”, gdzie „pod darnią nabiera się bardzo wiele przeszłości, dawnych powieści, prastarych historii [...]” (S 157). Tam również, gdzie „słowa nasze gubią się wśród niejasnych skojarzeń”, mieści się Jungowska sfera archetypów²⁵; tam, gdzie ów „Acheront, Orkus, Podziemie”, Józef – na podobieństwo Orfeusza – odbywa podróż, by odkryć pokłady kolektywnej nieświadomości zbiorowej. Peregrynacja to do-słowna, albowiem tylko poprzez słowo – szerzej – poprzez literaturę²⁶ możemy poznać poezję i mit (a zatem i dzieciństwo), bo „nienazwane nie istnieje dla nas” (*Mityzacja rzeczywistości*, S 365). Michał Paweł Markowski podkreśla, że „narrator *Wiosny* sprowadza nas w głąb słowa, ale tym samym [...] w głąb siebie. Te dwie perspektywy są nierozdzielne”²⁷. „Głębia słowa” to sfera „meta”. Stąd i my, kontynuując podróż *par excellence* Schulzowską, musieliśmy przejść przez słowo, by móc zajrzeć „w głąb” duszy Flisa. Przez analogię możemy nazwać poetycki fragment Muellerowskich *Dwóch pochodów* rozdziałem XVII *Wiosny* widzianym oczyma Henryka.

Mundus reversus. Poetyka lustra w krajobrazie wewnętrznym

Pora przekroczyć granicę „provincji niewiernych”. Flis mówi o nich: „co za przedziwna biesiada dla oka!” (M-2 5). Niewątpliwie została tu dosłownie wyrażona „percepcyjna motywacja opisu w tekście narracyjnym”, a zwłaszcza „percepcyjne usytuowanie bohatera w świecie przedstawionym” (B 290). Jednakże ustaliliśmy, iż przeanalizowane fragmenty metanarracyjne, które następują w tekście bezpośrednio po wykrzyknieniu narratora, utożsamianego na tym etapie narracji z bohaterem, wskazują, że leksemy związane znaczeniowo z czasownikami „widzieć”, „patrzeć” czy też „oglądać” nie są motywowane empirycznie. Innymi słowy, okrzyk Flisa ma charakter, co oczywiste, ekspresyjny, jednakowoż w toku dalszej lektury

badani literackich za granicą. Antologia. Oprac. H. Markiewicz. T. 2. Kraków 1972, s. 386. Podkreśl. I. S.

²³ Kwestię tę omówił M. P. Markowski (*Polska literatura nowoczesna. Leśmian, Schulz, Witkacy*. Kraków 2007, s. 222–228).

²⁴ Zob. A. Okopień-Sławińska, *Relacje osobowe w literackiej komunikacji*. W zb.: *Problemy teorii literatury*. Seria 2. Wybór H. Markiewicz. Wyd. 2, poszerz. Wrocław 1987.

²⁵ Zob. C. G. Jung, *Psychologia i twórczość*. Przeł. K. Krzemień-Ojak. W zb.: *Teoria badań literackich za granicą*. T. 2: *Od przełomu antypozytywistycznego do roku 1945*. Cz. 1: *Orientacje poetocentryczne i kulturocentryczne*. Wybór, wstęp, komentarze S. Skwarczyńska. Kraków 1974.

²⁶ Zob. Markowski, *op. cit.*, s. 228: „mgliste fajczarnie fabuł i bajek», to archiwum pamięci, a jednocześnie literacki filtr”.

²⁷ *Ibidem*, s. 227.

potencjalny czytelnik przekona się niechybnie, iż to zabieg czysto retoryczny, zbliżony do *captatio benevolentiae*. Czujmy się zatem zaproszeni na ową „biesiadę dla oka”. Ale paradoks owego zaproszenia polega w istocie na tym, że wspólnota nadawczo-odbiorcza okazuje się fikcjonalna. „Widzieć” bowiem oznacza tu tyle, co „wyobrażać sobie”, „śnić”, „marzyć” *etc.* (B 291). A to może uczynić jedynie sam bohater! Zupełnie nieretoryczne było przecież stwierdzenie Schulzowskiego Józefa: „Nie odpowiadam za moje sny” (Wiosna, S 210). Wobec tego opis ma tutaj motywację oniryczną, w takim zaś wypadku z gruntu realistyczne założenie patrzenia w duchu Mickiewiczowskiego „widzę i opisuję” okazuje się błędne. Kategorią nadrzędną będzie „biblijno-romantyczny sens widzenia jako wyobraźni, jako oka wewnętrznego” (B 292). Nie mogło być zresztą inaczej. Zasada „oka wewnętrznego” ma charakter ze wszech miar liryczny, a każda z „epok genialnych” dzieciństwa czy to Schulzowskiego, czy to Muellerowskiego, jest krainą poetyckiego „bajania”. „Wspomnienie”, „tęsknota” i wyrażona dosłownie „idealizacja” to stany psychiczne podmiotu właściwe krajobrazom wewnętrznym. Jak mawiał Blaise Pascal:

Nie w przestrzeni powinienem szukać swej godności, ale w porządku własnej myśli. Nie będę miał więcej posiadając ziemię; przestrzenią wszechświat ogarnia mnie i pochłania jak punkt; myślą ją go ogarniam²⁸.

Rozważania Pascala pozwalają wpisać duchową wędrówkę Flisa w porządek kosmogoniczny. Bohater zdaje się „ogarniać” cały wszechświat, nawet jeśli byłby on tożsamy z prowincjonalnym Rokomyszem. Silna podmiotowość sprawia, że opozycja centrum–peryferie okazuje się tutaj redundantna. Co więcej, pejzaż wewnętrzny to niejako nowe kosmiczne centrum, w którym, za pośrednictwem „myśli”, podmiot redukuje wspomniany „wszechświat” do wręcz substancjalnego „punktu”. Potencja świadomości jednostkowej konotuje w tym wypadku metaforę barokową²⁹. Przestrzeń „ogarnięta” myślą staje się krucha i nietrwała – w pełni zależna od podmiotu. Konstytuuje ją bowiem tylko „myśl” – kaprys dorosłego-dziecka. Owo skupienie na Pascalowskim „porządku własnej myśli” odnajdywał we *Flisie* Irzykowski, nazywając protagonistę „galicyjskim Hamletem”³⁰. W istocie – Henryk mówiąc o „biesiadzie dla oka”, mógłby powtórzyć za duńskim księciem z dramatu Szekspira: „Zdaje mi się, że widzę... Gdzie?/ Przed oczyma duszy mojej”³¹. Oto obraz duszy Flisa:

Było tu niskie mleczne niebo, niby kapliczny strop, rżnięty z litego opalu, i słońce na nim ogromne, rażące, białe, jak tarcza kuta z cyny w srebrzystym otoku. I była ulica długa, powietrzna i czysta, pływająca się w blaskach, pogodna, jak wspomnienie z dzieciństwa. [M-2 6]

Opis rozpoczyna się od porządku wertykalno-zstępującego, realizującego schemat metaforyki przestrzennej „góra–dół”. Jednak ta przestrzeń nie jest bezkresna. „Niskie mleczne niebo” porównano do „kaplicznego stropu, rżniętego z litego opalu”.

²⁸ B. Pascal, 256. W: *Myśli*. Przeł. T. Boy-Żeleński. W nowym układzie według J. Chevaliera. Przedm. J. Chevalier. Przypisy, warianty przekł. M. Tazbir. Wyd. 5. Warszawa 1972.

²⁹ Zob. D. Naborowski, *Krótkość żywota*. W: *Poezje*. Tekst, słowniczek J. Niedźwiedź. Kraków 2003, s. 21.

³⁰ Irzykowski, *op. cit.*, s. 513.

³¹ Fragment ten cytuję z motta do *Romantyczności* A. Mickiewicza w przekładzie poety (w: *Wybór pism*. Red. D. Drabikowska, I. Orlewicz. Wyd. 3. Warszawa 1952, s. 23).

Sfera niebieska, kojarzona z czymś nieograniczonym, została zestawiona na zasadzie kontrastu z zamkniętą kopułą architektoniczną, co więcej, „rżniętą z litego opalu”, a więc materialną, z trwałego kamienia. Czasownik „rżnać” wiązany bywa z trudem rzemieślnika. Jeśli zatem ów niebosklon wyszedł spod ręki Boskiego Kreatora, nie byłby to renesansowy *Deus artifex* z „Czego chcesz od nas, Panie...” Jana Kochanowskiego, lecz raczej *Deus faber* – twórca toczący bój z niełatwą w formowaniu materią. Bóg-rzemieślnik umieścił na firmamencie „słońce”, które choć „ogromne”, to ograniczone „niskim mlecznym niebem”. Nieustanna fluktuacja przestrzeni pozornie otwartej i przestrzeni definitywnie zamkniętej będzie istotną cechą poetyki immamentnej Muellera. Paradoks obrazowania, które nie znajduje reprezentacji w świecie empirycznym ewokowanego czytelnika, polega na tym, że projektowane całości wyobrażeniowe są sprzeczne w planie horyzontalnym. Jeśli epitet „ogromny” ma konotować wielkość (słońce wydaje się wielkie, gdy ma się ku zachodowi), a nie siłę, odrzuca równoczesne uwypuklenie takich cech słońca, jak „rażące, białe”, te bowiem system banalnych skojarzeń³² odbiorcy umieści w polu znaczeniowym południa. Symultaniczność planów temporalnych wyklucza „lokalizację”, w rozumieniu Meyera, jako przedmiot Flisowego opisu. Mamy do czynienia z krajobrazem *semper et ubique*, na wskroś duchowym – z peregrynacją myśli, które nie respektują pór dnia i zasad tzw. prawdopodobieństwa. Rzecz ważna, „słońce”, które rozpatrywaliśmy pod względem pozycji nad horyzontem, to raczej *pars pro toto*. Porównanie „jak tarcza kuta z cyny w srebrzystym otoku” ewokuje cyferblat zegara słonecznego³³. Początek kolejnego zdania („I była ulica [...]”) dopełnia triadę anafor (wcześniejsze „A było tu [...]”, „Było tu [...]"). Obiektywne stwierdzenie „była ulica długa” to sfera pozornie realistyczna. Jednak zwróćmy uwagę, jaka w istocie jest owa aleja: „powietrzna i czysta, pławiąca się w blaskach, pogodna” – przypomina zupełnie... niebo. Jak pisze Bolecki: „obie sfery znaku («przedmiotowy» i «metaforyczny») współlistnieją w bardzo silnych zależnościach tak wewnątrz, jak i zewnątrz daniowych” (B 274). Relacje zostają dodatkowo wzmocnione przez odwrócenie metaforyki. Sfera niebieska poetyzowana jest za pomocą pojęć związanych prymarnie z architekturą („kapliczny strop”, „tarcza kuta z cyny”), natomiast trakt, sfera urbanizacji – pojęciami konotującymi niebo. Mueller konsekwentnie stosuje „technikę zbliżeń i oddaleń filmowych” (B 292). Tak więc świat widziany oczyma dziecka to *mundus reversus* – domena wyobrażeniowego monizmu. Liryzacja prozy powoduje, że niebo zmienia się w miasto, miasto zaś – w niebo. Wszechświat zamyka się w wewnętrznym mikrokosmosie podmiotu, a przestrzeń mityczna staje się ekwiwalentem nieskończoności. Jan Gondowicz, pisząc o toposie świata na opak, trafnie scharakteryzował krainę „prowincji niewiernych”:

Odwracanie wszelako nie należy do recept niewinnych. [...] W „drugim obiegu” europejskich idei XVI–XIX wieku krążyły wiersze, przysłowia, a zwłaszcza jarmarczne drzeworyty o znamienym repertuarze: [...] myszy zjadają kota, wół ćwiartuje rzeźnika, domy wędrują wśród c h m u r, a ciała niebieskie po ziemi. [...] Rzeczy stają się odbiciami siebie samych. Przejmują całą perfidie, jaka cechuje

³² Zob. G. Lakoff, M. Johnson, *Metafory w naszym życiu*. Przeł., wstęp T. P. Krzeszowski. Warszawa 2010.

³³ Jeśli potraktujemy perypetie Flisa jako transfigurację dziejów Muellera, otwarta pozostaje kwestia, czy około roku 1908 istniał w Drohobyczu jakikolwiek zegar słoneczny.

odbicia: nieuchwytność, efemeryczność, skłonność do przedrzeźniań, odwrócenie symetrii, odmowę kontaktu³⁴.

Należy podkreślić, że Gondowicz jako przykład podaje charakterystyczny dla poetyki świata odwróconego, jakby wyjęty z powieści Muellera, motyw domów, które „wędrują wśród chmur”. Autor *Henryka Flisa* zdaje się stosować zasadę poetyzacji, wyznawaną przez Rolanda de Reneville’a: „poezja ma być niekończącym się ciągiem wariacji jednej po cichu zakładanej metafory, łączącej człowieka z niebem”³⁵. Metaforą tą jest zwierciadło wielokrotne. Kolejna cecha z przywołanego przez Gondowicza katalogu, którą warto wyszczególnić, to immanentna dla topiki odbicia „odmowa kontaktu”. Tworząc w swoim umyśle zaledwie odbicie rzeczywistości miasta (*imitatio*), Flis w istocie aktualizuje przenośnię przestrzennego wyobcowania. „Świat na opak” stanowi tutaj emanację treści psychicznych, które jako szczególne i jednostkowe zostają wyłączone z kręgu doświadczeń zbiorowych i obiektywnych. Idealizacja miasta może doprowadzić twórcę fantazmatu – neurasteniczny podmiot, do skrajnej alienacji, dlatego też, by użyć terminu Gondowicza, „odwrócenie [...] nie należy do recept niewinnych”. Odblask, wiązany z tradycją narcystyczną, grozi bowiem zapatrzeniem się w rzeczywistość empirycznie pustą (nierzeczywistość), bo „rzeczy stają się odbiciami siebie samych”.

Dialektyka odwrócenia należy do praw rządzących imaginacją Flisa. Zresztą to także zasada naczelna autora *Sanatorium pod Klepsydrą*. Cytowani już Teresa i Jerzy Jarzębscy podają, że „labirynt przenika wszystko, znikają granice między przestrzeniami zamkniętymi a kosmosem; miasto rozrasta się w noc [...], a noc upodabnia się do miasta”³⁶. Na potwierdzenie tej tezy autorzy zestawiają ze sobą dwa wybrane fragmenty Schulzowskiej prozy:

miasto rozgałęziało się coraz głębiej w labirynty zimowych nocy, z trudem przywoływane przez krótki świt do opamiętania [...]. [*Sklepy cynamonowe*, S 57]

Potem była już nagle noc – wielka noc, rosnąca jeszcze podmuchami wiatru, które ją rozszerzały. W jej wielokrotnym labiryncie wylupane były gniazda jasne: sklepy – wielkie, kolorowe latarnie, pełne spiętrzonego towaru i zgiełku kupujących. [*Noc wielkiego sezonu*, S 98]

Zarówno u Schulza, jak u Muellera „rzeczy stają się odbiciami siebie samych” poprzez użycie konwencji labiryntu, w którym odbite i odbijane, pierwowzór i poetycka transfiguracja przenikają się nieustannie.

Oto jak wygląda Flisowe miasto w chmurach, miasto *à rebours*:

Dwa równe rzędy domów, kamienic, will, pałacików, rozmaitych białością tynku, czerwienią surowej cegły, lśniącym szkliwem ozdób kaflowych – ujmowały koryto wezbrane powodzią światła. [M-2 6]

Miasto to obszar architektonicznej różnorodności („białość tynku”, „czerwień surowej cegły”, „lśniące szkliwo ozdób kaflowych”), ale jednocześnie *de facto* zgeometryzowany i zunifikowany („równe rzędy”). Proste wyliczenie („Dwa równe rzędy

³⁴ J. Gondowicz, *Mrugająca materia*. W zb.: *Białe plamy w schulzologii*, s. 118–119. Podkreśl. I. S.

³⁵ Cyt. za: M. Janion, *Gorączka romantyczna*. Wyd. 2. Gdańsk 2007, s. 46.

³⁶ Jarzębscy, *op. cit.*, s. 68.

domów, kamienic, will”), mające oddawać harmonijny ład, zostaje bardzo szybko złamane zastosowaniem leksemu nie neutralnego, jak uprzednio, ale wyraźnie nacechowanego semantycznie, po „willach” pojawia się bowiem nie „pałac” – jak należałoby przypuszczać – lecz „pałacyk”. Forma deminutywna jest tyleż potoczny, wywołującym efekt zaskoczenia (jak przerzutnia w wierszu), co swoistym sygnałem ironii, która bierze w nawias poprzednią enumerację, anulując niejako jej sens dosłowny. „Pałacyki” to już nie świat architektów czy też zwiedzających miasto przechodniów, to nadrealność – by użyć terminu Witolda Gombrowicza – „dzieckiem podszyta”. Poprzez prosty zabieg słowotwórczy Mueller w obrębie jednego wyliczenia dokonuje transfiguracji precyzyjnego i obiektywnego obserwatora w „bajarza” używającego dziecięcego rejestru języka. Jak się potem okaże, to sygnał teatralizacji przestrzeni, która jest „jak kulisy czarodziejskiej sztuki w dzieciennym teatrzyku” (M-2 7). Sztukę tę rozgrywa wyobraźnia Flisa. To on pełni funkcję jej inscenizatora, reżysera i wykonawcy; on staje się osią świata przedstawionego, który bez jego świadomości nie może zaistnieć. To prywatne *theatrum* bohatera.

Wróćmy jednak do analizowanego fragmentu. Pośród całości wyobrażeń ukazyjących oczyma Flisa „powódź światła”, możemy wyróżnić *leitmotiv* zespolenia światła z wodą. Już pierwsza z licznych metafor akwaticznych – „powódź” – konotuje nieuchwytny ruch omnipotentnego żywiołu. Poetyckie „studium kinematyki” fotonów rozpoczyna się od kontrastu syntaktycznego. Relacje składniowe zostały zbudowane wokół semantycznej antytezy, która będzie zasadą konstrukcyjną wiązania struktur narracyjnych w elementy wizualne w obrębie całego fabularyzowanego opisu. Otóż pierwsza część wypowiedzenia („Dwa równe rzędy domów [...]”) sytuje przestrzeń miejską w sferze statycznej geometrii. Zostaje ono momentalnie przełamane za pomocą znaku myślnika, który na poziomie treści odsyła w zdaniu do dynamicznego obrazu „koryta wezbranego powodzią światła”. Zatem składnia odgrywa rolę korelatu graficznego i prozodycznego metaforyki. Dalej czytamy:

Płynne, niespokojne, mżące, burzyło się ono w zamkniętej przestrzeni promienną falą ulicznego pyłu, przetopionego w lotny metal, przelewało się na boki, i tysiącem lśnień, błysków, tonów i półcieni odbite od jednego brzegu, uderzało ławą w brzeg przeciwny, i tak dalej, wciąż dalej toczyło się, chwiało, pryskało snopami iskier, pękami promieni, bukietami barw w długie rzędy szyb okiennych, w okucia metalowe, w rynny i blachy dachów. Szybom szyby, blachy blachom podawały te balony lotne i świetne rakiety, odrzucając je sobie wzajem, niby obręcze owite barwnym papierem. [M-2 6]

Określenia takie, jak „płynne, niespokojne, mżące”, „promienna fala”, „przelewało się na boki”, „odbite od jednego brzegu” sytuują się w polu znaczeniowym „woda”. Tworzą rozbudowaną peryfrazę wzburzonego morza czy też oceanu. Biorąc pod uwagę monizm wyobraźniowy sfer, których granice są „płynne, niespokojne, mżące”, możemy stwierdzić, że to podwójna peryfraza – ocean niebem, a niebo oceanem. Już na tym poziomie zastosowano metaforę lustra, będącego zwierciadłem duszy. Zasada nieustannych metamorfoz i polifoniczności perspektyw obrazowania wskazuje ambiwalentność duszy, posłusznej prawu wielokrotnego odbicia („i tak dalej, wciąż dalej”) w zamkniętym układzie nieuporządkowanego pędu.

Jakie są zasady tej poetyckiej fizyki Henryka? Metaforyzacja światła zachodzi jednocześnie na kilku płaszczyznach. Pierwsza z nich dotyczy percepcji zjawisk związanych ze światłem i jego potencjalnymi źródłami: słońcem („pęki promieni”), ogniem („pryskać snopy iskier”), wyładowaniami atmosferycznymi („tysiąc lśnień,

błysków"). W tym polu mieści się również topos kontrastu *lux-tenebrae* („półcienie” – mrok; „bukiety barw” – światło). Co więcej, do głosu dochodzi także poetyka synestezji, ponieważ światło związane jest tutaj nie tylko ze sferą wzroku, ale też słuchu („tony barw” i „ton dźwięku”). Kolejny porządek skojarzeniowy obrazuje składnia werbalna. Czasowniki „toczyć się” i „chwiać się” łączą się znaczeniowo z ciałami stałymi (dotyk). W opisie istnieją zatem co najmniej trzy symultaniczne sposoby metaforyzacji, aktualizujące w przyrodniczej rzeczywistości pozajęzykowej trzy odmienne stany skupienia materii.

Farysowski „lot myśli”. Katastrofizm imaginacji i *theatrum mundi*

Pejzaż wewnętrzny Henryka Flisa został skonceptualizowany w postaci lotu, a ściślej – pędu. Ów dynamiczny ruch światła („lot myśli”) to figura wyobraźni podmiotu. Natura tego zjawiska sprawia od samego początku wrażenie niejednoznacznej. Widzimy ciąg metamorfoz proteusowego, a przez to multiwalentnego światła, którego ruch oddaje niedookreślenie wyobraźni Flisa. Na płaszczyźnie filozoficznej pęd stanowi odzwierciedlenie Bergsonowskiego *élan vital*. Narracja, charakteryzująca się dużą swobodą asocjacyjną, oddaje „nieprzerwany wytrysk nowości, z których każda zaledwie się zjawi dla wytworzenia teraźniejszości, już się w przeszłość oddała”³⁷. Przenosiła „pękających ram”³⁸ to u Muellera pęd światła. Potencja ta, z natury niematerialna, składająca się z fotonów, będących raczej czystą energią³⁹ niżli empirycznymi cząsteczkami, zostaje ukazana nie sama w sobie, ale poprzez odbicie w materii. Kategorię wzroku można tu uznać za irrelevantną, gdyż weryfikuje ona tylko zjawiska pośrednie, które narrator-bohater nazywa „tysiącem lśnień, błysków, tonów i półcieni”. Paradoks (także paradoks duszy Flisa) polega na tym, że pędzące fotony jako potencja niezbędna, by wylaniać przedmioty z ciemności, z nicości i z niebytu (biblijne „I stała się światłość” (Rdz 1, 3–4)), same sytuują się w kategorii antyprzedmiotów. Widzimy światło, powtórzmy słowa św. Pawła, „jakby w zwierciadle, niejasno” (1 Kor 13, 12). Z ewangelicznymi wersetami koresponduje modna w dobie *fin de siècle*’u teoria Gustave’a Le Bona:

w ciągłym spektrum promieniowania światło widzialne stanowi jedną dziesiątą całości. A zatem „nie-widzialna część spektrum konstituuje [...] najważniejszą część światła. To tylko wrażliwość ludzkiego oka tworzy podział między widzialną i niewidzialną częścią spektrum”⁴⁰.

Wizualizacja promieniowania polega na ujawnianiu się ulotnych efektów (śladów) – „błysków” i „lśnień”. Światło jako „pankreator” wzrokowej percepcji może być weryfikowalne w sferze empirycznej tylko na zasadzie opozycji do ciemności

³⁷ Cyt. za: Hutnikiewicz, *op. cit.*, s. 21.

³⁸ *Ibidem*.

³⁹ Energia nierozzerwalnie wiąże się z „pędem”: „Słowo »pęd« zawiera energię, naśladuje wybuch (wcześniej, przed XVIII wiekiem, używano formy »pąd«), w innych językach także synonimy pędu mają cechy dźwiękonaśladowcze, rosyjskie *mchat*’, niemieckie *sausen*” (J. Łukasiewicz, *Pęd*. W zb.: *Pejzaże kultury. Prace ofiarowane Profesorowi Jackowi Kolbuszewskiemu w 65. rocznicę Jego urodzin*. Red. W. Dynak, M. Urseł. Wrocław 2005, s. 177, przypis 18).

⁴⁰ J. Gage, *Kolor i znaczenie. Sztuka, nauka i symbolika*. Przeł. J. Holzman, A. Żakiewicz, przy współpr. M. Machowskiego. Kraków 2010, s. 236.

(a więc obserwujemy tu metaforyzację elementarnych praw fizyki). Dlatego właśnie trzeba nadać mu formę, bo – podobnie jak woda, z którą jest tutaj łączone – przybiera ono kształt naczynia mieszczącego je, odbicia w materii. Staje się zatem „falą ulicznego pyłu”, „lotnym metalem”, „balonem lotnym”, „świątną rakieta” czy też „obręczą owitą barwnym papierem” oraz po prostu „szybą”, „blachą” i „rynną”. Jednak to tylko pozór. Materializacja światła szybko ujawnia swą imitatywność, albowiem figura myśli i wyobraźni przynależy do sfery transcendentalnej – uobecnia się w pełni, „skrapla się” tylko w obrębie *sacrum*:

A światło mknęło szerokim korytem ulicy, jak lotny opar, aż hen, kędy jej wylot zamykały strzeliste zarysy kościoła-zamczyska, i tam się wreszcie skraplało na jego dachach, flankach i wieżyczkach, i jak miedź roztopiona sączyło się ciężko w chłód witrażowych półmroków. [M-2 6; podkreśl. I. S.]

Światło „mknie” niczym „lotny opar”. Oto „pęd mistyczny”⁴¹. Możemy go (ale i całą wędrówkę światła) odczytać w kategoriach opisu przygody. Jacek Łukasiewicz wyjaśniał:

Przygodę [...] rozumiem tak, jak rozumiał ją za Georgiem Simmlem Bolesław Miciński: „włączona w łańcuch naszego życia jest równocześnie izolowana, ma swój początek i koniec”, a „jej granice w przestrzeni i czasie nie zdeterminowane są od zewnątrz, ale od wewnątrz”. [...] „twórca wyrywa fragment z nieskończonego szeregu życia [...] i nadaje mu formę autonomiczną, samowystarczalną. Struktura przygody jest identyczna ze strukturą dzieła sztuki”. [...] Tu – jak często bywa – przygodą jest podróż, pokonanie przestrzeni, i to podróż pędem⁴².

Cel takiej przygody stanowił „poryw myśli, utopienie duszy w niebie [...], przedłużenie pędu konnej jazdy Farysa”⁴³. Wobec tego pęd duszy Flisa możemy uznać za realizację motywu farysowskiego. Należy jednak zaznaczyć, iż jest to pęd modernistyczny. U Kazimierza Przerwy-Tetmajera czytamy, co prawda: „na Anioł Pański biją dzwony”, ale zaraz potem dowiadujemy się, że „w niebiosach kędyś głos ich kona”⁴⁴. Nieograniczona wertykalnie przestrzeń romantyczna zostaje, również u Muellera, zawężona do ściśle określonych i nieprzekraczalnych granic – „niskie mleczne niebo, niby kapliczny strop, rżnięty z litego opalu”. Pod tym względem wyobraźnia autora *Henryka Flisa* przypomina wyobraźnię twórcy *Nocy wielkiego sezonu*. Jarzębscy zauważają, że bohater *Sanatorium pod Klepsydrą*,

opisując środowisko, w którym się porusza, nadaje mu zawsze cechy albo labiryntu, albo zamkniętego *theatrum*, przestrzeni chronionej wyraźnymi granicami, poza którymi czai się nieokreślony żywioł⁴⁵.

Jak się niebawem przekonamy, poza przestrzenią dzieciństwa na Flisa czyha nieobliczalny tłum („A pod tym królewskim przepychem wiszących ogrodów mrowił się tłum”, M-2 7). Wertykalne ograniczenie przestrzeni sprawia, że kulminacyjnym punktem, do którego dociera światło – „lotny opar”, są „strzeliste zarysy kościoła-zamczyska”. Rzecz ważna, budowla ma niejasny status ontologiczny – zarazem

⁴¹ Łukasiewicz, *op. cit.*, s. 172.

⁴² *Ibidem*, s. 173.

⁴³ *Ibidem*.

⁴⁴ K. Przerwa-Tetmajer, *Anioł Pański*. W zb.: *Poezja drugiej połowy XIX wieku (pozytywizm – Młoda Polska)*. Antologia. Wstęp, wybór, oprac. J. Bajda. Wrocław 2007, s. 291.

⁴⁵ Jarzębscy, *op. cit.*, s. 52.

fortecy i świątyni. Dlatego do jej przedstawienia użyto słów pochodzących z trzech pól znaczeniowych. „Flanki” i „wieżyczki” konotują sferę architektury militarnej, „witraże” wiążą się ze sferą sakralną, a „dach” to słownictwo neutralne. I właśnie na tej ambiwalentnej budowli pęd się kończy. Światło „sączy się”, „skrapla się” niczym chmura, przechodząc kolejną metamorfozę – staje się „jak miedź roztopiona”. Spada w postaci deszczu „w chłód witrażowych półmroków”⁴⁶, co wskazuje na powolne zamieranie. Dynamikę ruchu skonstrastowo ze statycznym, a przez to „chłodnym” wnętrzem kościelnego „półmroku”. Metafora odbicia tym razem przybiera postać soczewki – „witrażu”. Światło, będące *ex definitione* sygnałem percepcji wewnętrznej, tylko w świątyni może zostać poznane w pełni, a nie jako refleks w zwierciadle. W ten sposób autor wskazuje na „jedność kosmiczną pojmowaną jako ciągłość materialno-duchowa”⁴⁷. Skraplanie się jest tu sygnałem Boskiej iluminacji – tęczy, która w *Starym Testamencie* była *de iure* symbolem przymierza Jahwe z ludem Noego. Tym samym odwołania do *Biblii* – motywy tęczy i potopu – pełnią funkcję klamry kompozycyjnej, łączącej początek i koniec podróży. Takie obrazowanie uzasadnia *leitmotiv* zespolenia światła z wodą. Sfera zaś *sacrum* – mury kościoła – konotuje związek światła nie tylko z duszą, ale i z samym Stwórcą. *Biblia* z kolei należy do mitów, a przecież dzieciństwo według Schulza to czas re-kreacji prastarych mitologii. Jak widać, te same intuicje były także udziałem, tworzącego u schyłku Młodej Polski, Muellera.

Pęd wiąże struktury narracyjne w elementy wizualne. Dynamizacja obrazowania i fluktuacja całości wyobrażeń, podporządkowana ruchowi falowemu światła, sygnalizowana jest składniowo poprzez synestezijną enumerację. Oddaje to nieuchwytność kinezy, pozostawiającej po sobie tylko nieczytelne znaki skojarzeniowe. Według słynnego matematyka doby *fin de siècle*'u, Henriego Poincarégo – „ruch istnieje tylko jako środek destrukcji i rekonstrukcji materii”⁴⁸. Jednakowoż pęd ma także inne umocowanie semantyczne. Za jego sprawą przedstawiony zostaje *hic et nunc* plan miasta, począwszy od „dwóch równych rzędów domów”, po dachy budynków i kościołów. Co więcej, topos miasta-labiryntu realizowany jest nie poprzez ukazanie konkretnych miejsc znanych z topografii, ale poprzez sam ruch w schemacie spirali i wielokrotnego zwierciadła. Warto podkreślić, że literacki Drohobycz tylko dzięki światłu poddaje się percepcji, ale percepcja ta staje się natychmiast destrukcją, materia bowiem istnieje tu tylko jako zjawisko widzialne. Zatem miasto, nie oświetlone myślami bohatera i przezeń nie nazwane – pogrąża się w ontologicznej ciemności oraz niebycie. Katastroficzny motyw potopu nie ma wymiaru eschatologicznego, ponieważ na płaszczyźnie empirycznej jest wyrazem filozoficznego dramatu niemożności dotarcia do istoty rzeczy. Postrzeganie jednak,

⁴⁶ Co ciekawe, szczególne zjawiska atmosferyczne wydają się charakterystyczne dla drohobyckiej literatury. Motyw „miniaturowego obiegu meteorologicznego w obrębie większego, ogólnego” należy do topiki Schulzowskiego obrazowania: „Wystawione na łagodny ten przepływ miasto zamknęło się w słodkim i cichym klimacie, tworzącym jakby własny, miniaturowy obieg meteorologiczny w obrębie większego, ogólnego. Przez rok cały wieją tu ledwo wyczuwalne, łagodne prądy powietrzne, które pod jesień przechodzą z wolna w jeden tok nieustanny i miodopłynny, w rodzaj jasnego, atmosferycznego Golfstromu [...]” (*Ojczyzna*, S 358).

⁴⁷ Janion, *op. cit.*, s. 46.

⁴⁸ Gage, *op. cit.*, s. 235.

dodajmy, że duchowe, to nie kategoria poznawcza (!), ale ekspresywna – blask wyraża zachwyt podmiotu („Jakże wdzięczna na każdym kroku przynęta dla malarzkiego ukochania barwy [...]”).

Wróćmy do linearnego toku lektury:

A domy, wille i pałace stały w tej ulewie jesiennego blasku [...] ciche i uroczyste, zdobne w festony zielonej choiny, w draperie różnokolorowe, w symboliczne transparenty i wywieszki, pstre makaty i dywany, chorągiewki papierowe i płócienne [...]. [M-2 6]

Trójkowa enumeracja wykorzystana została po raz kolejny jako metonimia całości⁴⁹. Ta repetytywność to wynik nadorganizacji poetyckiej tekstu na poziomie brzmieniowym. Lingwistyczne wykładniki powtarzania stają się symbolem reminiscencji, powrotu do dzieciństwa, co jest także charakterystyczne dla stylu Schulza (zob. B 260). Zamiast skomplikowanej metaforyki wielokrotnego zwierciadła mamy tutaj dość konwencjonalną „ulewę jesiennego blasku”. Plan obrazowania zostaje na moment zbliżony do realistycznego (przedmiotowego). Oto obraz miasta udekorowanego z okazji jubileuszu 30-lecia twórczości Henryka Sienkiewicza (M-1 265). Jednakże rzeczywistość natychmiast „ufantastycznia się” poprzez podporządkowanie narracji wielokrotnej metonimii. Potencjalni bohaterowie ulegają dehumanizacji (B 301), gdyż – jak dalej czytamy – „z otwartych okien” wychylają się jedynie „barwne plamy strojów i kapeluszy kobiecych” (M-2 6), a balkony „były wesole, roześmiane, głośnie, jedwab tam lśnił i szeleścił, wymyślne wonie perfum przeróżnych stamtąd biły [...]” (M-2 6–7). Elementy architektoniczne, przedmioty i natura ożywiona są przedstawiane „za pomocą konstrukcji leksykalno-semantycznych” (B 295) charakterystycznych dla ukazywania istot ludzkich. Następuje od-człowieczenie deskrypcji bohaterów przy „jednoczesnej humanizacji rzeczy i przyrody” (B 301). Fabularyzacja opisu sprawia, że dalej czytamy o wstęgach, które poruszają się niczym morskie fale („wsuwały się lekko, płasko między gałęzie drzew przydrożnych [...], kłoniły się statecznie ku sobie [...]”, M-2 7). Ruch ten nie jest nieuporządkowany jak dionizyjski pęd światła. Oto apolińska harmonia i pogodna cyrkulacja: wstęgi poruszają się „za najłżejszym powiewem wiatru” (M-2 7), by następnie chwiać się „miarowo, poważnie”. Choć bywają porównywane do „skrzydeł olbrzymich ptaków w odlocie”, to dopiero zmiana kierunku horyzontalnego na wertykalny sprawia, że ruch ich zaczyna być chaotyczny: „gmatwały, plątały się o druty telegraficzne, szamotały w uwięzi, jak ryby złotołuskie w sieci [...]”. W obrębie jednego wypowiedzenia kilkakrotnie zmienia się sfera metaforyki – ptaki stają się rybami, a te „żaglami napowietrznej flotyli, gnanej pomyślnym wiatrem w krainy marzeń”. Statek tworzy tutaj przestrzeń bezpieczeństwa. Jarzębscy piszą, że tak jak „człowiek symbolizowany jest przez dom, dom – jako »arka« – koresponduje z łóżkiem – łódką”⁵⁰. „Kraina marzeń” przekształca się po raz kolejny w ogród:

Lecz oto wiatr się natęży, złoty pył wirem wznosi się z ulicy [...] i nad całą ulicą wykwiła świetna, barwna tęcza. Niebo już ginie, rozplywa się pod tą zasloną tęczową, i domy, drzewa, ludzie przeistaczają

⁴⁹ Zob. R. Ziśny, *Raz, dwa trzy – enumeracja i perswazja*. W zb.: *Językowy obraz świata i kultura*. Red. A. Dąbrowska, J. Anusiewicz. Wrocław 2000, s. 216.

⁵⁰ Jarzębscy, *op. cit.*, s. 54.

ją się w nierzeczywisty, wymarzony ogród baśni, w którym niebo utkane z srebrnolitej gazy [...], a ludzie lotni jak mgły, niecieleśni jak duchy, chwytający jak jaskółki w locie miałki żer zachwyty. [M-2 7]

Eteryczne, pozbawione cech indywidualnych figury ludzi to bardziej reminiscencje wspomnień i projekcje liryczne podmiotu – Flisa – niż rzeczywiste istoty. Fantasmagoryczna kreacja opisywanych postaci przypomina ducha Zosi z II części *Dziadów* Adama Mickiewicza⁵¹. Podobnie jak ona zależne od warunków atmosferycznych (wiatr), o egzystencji niepewnej, wydają się rozdwojone w sobie – na wpół realne, na wpół fantastyczne, niczym dusze na łąkach Elizjum. Ambiwalencję tę podkreśla przywołanie obrazu jaskółek w locie (tak jak one, ludzie mają chwytąć „miałki żer zachwyty”). Spełnienie okazuje się iluzoryczne („miałkie”), dlatego też imaginatywne „chwytanie” nigdy nie stanie się czynnością dokonaną. Ludzie to jedynie figurki z dziecięcej pozytywki-teatrzyku – zależni od świadomości podmiotu-inscenizatora, sami bezpodmiotowi i statyczni w zdynamizowanej przestrzeni, skazani na wieczną oscylację (lot jaskółek) między prawdopodobnym a wymyślnym. Zauważmy, że Flis umieszcza ich dopiero na końcu wyliczenia: „domy, drzewa, ludzie”, jakby chcąc jeszcze bardziej podkreślić deantropologizację swojej wyobraźni. W duszy protagonisty „fabuły percepcyjnej” (B 295) jest miejsce tylko dla bibelotów z wielkiego teatru dla lalek („sztuka w dziecinny teatrzyku”, M-2 7), a nie dla istot „prozaicznych” i prawdziwych.

Przestrzeń dziecięcego teatrzyku u Muellera została wyraźnie oddzielona od niebezpiecznej rzeczywistości – „A pod tym królewskim przepychem wiszących ogrodów mrowił się tłum”. Tak kończy się kraina dzieciństwa. Tłum pełni tu funkcję zbiorowej figury obcego:

Przelewał się leniwo, jak wezbrana rzeka, rozchwiany, płynny, zmienny, mrukliwy. Miejscami wyciągał się jak wąż [...], znów się łączył, pęczniał w zbite, zwarte skrzepy, zamykające niedostępnym wałem całą szerokość ulicy. [M-2 7]

Bezimienna zbiorowość, nacechowana pejoratywnie, z definicji budzi wyraźny lęk neurastenika, jakim jest Henryk. O ile leksem „ludzie” pozostawał, przy całym obrazowaniu ironicznym, neutralny, o tyle „tłum” ma wydźwięk niewątpliwie ujemny. Trywializując, możemy stwierdzić, że pomimo ironii Flis miał dla swoich „lalek” wiele sympatii. Wszak w jego metaforyce przestrzennej ludzie sytuują się „na górze” (tam, gdzie jaskółki). Przeciwnie tłum – ten znajduje się „na dole”, „mrowi się” pod „wiszącym ogrodem” baśni, nie mając do niego dostępu. Biblijna symbolika węża konotuje diaboliczność agresywnego, demonicznego żywiołu. „Leniwa rzeka” tłumowi stanowi wreszcie kontrast dla bajecznej i witalnej „rzeki światła”. Gdy ono reprezentuje apolliniński źródło nieskrępowanej wyobraźni, tłum to dionizyjski żywioł de-

⁵¹ A. Mickiewicz, *Dziady*. Część druga. W: *Utwory dramatyczne*. Warszawa 1965, s. 30, w. 449–456:

Wiatr mną jak piórkiem pomiata.
Nie wiem, czy jestem z tego, czy z tamtego świata.
Gdzie się przybliżam, zaraz wiatr oddali,
Pędzi w górę, w dół, z ukosa:
Tak pośród pierzchliwej fali
Wieczną przelatując drogę,
Ani wzbic się pod niebiosa,
Ani ziemi dotknąć nie mogę.

strukcji. Zastosowane metafory podkreślają fluktuację przestrzeni psychicznej bohatera⁵².

„Prowincje niewierne” a podmiotowość bohatera

Zastanówmy się nad podmiotowością Henryka Flisa. Pomocne w tym względzie będą trzy powiązane ze sobą kategorie: ironisty, melancholika i dziecka-kreatora.

Ironista

Søren Kierkegaard w traktacie o ironii sokratejskiej zanotował następującą myśl:

Ironia jest cechą subiektywności. W ironii podmiot jest negatywnie wolny, ponieważ brakuje tej rzeczywistości, która ma mu dać oparcie. Podmiot jest wolny od zależności, w których więzi go zastana rzeczywistość, i dlatego jest negatywnie wolny i jako taki znajduje się w stanie zawieszenia, ponieważ nie ma nic, co by go ograniczało. Właśnie ta wolność, to zawieszenie rodzi rodzaj entuzjizmu u ironisty, wywołuje stan euforii, będący rezultatem dostrzeżenia nieskończonych możliwości [...] ⁵³.

Podążając dalej za duńskim myślicielem, czytamy, że „wszystko, co ginie, wymaga pocieszenia”⁵⁴. A Flis – jak się za chwilę przekonamy – ginął w rokomyskim błocie samotnej egzystencji. „Prowincje niewierne” dają Henrykowi „nieskończone możliwości”, ponieważ są *nb.* jednocześnie nad- i antyrzeczywistością. Soczewka ironiczna transfiguruje to, co prawdopodobne, kreując swoisty *mundus reversus*. Świat na opak to domena wolności, „stan zawieszenia”, którego mgła zasłania depresyjny obraz miasta-potwora:

Rynek rokomyski tworzył olbrzymi czworobok, wydęty w środku w kopę, opadającą wyboistym brukiem ku bocznym chodnikom, które z tego powodu mokły w kisnącym lepkim błocie. [...]

Całe miasto przedstawiało obraz tak ponury, że Flisowi w głowie nie mogło się pomieścić, by w tym więzieniu można żyć i nie oszaleć; by można się tu kochać i nie obrzydzić sobie swej miłości; by można pracować i nie zidiociec w pracy; śmiać się, bawić, weselić... być szczęśliwym, a przy tym cieszyć się bystrzym wzrokiem i słuchem, i duszą niezawierającą. [M-1 22–23]

Flis mógł być szczęśliwy tylko w „romantycznym ogrodzie fantazji”, gdzieś w chmurach, w nie splamionych ekspresjonistycznym błotem rejonach ironicznej imaginacji.

Melancholik

Metaforyka akwaticzna odnosi krajobraz duszy protagonisty do symboliki biblijnego katastrofizmu, ale także oddaje temperament podmiotu. Podług interpretacji pitagorejsko-orfickiej patron melancholii – Saturn (Kronos) „włada łzami, ludźmi parającymi się rzeczami wilgotnymi, chorobami i szkodami spowodowanymi zimnem i wilgocią, pęcherzem, limfą, śmiercią przez utopienie [...]”⁵⁵. Bóg ten miał panować

⁵² Zob. M. Głowiński, *Przestrzenne tematy i miejsca*. W: *Poetyka i okolice*. Warszawa 1992, s. 189, 206.

⁵³ S. Kierkegaard, *O powszechnym znaczeniu ironii. Ironia Sokratesa*. W: K. Toeplitz, *Kierkegaard*. Warszawa 1975, s. 220–221 (przeł. K. Toeplitz).

⁵⁴ *Ibidem*, s. 221.

⁵⁵ R. Klibansky, E. Panofsky, F. Saxl, *Saturn i melancholia. Studia z historii, filozofii, przyrody, medycyny, religii oraz sztuki*. Przeł. A. Kryczyńska. Kraków 2009, s. 166.

nad rzekami oraz morzem⁵⁶. Naturę Flisa niezwykle trafnie oddają zatem wersy Paula Verlaine'a:

Wedle tej starej, z nieba wyszanej mądrości.
Rozsądek, co do ludzkiej woli prawa rości,
Wyobraźni w nich czującej, chorej pastwą pada.
W ich żyłach krew niezwykła jak trucizna błada,
Pałaca niczym lawa, szumną falą płynie,
Smutne ich Ideały trąć na pył jak w młynie⁵⁷.

Dziecko-kreator

Flis świata nie opisuje, Flis go opowiada. Jako dorosłe dziecko kreuje go na miarę swoich możliwości percepcyjnych, które same z siebie nie mają motywacji realistycznej. Nie mają i mieć nie mogą, bo „realistyczne” znaczy „prawdopodobne”, a więc skorelowane z tzw. praktyką życiową, której podmiot dziecięcy z definicji nie posiada. Wyraża świat po raz pierwszy, wołając za aniołem Rafaelem z prologu *Fausta*:

Słońce dawnymi dźwięczy tony
W braterskich sfer złączony śpiew,
A bieg swej drogi wyznaczony
Spełnia jak chyży gromu gniew.
Aniołów moc się zeń poczęła,
Gdy niezgłębiony tajnic rdzeń;
I niepojęte, wzniosłe dzieła
Wspaniałe są jak w pierwszy dzień⁵⁸.

Genezy liryzmu „prowincji niewiernych” należy upatrywać w tym, że ukazywane są one po raz pierwszy. Dlatego też percepcja duchowa dziecka to nieustanna inicjacja, a jego podmiotowość charakteryzuje się niewyczerpaną potencją renowacji. Od-nowienie dokonuje się poprzez epifaniczność doznania lingwistycznego, poprzez szczególną nadorganizację tekstu, najczęściej w konwencji onirycznej. Percepcja duchowa nie jest uzasadniona usytuowaniem protagonisty dziecięcego w świecie przedstawionym. Dlatego też Orcio z *Nie-Boskiej komedii* był ślepcem. Nie można „widzieć i opisywać”. Nie wolno „realizować”, tylko poetyzować, a więc wyrażać krajobraz wnętrza. Rzecz nie idzie o motywacje czysto egotyczne, bo świat dziecka to świat cały. To, co wewnętrzne, nie tyle transponuje zewnętrzne, ile je transfiguruje, bo dziecko jest wyznawcą monizmu specyficznego: ja to świat i świat to ja. Stąd też opozycja realne–imaginatywne staje się irrelevantna. Na poziomie kompozycji przejawia się to w inkrustowaniu partii realistycznych opisu fragmentami metaforycznymi, choć jakakolwiek linia demarkacyjna okaże się tu niewspółmierna. Dopiero inicjacja, ale inicjacja w dorosłość, dekonstruuje harmonię fantazji i prozy życia. Harmonię „*in partibus infidelium*”.

⁵⁶ Zob. *ibidem*.

⁵⁷ P. Verlaine, *Uczeni, którzy zawsze byli pewni siebie...* Przeł. J. Waczków. Cyt. jw., s. 148.

⁵⁸ J. W. Goethe, *Faust. Tragedii część pierwsza*. Przeł. W. Kościelski. Oprac. B. Płaczkowska. Warszawa 1967, s. 35.

Abstract

IRENEUSZ STAROŃ University of Wrocław

“IN PARTIBUS INFIDELIUM,” OR INTERNAL LANDSCAPE POETICS STANISŁAW ANTONI MUELLER AND SCHULZEAN CONTEXT

The article attempts to analyse a fragment of the novel *Henryk Flis*, most representative of Stanisław Antoni Mueller's lyrical prose. In the line of reasoning, it points at numerous similarities between Bruno Schulz's modernist-symbolic language and Mueller's conception. Exploiting the romantic topoi of romantic space of internal landscape, on the level of fiction Mueller composes an image of childhood memory which, referring to the Latin term "*in partibus infidelium*", is called "in the regions of infidels." Essential for the dynamics of the entirety of images are first and foremost the topos of "world-gone-awry," daredevil concept of speed, theatricalisation and ironisation, as well as the motive of deluge seen as a transposition of private semantic catastrophe. A constant fluctuation of lyricised space is treated as a crucial component of the protagonist creation who is an ironist in Kierkegaard's view, a melancholic (in that it contaminates aquatic motifs ascribed to the topos of Saturnalia), as well as Schulzean child-creator (demiurge). It must, however, be borne in mind that on the global level Mueller's narration is merely incrustated with poetic fragments. They are an immanent feature of Schulz's creativity in general.