

Jerzy Jarzębski

Sen o "złotym wieku"

Teksty : teoria literatury, krytyka, interpretacja nr 2 (8), 104-121

1973

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, gromadzącej zawartość polskich czasopism humanistycznych i społecznych.

Tekst jest udostępniony do wykorzystania w ramach dozwolonego użytku.

Jerzy Jarzębski

Sen o „złotym wieku”

Jaki sens mają senne peregrynacje Schulzowskich bohaterów? Byłybyż one li tylko spadkiem po ekspresjonizmie? Cóż odczytać można z fantasmagorycznych wizji? Czy zwrócić się w interpretacji ku psychoanalizie i tropić symbolikę marzeń, czy może traktować je jako inną wersję zapisu „strumienia świadomości”? By na te pytania odpowiedzieć, musimy zająć się poglądami autora *Sklepow* na rolę snu w literaturze i — ogólnie — na rolę samej literatury. Jednakowoż zagadnień snu niepodobna oddzielić od problemu człowieka śniącego. Ten podmiot marzeń jest u Schulza niezwykle trudno uchwytny. Wietrząc tu zasadnicze trudności — ale i drogę wiodącą do rozwiązania szerszych znacznie kwestii — zdajemy najpierw sprawę z naszych założeń wstępnych, dotyczących podmiotu i „podmiotowości” w ogóle.

Kim jest
śniący?

Stosunkowo łatwo rozgraniczyć autora i narratora w klasycznej powieści. Pewne trudności napotykamy już przy powieści-eseju, poważne kwestie nastrocza forma pamiętnika lub listu. Kto jest podmiotem pamiętnika? Zdawać by się mogło — oczywiście

autor. Cóż jednak czynić z pamiętnikami wyraźnie „upozowanymi”, z pamiętnikami lepiącymi mit o swym twórcy? Na ich użytek przydałaby się kategoria „narratora pamiętnika” — różnego od autora. Ba, ale jak tu wyznaczyć granicę między pamiętnikami „szczerymi” i „upozowanymi”? Zagadnienie to, pozornie nieistotne, skłonni bylibyśmy pominąć, uznając płynność granicy. Cóż, kiedy narrator w „płynny” sposób wprowadzić się nie da: albo przyjmujemy, że jest, albo — że go nie ma.

A może, jak twierdzą niektórzy, nie ma w ogóle „szczerych” pamiętników? Wówczas zawsze pomiędzy autorem a jego wypowiedzią stałby mniej lub bardziej skonkretyzowany podmiot-medium, którego cechy dedukować by można z tekstu i który byłby czymś pomiędzy narratorem a „obrazem autora”. Podobne trudności napotykałyśmy analizując list, którego podmiot (nie należy mylić go z autorem!) wyznaczony jest przez charakter więzi interpersonalnej, łączącej nadawcę z odbiorcą.

Jak widać — trudno wyznaczyć granicę, od której obnażanie dystansu autora wobec własnej wypowiedzi przestaje mieć sens. Nawet potoczna rozmowa bywa najczęściej dialogiem masek-podmiotów, poza którymi ukrywają się hipotetyczne „ja” prawdziwe. „Prawdziwe”, lecz jakie? W którym momencie wolno nam uwierzyć, że przemawiająca do nas jednostka odzywa się naprawdę we własnym imieniu? Wydaje się, że poręczniej byłoby — miast poszukiwać „prawdziwego” podmiotu — przyjąć, że między wypowiadającym a wypowiedzią istnieje sprzężenie zwrotne: jednostka modeluje wypowiedź — ta z kolei projektuje własny podmiot. W wypadku dłuższego szeregu wypowiedzi jednego osobnika przekształca się to w układ członów wzajemnie się modyfikujących: każda następna wypowiedź zależy już od projekcji podmiotu poprzedniczki, podmiot z kolei dookreślany jest stale przez narastające dalsze człony wypowiedzi. Otrzymujemy układ nie kończących

Spotkania
masek-
-podmiotów

się odbić wzajemnych — niczym dwóch luster ustawionych naprzeciw siebie. Podmiot „prawdziwy” znika gdzieś poza nimi — trudno nawet dowieść, że naprawdę istnieje. Zbiór wszystkich wypowiedzi danej jednostki awansuje do roli głównego narzędzia jej samookreślenia.

Oczywiście nie twierdzą bynajmniej, iż osobowość uzależniona jest od tego, co i w jaki sposób dany człowiek mówi. Byłby to może efektowny, ale niewątpliwie fałszywy paradoks. Ograniczam się do zdania, iż samookreślenie dane jest człowiekowi głównie poprzez nieustanne przymierzanie swej — jakże mglistej i niekonkretnej — wewnętrznej „prawdy” do nakładanych kolejno masek-podmiotów wypowiedzianych zdań. Proceder ten, mało zauważalny w codziennej aktywności językowej, staje się węzłowym zagadnieniem literatury. Ona to bowiem jest przede wszystkim sztuką mówienia „nie od siebie”, spiętrzania wypowiedzi rozmaitych podmiotów fikcyjnych: od wygłaszających swe kwestie bohaterów, poprzez narratora — do „obrazu autora” jako dysponenta reguł zrealizowanych w utworze. O ile „przeglądanie się” we własnych potocznych wypowiedziach jest zazwyczaj procesem nieświadomym — o tyle w literaturze zmienia się ono w celowy, zamierzony dialog pomiędzy „ja” autora a wszystkimi „ja” fikcyjnymi, w które się — tworząc dzieło — wciela.

Ale na tym nie kończy się proces samookreślenia poprzez wypowiedzi. Jeśli — jak to teraz modne — określimy zachowania ludzkie jako pewne teksty podlegające dekodowaniu, to nic nie stoi na przeszkodzie, byśmy i tu odnaleźli nie kończący się dialog jednostki ze swoim odbiciem w czynach. „Wypowiedzi”-zachowania także wskazują na mniej lub bardziej określony swój podmiot. I tu nawiązuje się gra wzajemnych odbić. Podobnie jak w wypadku aktywności językowej, także i potoczne czynności ludzkie nie przypominają ciągle o swej roli zwier-

Dialog
jednostki
ze swymi
czynami

ciadła. Również tu potrzeba dopiero świadomego przełamania identyczności „ja” jednostki — i de-sygnowanego przez nią podmiotu czynności, by wyszła na jaw gra, jaką wiedzie ludzkie *ego* ze światem o skonkretyzowanie się i samopoznanie. Trzeba więc sytuacji granicznej: aktorstwa, a może czegoś bardziej skomplikowanego — snu.

Kto jest podmiotem, przeżywającym senne marzenie? — Oto pytanie! — No, przecież ja! — odpowie prawie każdy, ale *po obudzeniu się*. Tymczasem, zgłębiwszy własne wizje, nie zawsze skłonni jesteśmy solidaryzować się z wyczynami naszego onirycznego sobowtóra; drastyczne senne przygody czcigodnych matron dobitnie o tym świadczą. Często dokonujemy w marzeniu czynów, o których na jawie nie odważylibyśmy się pomyśleć, trudno więc utożsamiać „podmiot jawy” z „podmiotem marzenia”. Chciałbym tu od razu odgrodzić się od wszelkiego rodzaju interpretacji psychoanalitycznych, które miałyby na celu owo „ja” oniryczne zintegrować z osobowością śniącej jednostki, nazywając je „manifestacją nieświadomości”. Nie interesuje mnie rekonstrukcja osobowości ze wszystkimi jej rzeczywistymi czy pozornymi sprzecznościami, a wprost przeciwnie: rozszczepienie jaźni, koegzystencja w psychice jednostki różnych obrazów własnego „ja”. O ile w wypadku gry aktorskiej jest to proces świadomy i celowy — o tyle we śnie naszą odmienną od życiowej sytuacją jesteśmy wprost zaskoczeni. Grając czyjąś rolę na jawie, wiemy dialog pomiędzy „ja” osobistym a przybraną z własnej woli maską. We śnie w sytuacji dialogowej znajdują się jakby dwa możliwe warianty własnej naszej jaźni.

Nie bez kozery zgromadziłem tu powyższy szereg przykładów na rozwarstwienie ludzkiego „ja”. Jeśli w przypadku zachowań-tekstów utarty termin „rola społeczna” zastąpiłem „podmiotem działania”, uczyniłem to jedynie w celu podkreślenia istotnych związków pomiędzy graniem ról w sytuacjach spo-

Wyczyny
onirycznego
sobowtóra

Rola
społeczna
i podmiot
działania

lecznych oraz manipulowaniem podmiotami wypowiedzi językowej. Tak tu, jak i tam świadoma działalność znakotwórcza człowieka mieści się pomiędzy dwoma biegunami idealnymi: wypowiedziana się całkowicie „od siebie”, gdzie podmiot wypowiedzi pokrywa się w zupełności z hipotetycznym „prawdziwym ja” autora wypowiedzi — oraz całkowitego zerwania kontaktu między owymi dwoma „ja”: podmiot wypowiedzi miałby wówczas fizyczne jeno oparcie w aktach *ego*, jednostki wypowiadającej się. Należy sądzić, że te skrajności nigdy się jednak nie realizują.

Jednostka ludzka pozostaje więc w swych działaniach jedynie manipulatorem, który może tylko daremnie starać się dotrzeć do prawdziwego wyrazu, żonglując maskami. Pół biedy, jeśli zadowala się somopoznaniem w bieżącej chwili: system wypowiedzi-luster może jej wydatnie pomóc w tym wewnętrznym skonkretyzowaniu się. Równocześnie budzi się jednak poczucie skrępowania: poprzez dotychczasowe zachowania i postawy, poprzez racje życiowej pragmatyki. I wówczas jednostka zwraca oczy ku ginącym w niepamięci pierwszym, spontanicznym swoim odruchom, pierwszym „tekstom” dziecka, nie obciążonym rutyną i automatyzmem, wywodzącym się zatem z pierwotnego jądra osobowości. Na drodze do ujęcia rozwoju własnego „ja” w jego logice i konsekwencji mnożą się jednak trudności. Manipulacje podmiotem stają się wówczas skomplikowane i ryzykowne, a wynik eksperymentu — niepewny. Spróbujemy prześledzić te machinacje na przykładzie Schulza.

Dzieciństwo
— pierwotne
jądro
osobowości?

„Nie wiem, skąd w dzieciństwie dochodzimy do pewnych obrazów o rozstrzygającym dla nas znaczeniu. Grają one rolę tych nitok w roztworze, dokoła których krystalizuje się dla nas sens świata. (...) Takie obrazy stanowią program, statuuja żelazny kapitał ducha, dany nam bardzo wcześnie, w formie przeczuć i na wpół świadomych doznań. Zdaje mi się, że cała reszta życia wpływa nam na tym, by zinterpretować te wglądy, przełamać je w całej treści, którą zdobywamy, przeprowadzić przez całą rozpiętość intelektu, na

jaką nas stać. Te wczesne obrazy wyznaczają artystom granice ich twórczości. Twórczość ich jest dedukcją z gotowych założeń. Nie odkrywają już potem nic nowego, uczą się tylko coraz lepiej rozumieć sekret powierzony im na wstępie i twórczość ich jest nieustanną egzegezą, komentarzem do tego jednego wersetu, który im był zadany. Zresztą sztuka nie rozwiązuje tego sekretu do końca. Pozostaje on nierozwikłany. Węzeł, na który dusza została zasupłana, nie jest fałszywym węzłem, rozchodzącym się za pociągnięciem końca. Przeciwnie, coraz ciaśniej się zwęża. Manipulujemy przy nim, śledzimy bieg nici, szukamy końca i z tych manipulacji powstaje sztuka” (*Bruno Schulz do St. I. Witkiewicza*, s. 680—681)¹.

Tak wyraża Schulz swój artystyczny program w liście otwartym do Witkacego. Artysta, zdaniem Schulza, jest glosatorem własnej osobowości, własnej „prawdy wewnętrznej”, która drzemie gdzieś, w głębinach jego psyche, a jego działalność zmierza przede wszystkim do rozjaśnienia mroków własnego wnętrza. Wnętrze to rozumiane jest nieco po Jungowsku jako siedlisko archetypów i obrazów archetypowych, które stanowią o swoistości i odrębności jednostki — a równocześnie warunkują jej wspólnotę z całym ludzkim rodzajem. Te obrazy archetypowe spinają psychikę dorosłego z doświadczeniami wczesnego dzieciństwa, gwarantują ciągłość i tożsamość osobowości. Aby jednak człowiek dojrzały mógł dotrzeć do owego jądra własnej psychiki, musi najpierw przedrzeć się przez splątany gąszcz doznań późniejszych, musi zrekonstruować swoje „ja” z okresu dzieciństwa, zdynamizować je, by wejść z nim w kontakt, odbudować wreszcie swoją współczesną psyche w sposób świadomy — to znaczy ze zrozumieniem rządzących nią prawideł. To jest oczywiście program-maksimum; w rzeczywistości coraz to nowe doświadczenia supłają skutecznie „węzeł duszy”, czyniąc zeń, jak pisze Schulz, sekret nigdy do końca nie rozwikłany. Artysta może jedynie

Wnętrze —
siedlisko
archetypów

Artysta
wobec
„węzła
duszy”

¹ Wszystkie cytaty lokalizuję według wydania: B. Schulz: *Proza*. Kraków 1964.

twierdzić, że bliżej mu niż innym do rozwiązania. Tę zwiększoną w stosunku do zwykłych zjadaczy chleba samoświadomość opłaca jednak nie byle jakimi zabiegami.

Jak się rzekło, zwykły człowiek, chcący skonkretyzować własne swe *ego*, ma do dyspozycji działalność praktyczną lub językową; seria zachowań i wypowiedzi w sytuacjach społecznych prowadzi do bardziej lub mniej dokładnego określenia podmiotu w danej chwili działającego. Zwykły człowiek ma jeszcze sny, w których występuje przebrany najrozmaiciej i w najrozmaitszej scenerii, często wraca w krajinę dzieciństwa, boi się klasówki, wzrusza z powodu dawno zapomnianych wydarzeń lub przedmiotów. Lustro snu zbyt jest jednak mętne, zbyt niezależne od naszej woli, by przeciętnej jednostce dopomóc w samopoznaniu, w odkryciu duchowego rodowodu. Pisarz, przemawiający w imieniu swoich bohaterów, konstruujący świat przedstawiony w sposób świadomy i celowy, może wskrzeszać zamierzchłe układy wydarzeń, wypróbowywać najróżniejsze warianty podmiotów i wieść dialog z dowolną liczbą swoich *alter ego*. Ogranicza go jednak intelektualny, „mózgowy” charakter rzeczywistości kreowanej w dziele, przyjęta perspektywa narracyjna, a także konwencje literackie. Literatura tradycyjna jest przecież w największej mierze sztuką opowiadania pewnych historii, z których każda żąda dla siebie określonego przedmiotu i logicznie zamkniętej budowy, co skutecznie krępuje swobodę dialogu.

Schulz, próbując ominąć Scyllę i Charybdę, poszukuje środka, łączącego spontaniczność marzenia ze świadomą celowością kreacji pisarskiej. Znajduje go, stosując poetykę wizji sennej do rzeczywistości powołanej do życia w swych utworach.

„*Sklepy cynamonowe* — pisze Schulz — dają pewną receptę na rzeczywistość, statuują pewien specjalny rodzaj substancji. Substancja tamtejszej rzeczywistości jest w stanie nieustannej fermentacji, kiełkowania, utajonego życia. Nie ma

przedmiotów martwych, twardych, ograniczonych. Wszystko dyfunduje poza swoje granice, trwa tylko na chwilę w pewnym kształcie, ażeby go przy pierwszej sposobności opuścić. W zwyczajach, w sposobach bycia tej rzeczywistości przejawia się pewnego rodzaju zasada — panmaskarady. Rzeczywistość przybiera pewne kształty tylko dla pozorów, dla żartu, dla zabawy. Ktoś jest człowiekiem, a ktoś karakonem, ale ten kształt nie sięga istoty, jest tylko rolą na chwilę przyjętą, tylko naskórkiem, który za chwilę zostanie zrzucony. Statuowany tu jest pewien skrajny monizm substancji, dla której poszczególne przedmioty są jedynie maskami. Życie substancji polega na zużywaniu niezmierniej ilości masek. Ta wędrówka form jest istotą życia. Dlatego z substancji tej emanuje aura jakiejś panironii” (*ibidem*, s. 682)

Rzeczywistość powołana do życia w utworach Schulza rządzi się prawami marzenia, a zatem nic sobie nie robi z naturalnych ograniczeń i uwarunkowań. Egzotyczne ptaki okazują się wiehcziami z piór (s. 158), lufcik od pieca przekształca się w refraktor (s. 427—428), składana luneta astronomiczna w rękach bohatera zmienia się w staroświecki samochód (s. 325). Być może użyłem tu złego wyrażenia: przedmioty w zasadzie nie „zmieniają się”, ale „okazują się być czym innym”, odsłaniają jakby zwielokrotnione możliwości wcielenia. Transformacja dokonuje się łagodnie, niejako w sposób oczywisty; ani pierwsza, ani druga z form-masek nie podlega zakwestionowaniu. Sam proces przeistoczenia toczy się przy pewnym współudziale wyobraźni narratora, która jakby wykrywała nowe możliwości w oglądanym przedmiocie — tak więc transformacja zyskuje przyzwolenie umysłu-wspólnika.

Dość podobnie wyglądają przemiany ludzi, które są u Schulza równie liczne, z tym, że tu sami delikwenci wpływają na swoje przeistoczenie poprzez emocje i fascynacje. I znów przemiany te nie odwołują się do magii — wymagają jedynie akceptacji otoczenia. Gdy tylko ją uzyskają — tajemniczość znika:

„Cuda ojca unicestwiały się same, bo nie było to żadne widmo, była to rzeczywista ciocia Wandzia w całej swej zwyczajności i pospolitości, która nie pozwalała nawet na myśl o jakimś cudzie” (*Kometa*, s. 418).

Monizm
substancji
i wędrówka
form

Przemiany
ludzi

Zasada panmaskarady pozostawia jakby w zawieszaniu ostateczne decyzje co do formy bytu: subiekt z ulicy Krokodyli trwa ciągle między męskością a kobiecością (s. 125—126), natomiast pies, strzegący sanatorium dra Gotarda, okazuje się być wiecowym krzykaczem-rewolucjonistą; dwie natury — psia i ludzka — pozostają w nim w stanie chwiejnej równowagi. Która z owych natur w danej chwili się zaktualizuje, zależy od postawy narratora. Rozpatrując uważniej wszystkie transformacje postaci ludzkich u Schulza, dostrzegamy, iż wszystkie one są właściwe „dla spektatorów”, zawsze towarzyszy im czyjś wzrok zgorzony lub przejęty zdumieniem. I dopiero „przyzwolenie” otoczenia sankcjonuje przemianę. „Przyzwolenie” tej samej natury, co akceptacja przez śniącego szczególnej fizyki jego świata marzeń.

Transformacje
świata
Schulza

Ale skłonność do transformacji nie kończy się na osobach. Szczególnie w nocy przeistacza się u Schulza z łatwością całe otoczenie: sklep ojca staje się biblijnym krajobrazem (s. 154—155), miasto odsłania niewidoczną za dnia podszewkę i wabi labiryntem błędnych zaułków (s. 110 i n.), wreszcie własny pokój narratora dyfunduje w ciemność, stając się już to parkiem, już to pokojem Bianki, leśną gestwiną, a w końcu nawet pociągiem (s. 254—257). Zwłaszcza ten ostatni przykład jest jakby żywcem ze snu przeniesiony. Swobodne mutacje przedmiotów, osób, układów przestrzennych w świecie Schulza przypominają zatem do złudzenia oniryczną transformację kształtu.

Nie należy jednak sądzić, by świat ten był jedynie nieuregulowanym potokiem wrażeń. Mutacje Schulzowskie zachodzą na bazie całkiem zwyczajnej, poddającej się prawom natury rzeczywistości, która istnieje gdzieś poza nimi, jako instancja ostateczna. Narrator czasami odwołuje się do niej, posuwa się do autodemaskacji, kwestionując prawdziwość swoich własnych wrażeń. Podszewkę każdej, naj-

bardziej choćby awanturniczej historii stanowi skromny splot kilku zwykłych wydarzeń, którym pisarz pozwala przeglądać spoza najbardziej wymyślnych na tej kanwie osnutych fantazji. Czyżby więc istniał u Schulza jakiś „świat naturalny”, rzeczywistość potoczna, „prawdziwa” — w odróżnieniu od złudnych, kłamliwych wizji? Pisarz umiejętnie wykręca się od odpowiedzi: „realność” zda się jeszcze jedną maską, jest postulatem istot pewnego gatunku (np. Adeli!), ale „prawdziwość” jej wydaje się być równie pozorna jak w wypadku fantasmagorycznych wizji.

Otrzymujemy więc w dziele Schulza daleko posuniętą wymiennność formy rzeczywistości przedstawionej, przy czym jedyną sankcją tych zmian jest przyzwolenie świadomości narratora.

Wymiennność
form
rzeczywistości

Ale na tym nie kończy się ingerencja mechaniki marzenia. Podporządkowawszy sobie substancję świata przedstawionego, wpływa ona następnie na konstrukcję fabuły, która staje się fragmentaryczna, rwana, nie doprowadza z reguły do wyraźnego rozwiązania. Poszczególne opowiadania mają wprawdzie zazwyczaj coś w rodzaju ekspozycji, sytuującej następujące po niej wydarzenia bądź to w czasie bliżej nieokreślonym, bądź w powtarzającym się cyklu, bądź wreszcie „poza czasem” (*Noc wielkiego sezonu*, *Sanatorium Pod Klepsydrą*), zakończenia ich jednak są najczęściej zupełnie niespodziane, przypominają „zakończenia” snów, które rozwiewają się w niepamięci, czy też bywają ucięte nagłym przebudzeniem śpiącego. Czas u Schulza także zresztą podlega sennej mechanice: rozciąga się i kurczy, zwęzła w pętlice i nawroty, osiąga wreszcie nobilitację jako czas mityczny. W następstwie poszczególnych wydarzeń odnajdujemy uniwersalny schemat biologiczny: narodzin, życia i śmierci; kosmiczny: wiosny, lata i jesieni (zima bytuje jedynie marginesowo, jako pora pusta, pozbawiona

Uniwersalne
schematy

wegetacji); wreszcie kulturowy: młodości, dojrzałości, schyłku (pojętych bardzo szeroko).

Symbolika
przestrzenna

I tak doszliśmy do trzeciej już zasadniczej strefy, w której włada u Schulza mechanika snu: do strefy symboliki. Można z łatwością pokusić się o psychoanalizę *Sklepow cynamonowych* czy *Sanatorium Pod Klepsydrą*, traktując poszczególne motywy jako symbole. I tak przestrzeń przedstawiona w tych utworach okaże się przestrzenią niejednorodną, rozdartą przez zasadniczą dychotomię „wewnętrzności” i „zewnętrzności”. W zależności od stopnia uaktywnienia świadomości narratora przestrzeń „wewnętrzna” objąć może miasto, rynek, dom z obejściem, sam tylko dom, pokój, wreszcie łóżko. Zewnętrznością jest wówczas cała reszta przestrzeni. To, co wewnętrzne, jest zrozumiałe, „oswojone”, uporządkowane, intymne. To, co zewnętrzne — groźne, chaotyczne, agresywne, obce. Uniwersalny model ludzkiej ekspansji realizuje się w rozszerzaniu przestrzeni intymnej (u Schulza odbywa się to drogą dziecięcych eksploracji na terenie domu, a potem poza nim); regresja polegać będzie na wycofywaniu się w coraz ciaśniejsze „łupiny” — schronienia.

Zakotwiczenie
w mitach
uniwersalnych

Psychoanalityk znajdzie tu zapewne skrytą dążność do powrotu w łono matki. Bachelard zastosowałby zapewne twórczość Schulza jako wymarzoną egzemplifikację tez swej książki *La poétique de l'espace*. Eliade wykryłyby tu łatwo relikty pierwotnego myślenia mitycznego. Istotnie, dzieło drohobyckiego pisarza zakotwiczone jest bardzo mocno w uniwersalnych mitach ludzkości, w ich powszechnie obowiązującej symbolice. Pozostawiając na boku szereg innych motywów znaczących, zajmijmy się jeszcze innym istotnym symbolem. Jest nim motyw labiryntu, przewijający się przez całą prozę Schulza. „Labiryntowość” jest jakby chorobą, na którą zapaść może każda nieledwie przestrzeń: dom, szkoła, miasto, wreszcie niebo z „gwiazdnymi dalami” — wszystkie one wówczas tracą sztywne granice, przenikają się,

tworząc rozległą, architektoniczną strukturę, po której błądzi narrator w dziwacznym półśnie. Ale i sama psychika narratora okazuje się w końcu splątany labiryntem — trudno wyznaczyć rubieże świata wewnętrznego i zewnętrznego, mylne korytarze drażą na przestrzał osobliwą pół-realną, pół-wizyjną rzeczywistość. Dokładniejsza analiza „choroby-labiryntu” pozwala w niej stwierdzić zbieżność kilku czynników: zmieszania światła z ciemnością, fantazmatu z realnością, swojskości z obcością, ciasnoty — z przestrzenią swobodną.

Labirynt jest domeną zatarcia konturu, formy, domeną treści niejasnych, aczkolwiek istotnych, pochodzących z głębi osobowości. Marzenie senne dynamizuje psychikę: sen przedstawia Schulz to jako wyprawę po przestworzach wód, to jako mozolną wędrówkę po górskich szczytach, to wreszcie jako błądzenie w nieskończonym labiryncie (*Noc lipcowa*). Psychika śniącego ożywa, pękają w niej przedziały międzystrefowe, dochodzi do kontaktu między poszczególnymi poziomami, co przedstawia autor, stosując przejrzystą symbolikę domu:

„Tylko dla niewtajemniczonych jest noc letnia odpoczynkiem i zapomnieniem. Zaledwie kończą się czynności dnia i mózg spracowany chciałby usunąć i zapomnieć, zaczyna się ta bezładna krzątanina, ten splątany, ogromny rozgardiasz nocy lipcowej. Wszystkie mieszkania domu, wszystkie pokoje i alkierze pełne są wówczas gwaru, wędrówki, wchodzenia i wychodzenia. We wszystkich oknach stoją lampy stołowe z umbrami, nawet korytarze są jasno oświetlone i drzwi zamykają się i otwierają bez ustanku. Jedna wielka, bezładna, na współ ironiczna rozmowa płacze się i gałęzi wśród ciągłych nieporozumień przez wszystkie komory tego ula. Na piętrze nie wiedzą dokładnie, o co chodzi tym z panteru, posyłają posłańców z pilnymi instrukcjami. Lecą kurierzy przez wszystkie mieszkania, schodami do góry, schodami w dół, zapominają po drodze instrukcji, odwoływani wciąż z powrotem po nowe zlecenia. I zawsze jest coś do uzupełnienia, zawsze jeszcze sprawa pozostaje niewyjaśniona i ta cała krzątanina wśród śmiechów i żartów nie doprowadza do rozwiązania” (*Edzio*, s. 357).

Jak widzimy, po pierwsze: mechanika wizji sennej

Marzenie
senne
dynamizuje
psychikę

istotnie rządzi światem przedstawionym u Schulza; po drugie: rządy te sankcjonowane są przez świadomość narratora bądź jako świadka uwierzytelniającego przeistoczenia materii, bądź jako samego „opowiadacza”, kształtującego swe historie na obraz i podobieństwo marzenia, bądź wreszcie jako podmiot doznający i — rzecz można nawet — uczestniczący w wizjach, który swoim istnieniem uprawomocnia dekodowanie sennej symboliki poszczególnych obrazów i wydarzeń.

Konwencje:
literacka
i marzenia

Tak więc w Schulzowskiej kreacji artystycznej współdziałają dwie konwencje: konwencja literacka — i konwencja marzenia (nazwiemy tak zespół reguł rządzących konstrukcją i umożliwiającą odszyfrowanie znaczenia wizji sennych). Pytanie, w jakim stosunku pozostaje do tak skonstruowanego świata osoba narratora, a następnie — osoba autora? Jak określić związek narratora z autorem? Schulz daje tu poważne poszlaki, pisząc w cytowanym już liście otwartym do Witkacego:

„Uważam *Sklepy* za powieść autobiograficzną. Nie dlatego tylko, że jest pisana w pierwszej osobie i że można w niej dopatrzeć się pewnych zdarzeń i przeżyć z dzieciństwa autora. Są one autobiografią albo raczej genealogią duchową, genealogią *kat' exochen*, gdyż ukazują rodowód duchowy aż do tej głębi, gdzie uchodzi on w mitologię, gdzie gubi się w mitologicznym majaczeniu. Zawsze czułem, że korzenie indywidualnego ducha, dostatecznie daleko w głąb ścigane, gubią się w mitycznym jakimś mateczniku. To jest dno ostateczne, poza które niepodobna już wyjść” (s. 683—684).

Osobliwa to więc autobiografia, gdzie rzeczywistość kryją zmieniające się ustawicznie „maski”. Cóż dzieje się w tym czasie z podmiotem wypowiedzi? Otóż i on przeistacza się ciągle, zajmując coraz to inne stanowisko wobec opisywanego świata. Będzie to naiwnym rejestratorem zewnętrznego kształtu zjawisk, to ich wnikliwym interpretatorem, to wreszcie panującym nad materią i osobami demiurgiem. Właściwie trudno nawet powiedzieć, by zachodziły w narratorsze zmiany, by przywdziewał on kolejno roz-

maite maski. To raczej wszystkie punkty widzenia i poziomy światopoglądowe są w nim obecne jednocześnie.

Spróbujemy przyłapać podmiot w takim oto rozwarstwieniu. Istnieje w tej postaci szereg komponent, które postaramy się tu wymienić po kolei:

1. Sytuacja narratora jako bohatera opisywanych wydarzeń. Może on być np. małym dzieckiem (*Sierpień, Nawiedzenie, Genialna epoka*), uczniem gimnazjalnym (*Sklepy cynamonowe, Wiosna*), dojrzałym młodzieńcem (*Sanatorium Pod Klepsydrą*), szanowanym obywatelem w średnim wieku (*Ojczyzna*), starzejącym się samotnikiem (*Samotność*), wreszcie dosłownie zdziecinniałym ze starości emerytem (*Emeryt*).

2. Sytuacja narratora jako bohatera historii stylizowanych literacko, nadbudowanych nad właściwą akcją. Z takim układem spotykamy się przede wszystkim w *Wiośnie*, choć i gdzie indziej można znaleźć ślady podobnego rozwarstwienia: np. w *Karakonach*, gdzie autor kontrapunktuje sytuację (dziecko pyta matkę o nieobecnego ojca) i relację z dialogu: „Dałem naumyślnie upłynąć chwili, żeby wykosztować jej zmieszanie, po czym z całym spokojem, opanowując wzbierający gniew, spytałem: — Jaki sens mają w takim razie te wszystkie plotki i kłamstwa, które rozsiewasz o ojcu?” (s. 135). Relacja stylizuje dialog wyraźnie na rozmowę ludzi dorosłych z konwencjonalnej powieści obyczajowej lub sensacyjnej. Mieszają się tutaj dwie perspektywy narracyjne.

Sytuacje
narracyjne

3. Sytuacja narratora jako komentatora wydarzeń opisywanych. Komentarz pochodzi od osoby wykształconej, używającej skomplikowanych, filozoficznych pojęć i kategorii, obeznaną z dziedzictwem kulturowym.

4. Sytuacja narratora jako reprezentanta świadomo-

ści autora (o ile przyjmujemy do wiadomości „autobiograficzność” Schulzowskiego dzieła). Punkt pierwszy każe przypuszczać, iż Schulz daje dość szeroką panoramę sytuacyjną, wprowadzając narratorów w różnym wieku i różnej sytuacji społecznej. Czymże się jednak u Schulza zajmują ludzie dojrzały? Młodzieniec z *Sanatorium Pod Klepsydrą* wyrusza w podróż do świata snów, który przejrzyste naśladuje jego kraj lat dziecińczych. Wygnany przez dziwną „rewolucję”, błąka się po świecie jako człowiek wykorzeniony. Emeryt z *Samotności* zamyka się na starość w dawnym swoim dziecięcym pokoju, a jego sobowtór z noweli *Emeryt* w wieku tak podeszłym, że już nieokreślonym, powraca do swej dawnej szkoły, by zasiąść w ławce z dziećmi. Jeden, wydawałoby się, narrator *Ojczyzny* nie dąży do krainy dzieciństwa. Złudzenie! Czyż jego szczęśliwa przystań nie jest po prostu idealnym Drohobyczem?

I tak dochodzimy do najważniejszej sprawy, jaka zaprzęta Schulzowskiego narratora-bohatera: jest nią dążenie do powrotu w kraj lat dziecińczych. Jeśli każdego z narratorów traktować jako *alter ego* autora, jasną się staje podstawowa tendencja dzieła, które jest jednym jeszcze wcieleniem mitu o powrocie w „wiek złoty”.

Powrót do
dzieciństwa

„(...) zdaje mi się, że ten rodzaj sztuki, jaki mi leży na sercu, jest właśnie regresją, jest powrotnym dzieciństwem. Gdyby można było uwstecznić rozwój, osiągnąć jakąś określoną drogą powtórnie dzieciństwo, jeszcze raz mieć jego pełnię i bezmiar — to byłoby ziszczeniem «genialnej epoki», «czasów mesjaszowych», które nam przez wszystkie mitologie są przynieczone i zaprzysiężone. Moim ideałem jest «dojrzeć» do dzieciństwa. To by dopiero była prawdziwa dojrzałość” (s. 580).

Tak pisze Schulz w liście do Andrzeja Pleśniewicza. Czymże jest więc dla Schulza owo upragnione dzieciństwo? Jest pewnym zbiorem doznań „pierwotnych”, zbiorem elementarnych zachowań wobec świata, które na zawsze wyznaczają już następnie

człowiekowi jego rolę w życiu, rodzą automatyzmy psychiczne i modelują jego stosunki z otoczeniem. Wówczas właśnie powstaje pierwsza projekcja podmiotu działania, pierwsza projekcja ludzkiego „ja”. Ale dziecko jeszcze o tym nie wie; te pierwotne zachowania pozbawione są jeszcze piętna pragmatyzmu, nie ciąży na nich doświadczenie. Później dopiero znacznie rodzi się świadomość własnego „ja”, a wraz z nią przychodzą elementarne pytania: skąd owo „ja”? Dlaczego takie, a nie inne? Wówczas człowiek zaczyna śledzić własne poczynania, własne obcesje, poszukując w nich pierwotnego jądra, modelu, który ginie gdzieś w dalekiej przeszłości jednostki. Ów model nazywa Schulz *sensem*. W programowym szkicu *Mityzacja rzeczywistości* pisze:

„Sens jest pierwiastkiem, który wnosi ludzkość w proces rzeczywistości. Jest on daną absolutną. Nie można wyprowadzić go z innych danych. (...) Proces usensowania świata jest ściśle związany ze słowem. Mowa jest metafizycznym organem człowieka” (s. 445).

Mowa — metafizycznym organem człowieka

Dążenia ludzkie obracać się więc mają wokół wyodrębnienia i sformułowania w języku pierwotnych elementarnych historii-mitów, leżących u podłoża świata wewnętrznego każdej jednostki. Te mity elementarne są schematem, wyjaśniającym wszystkie następne doznania i reakcje człowieka. Jest to „wyjaśnienie” w sensie strukturalistycznym, a zatem nie przyczynowo-skutkowe czy teleologiczne, a jedynie oparte na redukcji świata jednostki do podstawowej struktury mitycznej, która tłumaczy się sama przez się jako funkcjonalna całość.

„Dojrzeć do dzieciństwa” — czyli z całą świadomością i kulturowym balastem powrócić do źródeł, do pierwotnych doznań. Schulz wraca tam w całym tego słowa znaczeniu: w jego literaturze nie chodzi bowiem o *rekonstrukcję* świata lat dzieciennych czy nawet własnej świadomości. Chodzi o *przeżycie* dzieciństwa po raz wtóry, „mądrzej”, ze zrozumieniem jego kulturowych powiązań, z balastem później-

„Dojrzeć do dzieciństwa”

szych doświadczeń. Stąd uzasadnienie dla podkładu „prawdziwej rzeczywistości” w Schulzowskich opowiadaniach: tą „prawdą” są autentyczne przeżycia autora. To nieważne, że „prawda” znajdzie się w podejrzeniu — jest ona mimo wszystko intersubiektywnie sprawdzalna. Ale powtórne wejście w zamierzony układ zdarzeń wzbogacone zostaje o warstwę stylizacji literackiej i mitologicznej, wreszcie o warstwę komentarza. Podmiot literacki równa się tu „pełnemu autorowi” — jednoczy bowiem punkt widzenia dziecka (likwiduje się pragmatyczną i tzw. zdroworoządkową interpretację zjawisk) z kulturową świadomością dorosłego. Na szkielet jeszcze raz przeżywanych wydarzeń z dzieciństwa nakłada się szereg równoległych historii homologicznych, wytwarzając pęk współbieżnych możliwych wariantów podstawowej struktury zdarzeń. Owe historie są bądź redukcjami — gdy np. z wydarzeń podstawowych abstrahuje się uniwersalny schemat biologiczny czy mitologiczny, bądź polegają na wzbogaceniu — gdy elementarna struktura służy za kanwę literackiej stylizacji.

Wielowarstwowemu narratorowi odpowiada więc wielowarstwowa rzeczywistość. Zrozumiałą jest teraz brak u Schulza relacji z poszczególnych snów: chociaż, czytając *Sklepy*, od razu czujemy wizyjny i oniryczny charakter opowieści, nigdy nie padają słowa w rodzaju: „Śniło mi się, że...”. W istocie bowiem pisarza sny postaci literackich *wcale nie interesują*. By wejść w krainę dzieciństwa musiał on natomiast całą swą twórczość ukształtować na podobieństwo snu. Tylko sen bowiem pozwala człowiekowi dojrzałemu przeżyć po raz wtóry szczenięce lata, przeżyć je namacalnie, z pełnym zaangażowaniem i dobrą wiarą, a jednocześnie zachować świadomość dorosłego. Schulz nie napisał wspomnień, nie zmistyfikował też historii dzieciństwa, pisząc z punktu widzenia dziecka. Udało mu się *napisać sen* (nie — „zapisać”!), wielowarstwowość sennego pod-

Sen drogą do
dzieciństwa

miotu imitując środkami literackimi. Ale ambicje Schulza poszły dalej: niszając równoległe historie mityczne, stworzył on sen samointerpretujący się, włączający się w uniwersum ludzkiej kultury, zapragnął więc za jednym zamachem przejrzeć się w lustrze twórczości — i uchwycić *sens* własnej egzystencji.