

[paralele]

# Wiera Meniok: Modernistyczny oniryzm w dylogii Brunona Schulza i w noweli *Jak we śnie* Arthura Schnitzlera<sup>1</sup>

*Sen rozpoczął się tak, że weszłam do tego pokoju [...] jak aktorka, która wchodzi na scenę.*

Arthur Schnitzler<sup>2</sup>

Refleksje nad oniryzmem jako szczególnym sposobem konstruowania fikcji literackiej i nad jego różnymi odmianami w dylogii *Sklepy cynamonowe* i *Sanatorium pod Klepsydrą* Brunona Schulza oraz w noweli *Jak we śnie*<sup>3</sup> Arthura

- 
- 1 Artykuł ukazał się pierwotnie w języku ukraińskim, zob.: Віра Меньок, *Сецесійний оніризм в літературній діалогії Бруно Шульца та Новелі про сні Артура Шніцлера*, w: *Компаративні дослідження австрійсько-українських літературних, мовних та культурних контактів. Матеріали Міжнародного Форуму V Днів Австрії у Дрогобичі*, red. Я. Лопушанський і О. Радченко, том 7, Посвіт, Дрогобич – Ґрац 2018, s. 179–189.
  - 2 A. Schnitzler, *Jak we śnie*, tłum. J. Frühling, w: *Panna Elza i inne opowiadania*, wybór B. Surowska, tłum. M. Wisłowska, J. Frühling, Warszawa, 1971, s. 372.
  - 3 Oryginalny tytuł utworu Arthura Schnitzlera *Traumnovelle* w przekładzie Natalii Iwanyczuk na język ukraiński oddany jest arbitralnie jako *Кр́о́лєство снóв* (zob. А. Шніцлер, *Повернення Казанови. Царство снів*, tłum. Н. Іваничук, Піраміда, Львів 2012). Jest to typowy przykład tzw. wolnego tłumaczenia, które odwołuje się do językowej i kulturowej sytuacji odbiorcy, a nie do tekstu źródłowego, lub też jest parafrazą, jedną z powszechnych odmian przekładu, która w pewnych okolicznościach kontekstualnych i interpretacyjnych stanowi błąd metodologiczny (obok ingerencji w sens i transkodowania). Uważam, że ukraiński tytuł utworu jest błędny i wynika ze zbyt powierzchownej

Schnitzlera zostaną w niniejszym artykule poprzedzone skrótowym zestawieniem dwóch różnych psychoanalitycznych podstaw tego zjawiska. „Inny jest brakiem we mnie”<sup>4</sup> – twierdził Jacques Lacan, którego wkład w psychoanalizę polegał przede wszystkim na rewizji teorii Freuda i wiązał się z jeszcze intensywniejszymi niż u tego ostatniego nawiązaniem do filozofii i literaturoznawstwa (koncepcja Innego powróci w dalszej części szkicu). Podstawowa różnica może być zdefiniowana następująco: dla wiedeńskiego psychiatry język jest terytorium ujawniania/manifestowania podświadomości, podczas gdy według Lacana podświadomość tkwi immanentnie w samym języku, zwłaszcza w idiolektie utworu literackiego. Freudowski psychoterapeuta wprowadza pacjenta w stan hipnozy, by ten opowiedział o najgłębszych traumach i ujawnił przyczyny niezrealizowanego libido, które w opisywanej koncepcji uważane jest za źródło psychoz. Lekarz interpretuje/wyjaśnia pacjentowi jego własną narrację, następnie profesjonalna interpretacja psychiatryczna wytycza ścieżkę terapii, aby pacjent mógł zrozumieć – dotąd nieświadomione – podłoże swoich zaburzeń. Język jest zatem środkiem do ujawniania nieświadomości, gdy pacjent opowiada o źródłach traumy psychicznej, oraz narzędziem interpretacji tej opowieści przez psychoterapeutę. Przestrzenią, w której nieświadomość może się odsłonić, wyzwolić, wyrwać z kajdan świadomości, wymknąć spod jej kontroli. W taki sposób język postrzegali autorzy modernistyczni i w pewnym sensie tak się nim posługiwali, zwłaszcza w utworach, które powstawały pod silnym wpływem freudyizmu. Jednym z takich twórców był niewątpliwie Arthur Schnitzler, który, jak podkreślał Friedrich Hacker, realizował w swoich tekstach te same idee, co Freud w praktyce lekarskiej – tylko że wiedeński psychiatra robił to w sposób „przyrodniczo-naukowy”.



analizy kontekstu oryginalnego przeprowadzonej przez tłumaczkę oraz z jej braku kompetencji interpretacyjnych co do intencji autora i sensu jego dzieła. Wyrażenie „królestwo snów” – jakkolwiek atrakcyjnie i metaforycznie brzmi w ukraińskim środowisku językowym i kulturowym – ma niewiele wspólnego z intencjami Schnitzlera i z perspektywą interpretacyjną tekstu, który jest nowelą, i to zachowującą klasyczne cechy tej formy gatunkowej, będąc jednocześnie jej modernistyczną realizacją. Mamy do czynienia z nowelą oniryczną, nowelą o snach, nowelą o traumie – ale w żadnym razie nie z „królestwem snów”. Warto przy tym podkreślić współbrzmienie, a nawet synonimie wyrażen „sen” i „trauma” w języku niemieckim (czyli w języku oryginału), co widać nie tylko w tytule utworu Schnitzlera i charakterystycznej dla tego tekstu autentycznej sytuacji językowo-kulturowej, ale także w fikcyjnych i niefikcyjnych, jawnych i ukrytych onirycznych znaczeniach noweli, w których sen staje się najgłębszą i najbardziej bolesną traumą dla obojga głównych bohaterów. W związku z tym tłumaczenie tytułu interpretowanego tekstu mogłoby również brzmieć np. *Nowela o traumie* lub *Nowela traumatyczna*, ponieważ jednak fabułą przewodnią i powieściowo decydującym motywem jest tu sen (oraz przebywanie na granicy snu i jawy lub poza granicami jawy), więc najbardziej adekwatny wydaje się tytuł *Nowela o snach*. [W języku polskim tytuły omawianego utworu brzmią *Jak we śnie* – w przekładzie Jacka Frühlinga (PIW, Warszawa 1971) oraz *Oczy szeroko zamknięte* – w przekładzie Viktora Grotowicza (Sic!, Warszawa 1999) – przyp. A.F.].

4 J. Lacan, *Funkcja i pole mówienia i mowy w psychoanalizie*, tłum. B. Gorczyca, W. Grajewski, Warszawa 1996. Cyt. za: A. Burzyńska, M.P. Markowski, *Teorie literatury XX wieku. Podręcznik*, Kraków 2009, s. 66.

a Schnitzler – w „poetycko-symboliczny”<sup>5</sup>. Ukraiński tłumacz i literaturoznawca Petro Rychło także dostrzega pokrewieństwo intencji twórczych Schnitzlera i Freuda, jak również podobieństwo typologiczne poszczególnych struktur i motywów figuratywnych w tekstach Schnitzlera i Brunona Schulza: „Schnitzler był prawdopodobnie najwybitniejszym i najbardziej konsekwentnym zwolennikiem Freuda w literaturze austriackiej, nadając wyznawanej nauce wyraziste literackie odpowiedniki. Pisarz, dawny członek grupy Młody Wiedeń, w swoich opowiadaniach i dramatach z subtelnym psychologizmem przedstawia odważne sceny erotyczne, można nawet powiedzieć, że erotyzm jest w nich głównym rysem emocjonalnym. Już choćby z tego powodu omawianą twórczość można również porównać z malarstwem Brunona Schulza, gdzie postać Adeli przywodzi na myśl wizerunki „słodkich pańienek” („süße Mädel”) u Schnitzlera (*Anatol, Korowód*). Balansowanie na granicy rzeczywistości i iluzji, charakterystyczne dla noweli *Jak we śnie* (*Traumnovelle*) Schnitzlera [...] można również skojarzyć z prozą Brunona Schulza, w której podobne fantasmagoryczne przejścia nie są rzadkością”<sup>6</sup>.

Nie będzie przesadą stwierdzenie, że dobrzy znajomi, Zygmunt Freud i Arthur Schnitzler, każdy na swój sposób, dążyli do tego samego celu: „człowieka należy przejrzeć na wskroś, aby można było mu pomóc”<sup>7</sup>.

Zarówno Freud, jak i Schnitzler uważają sny i powiązany z nimi oniryzm za najbardziej skuteczne sposoby ujawniania najtajniejszych pragnień człowieka, najgłębiej skrywanych tajemnic jego libido. Chodzi tu o oniryzm rozumiany jako reprezentacja rzeczywistości na wzór snu i nieświadomości, z włączeniem komponentu irracjonalnego; sen zaciera granicę między świadomością a nieświadomością, umożliwiając ucieczkę od prymatu racjonalności. Właśnie dlatego w literaturze modernizmu pojawiają się tak zwane „teksty nocne”: terytorium nocy jest najbardziej korzystne dla manifestacji tajemnic i ukrytych pragnień, dla realizacji nieświadomych potrzeb w snach i poprzez nie. Do tekstów nocnych należy nowela *Jak we śnie* – jeden z najbardziej znanych utworów Schnitzlera, któremu drugie życie dał słynny hollywoodzki film Stanleya Kubricka *Oczy szeroko zamknięte* (1999), z Tomem Cruise’em i Nicole Kidman w rolach głównych. Cztery dni po ukończeniu filmu jego reżyser zmarł we śnie na rozległy zawał serca<sup>8</sup>, natomiast małżeństwo aktorskie rozpadło się wkrótce po premierze. Co ciekawe, cztery kobiety, które bohater utworu poznaje podczas swoich oni-

5 F. Hacker, *Im falschen Leben gibt es kein Richtiges*, „Literatur und Kritik” 1982, nr 163, s. 36.

6 П. Рихло, *Бруно Шульц у контексті віденської модерни*, w: *Бруно Шульц і сучасна теорія культури. Матеріали VII Міжнародного Фестивалю Бруно Шульца у Дрогобичі*, red. В. Меньок, Посвіт, Дрогобич 2018, s. 582–583.

7 F. Hacker, op. cit., s. 44.

8 J. Szczerba, *Kubrick – człowiek, który chciał nakręcić najlepszy film w każdym gatunku. Skąd ten geniusz?* [http://wyborcza.pl/1,75410,15900104,Kubrick\\_\\_\\_czlowiek\\_\\_ktory\\_chcial\\_nakrecic\\_najlepszy.html?disableRedirects=true](http://wyborcza.pl/1,75410,15900104,Kubrick___czlowiek__ktory_chcial_nakrecic_najlepszy.html?disableRedirects=true) (dostęp: 12.05.2023).

rycznych wędrówek i postanawia posiąść za wszelką cenę – zanim powróci do bezpiecznej rzeczywistości, w której czekają na niego żona i córeczka – również doświadczają cierpienie na skutek ryzykownego przeniknięcia nieświadomości do sfery świadomości. Marianna, córka radcy dworu, od dawna bez wzajemności zakochana w doktorze Fridolinie, wyznaje mu miłość nad ciałem zmarłego ojca, ostatecznie jednak zostaje zmuszona do wyjazdu z niekochanym narzeczonym. Mizzi to młoda prostytutka – Fridolin przyjmuje jej zaproszenie w nocnym zaułku Wiednia, ale nie decyduje się na akt w obawie przed chorobą, z którą dziewczyna długo zmagala się w szpitalu (ta rozumie jego lęk: „Nigdy nie można wiedzieć, ale kiedyś musi to przyjść. Masz rację, że się boisz”<sup>9</sup>); na pożegnanie całuje ją z szacunkiem w rękę. Pierretka, figlarna córka właściciela wypożyczalni masek, do którego Fridolin udaje się po strój mnicha i maskę, by móc uczestniczyć w tajnym spotkaniu pewnego towarzystwa, zostaje zmuszona przez własnego ojca do prostytucji. I czwarta, najbardziej pożądana kobieta: bohater gotów jest zaryzykować śmierć, by jedynie dowiedzieć się, kim ona jest, i przeżyć z nią rozkosz. Tajemnicza uczestniczka feerycznego i bardzo niebezpiecznego nocnego spotkania, która wstawia się za nim, nieznanym, pomagając mu uniknąć okrutnej kary i – jak czytelnik może się domyślić dzięki kryminalnemu śledztwu bohatera – przypląci to życiem, na zawsze już bezimienna i zamaskowana, pozostawia mu tylko przelotne wspomnienie głosu, niewiarygodnie pięknego ciała, przepysznych czarnych włosów i promiennego spojrzenia. To wszystko pozostało Fridolinowi jako gorzki ślad onirycznych wędrówek po najdalszych zakamarkach nieświadomości. I to jest kompletna klęska jego, już w pełni świadomej, decyzji o zemście na żonie za to, że ta we śnie oddała się innemu, pozwalając, by jej ukochanemu mężowi zadawano nieludzkie cierpienia, włącznie z ukrzyżowaniem: „Teraz dopiero pomyślał o Albertynie, ale tak, jak gdyby i ją musiał na przód zdobyć, jak gdyby nie mogła, tak jak dawniej, stać się znowu najbliższą mu istotą, dopóki on nie zdradzi jej ze wszystkimi innymi kobietami poznanymi tej nocy, z nagą zakonnicą, z Kolombiną, z Marianną, z kurewką z wąskiej uliczki [...]. Nie zależało mu ani na życiu tamtego, ani na życiu własnym! Czy nie powinno się narażać życia nie tylko z obowiązku, nie tylko z chęci poniesienia ofiary, ale także z kaprysu, z namiętności albo po prostu po to, aby się zmierzyć z losem?”<sup>10</sup>.

Fridolinowi nie udaje się zrealizować ambitnego planu przeciwstawienia się losowi. Całość kończy się wybuchem wyrzutów sumienia i spowiedzią przed żoną. Takie same oniryczne perypetie i męki związane z poczuciem winy spotykają Billa Harforda, bohatera thrillera erotycznego *Oczy szeroko zamknięte*.

9 A. Schnitzler, op. cit., s. 345.

10 Ibidem, s. 369-370.

Akcja filmu zostaje przeniesiona z międzywojennego Wiednia do Nowego Jorku końca XX wieku, lecz fabuła noweli Schnitzlera jest skrupulatnie odtworzona. Legenda tego filmu stała się odrębnym faktem interpretacyjnym również w literaturoznawstwie<sup>11</sup>.

W przeciwieństwie do Arthura Schnitzlera Stanley Kubrick najprawdopodobniej interesował się jednak nie tyle głębią indywidualnej nieświadomości bohaterów i ryzykiem związanym z jej wyzwoleniem, ile tajemną wiedzą, do której dociera bohater filmu podczas spotkań w tajnym, orgiastycznym (a raczej: iluminackim) zgromadzeniu. Opierając się na gruntownych badaniach twórczości Arthura Schnitzlera przeprowadzonych przez Oksanę Brodską<sup>12</sup> i Iwana Megełę<sup>13</sup>, stawiam tezę, że nowela *Jak we śnie* jest błyskotliwą, modernistyczną adaptacją Freudowskiej teorii snów. Tutaj język śnienia staje się płaszczyzną manifestacji nieświadomości bohaterów – odmiennej, ale też wspólnej u postaci męskich i żeńskich. Podobnie jak u Freuda, sny bohaterów okazują się realizacją ich nieświadomych pożądań i impulsów płynących z libido. Nowela Schnitzlera ma modernistycznie wyrefinowaną fabułę i misterną konstrukcję, co pozwala po mistrzowsku oddać dynamiczną strukturę snu w rozumieniu Zygmunta Freuda: 1) źródło snu, czyli ukryte pragnienia bohaterów; 2) treść snu, czyli zastąpienie ukrytego jawnym; 3) racjonalną treść snu, czyli to, co pozostaje w pamięci po nim – a nawet przenika do rzeczywistości, bo pod koniec utworu Fridolin znajduje na swoim małżeńskim łóżu maskę, którą nosił podczas wędrówek czy to na pograniczu snu i jawy, czy w jakiejś alternatywnej rzeczywistości albo zupełnie we śnie. Granica między świadomością a nieświadomością zostaje zatarta, przeniknięcie nieświadomości w sferę świadomości sprawia, że świadome (uświadomione) życie bohaterów już nigdy nie będzie takie samo. Czytelnik nie dowiaduje się, co dalej, jedno tylko jest pewne: perypetie Fridolina i Albertyny nie zakończą się tak po prostu – oni sami naruszyli zakazaną granicę, wypuścili się na wędrówkę „tajnych rewirach”<sup>14</sup>, opowiadając sobie nawzajem o „ukrytych, ledwie przeczuwanych”<sup>15</sup> pragnieniach i fantazjach seksualnych. Od tego nie ma odwrotu. Nie wiadomo, czy szczęśliwe małżeństwo dwojga ludzi, którzy naprawdę się kochali, nadal pozostanie tak szczęśliwe, ale raczej nie, bo nie wiedzą już,

11 M.in. w ramach literaturoznawczego studium doktoranckiego w Uniwersytecie im. Adama Mickiewicza w Poznaniu przez kilka lat oferowano 30-godzinne seminarium kontekstualno-porównawcze oparte na tekście Schnitzlera i filmie Kubricka. Zob. [https://usosweb.amu.edu.pl/kontroler.php?\\_action=katalog2/przedmioty/pokazPrzedmiot&kod=03-SK-DD-16](https://usosweb.amu.edu.pl/kontroler.php?_action=katalog2/przedmioty/pokazPrzedmiot&kod=03-SK-DD-16) (dostęp: 13.05.2023).

12 O. Бродська, *Артур Шніцлер: поетика тексту*, Посвіт, Дрогобич 2011.

13 I. Megela, *Masquerade of Hidden Desires*. Traumnovelle by Arthur Schnitzler. Wersja online: <http://www.korekta-vk.com/pres-kafe/avtory/megela/1-2> (dostęp: 13.05.2023).

14 A. Schnitzler, op. cit., s. 330.

15 Ibidem, s. 330.

czego się spodziewać po sobie samych. Dlatego właśnie Albertyna zwraca się do Fridolina – po ich niby pomyślnym, wspólnym powrocie z koszmarnego snu do rzeczywistości – prosząc szeptem, jakby mówiła do siebie: „Nie należy nigdy pytać o przyszłość...”<sup>16</sup>. Tak więc lepiej nie pytać, bo nie tylko na granicy snu i jawy, ale i w codzienności nie wiadomo, jaką odpowiedź można usłyszeć od najbliższej osoby i od samej/samego siebie. Ludzka jednostka w rozumieniu kartezyjańskim, która dokładnie wie, co i jak ma robić, jaki jest cel jej życia, świadomie odpowiedzialna za swoje czyny, ostatecznie umarła w Albertynie i Fridolinie. To jest zwycięstwo psychoanalizy Zygmunta Freuda: w tym wypadku zwycięstwo literackie, które zapewnił jej Arthur Schnitzler. Jako wytrawny modernistyczny stylista zadbał też o to, by język jego utworu – ze wszystkimi jego cechami i walorami symboliczno-metaforycznymi, narracyjnymi i retorycznymi – stał się optymalną ramą konstrukcyjną dla realizacji nieświadomości. Struktura językowa w noweli *Jak we śnie* może być interpretowana jako zjawisko sublimacji, czyli – wedle sformułowania Anny Burzyńskiej i Michała Pawła Markowskiego – akt „nieseksualnej inwestycji energii seksualnej”<sup>17</sup>, w którym libido jest nakierowane nie na erotyczny obiekt pożądania, ale na realizację innego celu, na przykład artystycznego lub literackiego. Jednocześnie, mimo wszechobecnego oniryzmu, który zaciera powiązania i sekwencje czasoprzestrzenne, zaburza harmonię fabularno-kompozycyjną, podważa fabułę jako taką, nowela *Jak we śnie* zachowuje wymienione elementy genologiczne, pozostając dziełem fikcyjnym z wyraźnymi podziałami i zależnościami konstrukcyjnymi.

Zupełnie inaczej zostaje zrealizowany oniryzm w dylogii Brunona Schulza *Sklepy cynamonowe* i *Sanatorium pod Klepsydrą*. Twierdząc, że pomimo wielokrotnie podejmowanych przez badaczy Schulza prób powiązania jego utworów z psychoanalizą teoria marzeń sennych Freuda nie daje odpowiedzi na główne pytania o warstwę stylistyczną omawianej twórczości. Język, który nie służy jako terytorium do realizacji określonych teorii, idei, koncepcji, ale jest zjawiskiem intencjonalnym i autonomicznym, stanowi czysty fenomen w sensie filozoficznym, ujawniający się poprzez doznania zmysłowe: obrazy, dźwięki, zapachy, smaki i to, co zgodnie z interpretacją Edmunda Husserla postrzegane jest jako „naoczność fenomenologiczna”<sup>18</sup>: zespół spostrzeżeń nie tylko widzialnych i zmysłowych, lecz także wewnętrznych. To właśnie w samym stylu Schulza zawarty jest oniryzm rozumiany jako zdolność widzenia i postrzegania świata w odmienny sposób; oniryzm, który nie musi już łączyć się ze snem ani śnieniem

---

<sup>16</sup> Ibidem, s. 399.

<sup>17</sup> A. Burzyńska, M.P. Markowski, op. cit., s. 48.

<sup>18</sup> E. Husserl, *Idea fenomenologii. Pięć wykładów*, tłum. J. Sidorek, Warszawa 1990, s. 72. (Tutaj także: „Trzeba się tylko przypatrzeć samym fenomenom, zamiast mówić o nich z góry i tworzyć konstrukcje”). Cyt. za: A. Burzyńska, M.P. Markowski, op. cit., s. 82, 79.



(tak istotnymi w utworze Schnitzlera), choć ich nie wyklucza – nie powinien być jednak interpretowany przez pryzmat tego powiązania, ponieważ jest czymś większym i głębszym. Schulzowski oniryzm to przede wszystkim wolność wyobraźni, która nie wiąże się z fabułą ani układami czasoprzestrzennymi, to swobodne fantazjowanie, ciągłe zacieranie granic między świadomym i nieświadomym, oczywistym i ukrytym, rzeczywistym i nierealnym. Językiem tekstu literackiego Schulza jest nieświadomość jako taka, a nie obszar realizacji indywidualnej nieświadomości. Na tym polega zbieżność z koncepcją Jacques'a Lacana i właśnie w takim kontekście odczytuję modernistyczny oniryzm Schulza – inny, a nawet przeciwstawny oniryzmowi Schnitzlera. Różnica ta jest intrygująca, ponieważ Schulz bez wątpienia dobrze znał teorię snów Freuda, jak również teorię psychoanalizy w ogóle<sup>19</sup>, natomiast jego znajomość teorii Lacana jest bardzo mało prawdopodobna. Dwie pierwsze prace Lacana: *Au-delà du principe de réalité* (*Poza zasadą rzeczywistości*) i *Les complexes familiaux dans la formation de l'individu* (*Kompleks rodzinny w kształtowaniu się osobowości*) ukazały się odpowiednio w 1936 i 1938 r. W sierpniu 1938 r. Schulz przebywał w Paryżu, ale jego projekty zawiodły – nie udało mu się nawiązać kontaktów, na które liczył, chcąc pokazać w tym mieście swoje prace plastyczne. W dodatku nie znał francuskiego, za to doskonale znał niemiecki, więc z łatwością mógł opanować główne dzieła Freuda, na przykład podczas studiów w wiedeńskiej Akademii Sztuk Pięknych w latach 1913–1915 lub później. Niewykluczone jednak, że czytał także *Nowelę o snach*, wydaną w 1926 roku, co najmniej siedem lat przed publikacją jego debiutanckich *Sklepów cynamonowych*. Zachętą do zapoznania się z tym utworem mogły być pochwały Tomasza Manna, jego ulubionego pisarza, zaraz po Rainerze Marii Rilke. Dowody na to, że Schulz dobrze znał teorię Freuda, można znaleźć zarówno w jego korespondencji, jak i w krytycznoliterackim tekście *Aneksja podświadomości*<sup>20</sup>, w którym otwarcie odżegnuje się od freudowskiej metody psychoanalitycznej, nieszczególnie entuzjastycznie przyjmując psychoanalityczne próby Marii Kuncewiczowej, która w powieści *Cudzoziemka* zamienia losy swojej bohaterki w sesję psychoterapeutyczną, odbierając jej w ten sposób autentyczność i tożsamość. Schulz akceptuje wybór Kuncewiczowej, tak

19 Znanych jest kilka odniesień Brunona Schulza do teorii Zygmunta Freuda, w szczególności: recenzja eseju Aldousa Huxleya *Muzyka nocą*, w której Schulz stawia psychoanalizę obok najważniejszych odkryć naukowych ostatnich lat, takich jak teoria względności czy geometria nieeuklidesowa (zob. B. Schulz, *Wędrowki sceptyka*, w: idem, *Szkice krytyczne*, oprac. M. Kitowska-Łysiak, Lublin 2000, s. 47–49); list do Romany Halpern z 16 listopada 1937 r., w którym ocenia powieść Witolda Gombrowicza *Ferdynand* jako „czyn duchowy” na miarę Freuda czy Prousta (zob. B. Schulz, *Księga listów*, oprac. J. Ficowski, Kraków, s. 96); krytyka patologizacji podświadomości w psychoanalizie Freuda, wyrażona w przypisie do recenzji wspomnianej powieści Gombrowicza (zob. B. Schulz, *Ferdynand*, w: idem, *Szkice krytyczne*, op. cit., s. 94–101).

20 B. Schulz, *Aneksja podświadomości. (Uwagi o Cudzoziemce Kuncewiczowej)*, w: idem, *Szkice krytyczne*, op. cit., s. 34–42.

jak toleruje metodę psychoanalizy, bardzo popularną w polskiej literaturze międzywojennej, ale sam nie posługuje się nią w swoich tekstach literackich, bo – zgodnie z jego przekonaniem – istnieje coś większego, wiecznego, niepodlegającego zmiennym tendencjom psychoanalitycznym: „W ten wypadek kliniczny, w ten seans psychoanalityczny, wdaje się niepostrzeżenie wieczność i zamienia laboratorium psychoanalityczne na teatr eschatologiczny”<sup>21</sup>. Schulz rozumie twórczość raczej jako „teatr eschatologiczny” niż „laboratorium psychoanalityczne” i to właśnie odróżnia jego oniryzm od oniryzmu Schnitzlera.

Pisarz, jak było powiedziane wyżej, najprawdopodobniej nie znał teorii Jacques’a Lacana, ale warto pamiętać, że pisał w okresie przełomu antypozytywistycznego, był współtwórcą literatury modernistycznej, która w związku ze swoją specyfiką powróciła do idiograficznego języka literackiego i do szeroko rozumianych właściwości indywidualnych – w przeciwieństwie do nomotetycznej metody literackiej realizmu, gdzie jednostka na każdym poziomie podlega nadrzędnym prawidłom. W tym sensie oniryzm Schulza jest całkowicie idiograficzny, zawarty w języku utworów, a nie ujawniający się poprzez język.

Proponowana interpretacja opiera się na założeniu o heterogeniczności współczesnego literaturoznawstwa, które – według Anny Burzyńskiej – należy postrzegać jako „szerokie, interdyscyplinarne, wielokontekstowe i zmienne historycznie uniwersum wszelkiej wiedzy użytecznej w procesie czytania literatury”<sup>22</sup>. Tak więc praktyka interpretacyjna musi uwzględniać liczne odniesienia kulturowe, które tekst literacki sugeruje lub generuje. Jednym z możliwych nawiązań, użytecznych w kontekście oniryzmu Schulza, jest lacanowska (a nie freudowska) psychoanaliza, zwłaszcza w tej jej części, która traktuje o języku jako wyrazie nieświadomości oraz o kategorii Innego, zgodnie z maksymą zacytowaną na początku niniejszego eseju: „Inny jest brakiem we mnie”.

W teorii Lacana Inny nie jest postrzegany jako odrębna osoba, ale symbolizuje pozycję podmiotu, który odczuwa niedostatek własnej podmiotowości; miejsce, w którym podmiot chce być rozpoznany jako „ja” i domaga się takiego rozpoznania. Takim miejscem jest niewątpliwie twórczość, bo to w niej i poprzez nią autor pokonuje deficyt autentycznego „ja”, wyraża siebie poprzez twórczą wypowiedź i staje się Innym – w którym można rozpoznać autentyczne „ja” autora, niedostępne w realnym życiu. W utworach Schulza uobecnia się prawdziwy, autentyczny Schulz, niedostępny w realnej codzienności, a także w fizycznej śmierci, która go dosięgła tak samo jak w opowiadaniu *Kometa*: „Tak jest, tak jak stał, niegotowy i nie wykończony, w przypadkowym punkcie czasu i przetrzeni, bez zamknięcia rachunków, nie dobiegłszy do żadnej mety, w połowie

21 Ibidem, s. 40.

22 A. Burzyńska, M.P., Markowski, op. cit., s. 38.



zdania niejako, bez kropki i wykrzyknika, bez sądu i gniewu bożego. [...] Nie było niemal nikogo, komu by natychmiast nie trafił do przekonania”<sup>23</sup>.

Realne życie pozostaje realnym życiem i autentyczne „ja” pisarza zawsze będzie w nim nieobecne. Dlatego nie ma znaczenia, jakie nowe szczegóły jego biografii zostaną odkryte: on i tak będzie w nich nieobecny.

Realne – to kolejna znacząca kategoria Lacana, rozumiana jako traumatyczne jądro w ludzkiej psychice, doświadczenie, którego nie da się wyrazić w akcie mowy, a także jako cykliczny powrót nieświadomości, odrzucany przez świadomość, wywołujący poczucie niepełnej i niespełnionej egzystencji. Akt mowy, pisania, twórczości literackiej jest według Lacana niestrudzonym wysiłkiem autora, by zamaskować to, co Realne, traumę własnej egzystencji, i znaleźć miejsce, w którym pojawi się Inny – z prawdziwym „ja” autora, nieobecnym w rzeczywistości. Dlatego literatura jako pisanie, akt mowy, jest jednocześnie uobecnieniem i przezwyciężeniem traumy: twórczość jest traumą *a priori*, ponieważ nie może nie reagować na Realne, ale też nie może zrezygnować z prób maskowania traumy, gdyż jest ucieczką od Realnego<sup>24</sup>.

Oniryczny świat Brunona Schulza, przestrzeń jego artystycznej wyobraźni, jest ucieleśnieniem traumy jako reakcji na Realne, a zarazem jej przezwyciężeniem. Uważam, że próby pokonania albo uniknięcia traumy przeważają w twórczości Schulza nad traumą rozumianą jako reakcja na Realne. Oniryzm jest jedną z charakterystycznych właściwości jego utworów, bo to właśnie on przezwycięża traumę zakodowaną we śnie i śnieniu lub stanowi ucieczkę od niej. Przypomnijmy, że w języku niemieckim słowo „Traum” oznacza „sen” – a sen to trauma zgodnie z lacanowską koncepcją Realnego: we śnie powraca nieświadomość, która, odrzucana przez świadomość, próbuje się jakoś wyrazić, poszukuje szczeliny, przez którą zdoła przeniknąć do aktu mowy czy do twórczości. W dylogii Schulza można odnaleźć niemało przykładów tak rozumianego snu. Za jeden z nich bohater-narrator Józef musi ponieść odpowiedzialność karną w realnym życiu (w opowiadaniu *Wiosna*):

Przyłożyłem pistolet do skroni i strzeliłem, gdy w tej chwili ktoś podbił mi broń. Obok mnie stał oficer feldjegrów i trzymając w ręku papiery, pytał: – Czy pan Józef N.?

– Tak – odpowiedziałem zdziwiony.

– Czy pan przed pewnym czasem – rzekł oficer – śnił sen standardowy Józefa biblijnego?

– Być może...



<sup>23</sup> B. Schulz, *Kometa*, „Wiadomości Literackie” 1938, nr 35, s. 2. Wersja online: <https://wolnelektury.pl/katalog/lektura/schulz-kometa.html> (dostęp: 15.05.2023).

<sup>24</sup> J. Lacan, op. cit. Za: A. Burzyńska, M.P. Markowski, op. cit., s. 64–66.

– Zgadza się – rzekł oficer, patrząc na papier. – Czy pan wie, że ten sen został zauważony w najwyższym miejscu i surowo skrytykowany?

– Nie odpowiadam za moje sny – rzekłem.

– Owszem, odpowiada pan. W imieniu Jego Cesarskiej i Królewskiej Mości jest pan aresztowany!

Uśmiechnąłem się<sup>25</sup>.

Jest także u Schulza oniryczna przestrzeń sanatorium, w którym sen zalecany jest wszystkim pacjentom jako najlepsze lekarstwo przeciwko Realnemu: „U nas ciągle śpią. Pan nie wie? [...] Zresztą tu nigdy nie jest noc [...]. Dajemy naszym pacjentom długo wysypiać się, oszczędzamy ich energię życiową. Zresztą i tak nie mają tu nic lepszego do roboty. [...] Niech się pan także położy. To najlepsze, co pan może w tej chwili uczynić”<sup>26</sup>.

W opisywanym sanatorium mieszka ojciec Józefa, który, jak można było wywnioskować z poprzedniej opowieści, zmarł w realnym świecie, a przynajmniej zniknął z niego, przestał w nim istnieć, ale tutaj – w tym onirycznym Sanatorium pod Klepsydrą – może jednocześnie leżeć na szpitalnym łóżku jako ciężko chory pacjent, flirtować z panienkami w restauracji i zajmować się swoim odwiecznym fachem: handlem bławatnym. W jaki sposób? Jak to możliwe? I czy ojciec w ogóle żyje? To pytanie Józef zadaje doktorowi Gotardowi, dyrektorowi sanatorium, który leczy jego ojca:

– Czy ojciec żyje? – zapytałem, zatapiając wzrok niespokojny w jego uśmiechniętej twarzy.

– Żyje, naturalnie – rzekł, wytrzymując spokojnie moje żarliwe spojrzenie.

– Oczywiście w granicach uwarunkowanych sytuacją – dodał, przymrużając oczy. – Wie pan równie dobrze, jak ja, że z punktu widzenia pańskiego domu, z perspektywy pańskiej ojczyzny – ojciec umarł. To się nie da całkiem odrobić. Ta śmierć rzuca pewien cień na jego tutejszą egzystencję.

– Ale ojciec sam nie wie, nie domyśla się? – zapytałem szeptem.

Potrząsnął głową z głębokim przekonaniem.

– Niech pan będzie spokojny – rzekł przyciszonym głosem – nasi pacjenci nie domyślają się, nie mogą się domyślić...

– Cały trick polega na tym – dodał, gotów mechanizm jego demonstrować na palcach, już ku temu przygotowanych – że cofnęliśmy czas. [...] Rzecz sprowadza się do prostego relatywizmu. Tu po prostu jeszcze śmierć ojca nie doszła do skutku, ta śmierć, która go w pańskiej ojczyźnie już dosięgła<sup>27</sup>.

<sup>25</sup> B. Schulz, *Wiosna*, w: idem, *Sklepy cynamonowe, Sanatorium pod Klepsydrą*, Warszawa 1994, s. 209–210.

<sup>26</sup> B. Schulz, *Sanatorium pod Klepsydrą*, op. cit., s. 250, 253.

<sup>27</sup> Ibidem, s. 252.

„Cofnęliśmy czas”. Oto sekret nieoczywistego, onirycznego świata Schulza: cofnąc czas, zatrzeć granicę pomiędzy realnym a nierealnym, między świadomym a nieświadomym, a co za tym idzie – nie ma tu już miejsca na tradycyjną fabułę ani na zwykłą chronologię. Dlatego właśnie nie ma jej w onirycznym świecie Schulza, chociaż pozostaje w noweli *Jak we śnie* Arthura Schnitzlera, przy całej jej symbolice i tajemniczości. Na tym polega zasadnicza różnica między oniryzmem Brunona Schulza i Arthura Schnitzlera. Utwór Schnitzlera jest rodzajem studium nieświadomości jako indywidualnej traumy człowieka, podczas gdy u Schulza nieświadomość nie ma charakteru psychoanalitycznego, lecz metafizyczny i eschatologiczny; jak było powiedziane wcześniej – chodzi o „teatr eschatologiczny”, a nie „laboratorium psychoanalityczne”. Modernistyczny oniryzm Schulza jest także zapowiedzią ery wielkich zniszczeń, totalnej katastrofy, co widać w opowiadaniach *Wiosna*, *Martwy sezon czy Republika marzeń*. W ostatnim z wymienionych czytamy: „Jak w stuletni sen zapadało miasto w tę wybujałość, nieprzytomne od pożaru, ogluszone blaskiem, i spało stokrotnie oprzędzone pajęczyną, zarosnięte zielskiem, zdyszane i puste. W pokojach zielonych od powoju na oknach, podwodnych i mętnych, jak na dnie starej butelki dogorywały plemiona much na zawsze uwięzione i zamknięte w bolesnej agonii, rozproowanej w monotonne i rozwlekłe lamenty, w buczenie gniewne i żałosne. [...] Martwy sezon panoszy się na pustych placach, na wymiecionych przez wiatr ulicach”<sup>28</sup>.

I na zakończenie: utwór literacki może być interpretowany jako analogon aparatu ludzkiej psychiki, czyli jako pole napięć i konfliktów, które badacz może zarejestrować jeszcze przed ich odkryciem i zrozumieniem. Nie oznacza to jednak, że każdy utwór, jak sen, da się zinterpretować i rozszyfrować. Zygmunt Freud twierdził: „Na pytanie, czy każdy sen może zostać wyjaśniony, należy odpowiedzieć przecząco”<sup>29</sup>.

Zarówno sny, jak i utwory literackie stawiają pewien opór interpretacji, zatem czytelnik jest na ogół skazany na stawianie hipotez, które „swoimi założeniami maskują budowę aparatu umysłowego i grę jego sił czynnych”<sup>30</sup>.

Przedstawione rozważania na temat istoty i różnic w realizacji oniryzmu modernistycznego w tekstach Arthura Schnitzlera i Brunona Schulza również są jedynie założeniami, wartymi jednak namysłu i otwierającymi nowe perspektywy interpretacyjne.

*Z języka ukraińskiego przełożyła Agata Firlej*

<sup>28</sup> B. Schulz, *Republika marzeń*, <https://wolnelektury.pl/katalog/lektura/schulz-republika-marzen.html> (dostęp: 15.05.2023).

<sup>29</sup> Z. Freud, *Objaśnienie marzeń sennych*, tłum. R. Reszke, Warszawa 1996, s. 442. Cyt. za: A. Burzyńska, M.P. Markowski, op. cit., s. 68.

<sup>30</sup> Ibidem.