

[paralele]

Marek Wilczyński: Miejsca bezpieczne: Kafka, Walser, Schulz

To, co za chwilę Państwo usłyszycie, właściwie jest tylko rozbudowanym przypisem do tyleż kategorycznego, co nieudokumentowanego stwierdzenia Serge'a Fauchereau z jego książki *Fantazmatyczny świat Brunona Schulza*, próby rozważenia twórczości drohobyckiego pisarza i grafika na tle literatury i sztuki europejskiego modernizmu: „Wraz z Kafką i szwajcarskim powieściopisarzem Robertem Walserem, Kubin jest najbliższym krewnym Schulza, jakiego możemy znaleźć w tamtym czasie...”¹. Alfred Kubin, autor fantastycznej powieści grozy *Po tamtej stronie* i rysunków rodem z koszmaru, zostanie tu ze względu na temat – miejsca bezpieczne – pominięty, przejmę natomiast od francuskiego schulzologa przeświadczenie, iż szereg Kafka–Walser–Schulz jest zbudowany trafnie i da się zapewne na różne sposoby udowodnić także w odniesieniu do nasyconych afektywnie (a mówiąc po freudowsku – obsadzonych) wyobrażeń przestrzennych. Jak wiadomo, Schulz być może przyłożył rękę do przekładu *Procesu* zrobionego przez Józefinę Szelińską, który sygnował i do którego napisał posłowie. Kafka zapoznał się przynajmniej z jedną powieścią Walsera, *Jakub von Gunten*, a Walser znał z kolei twórczość Kafki. Ani Kafka, ani Walser nic natomiast nie wiedzieli o Schulzu, co oczywiście nie wyklucza przeróżnych intertekstualnych spekulacji.

Wspomniany szereg otwiera Kafka, dlatego kluczowym tekstem opartym na motywie miejsca bezpiecznego wydaje się jeden z jego ostatnich utworów – napisane na przełomie lat 1923 i 1924 długie, niedokończone opowiadanie *Der Bau*, przetłumaczone na język polski dwukrotnie: raz jako *Schron*, drugi raz, fortunniej, jako *Jama*. Ukazało się ono drukiem

krewny
fałszywy...

...i prawdziwi

1 S. Fauchereau, *Fantazmatyczny świat Brunona Schulza*, przeł. P. Tarasewicz, Gdańsk 2018, s. 14.

udana
jama

w roku 1928, a więc teoretycznie zarówno Schulz, jak i Walser mogli je znać, choć w przypadku tego pierwszego jest to bardzo mało prawdopodobne z uwagi na miejsce publikacji – efemeryczne czasopismo „Witiko”, które ukazywało się zaledwie przez trzy lata.

W pierwszym zdaniu protagonista, nienazwane zwierzę, oświadcza krótko i dobitnie: „Urządziłem tę jamę i wydaje się, że się udała”². Nie jest to bynajmniej zwyczajna kryjówka, ale ogromny, labiryntowy system korytarzy, liczący łącznie pięć kilometrów długości, z dużą komorą centralną, służącą za główną spiżarnię. Dumnie z rezultatów swej pracy zwierzę cieszy się wewnątrz prawie doskonałym poczuciem bezpieczeństwa: „Mniej więcej co sto metrów poszerzyłem korytarze do rozmiarów małych okrągłych placów, w tych miejscach mogę się wygodnie związać w kłębek, ogrzewać własnym ciepłem i odpoczywać. Sypiam tam słodkim snem spokoju, ukojonej tęsknoty, osiągniętego celu, snem właściciela domu. [...] Biedni wędrowcy bez domu, na gościńcach, w lasach, w najlepszym razie zaszyty w stosie liści lub wśród gromady kamratów, wydani na wszelkie plagi nieba i ziemi. Leżę tu, na zabezpieczonym ze wszystkich stron placu [...] i godziny, które wybieram wedle uznania, mijają mi między marzeniami w półśnie a snem bezprzytomnym”³. Pozorny ten błogostan okazuje się jednak nieusuwalnie podminowany rosnącym niepokojem. W pewnym momencie zwierzę zaczyna bowiem słyszeć nieokreślonego pochodzenia „syk”, zinterpretowany jako oznaka aktywności jakiegoś prześladowcy, który zapewne nie spocznie, zanim w końcu nie znajdzie lokatora jamy i nie rozedrze go na strzępy. Syk ten może być równie dobrze halucynacją, niemniej na zawsze burzy on spokój narratora przygotowującego się coraz wyraźniej na śmierć. Brak zakończenia sprawia, że czytelnik pozostaje niepewny finału, lecz niepokój zwierzęcia bezsprzecznie przenika niemal całe opowiadanie, z wyjątkiem rzadkich momentów wytchnienia należących przeważnie do przeszłości.

„syk”

W długim artykule z roku 1925, zatytułowanym *Zahamowanie, symptom i lęk*, Freud zajął się problematyką fobii, czyli pogłębionego, nawracającego efektu niepokoju o dużej sile: „Fobia powstaje z reguły wtedy, gdy w pewnych warunkach – na ulicy, na kolei, w samotności – przeżywa się pierwszy atak lęku. W końcu lęk się wygania, pojawia on się jednak na powrót wtedy, gdy nie zostaje spełniony warunek ochronny. Mechanizm fobii oddaje dobre usługi jako środek odparcia i przejawia wielką skłonność do stabilności. Często, ale nie na mocy konieczności, dochodzi do kontynuowania walki odparcia, która teraz zwraca

2 F. Kafka, *Jama*, przeł. J. Ziółkowski, w: idem, *Opowieści i przypowieści*, Warszawa 2017, s. 579.

3 Ibidem, s. 581–582.

się przeciwko symptomowi”⁴. W *Jamie* Kafki przyczyną narastającej fobii staje się słyszany przez zwierzę syk, za nią jednak kryje się bardziej elementarny, egzystencjalny niepokój, wynikający z niemożności osiągnięcia trwałego spokoju nawet w absolutnej ciszy. Bez względu na to, jak rozległy byłby podziemny labirynt, jak pieczołowicie zostałyby zamaskowane wejście i jak obfite zapasy udałoby się narratorowi zgromadzić, nie ma szansy, aby lęk został uśmierzony, jakkolwiek towarzyszy mu fantazmat twierdzy nie do zdobycia. W istocie lęk ten wychodzi w tekście na plan pierwszy, wyłania się spod symptomu, którym jest fobia, przesłania rozpaczliwe próby ewokacji miejsca bezpiecznego, wolnego od grozy. Deleuze i Guattari przekonują, że *Jama* jest czymś w rodzaju tekstowej maszyny, urządzeniem składającym się z korytarzy dopełnionych przez ich architekta: „Wchodzić i wychodzić z maszyny, być w niej, iść wzdłuż, przybliżać się to wciąż jeszcze być jej częścią: to stany pragnienia niezależnie od jakiegokolwiek interpretacji. Linia ujścia stanowi część maszyny. We wnętrzu czy na zewnątrz, zwierzę stanowi część maszyny-jamy. Problem: nie chodzi wcale o to, by być wolnym, ale o to, by znaleźć jakieś wyjście albo jakieś wejście, albo jakąś stronę, jakiś korytarz, jakieś sąsiedztwo etc.”⁵. W tej perspektywie opowiadanie Kafki przekształca się w swoistą werbalną maszynę napędzaną niepokojem. Stymulowany lękiem protagonista nie przestaje przemierzać korytarzy niczym kulka w automacie do gry, z wolna tracąca rozpęd po to tylko, aby kolejny impuls raz jeszcze popchnął ją dalej – i tak bez końca.

Wiele spośród małych próz Roberta Walsera ewokuje silne pragnienie bezpieczeństwa i spokoju. Oto na przykład *Pustelnia*: „Gdzieś w Szwajcarii, w górzystej okolicy, znajduje się zamknięta wśród skał i otoczona jodłowym lasem pustelnia, tak piękna, że gdy na nią spojrzeć, nie wierzy się, że jest rzeczywistością, lecz uważa się ją za czułe i fantastyczne marzenie poety. Przycupnął tam sobie, rozsiadł się i stoi, jakby wyskoczył z wdzięcznego wiersza, mały, okolony ogrodem, spokojny domek, a przy nim krzyż, a wszystko spowite tą błogą, miłą aurą pobożności, której nie sposób wyrazić słowami, którą można tylko chłonąć, czuć i opiewać. [...] Mieszka tam pewien pustelnik”⁶. Zachwycony narrator nie pozostawia czytelnikowi wątpliwości i w ostatnim zdaniu deklaruje: „Tak bardzo chciałbym być pustelnikiem i żyć w pustelni”⁷. Istotnie trudno uwierzyć w realizm tego opisu, cechującego się sentymentalnym nadmiarem uwielbienia dla miejsca doskonałego w swojej odseparowanej

lęk
spod
symptomu

4 S. Freud, *Zahamowanie, symptom i lęk*, w: idem, *Histeria i lęk*, przeł. R. Reszke, Warszawa 2001, s. 234.

5 G. Deleuze, F. Guattari, *Kafka. Ku literaturze mniejszej*, przeł. A. Z. Jaksender i K. M. Jaksender, Kraków 2016, s. 55.

6 R. Walsler, *Dziwne miasto*, przeł. M. Łukasiewicz, Izabelin 2001, s. 271.

7 Ibidem, s. 272.

od świata urodzie. To nie wycinek autentycznego szwajcarskiego pejzażu – dla autora pejzażu ojczystego, a więc dobrze znanego – ale fantazmat skorelowany z jakimś „nigdzie”, skrywający pod wyczelowaną powierzchnią *loci amoeni* paraliżujący niepokój. Potwierdzenie tej intuicji znajdujemy u Eliasa Canettiego: „Osobliwość Roberta Walsera polega na tym, że Walser nigdy nie wyznaje swoich motywów. To najbardziej skryty spośród poetów. Zawsze mu się dobrze dzieje, zawsze jest wszystkim zachwycony. Ale jego marzycielstwo tchnie chłodem [...]. Dla Walsera wszystko staje się zewnętrzną naturą, a tego, co stanowi rdzeń natury, jej wnętrze – lęku – Walser przez całe życie się zapiera. [...] Jego twórczość to nieustanny wysiłek przemilczenia lęku”⁸. Wysiłek ten niekiedy okazuje się jednak niewystarczający. Pisarz pozwala na nagłe przebliski grozy, otwiera w tekście szczeliny, przez które prześwituje wyparta trauma, sygnalizowana nieoczekiwaną zmianą nastroju lub ujawnieniem się alternatywnej rzeczywistości przeczącej idylli. Dzieje się tak między innymi w *Dziwnym mieście*, tym razem bez jakiegokolwiek geograficznego adresu: „Było sobie raz miasto. Ludzie w tym mieście byli zwykłymi kukłami. Ale mówili i chodzili, czuli, ruszali się i byli bardzo grzeczni. Nie tylko mówili: Dzień dobry, albo: Dobranoc, lecz naprawdę tego właśnie życzyli, i to z całego serca. [...] Wszyscy byli pełni smaku, tak zwanego pospółstwa nie było tu wcale, wszyscy dorównywali sobie manierami i ogładą, a jednak nie byli wszyscy tacy sami, co znów byłoby nudne. Na ulicy w ten sposób widywało się tylko pięknych, eleganckich ludzi o szlachetnym, swobodnym obejściu”⁹. Już drugie zdanie wprowadza dysonans w zestawieniu z rozwijającym się po nim opisem miasta doskonałego, które w gruncie rzeczy jest niczym innym niż mechanicznym teatrem marionetek. Nic więc dziwnego, że ostatecznie narrator traci cierpliwość i jedynym gestem demaskuje fałsz stworzonego przez siebie świata: „Tak? Naprawdę? Co za głupiec ze mnie! Nie, do niczego całe to miasto i ci ludzie, po prostu do niczego. Nie ma w tym za grosz rzeczywistości. Wszystko wzięte z powietrza. Zjeżdżaj, chłopcze!”¹⁰.

Skąd jednak wziął się ów chłopiec, nie wiadomo. Na ponad dwóch poprzedzających stronicach nie ma o nim żadnej wzmianki. Pojawia się znikąd, gdyż potrzebny jest do kolejnego, ostatniego już zwrotu niepozornej akcji, która raptem nabiera fantastycznego statusu ontologicznego i zmierzają ku tyleż dziwnie łagodnemu, co bezwzględnemu końcowi wszystkich rzeczy: „Chłopiec poszedł zatem na spacer i przysiadł na ławce w parku.

wzięte
z powietrza

8 E. Canetti, *Zapiski o Robercie Walsersze*, przeł. M. Łukasiewicz, w: M. Łukasiewicz, *Robert Walser*, Warszawa 1990, s. 98.

9 R. Walser, op. cit., s. 30.

10 Ibidem, s. 32.

Było południe. Słońce świeciło przez drzewa i po szelmowsku pstrzyło plamami drogę, twarze spacerujących ludzi, kapelusze pań, trawnik. Dookoła skakały wróble, a służące pchały dziecinne wózki. Było to jak senne marzenie, jak czysta igraszka, jak obrazek. Chłopiec wsparł głowę na łokciach i wszedł w ten obrazek. Nagle wstał i poszedł sobie. Cóż, to jego sprawa. Potem spadł deszcz i zmył obrazek”¹¹. W środku zdania złożonego współrzędnie, po frazie „chłopiec wsparł głowę na łokciach”, sugerującej pozycję siedzącą, z łokciami opartymi na ławce lub na jej oparciu, znienacka następuje logicznie i – zakładając, że mamy do czynienia z jakimś złudnym realizmem – realistycznie niewytłumaczalne „wejście w obrazek”, chwyt wywodzący się z dziewiętnastowiecznej literatury grozy. Dopiero potem czytelnik otrzymuje informację, że chłopiec wstał i odszedł, uzupełnioną bagatelizującym to odejście, uspokajającym suplementem. Zdanie końcowe jest już całkiem fantastyczne, chociaż w innych okolicznościach mogłoby się odnosić do dziecięcego rysunku na piasku, też przecież w pewnym sensie „obrazka”. Tu jednak „obrazek” obejmuje cały świat przedstawiony, który ni stąd, ni zowąd podlega anihilacji, a wraz z nim unicestwiony zostaje przedmiot pragnienia: poczucie bezpieczeństwa i radość ze znalezienia się w krajobrazie bez skazy.

Na podobną manipulację realiami natrafiamy w *Komecie* Schulza. Zagrożający rzekomo Ziemi „bolida”, ciało niebieskie o charakterze jak najbardziej fizycznym, o określonej trajektorii przemieszczania się przez kosmiczną przestrzeń, nagle znika z horyzontu, lecz nie jest to horyzont postrzegalny zmysłowo, ale metaforyczna perspektywa bieżących zainteresowań publiczności. Kometę po prostu wychodzi z mody i tym samym znika dosłownie, tak jakby sens przenośny i literalny należały do jednej i tej samej płaszczyzny bytu. „Koniunktura astronomiczna” i koniunktura medialna nakładają się wzajemnie na siebie, ratując planetę przed katastrofą, choć zarazem przynosząc pewne „rozczarowanie” wyczekującym widzom, gotowym już na fatalny spektakl. Świat wraca do bezpiecznej, acz nieco nudnej normy. Schulz rewiduje w tym przypadku rozpisane przez Kafkę i Walsera znaki, czyniąc zagładę całego gatunku ludzkiego osobliwie pożądaną w imię apokaliptycznej rozrywki „gawiedzi”. Zupełnie inaczej rzecz się ma w pozostałych późnych tekstach autora *Sanatorium pod Klepsydrą*, które również nie weszły do żadnego tomu opowiadań. O ile *Jesień* jest jeszcze ambiwalentna – dobiegającego schyłku lata szkoda, a dom, mieszkanie, do którego niechętnie powraca się z wilegiatury nocą, jest wprawdzie swojski i bezpieczny, ale również nadwerężony przez czas, mroczny i ponury – o tyle *Republika marzeń* i *Ojczyzna* nie pozostawiają wątpliwości co do kierunku pragnień

zakładając
złudny
realizm

teraz
Schulz

11 Ibidem.

narratorów. W obu przypadkach chodzi o uzyskanie azylu, ucieczkę przed „stadami wilków, bandami rozbójników”¹². Obydwa opowiadania ewokują przestrzeń skutecznie obwarowaną, nasyconą nienaruszalnym spokojem – pewne schronienie w obliczu wszelkich zagrożeń, zarówno cielesnych, jak i psychicznych.

Przed laty Jerzy Jarzębski napisał: „Rekonstruując niejako «paradygmatyczne» struktury czasu i przestrzeni u Schulza, musimy [...] pamiętać, że one w każdej chwili mogą zapaść się w chaos, dowolność, bezformie”¹³. Reguła ta najdobitniej ujawnia się w *Republice marzeń*, kiedy narrator postanawia wraz z grupą kolegów zbudować gdzieś – w „kraju niczym i bożym”, na „pograniczu spornym i neutralnym, gdzie gubiły się rubieże państw” – „bezpieczny schron i azylum”: „Postanowiliśmy stać się samowystarczalni, stworzyć nową zasadę życia, ustanowić nową erę, jeszcze raz ukonstytuować świat na małą skalę wprawdzie, dla nas tylko, ale podług naszego gustu i upodobania. Miała to być forteca, blockhaus, ufortyfikowana placówka opanowująca okolicę – na wpół twierdza, na wpół teatr, na wpół laboratorium wizyjne”¹⁴. Marzenie to, choć rozbudowane przez wyobraźnię do rozmiarów wizji pełnej zmysłowych konkretów – światła świec, wycia wilków i szumu „niezglębionej nocy” – nigdy się nie ziściło, lecz dużo później podjął je i zrealizował „błękitnooki”, anonimowy nieznajomy, który nie tylko, jak się zdaje, „proklamował republikę marzeń, suwerenne terytorium poezji”, ale także „wytyczył granice, położył fundamenty pod twierdzę, zamienił okolicę w jeden ogromny ogród różany. Pokoje gościnne, cele samotnej kontemplacji, refektarze, dormitoria, biblioteki... samotne pawilony wśród parku, altany i belwedery...”¹⁵. Mimo tego pozornie szczęśliwego zakończenia w opowiadaniu Schulza, podobnie jak u Kafki, pulsuje podświadomy niepokój: przestrzeń zmienia się od przykrej, „zgiełkliwej” Warszawy, poprzez rozżarzony, bezimienny Drohobycz, lotnisko na „Górcę” między Drohobyczem a Truskawcem oraz wymagowany „schron” narratora i kolegów, aż do realizacji „błękitnookiego”. Ta ostatnia jednak wcale nie gwarantuje absolutnego bezpieczeństwa, ponieważ, „wprzęgnięta w wielkie periody natury”, okazuje się narażona na odwieczny rytm wiosny i jesieni, odnowy i uwiądu, obfitości i ogołocenia. Dokończony tekst Schulza dopowiada niejako to, czego brak w *Jamie*: prześladowca zapewne nigdy zwierzęcia nie dopadnie i syk może ustać równie nagle, jak się

bezpieczny
schron
i azylum

12 B. Schulz, *Republika marzeń*, w: idem, *Opowiadania. Wybór esejów i listów*, oprac. J. Jarzębski, Wrocław 1998, s. 346.

13 J. Jarzębski, *Czasoprzestrzeń mitu i marzenia w prozie Brunona Schulza*, w: idem, *Powieść jako auto-kreacja*, Kraków 1984, s. 194.

14 B. Schulz, op. cit., s. 346.

15 Ibidem, s. 348.

pojawił, niemniej z drugiej strony praca nad umocnieniem i zamaskowaniem kryjówki – a więc i towarzyszący jej lęk – też nigdy nie dobiegnie końca.

Z kolei *Ojczyzna* kieruje czytelnika raczej w stronę Walsera i częstych u niego obrazów konwencjonalnej mieszczańskiej idylli. Na niespełna ośmiu stronicach tekstu narrator prawie obsesyjnie zapewnia nas, że po „wielu perypetiach i zmiennych kolejach losu” znalazł wreszcie w prowincjonalnym mieście za granicą¹⁶ „refugium”, które dało mu „uczucie głębokiego spokoju i pewności”¹⁷. W następujących po sobie akapitach co rusz pojawiają się stwierdzenia takie jak: „Jakość mego szczęścia była z gatunku trwałych i rzetelnych”¹⁸, „Rachunek mego szczęścia jest zamknięty i pełny. Moje stanowisko w operze jest niewzruszone”¹⁹, „Z gorącym czołem przyciśniętym do szyby czuję i wiem: nic złego nie może mi się już przydarzyć, znalazłem przystań i spokój”²⁰. Powtórzenia te zdają się dowodzić, że wbrew zapewnieniom kierowanym do czytelnika i samego siebie narrator wciąż dręczy utajony lęk wymagający uśmieżenia. Ponadto opis miasta, sprawozdanie z tyleż nagłej, co błyskotliwej kariery oraz zapewnienia o idealnym pożyciu małżeńskim brzmią zdecydowane zbyt sielankowo, podobnie jak wiele małych próz autora *Willi pod Gwiazdą Wieczorną*. Starannie tłumiony niepokój ujawnia się co najmniej dwukrotnie – raz poprzez wzmiankę o rozpowszechnionej w dobrym towarzystwie miasta grze w karty: „Gra w karty kwitnie. Hołdują jej nawet damy i nie ma niemal wieczoru, żebyśmy i my nie kończyli dnia w którymś z eleganckich domów naszych przyjaciół przy grze, przeciągającej się nieraz głęboko w noc”²¹, drugi raz przy próbie sentymentalnej estetyzacji śmierci, metaforycznie porównywanej do kochającej kobiety i metonimicznie z nią zestawianej: „Wiem: [...] przyjmie mnie kiedyś śmierć w otwarte ramiona, pożywna i syta. Będę leżał nasycony wśród zieleni na pięknym, pielęgnowanym cmentarzu tutejszym. Moja żona – jak pięknie będzie ją stroił wdowi welon – przynosić mi będzie kwiaty w jasne i ciche przedpołudnie tutejsze. Z dna tej pełni bez granic wstaje jak gdyby ciężka i głęboka muzyka, żałobne, uroczyste, głucho taktuje majestatycznej uwertury. Czuję potężne uderzenia rytmu,

refugium

„śmierć pożywna i syta”

16 Jacek Scholz postawił przekonująco ugruntowaną hipotezę, że miastem tym jest najprawdopodobniej Wiedeń, natomiast *Ojczyzna* to przynajmniej po części autoprzekład zaginionego opowiadania Schulza *Die Heimkehr*, wysłanego Thomasowi Mannowi. Por. J. Scholz, *Oryginał czy przekład? Zagadka tekstu Brunona Schulza Ojczyzna*, w: *W ulamkach zwierciadła... Bruno Schulz w 110 rocznicę urodzin i 60 rocznicę śmierci*, red. M. Kitowska-Łysiak i W. Panas, Lublin 2003, s. 173–184.

17 B. Schulz, op. cit., s. 373.

18 Ibidem, s. 374.

19 Ibidem.

20 Ibidem, s. 378.

21 Ibidem, s. 376–377.

rosnące z głębi. Z podniesionymi brwiami, wpatrzony w punkt daleki, czuję, jak włosy powstają mi z wolna na głowie. Sztynnieję i słucham...”²². Hazard może się przecież skończyć nie tylko wygraną, ale i przegraną – jest ryzykownym kuszeniem fortuny, sprowokowanym nudą, natomiast wyobrażenie scenerii *post mortem* skutkuje nie tyle wrażeniem narastających dźwięków, ile pogłębiającym się przerażeniem, które te dźwięki niosą.

Jama Kafki jest diagramem niepokoju w czystej postaci. Podmiot mówiący zostaje zredukowany do statusu zwierzęcia, które żyje w warunkach elementarnych: labirynt wydrążonych pod ziemią korytarzy, spiżarnie pełne mięsa, wejście do jamy zamaskowane mchem. Z drugiej strony zwierzę zostało obdarzone głosem i może podzielić się z nami swoim elementarnym doświadczeniem, a jest to doświadczenie zdefiniowane przez Freuda w *Niesamowitym*²³ i zrekapitulowane przez Lacana w seminarium z grudnia roku 1962, poświęconym fenomenowi niepokoju. Lacan mówi – autorytatywnie narzucając uczestnikom swój enigmatyczny monolog – że niepokój zawsze pojawia się „w ramach”, na co można przystać o tyle, że u Kafki, Walsera i Schulza, podobnie jak w przywoływanym w toku seminarium Freudowskim przypadku Człowieka-Wilka, mamy do czynienia z „ramami”, czyli jakimś światem przedstawionym – uczłowieczoną naturą lub przetworzoną mieszczańską rzeczywistością pierwszej połowy XX wieku. To w ten świat, w te światy, określane jako *Heim* – dom, to, co znajome, „nagle, raptem, [...] wkracza *Unheimliche*. Zawsze natknięcie się na scenę, która ujawni się w swoich specyficznych wymiarach i pozwoli na pojawienie się w świecie tego, czego wypowiedzieć n i e w o l n o”. Tym czymś jest niepokój, „coś, co było tam zawsze, najbliżej, w domu, w *Heim*. To, można powiedzieć, narzucony lokator. W pewnym sensie naprawdę lokator, który zjawia się niespodziewanie, w absolutnym związku z doświadczeniem *Unheimliche*”²⁴. Chwilę później Lacan podaje definicję: „Zjawisko niepokoju polega na nagłym pojawieniu się wewnątrz ram *Heimliche*, a więc błędem jest twierdzić, że niepokój nie ma swego przedmiotu. Jego przedmiot różni się od tych, których percepcja została uwarunkowana i ustrukturuwana. Czym się różni? Modelem jest tu cięcie, bruzda, cecha jednostkowa, o t o, c o j e s t, co w działaniu zawsze pozostaje zwarte jak brzegi rany, niczym zamknięta książka, nieotwarte, zapieczętowane listy, bez końca odsyłające do kolejnych śladów”. Nie jest łatwo rozróżnić

diagramy
niepokoju

Heim i
Unheimliche

22 Ibidem, s. 378.

23 Por. Z. Freud, *Niesamowite*, w: Idem, *Pisma psychologiczne*, przeł. R. Reszke, Warszawa 1997, s. 233–262.

24 J. Lacan, *Anxiety. The Seminar of Jacques Lacan. Book X*, ed. J.-A. Miller, trans. A. R. Price, Cambridge-Malden, MA 2014, s. 75–76. Przekład: M. W.

się w tym rozumowaniu, można chyba jednak przyjąć na lokalny użytek literaturoznawczej interpretacji, że – idąc tropem Freuda wytyczonym w *Niesamowitym* – *Heimliche* i *Unheimliche* są w istocie nierozdzielne, nie-pokój nieusuwalnie czai się w każdym zacisznym pokoju i co najwyżej można go artykułować w nieskończoność, czy też raczej do samego końca, jak to z uporem czynili Kafka, Walser i Schulz.

nie-pokój
w pokoju