

Teksty Drugie 2013, 6, s. 242-257



Bruno Schulz i psychoanaliza

Paweł Dybel

Paweł DYBEL

Bruno Schulz i psychoanaliza

I.

Wypowiedzi Schulza na temat psychoanalizy Freuda są nieliczne i zdawkowe. Na dobrą sprawę pojawiają się tylko w dwóch jego recenzjach w postaci rozbudowanych dygresji, sformułowanych trochę na marginesie innych uwag. Recenzje te dotyczyły powieści Marii Kuncewiczowej *Cudzoziemka* oraz *Ferdydurke* Witolda Gombrowicza. I jakkolwiek wypowiedzi te stanowią niezbite świadectwo, że Schulz nie tylko interesował się psychoanalityczną teorią Freuda i że była ona dla niego również jednym ze źródeł pisarskich inspiracji, trudno na ich podstawie wyciągać dalej idące wnioski. Sposób bowiem, w jaki autor *Sklepów cynamonowych* komentował tę teorię, rozważając ją pod kątem przydatności do pisarskiego rzemiosła, może wydać się dzisiaj bardzo osobliwy, pełen przy tym krytycznego dystansu. Mimo to bliższe przyjrzenie się tym wypowiedziom pozwala, jak sądzę, określić dokładniej, co właściwie Schulz rozumiał przez psychoanalizę, no i – co szczególnie interesujące – w czym upatrywał jej znaczenia dla aktu pisarskiej kreacji.

Pierwsza wypowiedź pojawia się w kontekście jego rozważań nad neurotycznym, maniako-depresyjnym charakterem Róży, głównej bohaterki powieści Kuncewiczowej. Schultz, stwierdzając, że niektóre symptomatyczne zachowania i wypowiedzi bohaterki znakomicie nadawałyby się do psychoanalitycznej interpretacji, zastanawia się, na ile „w ogóle” teoria psychoanalityczna może być dla pisarza źródłem inspiracji:

Psychoanaliza zna dobrze te skupienia odciętej i bezwyjściowej energii psychicznej, zawarte w pewnych słowach, w pewnych myślach musowych lub działaniach. Nasuwa się pytanie, czy doświadczenia psychoanalizy mogą być przedmiotem opracowań literackich.

Wydaje mi się, że wywód psychoanalityczny nie jest dostatecznie dla niewtajemniczonego przekonywający. Mechanizm przebiegów podświadomych i ich logika jest odmienna

od tej, z jaką przywykliśmy się spotykać w beletrystyce. W powieści prawda nie jest argumentem ostatecznym i decydującym – jest nim natomiast prawdopodobieństwo. Rewelacje psychoanalityków, choć prawdziwe, pozostaną jeszcze długo dla nieprzyzwyczajonego umysłu nieprzekonywające. Kiedyś, gdy introspekcja nasza przesiąknie do tego stopnia metodami psychoanalizy, że nauczymy się chwycać na gorącym uczynku mechanizmy podświadomości, i gdy myśl nasza oswoi się z mechaniką tych przebiegów – przyjdzie czas na psychoanalizę w powieści.¹

W wypowiedzi tej zwraca uwagę przede wszystkim to, że stosunek Schulza do psychoanalizy jest głęboko ambiwalentny. Z jednej strony uznaje on jej poznanie za głęboko prawdziwe w odniesieniu do „podświadomych” mechanizmów określających ludzką psychikę, z drugiej stwierdza, że pisarz w akcie kreacji niekoniecznie musi się orientować zgodnie z tego rodzaju „prawdą”. Jego celem jest bowiem nie tyle dostarczenie obiektywnej „prawdy” na temat mechanizmów określających ludzką psychikę, ile „prawdopodobieństwo”. Co jednak właściwie Schulz rozumie przez te dwa pojęcia?

Jeśli chodzi o pojęcie „prawdy”, to podkreśla on, że „prawda” na temat ludzkiej psychiki odsłaniana przez psychoanalizę jest dla współczesnych zbyt trudna do uchwycenia, zbyt świeża, szokująca i nowa, by mogli ją zrozumieć i zaakceptować. Nie została bowiem wypracowana żadna naukowa procedura, która by pozwalała „chwycać na gorącym uczynku mechanizmy podświadomości”². Słowem, współcześni nie rozporządzają jeszcze odpowiednimi instrumentami, które pozwalałyby owe mechanizmy rozpoznąć w określających je regułach i tym samym uczynić obiektem naukowej refleksji („introspekcji”) oraz sprawić, że będą one weryfikowalne jako coś absolutnie pewnego, empirycznie stwierdzalnego.

Dopóki to nie nastąpi, poznania psychoanalityczne na temat ludzkiej „podświadomości” nie mogą być zdaniem Schulza punktem wyjścia dla pisarza w jego kreacjach. Ten bowiem winien kierować się zasadą „prawdopodobieństwa”, czyli innymi słowy, tworzyć świat, który być może wyda się niekiedy jego czytelnikom dość dziwaczny i przejawskrawiony, ale jednak zasadniczo zgodny z ich odbiorem świata realnego. Natomiast pisarz, który w swoich kreacjach kierowałby się wyłącznie „prawdą” psychoanalitycznych poznań, ignorując zasadę „prawdopodobieństwa”, czyli zgodności kreowanego przez siebie świata z podstawowymi prawami określającymi nasz potoczny odbiór rzeczywistości, pozostałby dla swoich czytelników całkowicie niezrozumiały. Owa „prawda” bowiem, którą odsłania psychoanaliza, jest tak osobliwa i niezwykła, tak dalece odbiega od tego, co zwykliśmy

¹ B. Schulz *Proza*, przedmowa A. Sandauer, Wydawnictwo Literackie, Kraków 1964, s. 464.

² Schulz, wzorem Witkacego i innych posługuje się pojęciem „poświadomość”, którym w okresie międzywojennym oddawano freudowski termin *das Unbewusste*. Było to nieadekwatne tłumaczenie tego terminu, gdyż jeśli trzymać się wiernie litery języka niemieckiego, należałoby go tłumaczyć jako „nieświadome”. Dlatego w dalszych partiach tekstu posługuje się słowem „nieświadome” nie „podświadomość”.

do tej pory sądzić na temat mechanizmów ludzkiego życia psychicznego, że pisarz, który chciałby zgodnie z nią konstruować psychologiczne sylwetki bohaterów swych powieści, ryzykowałby, że nie zostanie wcale zrozumiany przez odbiorców.

Rzecz jednak ciekawa, że w dalszych fragmentach wypowiedzi na temat psychoanalizy Schulz zdaje się przeczyć swoim konkluzjom, stwierdzając:

Powieść Kuncewiczowej przeczy jednak tej prognozie. Jest ona jakby dowodem, że metody psychoanalizy są już dziś dojrzałe do literatury pięknej. Podejrzewam jednak, że dzieje się to dzięki pewnemu sfalszowaniu przebiegów podświadomych, dzięki sztucznemu podciągnięciu ich w hierarchii tworów psychicznych i zbliżeniu w strukturze do przebiegów normalnych, co zresztą uważam za dopuszczalne i konieczne w interesie zrozumiałości.³

Ale jest to wrażenie mylne. Wypowiedź ta potwierdza bowiem jedynie to, co autor *Sklepow cynamonych* stwierdził na temat psychoanalizy powyżej. W jego opinii nawet jeśli powieść Kuncewiczowej stanowi wymowne świadectwo owocnego zastosowania „metod psychoanalizy” w literaturze, to przecież stało się to możliwe jedynie dzięki – jak stwierdza – „sfalszowaniu przebiegów podświadomych”, tak że upodobniły się one do „przebiegów normalnych”, czyli do procesów, które zachodzą na poziomie świadomości.

Znowu więc powraca, tyle że tym razem już w zamaskowanej formie, postulat stosowania się pisarza do zasady „prawdopodobieństwa”. „Przebiegi podświadome” nie mogą wszakże pojawiać się w dziele literackim w swej oryginalnej postaci, gdyż wtedy byłyby całkowicie niezrozumiałe dla jego odbiorców. Wymagają one dodatkowego opracowania przez pisarza, który „fałszując” je, zbliża je do „przebiegów normalnych” i tym samym uprzystępnia ich znaczenie odbiorcom. To zaś znaczy: czyni on te przebiegi „prawdopodobnymi” z punktu widzenia odbiorcy i tym samym zrozumiałymi w świetle tego, jak zwykł on pojmować funkcjonowanie ludzkiego psychiki.

Co w takim razie zostaje z „metod” psychoanalizy w dziele literackim skoro ulegają one w nim tak daleko idącemu przekształceniu przez świadomość pisarza? A co począć z pisarzami, którzy – inaczej niż Kuncewiczowa czy sam Schulz – w ogóle nie czytali Freuda, a jednak w swoich dziełach stosowali bezwiednie „metody” psychoanalizy? Jak na przykład Sofokles w *Królu Edypie* czy Szekspir? Czy właśnie w ich pisarstwie „przebiegi podświadome” nie dały o sobie szczególnie wymownie znać, nie przynosząc bynajmniej żadnego uszczerbku ich dziełom? Wręcz przeciwnie, współdecydując o ich szczególnej popularności?

Są to naturalnie pytania retoryczne. Ale w powyższej wypowiedzi Schulza interesujące jest nie tyle to, co sądzi on na temat stosowania „metod psychoanalizy” w literaturze, bo stosunkowo łatwo jest wykazać powierzchowność, jeśli nie wręcz wewnętrzną sprzeczność tych sądów. Zwraca uwagę przede wszystkim nacisk, jaki kładzie on na konieczność „fałszowania” tych metod przez pisarza. Twierdzenie

to implikuje bowiem wyraźnie, że przy całej swej otwartości (i zapewne też fascynacji) na „prawdę” o ludzkiej psychice, jaką objawia psychoanaliza, Schulz nie był w stanie uznać „nonsensownej” struktury językowej patologicznych zjawisk psychicznych – marzeń sennych, symptomów, czynności pomyłkowych – za punkt wyjścia pisarskiego dyskursu.

Obce były mu więc z pewnością próby transpozycji odkryć psychoanalizy w dziedzinę sztuki, jakie poczynił od lat 20. podejmowali surrealiści, budując narrację literackiego tekstu na zasadzie absolutnie przypadkowego następstwa słów, czy ich eksperymenty malarskie. Ale również wychodzące naprzeciw tym odkryciom próby „rozluźnienia” świadomościowej logiki narracji podejmowane przez Joyce’a czy przedstawicieli prozy „strumienia świadomości” nie mogły budzić w nim entuzjazmu. Pod tym względem Schulz reprezentował bez wątpienia bardzo konserwatywne stanowisko, dominujące zresztą w całej niemal polskiej literaturze międzywojnia. Konserwatyzm tego stanowiska zasadzał się na podkreślanie konieczności pełnienia przez Ja pisarza (czy artystę) „kontrolującej” funkcji w stosunku do kreowanego przezeń świata, gdyż w przeciwnym wypadku jego kreacje przerodzą się w pozabawiony jakiegokolwiek sensu bełkot. W polskiej poezji międzywojnia stanowisko to doszło szczególnie wyraźnie do głosu w programie Awangardy Krakowskiej, natomiast w prozie w niemal całkowitej „odporności” jej czołowych przedstawicieli (może z wyjątkiem Witkacego) na wspomniane powyżej tendencje i eksperymenty.

Nie sugeruję tym samym, że przyjęcie przez Schulza podobnie konserwatywnej postawy obniża rangę jego pisarstwa. Chciałbym tylko podkreślić, że autor *Sklepów cynamonowych* był zasadniczo bardzo sceptycznie nastawiony wobec różnych awangardowych tendencji pojawiających się w prozie europejskiej od przełomu XIX i XX stulecia, nastawionych na podważenie dominującej roli, jaką świadome siebie Ja narratora pełni w procesie kreacji powieściowego świata. Można w tym naturalnie widzieć przejaw swoistego konserwatyizmu czy nawet dogmatyzmu jeśli chodzi o „warsztatową świadomość” pisarza. Nie przekłada się on jednak w najmniejszym stopniu na artystyczną rangę i oryginalność jego powieściowych kreacji. W ogóle nie sądzę, że ranga danego dzieła ma cokolwiek wspólnego z jego awangardowością, co naturalnie nie znaczy, że wśród dzieł awangardowych nie zdarzają się dzieła wielkie.

W przypadku Schulza konserwatyzm jego „teoretycznego” stanowiska nie przeszkodził mu w stworzeniu jednego z najbardziej niezwykłych powieściowych światów, jakie zna cała literatura XX-wieczna. Nie dość tego. Jeśli przyjrzymy się samej genealogii tych światów, ich ścisłemu związkowi z jak najbardziej realnymi zdarzeniami, na podłożu których one wyrastają, zdarzeniami przesiąkniętymi przy tym atmosferą głębokiej galicyjskiej prowincji, wydaje się, że jest to wręcz stanowisko anachroniczne, dziecięce wręcz w swojej naiwności. A jednak w całym jego anachronizmie i prowincjonalizmie kryje się potężna siła, która sprawia, że czytelnik tej prozy uwiedziony od razu, jej pierwszymi słowami przenosi się w wyobraźni w „idealną” przestrzeń literackiego mitu, urzeczony jego niezwykłą subtelnością i fantazjotwórczym pięknem.

Podobnie też nie sądzę, że wyraźny opór Schulza, na „teoretycznym” poziomie jego pisarskiej samowiedzy, przed bezpośrednim wprowadzaniem „metod” psychoanalizy do literatury i jego optowanie za „prawdopodobieństwem” pisarskiego świata zmienia cokolwiek w kwestii wspomnianego powyżej, głęboko „psychoanalitycznego” charakteru jego pisarstwa. Ten ostatni manifestuje się nie tyle na poziomie samej literackiej formy (choć sąd ten nie do końca jest słuszny), ile na poziomie świata przedstawionego jego opowiadań i powieści, w pojawiających się w nim głównych motywach i wątkach. Jakkolwiek bowiem, zgodnie z wyznawaną przez pisarza zasadą „prawdopodobieństwa”, świat ten tworzą kontrolowane przez świadome Ja narratora „przebiegi normalne”, to jednak, jeśli przyjrzeć się im bliżej, zdają się być pod ciągłą presją nieświadomego, które pośrednio dochodzi w nich do głosu w różnych przejawskrawieniach i deformacjach jego obrazu.

Jeśli więc na przykład wydarzenia rozgrywane się w *Sklepkach cynamonowych* mieszczą się jeszcze – na pierwszy rzut oka – w ramach „cezurzy rzeczywistości” jako mające status zdarzeń „jakby” dziejących się na zewnątrz, w świecie jawy, to zarazem dzięki subtelny, niemalże niewidocznym, metaforyzującym zabiegom językowym pisarza przerastają niejako od razu „do wewnątrz”, w świat sennej pisarskiej wyobraźni, gdzie niczym w krzywym zwierciadle ulegają wyolbrzymieniu, wyjawiając się w całej swej trudnej do pojęcia „prawdzie”. „Prawdzie”, która przy tym, jeśli przyjrzeć się jej bliżej, zdaje się głęboko spokrewniona z „prawdą” nieświadomych „przebiegów”, o których mówi psychoanaliza.

2.

Tę różnicę, a zarazem skryte głębokie pokrewieństwo w sposobie językowej budowy fikcyjnego świata marzeń sennych w tej postaci, w której pojawia się on w narracjach samego Freuda i w prozie Schulza, chciałbym – na razie tylko przykładowo i bardzo jeszcze wstępnie – wydobyć, porównując ze sobą jedną z tych narracji i fragment otwierający *Sklepy cynamonowe*. Oto wybrane fragmenty narracji znanego Freudowskiego snu o Irmie, w którym – jak podkreślają jego rozliczni interpretatorzy – wyśnił on samą „genealogię” psychoanalizy:

Wielka hala – przyjmujemy wielu gości. Wśród nich jest Irma, którą natychmiast biorę na bok, by niejako odpowiedzieć na jej list, by postawić jej zarzuty, że jeszcze nie akceptuje „rozwiązania”. Mówię jej „Jeśli jeszcze masz bóle, to jest to tak naprawdę twoja wina”. Ona mi na to: „Gdybyś wiedział, jaki ból czuję teraz w gardle, żołądku i w całym ciele, aż mnie zatyka”. Czuję lęk, spoglądam na nią. Jest blada i obrzmiała; myślę sobie, że chyba jednak przeoczyłem jakiś czynnik organiczny. Prowadzę ją do okna i zaglądam w gardło. Wzdraga się przed tym jak kobiety, które noszą sztuczną szczękę. Przez głowę przemyka mi myśl, że przecież nie musi. Otwiera usta, po prawej stronie widzę dużą białą płamę, gdzie indziej spostrzegam osobliwe pomarszczone twory, utworzone najwyraźniej na podobieństwo małżowin nosowych, rozległe białoszare strupy. Szybko wołam doktora M., który powtarza badanie i potwierdza wynik... [...] przyjaciel Leopold ostukuje ją przez stanik i mówi „Z lewej strony na dole ton stłumiony”, wskazuje również na zaatakowaną partię skóry lewego ramienia (co i ja też czuję, jak on, mimo sukni)... M. powiada: „To na pewno infekcja, ale

to nic; dojdzie do tego dyzenteria i wytrąci truciznę”. Wiemy też od razu, skąd wzięła się a infekcja Niedawno, gdy Irma źle się czuła, przyjaciel Otto zrobił jej zastrzyk z preparatu propylu, propylen... kwas propionowy... *trimetylamina* (której wzór chemiczny widzę przed sobą wydrukowany wytuszczonym drukiem)... Nie wolno tak lekkomyślnie robić takich zastrzyków... Prawdopodobnie strzykawką też była brudna.⁴

Schulz jako pisarz z pewnością nie zaakceptowałby wszystkiego, co w tej narracji jest „nieprawdopodobne”. A więc opisu monstualnych potworności, które śniący dostrzega w gardle Army, nagłych, niczym czasowo i przestrzennie nieuzasadnionych przejść od jednej sceny do następnej (np. od sceny oglądu przez śniącego gardła Army do sceny jej oględzin przez trójkę lekarzy), absurdalnych, z czysto zdroworoządkowego punktu widzenia, językowych skojarzeń dotyczących chemicznego składu zastrzyku, który doktor X. zrobił Irmie, równie absurdalnej „logiki argumentacji”, jaka stoi za oskarżeniami śniącego itd. Wszystko to w jego oczach, jakkolwiek niewątpliwie zawierające jakąś głęboką „prawdę” o śniącym (i o jego pacjentce zarazem), nie znalazłoby uznania jako „metoda” (czy „metody”), którą mógłby posłużyć się pisarz w procesie kreacji fikcyjnego świata swoich powieści. Ten wszakże – przypomnijmy – ma kierować się zasadą „prawdopodobieństwa” przedstawianych zdarzeń ze zdarzeniami, które mają (lub mogą) zdarzyć się w rzeczywistości. Zdarzenia te mają być – jego zdaniem – bezpośrednio zrozumiałe dla czytelnika, a nie dopiero, gdy podda się je – jak to czyni Freud – odpowiedniej, nadającej im sens interpretacji, zestawiając z kontekstem różnych realnych wydarzeń z przeszłości śniącego.

Czy jednak rzeczywiście między Freudowską narracją marzenia sennego oraz sposobem, w jaki organizuje ją Schulz w swojej prozie, ziele tak głęboka przepaść? Przyjrzyjmy się bliżej, na zasadzie przykładu, fragmentowi opowiadania *Sierpień* otwierającego *Sklepy cynamonowe*, przedstawiającemu Adelę, centralną postać kobiecą w tym utworze:

Adela wracała w świetliste poranki, jak Pomona z ognia dnia rozżagwionego, wysypując z koszyka barwną urodę słońca – lśniące, pełne wody pod przejrzystą skórką czereśnie, tajemnicze, czarne wiśnie, których woń przekraczała to, co ziszczało się w smaku; morele, w których miąższu złotym był rdzeń długich popołudni; a obok tej czystej poezji owoców wyładowywała nabrzmiała siłą i pożywnością platy mięsa z klawiaturą żeber ciętych, wodorosty jarzyn, niby zabite głowonogi i meduzy – surowy materiał obiadu o smaku jeszcze nie uformowanym i jałowym, wegetatywne i telluryczne ingrediencje obiadu o zapachu dzikim i polnym.⁵

Obraz ten nie ma w sobie z pewnością nic „nieprawdopodobnego”. Jak żywo staje w nim przed nami postać kobiety wysypującej z kosza w jaskrawym świetle dnia soczyste i jędrne owoce, warzywa i platy świeżego mięsa. Przypominają się przepojone świetlistą kolorystyką wspaniałe płótna flamandzkich mistrzów. Po-

⁴ Z. Freud *Objaśnianie marzeń sennych*, Wydawnictwo KR, Warszawa 1996, s. 108-115.

⁵ B. Schulz *Proza*, s. 47.

dobnie jak tam, wszystko zdaje się tu na swoim miejscu, zainscenizowane przez twórcę, tak jakby działa się „naprawdę” w otaczającej go rzeczywistości. Tyle że tam wynika to z układu barw i światła oraz z misternej kompozycji ludzi i przedmiotów, tutaj z przytłaczającego bogactwa językowych porównań i skojarzeń zgęszczonych w jednym, rozdętym do granic wytrzymałości zdaniu, przerywanym raz po raz myślnikami i średnikami.

Kiedy jednak przyjrzymy się bliżej misternej językowej postaci tego fragmentu, okazuje się, że „prawdopodobieństwo” tego obrazu, podobieństwo do czegoś, co mogłoby zdarzyć się „realnie”, to tylko zewnętrzny pozór, natomiast tak naprawdę dzieją się tutaj rzeczy niezwykle, przekraczające wszelkie ludzkie wyobrażenia. Adela nie wraca wszakże z targu, ale „z ognia dnia rozżagwionego”, przeobrażona w jego blasku w rzymską boginię urodzaju i płodności. Podobnie też przedmioty, które wysypuje z koszyka, zdają się całkowicie pozbawione opornej materialności, ale stały się samą „barwną urodą słońca”. A jeśli tak, to są tej samej świetlistej natury, co Adela, są „jakby” równocześnie częścią jej samej. Z martwych, odrębnych przedmiotów przeobraziły się w świetliste atrybuty jej boskiej kobiecości, „wysypującej się” wielkodusznie na naszych oczach i odsłaniającej przed nami swe najgłębsze tajemnice.

Słowem, to, co zgodnie z logiką „prawdopodobieństwa” zdaje się być „na zewnątrz”; kosz, z którego Adela wysypuje owoce, warzywa i mięso (linearny porządek następstwa), niepostrzeżenie przerasta do wewnątrz, przechodząc jedno w drugie niczym oblicza janusowego bóstwa (wertikalny porządek równoczesności). Analogicznie, Adela ze służącej powracającej z targu z koszykiem pełnym żywności przeobraża się w boską władczynię wszelkiego życia i śmierci. Czas fizyczny stanął w miejscu. Znaleźliśmy się w świecie fikcji, w którym wszystkie, najbardziej nawet absurdalne przeobrażenia ludzi i rzeczy, związki między nimi stają się możliwe. I to nawet jeśli na pierwszy rzut oka wydają się one „prawdopodobne”.

3.

Czy w takim razie, mimo ewidentnych różnic w samej narracji, w sposobie, w jaki Freud i Schulz budują obrazy obydwu kobiet, nie odnajdujemy w niej zarazem czegoś im głęboko wspólnego? Czy podobnie jak w przypadku Adeli również i „zewnętrzne” cielesne dolegliwości i schorzenia Irmy nie stają się równocześnie częścią jej duchowego pejzażu? Czy potworne strupy w jej gardle, zgrubienia na szyi, no i wreszcie zakażona krew nie są w oczach śniącego równoznaczne z jej „chorą”, „grzeszną” kobiecością? Tym, kim jest ona dla narratora marzenia sennego jako kobieta? I to nie tylko jako niepokorna pacjentka, która nie słucha zaleceń lekarza?⁶

⁶ Porównaj sposób, w jaki interpretuję ten przypadek w: P. Dybel *Zagadka „drugiej płci”*, Universitas, Kraków 2007, s. 146-164. Jego dokładne omówienie z uwzględnieniem szerokiego kontekstu biograficznego znajduje się w książce L. Appignanesi, J. Forrester *Kobieta Freuda*, przeł. J. Ablamowicz, Wydawnictwo Jacek Santorski & Co, Warszawa 1998, s. 40-78.

Freud naturalnie nie stosuje w swojej narracji różnych technik „maskujących”, dopasowujących swe absurdalne fantazje senne, ich niezrozumiałe przemieszczenia i transformacje jednych w drugie, do akceptowalnego przez czytelnika obrazu rzeczywistości. Zdaje się w swojej narracji na ich „luźną” logikę. Dlatego obraz, a właściwie ciąg obrazów, który się z niej wyłania, jest „nieprawdopodobny”, naruszający drastycznie „realne” stosunki w czasie i stosunki przyległości między rzeczami. Ale znowu: czy efekt jego narracji nie jest ostatecznie bardzo podobny do tego, który osiąga Schulz, „nakładając” na linearny porządek następstwa kreowanych obrazów wertykalny porządek równoczesności? Słowem, czy podobnie, jak w przypadku Adeli, gdzie obrazy wysypanych przez nią z koszyka owoców, warzyw i mięsa stają się niejako równocześnie obrazami jej samej, również i zewnętrzne schorzenia ciała Irmy nie przerastają równocześnie do wewnątrz, stając się atrybutami jej kobiecości jako takiej?

Naturalnie nie możemy zapominać o tym, jak dalece obrazy tych dwóch postaci kobiecych różnią się od siebie. Irma przybiera w narracji Freuda postać odrażającej kobiety-monstrum, przytłaczającej śniącego zdeformowanymi atrybutami swej kobiecości, w stosunku do której odczuwa on zarówno pociąg, jak i obrzydzenie i lęk. To kobieta-demon napiętnowana przez śniącego znamieniem nieuleczalnej choroby za grzech nieposłuszeństwa w stosunku do jego lekarskich zaleceń. Adela natomiast jawi się jako bogini płodności i życia przybywająca ze świetlistych, pozaziemskich regionów, fascynująca wszystkimi atrybutami swego „koszyka”, gdy wyjawia je hojnie przed całym światem.

Ale znowu, czy ta różnica między nimi nie bierze się stąd, że Schulz, kreśląc w postaci Adeli obraz wszechwładnej kobiecości, posługuje się wspomnianymi technikami „fałszującymi”, uwznioślającymi ziemski obiekt jego kreacji, natomiast Freud w swej narracji marzenia sennego zmierza w dokładnie odwrotnym kierunku, dając wyraz własnej nieuświadomianej na co dzień agresji i lękom? Czy w takim razie „prawda” tego ostatniego ponurego obrazu nie jest po prostu drugą, wypartą stroną wzniosłej iluzoryczności obrazu pierwszego? Czy Irma to drugie niepokojące oblicze Adeli, którego pisarz żadną miarą nie chce dopuścić do świadomości?

A może po prostu nie jest w stanie tego dokonać, gdyż inaczej niż Freud, który nawet we śnie przyjmuje pozycję władczego podmiotu wobec niesfornej pacjentki, autor *Sklepow cynamonowych* stara się całkowicie zaniknąć za maską wyczarowanego przez siebie boskiego obrazu kobiecości? Zamiast więc zaznaczyć własną odrębność wobec tego obrazu, przyjmuje postawę anonimowego narratora-widza, bez reszty porwanego i zatopionego w jego świetlistej wspaniałości?

Nasuują się dalsze pytania, ale w końcu nie one są najważniejsze. Powyższe porównanie ukazuje wymownie, jak dalece nieustanne uwznioślanie przez Schulza postaci kobiecych w jego prozie koresponduje z surową „prawdą” Freudowskich marzeń sennych, w których niesforna kobiecość przybiera maskę Śmierci, w równej mierze fascynując, co budząc przerażenie i odrazę. Jeśli bowiem w tych ostatnich rządzi regresywny rytm Tanatosa rozczłonkujący wszystko, łącznie z ich

językiem, na czynniki pierwsze, aż w końcu śniący, docierając do brzegu Nicości budzi się skamieniały z przerażenia, to świat prozy Schulza określa progresywny rytm Erosa, każąc mu nieustannie uwznioślać kobiece siły płodności i rozkwitu. Dlatego kobiecość staje się tym, co boskie, kobiety zaś, wzniosłymi świetlistymi boginiami stąpającymi lekko po ziemi, zawłaszczającymi w niej dla siebie wszystkie jej atrybuty.

Taką różnicę można zauważyć w organizacji samego języka. Freudowskie narracje marzeń sennych zdają się podlegać bez reszty zasadzie „luźnej asocjacji”. W rezultacie dowolnym zgęszczeniem i przemieszczeniem ulegają w nich relacje między tworzącymi je znaczącymi, a następnie ta destrukcyjno-regresywna tendencja kontynuowana jest na poziomie fonologicznej materii języka, prowadząc do rozczłonkowania jej na czynniki pierwsze i sprowadzając wszystko w niej do nonsensu i absurdu (na przykład „magiczne” słowo-neologizm *trimetylamina* w śnie o Irmie). Natomiast Schulz przeciwnie, pojmując siebie jako pisarza-artystę, który winien całkowicie kontrolować język swoich kreacji, w swojej prozie dokonuje nieustannie substytucji „realnych” zewnętrznych odniesień znaczących na wewnętrzne odniesienia mityczno-fikcyjne. Dlatego czytając jego opowiadania, odnosi się wrażenie, że język jest w nich rozdęty do granic wytrzymałości, za chwilę nie wytrzyma naporu piętrzących się w nim analogii i metafor i rozsypie się niczym kolorowe szkiełka kalejdoskopu. Postępując w ten sposób, autor *Sklepów cynamonowych* ustanawia – niczym poeta – w swoim świecie pozorne relacje przyczyn i skutków, które piętrzą się jedno nad drugimi, rozwijając wyjściowy obraz na zasadzie kolejnych, nakładanych na siebie wyobrażeń przedstawię. Dlatego też, inaczej niż u Freuda, narracja nie kończy się rozpadem języka na elementy pierwsze, ale rozwija się w kierunku budowania coraz to bardziej złożonych związków między postaciami i rzeczami powołanymi przez siebie do życia na kartach powieści.

W tym wszystkim Schulz jest niezrównanym mistrzem polszczyzny, sondującym i zarazem demonstrującym w swoim pisarstwie wszystkie jej składniowe niuanse i możliwości. Z tej samej jednak racji jest pisarzem tak głęboko w niej zakorzenionym, że zasadniczo nieprzekładalnym. Kiedy czytam jego tłumaczenia na angielski, niemiecki czy francuski, mam nieodparte wrażenie, że ich czytelnicy otrzymują jedynie nędzny substytut tego, czym ta proza jest w języku polskim.

Można powiedzieć, że każda metonimizacja, każde „dodanie” kolejnej sekwencji zdaniowej na zasadzie ustanowienia relacji przyległości z poprzednimi, jest w tej prozie już ich ekwiwalentyzacją; metaforycznym „podstawieniem” nowego obiektu w miejsce poprzedniego. Dokonuje się to jednak nie na zasadzie „zniesienia” poprzedniego obrazu i rozproszenia się w nowym, który, pozornie, nie ma z poprzednim nic wspólnego – jak dzieje się w narracji Freuda. Nie, „dodawanie” kolejnych obrazów dokonuje się na zasadzie ich następowania po sobie, tak jakby w obiektywie kamery ukazywały się po kolei różne strony filmowanej sceny i dopiero niejako wtórnie, gdzieś w tle i niemalże niepostrzeżenie nad tym linearnym ciągiem nadbudowuje się metaforyczne odniesienie do postaci Adeli-Pomony; prze-

niesienie całego obrazu do wnętrza. Dzięki temu zostają zachowane nie tylko relacje „prawdopodobieństwa” między rzeczami, ale również zostają one odniesione do jednej postaci, wokół której ześrodkowany jest cały obraz. W ten sposób wszystkie rzeczy wysypywane przez nią z koszyka stają się jakby równocześnie jej duchowymi atrybutami.

4.

Druga bardziej rozbudowana wypowiedź Schulza na temat psychoanalizy pojawia się w jego recenzji *Ferdydurke* Gombrowicza. Wypowiedź ta ma postać obszernego przypisu, w którym Schulz przeprowadza porównanie między naukową strategią Freuda, „odkrywcą dziedziny podświadomości”, i pisarską strategią Gombrowicza. Utrzymuje w nim, że jakkolwiek obu tym autorom chodzi ostatecznie o to samo – o wydobycie istotnej roli, jaką nieświadome pełni w życiu człowieka, to jednak tylko autorowi *Ferdydurke* udało się to zademonstrować w sposób przekonujący, oddający w pełni złożoność relacji, w jakiej świadomość i nieświadome pozostają wobec siebie:

Analogia do freudyzmu nasuwa się sama przez się, ale gdy Freud, odkrywszy dziedzinę podświadomości, uczynił z niej curiosum psychologiczne, wyspę izolowaną, której niezrozumiałe manifestacje i odrębną, paradoksalną logikę ukazał wyraźnie odgraniczone, niejako za kratami patologii, odseparowane od tła normalnych przebiegów, Gombrowicz skierował swój wznięk właśnie na te rzekomo normalne i dojrzałe procesy i wykazał, że ich legalność i prawidłowość jest złudzeniem optycznym naszej świadomości, która sama będąc produktem pewnej tresury akceptuje tylko treści sobie adekwatne, nie notyfikuje zaś żywiołu niedojrzałości, otaczającego swym zalewem nikią lagunę oficjalnych treści. Dziedzina, o którą chodzi, nie podpada pod żadną kategorię oficjalnego poznania, nie rozporządza żadnym organem do jej ujęcia.⁷

Również i w tym wypadku pisarz, właśnie dlatego, że punktem wyjścia jego słownych kreacji są „normalne i dojrzałe procesy”, ma zasadniczą przewagę nad psychoanalitykiem-Freudem. Ten ostatni bowiem – według Schulza – ujmuje „podświadomość” w sposób zbyt abstrakcyjny, w oderwaniu od sposobu, w jaki manifestuje się ona na poziomie świadomości. Naturalnie pozostaje otwartą kwestia, na ile Schulz oddaje tu sprawiedliwość sposobowi, w jaki autor *Objaśniania marzeń sennych* ujmował nieświadomość i jej związek z procesami świadomymi, na ile zaś jego sąd w tej kwestii jest – mówiąc oględnie – mało adekwatny.

Ale w końcu nie to jest w tej wypowiedzi najważniejsze. Zwraca w niej uwagę, po pierwsze, to, że niezależnie od swej krytycznej oceny „naukowego” dyskursu Freuda na temat „dziedziny podświadomości” autor *Sklepów cynamonowych* traktuje ją jak najbardziej poważnie jako pisarz. Uznaje ją za niezwykle istotny punkt odniesienia twórczości artystycznej, wręcz podstawowe podłoże, na którym ona wyrasta. Po drugie zaś uważa, że dziedzina ta jest kluczem do zrozumienia prze-

⁷ B. Schulz *Proza*, s. 482, przyp. 1. <http://rcin.org.pl>

wrotnej strategii pisarskiej Gombrowicza w *Ferdydurke*, który zamiast – jak Freud – traktować ją jako odrębny obiekt „powagi naukowej” i tym samym neutralizować jej destrukcyjne działanie:

Użył aparatu psychicznego, który normalnie służy jako kłapa bezpieczeństwa, izolator chroniący wątłą budowę oficjalności od naporu podziemnego chaosu: komizmu, konwulsji śmiechu, strząsającej uzurpacje i zakusy tego zbełtanego żywiołu – i na nim jako najbliższej komunikującym z tą problematyczną dziedziną zaszczerpił nowy organ widzenia i notyfikowania tych spraw. Groteska Gombrowicza nie jest niczym innym jak organem oporu i wstretu, adoptowanym dla celów poznawczych. Freud pokazał mały wycinek tego podziemnego świata dostępny metodom psychologa, który zneutralizował destrukcyjne działanie śmieszności i nonsensu. Pozostaje on w gruncie rzeczy na płaszczyźnie powagi naukowej. Ale generalny atak na tę dziedzinę mógł udać się tylko przez całkowite zwinięcie i opuszczenie pozycji powagi, przez otworenie frontu dla żywiołu śmiechu, dla bezgranicznej inwazji komizmu.⁸

Inaczej niż w recenzji *Cudzoziemki* Kuncewiczowej, to nie pisarz dorasta tutaj do „metod psychoanalizy”. Przeciwnie: zostawia je daleko w tyle, dając w swoim dziele znacznie bardziej przekonywającą i adekwatną manifestację nieświadomego, niż czyni to Freud w swoich pracach. Zadaniem, które stoi przed literaturą, nie jest już zatem tworzenie psychologicznych portretów bohaterów dorównujących naukowo stwierdzonej „prawdzie” na temat nieświadomych przebiegów psychicznych. Jest nim wyjawienie tych przebiegów w obszarze, który zdaje się ich jaskrawym przeciwieństwem: na poziomie kontrolowanych przez Ja świadomych procesów psychicznych. W przypadku Gombrowicza podstawowym narzędziem pisarskim w tej przewrotnej strategii staje się – według Schulza – groteska; ośmieszanie przeciwnika jego własną bronią i na jego własnym polu przez parodystyczne wyolbrzymienie stosowanych przez niego na co dzień mechanizmów maskujących.

Podstawową wadą psychoanalitycznej teorii Freuda było zatem, jak twierdzi autor *Sklepow cynamonowych*, to, że postępował wobec nieświadomego jak naukowiec. Traktował je z całą „powagą” jako oderwany od świadomości obiekt badania, który należy analizować jedynie w jego własnym obrębie. W rezultacie nie był w stanie obnażyć wszystkich stosowanych przez świadomość strategii maskujących wobec nieświadomego. Gombrowicz natomiast, parodiując te strategie, pokazał jak dalece nieświadome w postaci „żywiołu niedojrzałości, otaczającego swym zalewem nikłą lagunę oficjalnych treści” stanowi nie tylko permanentny punkt odniesienia dla wszystkich procesów świadomych, ale tak naprawdę dominuje w nich i nimi z ukrycia rządzi.

Słowem, nieświadome jest potężną siłą, żywiołem wplątany już zawsze w świadomość, którego destrukcyjna moc nie może zostać skutecznie „zneutralizowana” przez przybranie przez podmiot maski oficjalnej powagi, a więc przez stosowanie wobec niego różnych mechanizmów wyparcia, ignorowania go, udawania, że go się nie dostrzega. Nieskuteczną strategią jest też zajęcie wobec niego obiektywizacji

⁸ B. Schulz *Proza*, s. 482-483, przyp. 1.

jącej postawy naukowej. Znacznie bardziej efektywnym środkiem ujawniającym nieświadome, a zarazem osłabiającym jego destrukcyjne moce, jest żywioł komizmu, groteska. Pisarz, który – jak Gombrowicz – zdaje się na ów żywioł w swych powieściowych kreacjach, z jednej strony ośmiesza i demaskuje hipokryzję i fałsz różnych mechanizmów świadomych, z drugiej pozbawia nieświadome jego niszczących mocy. Jeśli bowiem na co dzień między świadomością i nieświadomym toczy się nieubłagana walka, to w powieściowej grotesce Gombrowicza walkę tę zastępuje żywioł komizmu, śmiechu. Sparodiowana świadomość przestaje być w oczach nieświadomego „poważnym” przeciwnikiem, z którym należy stoczyć walkę na śmierć i życie. W rezultacie głęboki antagonizm między tymi dwiema siłami ulega poważnemu osłabieniu, jeśli wręcz nie zanika.

Adekwatność tych uwag w stosunku do teorii psychoanalitycznej Freuda pozostawia naturalnie wiele do życzenia. Wystarczy choćby sięgnąć po *Dowcip i jego stosunek do nieświadomości*, by dostrzec, jak dalece w elementach komizmu i groteski rozpoznawał on „pracę nieświadomego”, przyznając im „neutralizującą” funkcję. Ale, jak już wspominałem, nie to jest w tej wypowiedzi Schulza najciekawsze. Zwraca w niej uwagę teza, że w końcu podstawowy problem pisarstwa Gombrowicza, problem ludzkiej „niedojrzałości”, który społeczeństwo próbuje na różne sposoby marginalizować, a który mimo to daje o sobie przewrotnie znać w różnych jego strategiach maskujących, pozach i konwencjach, jest głęboko spokrewniony z podstawowym problemem Freudowskiej psychoanalizy: w jaki sposób ująć relację między nieświadomym i świadomością, tak by „zneutralizować” jego destrukcyjne moce? Schulz sygnalizuje tym samym możliwość psychoanalitycznej interpretacji elementów komizmu i groteski w dziele Gombrowicza, które wyznaczają sobą obraną przez tego pisarza strategię wobec destrukcyjnych mocy nieświadomego, doświadczanego przez pisarza pod postacią różnych form ludzkiej „niedojrzałości” w kulturze. Na marginesie dodajmy możliwość do tej pory przez żadnego z rodzimych krytyków niepodjętą, co z perspektywy prawie siedemdziesięciu lat, które upłynęły od czasu, kiedy została sformułowana ta wypowiedź, może wręcz zdumiewać.

5.

Ale równie interesujące jest w tym kontekście pytanie, czy również i w odniesieniu do elementów groteski obecnych w prozie Schulza można przyjąć podobną strategię interpretacyjną? Innymi słowy, czy to, co – jak sugeruje – powinno stanowić podstawowy klucz interpretacyjny w odniesieniu do *Ferdydurke* Gombrowicza, w równie mierze można odnieść do jego własnej prozy? Może Schulz, jak to nieraz bywa, pisząc o Gombrowiczu, bezwiednie miał również na myśli obraną przez siebie strategię wobec nieświadomego?

Są dwa powody, dla których wydaje się to mało prawdopodobne. Po pierwsze, podstawowy problem pisarstwa Schulza to nie problem „niedojrzałości” w sensie gombrowiczowskim, ale problem Ojca, a ściślej biorąc jego braku, i w związku z tym

obrana przez niego masochistyczna strategia uwznioślenia i uwielbienia wszelkich atrybutów kobiecości⁹. Po drugie, świat groteski w prozie Schulza jest zasadniczo pozbawiony elementów komizmu i parodii, przynajmniej w tej postaci, w której pojawiają się one w prozie Gombrowicza. Dlatego próba psychoanalitycznej interpretacji tego świata musi opierać się na innych założeniach niż w przypadku twórczości autora *Ferdydurke*.

Strategii pisarskiej Schulza wobec nieświadomego nie można interpretować w kategoriach jego „neutralizowania” przez komizm i śmiech. Zasadza się ona na jego wyobrazeniowym „uwzniośnianiu”, które jest dokonywane z pozycji masochistycznych, już to ze strony narratora-syna, już to ze strony będącej jego swoistym *porte-parole*, postaci ojca. W pierwszym wypadku dokonuje się to przez wykreowanie w tej prozie władczych postaci kobiecych, których falliczne „samoródtwo” stanowi drugi kompensacyjny biegun doświadczanego przez narratora-syna niezwykle boleśnie braku Ojca. Na tym planie cały świat męski, łącznie z narratorem-synem, zredukowany jest do roli drugorzędnego rekwizytu, zbytecznego papierowego dodatku do bujnie rozkwitłej, zagarniającej dla siebie całą przestrzeń bytu, kobiecości; jak na przykład w scenie z młodymi krawcowymi „wzdychającymi” tęsknie za papierowym pierrotiem. Kobiecość urasta tutaj do roli podstawowej „zasady” (*arche*) wszelkiego życia i śmierci, w odniesieniu do której narratorowi-synowi pozostaje jedynie pisarskie „rejestrowanie” wszelkich jej wybujałych przejawów i form. Natomiast on sam jest w swej podmiotowości całkowicie zatarty i niewidoczny, zredukowany do przejrzystego punktu x w soczewce, przez którą spogląda na świat. Wydaje się wręcz, że wrósł w tę soczewkę bez reszty, nie zachowując nic z własnej męskiej odrębności w stosunku do tego, co widzi.

W drugim wypadku natomiast możemy mówić o swoistym przedłużeniu tej strategii „uwzniośniania” kobiecości, tyle że równocześnie ulega ona głębokiej transformacji. Wiąże się to z tym, że jej „podmiotem” nie jest już narrator-syn, ale zdegradowana figura ojca, pozbawiona wszelkich znamion autorytetu i władzy. To, innymi słowy, ojciec, który utracił swe królestwo, ponieważ nie był w stanie sprostać przypisanej mu przez tradycję symbolicznej funkcji. Postawa ojca różni się więc od postawy narratora-syna tym, że u jej podstawy tkwi kompleks doświadczania samego siebie jako braku, niedorastania do tego, kim się powinno być. Dlatego też ojciec, w odróżnieniu od syna, nie dokonuje już wyobrazeniowego „uwzniośnienia” realnych postaci kobiet, ale kreuje fantazmatyczne *substitu*ty tego, co utracił. Produkuje ptaki i manekiny-fetysze, które w swej cząstkowości mają przywrócić mu poczucie władzy nad światem. Tyle że zarówno w pierwszym, jak i w drugim wypadku jest to władza iluzoryczna. W dodatku, ściśle biorąc, ojciec nie występuje wobec tych własnych kreacji w roli dominującego podmiotu, ale przeciwnie, próbuje się w nich masochistycznie zatracić, bez reszty zaniknąć.

⁹ Ten związek starałem się wydobyć w szkicu *Seksualność zdegradowana, czyli perwersyjny świat prozy Brunona Schulza*, „Teksty Drugie” 2005 nr 3, s. 204-218.

W tym też punkcie naturalnie jego fetyszystyczna strategia „uwznioślenia” kobiecości wychodzi naprzeciw masochizmowi syna.

Jeśli więc dla narratora-syna podstawowym problemem jest problem braku Ojca, to dla ojca problemem jest on sam dla siebie jako Brak¹⁰. Ostatecznie jednak te dwa braki zazębiają się ze sobą w postawie narratora-syna. W końcu doświadczenie braku Ojca ze strony narratora-syna uniemożliwia mu samemu wkroczenie w rolę Ojca. W tym sensie narrator-syn rozpoznaje w dramacie ojca własne przeznaczenie i je bezwiednie powtarza w swym stosunku do siebie. Powtórzeniem jest też w istocie jego własna pisarska strategia „uwznioślenia” kobiecości jako jedyny sposób radzenia sobie z brakiem Ojca.

6.

Wynika stąd, że stosunek samego Schulza jako pisarza do psychoanalizy adekwatniej oddaje jego pierwsza wypowiedź w odniesieniu do *Cudzoziemki* Kuncewiczowej. Wskazuje w niej on na konieczność „zafałszowania” przez pisarza „podświadomych przebiegów” i kierowania się przez niego nie tyle „prawdą” o ludzkiej psychice, co „prawdopodobieństwem”. Natomiast sposób odniesienia do psychoanalizy, jaki rozpoznaje w *Ferdydurke* Gombrowicza, jest mu jako pisarzowi całkowicie obcy. Inaczej bowiem niż ten ostatni, nie zdaje się w swoim pisarstwie na żywioł czarnego humoru i śmiechu, lecz obiera strategię masochistyczno-fetyszystycznego „uwznioślenia” kobiecych „pięknych obiektów,” które zarazem napawają go – na poziomie tego, co wyparte w nieświadome – przerażeniem i odrazą. Co też jednak stara się usilnie „zamaskować” przed sobą samym i czytelnikiem w imię wspomnianej zasady „prawdopodobieństwa”. Inna sprawa, że (na szczęście) udaje mu się to tylko częściowo, gdyż z „uwznioślonych” przez niego postaci Adeli czy Tui przeziera ewidentnie to drugie, „wyparte” przez niego oblicze kobiecości, nadając tym postaciom intrygującą dwuznaczność. W końcu kobiecość jest doświadczana przez Schulza jako w swej wspaniałości „zachłanna”, nieopanowana, wymykająca się wszelkim próbom jej ujarznienia przez męski (czytaj: fallogocentryczny) świat logosu – jak dochodzi to do głosu we freudowskim śnie o Irmie.

W tym kontekście zrozumiałe staje się wsteczne projektowanie w *Sklepiach cynamonowych* przez narratora-syna na postać ojca perwersyjnej strategii bałwochwalczego uwznioślenia kobiecości. Miejsce „synowskich” fallicznych kobiet zajmują wszakże z czasem „ojcowskie” fantazmatyczne ptaki-fetysze, później zaś kobiety-manekiny, a jeszcze później kobiety-nóżki odziane w błyszczące pończoszki. Roz-

¹⁰ Słowo Ojciec pisane dużą literą oznacza – zgodnie z terminologią Lacana – Ojca symbolicznego, który ma w oczach syna pełnić rolę Autorytetu, z całą apodyktycznością separuje syna od matki, narzucając mu Zakaz kazirodztwa. W przypadku bohatera-narratora prozy Schulza ojciec „realny”, pisany małą literą nie spełnił ewidentnie tej roli.

patrywany w tej perspektywie bałwochwalczy stosunek ojca do kobiecości stanowi jedynie swoiste podwojenie i intensyfikację analogicznego stosunku narratora-syna. Ten ostatni przegląda się w bałwochwalstwie ojca niczym we własnym odbiciu w krzywym zwierciadle, które przynosi mu zanikający coraz bardziej obraz samego siebie. Innymi słowy, to obraz męskiego podmiotu, który uzależniając się coraz bardziej od obiektu własnych fetyszystycznych fascynacji, ulega we własnych oczach postępującej degradacji. A wraz z nim dalszej degradacji ulega równocześnie sam uwznioślony przez niego obiekt; z „żywej” kobiety zamienia się w ptaka, z ptaka w martwego manekina, z manekina w kobiecy obiekt cząstkowy; w kobietę-nogę, kobietę-piersi itd. Można wręcz powiedzieć, że im bardziej syn-ojciec uwznioślał kobiecość jako „piękny obiekt”, zanikając sami jako męskie podmioty, w tym większym stopniu równocześnie następuje destrukcja tego obiektu. Tak oto, wbrew temu, co sam Schulz pisał o przepaści dzielącej pisarstwo od psychoanalizy, strona „prawdopodobieństwa” splata się w jego prozie ze stroną „prawdy”, pisarstwo z psychoanalizą. On sam usilnie siebie przekonywał, że ten związek jest praktycznie niemożliwy, gdyż pisarstwo i psychoanaliza odnoszą się do praw określających życie psychiczne człowieka i jego zachowania w całkiem odmienny sposób. Gdyby zaś doszło do ich spotkania ze sobą, skończyłoby się to dla literatury, dla świata „prawdopodobnej” fikcji, którą ta powołuje do życia, wręcz fatalnie. W istocie jednak jego własne pisarstwo jest wymownym świadectwem przeczącym tej diagnozie. To wszakże dzięki wspomnianemu spotkaniu mityczna cudowność „prawdopodobnych” postaci, które powołuje do istnienia na kartach swojej prozy, nie daje się potraktować li tylko jako efektowny fajerwerk jego wyobraźni, ale zawiera w sobie coś z głębokiej psychologicznej „prawdy” o tych postaciach. Jak też i z „prawdy” o samym pisarzu, której, jak się wydaje, za żadną cenę nie chciał uznać.

Abstract

Paweł DYBEL
University of Warsaw

Bruno Schulz and Psychoanalysis

The author traces relationship between Bruno Schulz's writing and psychoanalysis. As the point of departure the author chose two of the writer's statements about psychoanalysis that come from his reviews of Maria Kuncewiczowa's *Cudzoziemka* and Witold Gombrowicz's *Ferdynand*. Schulz seems sceptic towards psychoanalysis as a source of the writer's inspirations claiming that the world of the literary fiction is defined by the principle of the

Dybel Bruno Schulz i psychoanaliza

similarity and not the truth of the human psyche, as is the case in Freud's theory. The author proves that contrarily to such a statement, in Schulz's world of fiction something of that "truth" is gaining voice. Thereby it is related to the way of framing the deepest layers of human psyche as is present in psychoanalysis. The character of this relationship, however, is hidden, which can only be evidenced in greater detail while looking at the "psychic constructions" of the protagonists of *Cinnamon Shops*.