

Damian Włodzimierz Makuch

## O granicach autoanalizy – fantazja i rzeczywistość w powieściach Emila Zegadłowicza

Analiza powieści Emila Zegadłowicza w kontekście psychoanalizy Sigmunda Freuda musi zostać poprzedzona przywołaniem nie-malego stanu badań. Od połowy lat trzydziestych XX w. podobne odczytania proponowali nie tylko pierwsi krytycy i poważni badacze, lecz także sam autor, który umiejętnie sterował recepcją swoich dzieł. Warto przyjrzeć się tym mniej lub bardziej poważnym propozycjom lektury, ponieważ pokazują one zasadnicze problemy z funkcjonowaniem psychoanalizy w twórczości Zegadłowicza, a na zasadzie *pars pro toto* mówią też wiele o relacjach między freudyzmem a literaturą w dwudziestoleciu międzywojennym.

W przypadku powieści gorzeńskiego pisarza nie od razu podobne związki dostrzeżono. Emil Zegadłowicz debiutował w wieloautorskim tomiku *Tententy* w 1907 r., a pierwszą powieść wydał dopiero dwadzieścia lat później jako uznany poeta i popularny dramaturg. Ale nawet *Godzina przed jutrznią* opublikowana w 1927 r. ani dwa kolejne tomy włączone do pierwszej części *Żywota Mikołaja Srebrempisanego* nie stały się podstawą do odczytań psychoanalitycznych, mimo że autor w sposób drobiazgowy opisywał w nich rozwój dziecka.

O możliwościach tego „materiału powieściowego” świadczył jednak artykuł Ludwika Bandury. Na łamach pisma pedagogicznego „Praca Szkolna” zanalizował on proces dojrzewania chłopca, wspomagając się odpowiednio przygotowaną tabelą, która zawierała wykaz odruchów i popędów interesujących z punktu widzenia psychologii<sup>1</sup>. Autor studium nie stawiał jednak żadnych diagnoz i nie dopatrywał się w Mikołaju poważniejszych patologii; wskazywał jedynie na szczególnie rozwiniętą wyobraźnię chłopca. Przeciwno tym schematyzującym ujęciom protestował na łamach „Tęczy” – czasopisma redagowanego przez Zegadłowicza – Jan Sikawski<sup>2</sup>. Tak jak większość recenzentów traktował on powieść jako historię jednostki wyjątkowej, dzieje neoromantycznego artysty, którego opis nie poddawał się tak łatwo prawom psychologii, zwulgaryzowanym w postaci tabelki. Zdaniem Sikawskiego doświadczenia opisane w *Żywocie...* były szczególnie cenne, ponieważ wiązały się z przeżyciami samego Zegadłowicza – czego nie ukrywał ani sam pisarz, ani bliscy mu recenzenci<sup>3</sup>.

Sytuacja zmieniła się diametralnie we wrześniu 1935 r., po wydaniu kolejnej części *Żywota...* – *Zmór*, książki, która wywołała jedną z największych dyskusji literackich w dwudziestoleciu międzywojennym. Polemikę wokół powieści streszczano już wielokrotnie<sup>4</sup>, a jej echa powracały i powracają do dziś przy okazji badań nad twórczością Zegadłowicza. Pod kątem związków z psychoanalizą

---

<sup>1</sup> L. Bandura, *Mikołaj Srebrenpisany – próba psychologicznego rozbioru postaci na podstawie powieści Emila Zegadłowicza „Godzina przed jutrznią”*, „Praca Szkolna” 1928, nr 9.

<sup>2</sup> Por. J.E. Sikawski, *Znycięstwo melancholii*, „Tęcza” 1929, nr 2.

<sup>3</sup> Więcej o recepcji pierwszych części *Żywota Mikołaja Srebrenpisanego* i ich autobiografizmie por. K. Szymanowski, *Naryż. Rzecz o Zegadłowiczu-powieściopisarzu*, Kraków 1986, s. 41–48; M. Wójcik, *Pan na Gorzeniu. Życie i twórczość Emila Zegadłowicza*, Kielce 2005, s. 238–242.

<sup>4</sup> Por. m.in. K. Szymanowski, *Naryż*, dz. cyt., s. 105–125; M. Wójcik, *Pan na Gorzeniu*, dz. cyt., s. 336–377.

kontrowersje wokół powieści prześledziła Lena Magnone. W *Emisariuszach Freuda* uznała ona „awanturę o *Zmory*” za dowód, że „transfer psychoanalizy do polskiej kultury jest już sprawą dokonaną”<sup>5</sup>, a polemika rozgorzała tak mocno nie tyle i nie tylko ze względu na kwestie obyczajowe, jak zwykle ujmowano to zagadnienie, ale przede wszystkim z powodu pytań o zasadność, możliwość i potrzebę aplikowania psychoanalizy do literatury – kwestii kontrowersyjnych też dlatego, że Zegadłowicz odniósł je do własnego życia i do współczesnego mu świata.

Nie sposób jednoznacznie wykazać, kiedy i w jaki sposób Zegadłowicz zaznajomił się z dziełem Freuda. Pisarz świetnie znał język niemiecki, zapatrzony był w twórczość Stanisława Przybyszewskiego, z którym współpracował na łamach „Zdroju”, w końcu utrzymywał kontakt z osobami profesjonalnie parającymi się psychoanalizą: Stefanem Essmanowskim, recenzentem dzieł Freuda, oraz Gustawem Bychowskim, zawodowym psychoanalitykiem.

Wiadomo jednak, od kiedy autor *Zmór* zaczyna wpisywać swoją twórczość w ten kontekst rozważań. W sierpniu 1935 r., jeszcze przed opublikowaniem powieści, Zegadłowicz pisał do Alfreda Jesionowskiego, że w jego najnowszym dziele „nie obeszło się bez psychoanalitycznych sondowań”<sup>6</sup>. Złudzeń nie pozostawia też analiza utworu: wybór tematów i sposób ich opisanie wskazuje, że autor znał co najmniej *Trzy rozprawy z teorii seksualnej*<sup>7</sup>. Zegadłowicz w kolejnych utworach związek z freudyzmem tylko zacieśniał. W dramacie *W pokoju dzieciennym* (1936), swoistym autokomentarzu do *Zmór*, interpretacjom psychoanalitycznym wygłaszającym przez

<sup>5</sup> L. Magnone, *Emisariusze Freuda. Transfer kulturowy psychoanalizy do polskich sfer inteligentkich przed drugą wojną światową*, t. 2, Kraków 2016, s. 474.

<sup>6</sup> Cyt. za: A. Żyga, *Listy Emila Zegadłowicza o „Zmorach”*, „Miesięcznik Literacki” 1968, nr 5, s. 114.

<sup>7</sup> K. Szymanowski, *Narys*, dz. cyt., s. 162.

Władysława już *de nomine* patronuje Freud („Freud! – próba, raczej pchnięcie ku uchwytności pobudek czynności sennych i najawnych w ich miejscu poczęcia, które jest miejscem poczęcia w ogóle”, WPD, 22, por. 63)<sup>8</sup>. W wydanych następnie *Motorach* (1938) nazwisko wiedeńskiego analityka pada już na samym początku („Dzięki Sofoklesowi i Freudowi międzynarodową zadymę zrobił Edyp”, M, I, 10), a lista używanych przez pisarza terminów i eksplikacji psychoanalitycznych znacząco rośnie i osiąga swój zenit. W *Martwym morzu. Pamiętniku Jana w Oleju Zydła* (1939), ostatniej wydanej powieści Zegadłowicza<sup>9</sup>, podobna problematyka wraca, ale w znacznie bardziej subtelnej i nieoczywistej formie.

Nic więc dziwnego, że już podczas kampanii o *Zmory* krytyka zainteresowała się psychoanalityczną stroną powieści. Nieprzychylni Zegadłowiczowi wskazywali na koniunkturalizm pisarza, na próbę „wypłynięcia” na modnej i szeroko dyskutowanej teorii; ci zaś, którzy chcieli widzieć w autorze rewelatora i odkrywcę, próbowali udowodnić, że wykorzystał on zdobytą wiedzę w celu przeprowadzenia

---

<sup>8</sup> We wszystkich cytatach modernizuję ortografię, ale zachowuję oryginalną interpunkcję Zegadłowicza. Wyróżnienia w cytatach, o ile nie zaznaczono inaczej, pochodzą ode mnie. Cytaty z powieści i dramatów Zegadłowicza lokalizuję w tekście głównym według następujących skrótów: GPJ – *Żywoł Mikołaja Srebrmpisanego*, cz. 1: *Godzina przed jutrznią*, Poznań 1927; ZPMK – *Żywoł Mikołaja Srebrmpisanego*, cz. 2: *Z pod młyńskich kamieni*, Poznań 1928; CNF – *Żywoł Mikołaja Srebrmpisanego*, cz. 3: *Cień nad falami*, Poznań 1929; ŚWO – *Światła w okopach*, Poznań 1933; Z – *Żywoł Mikołaja Srebrmpisanego*, cz. 4: *Zmory. Kronika z zamierzonej przeszłości*, Wrocław–Warszawa–Kraków 2006 (pierwodruk: Warszawa 1935); WPD – *W pokoju dziesięcinnym. Dialogi natrętnie za kulisami teatru marionetek*, Gorzeń Górny–Czerniowce [Poznań] 1936; U – *Żywoł Mikołaja Srebrmpisanego. Uśmiech. Kronika z zamierzonej przeszłości. Powieść*, Kraków 1956 (pierwodruk: Kraków 1936); M – *Motor*, t. 1–2, Łódź 1981 (pierwodruk: Kraków–Warszawa–Lwów 1938) – numery tomów podają cyfrą rzymską; MM – *Martwe morze. Pamiętnik Jana w Oleju Zydła. Powieść*, Warszawa 1939.

<sup>9</sup> Zegadłowicz jest jeszcze autorem nieopublikowanej za życia powieści epistolarnej *Progi*, gdzie – przytaczam za Kornelem Szymanowskim (*Narcyż*, dz. cyt., s. 308) – także pojawia się „naloł freudyizmu”.

literackiej autoanalizy. Pierwsi dostrzegali w powieści jedynie ilustrację tez Freuda, drudzy ich wyzyskanie i przetworzenie w kontakcie ze szczególnym, jednostkowym przypadkiem<sup>10</sup>.

Co szczególnie interesujące, niezależnie od przyjętej perspektywy wielu krytyków zaczęło pisać o powieści z wykorzystaniem zdobyczy freudyzmu. Próby zdiagnozowania – co ciekawe, raczej pisarza niż Mikołaja – były niezwykle liczne. *Zmory* zestawiane z poprzednimi tomami *Żywota...* okazywały się „psychoanalitycznym zrzuceniem z siebie kompleksów przez ich uświadomienie” (Kazimierz Wyka), „furią histeryczną” (Adam Grzymała-Siedlecki), „wytworem wybuchającej, chorobliwej imaginacji” (Alfred Jesionowski), „nieodreagowanymi kompleksami galicyjskiej służalczości” (Rafał Blüth); dostrzegano w nich interesujący opis procesu „sublimacji (uwznioślenia) instynktu erotycznego i stopniowego przeobrażania go w instynkt twórczy, w artyzm” (Jan N. Miller)<sup>11</sup>.

Na tym tle warto wyróżnić dwa omówienia powieści, napisane przez adherentów Freuda – Stefana Essmanowskiego i Gustawa Bychowskiego, dodatkowo związanych z Zegadłowiczem. Pierwszy z nich, podkreślając autobiograficzność dzieła, zauważył, że pisarzowi udało się niejako „obejść” cenzurę superego i dać obraz wspomnień, które zwykle usuwane są ze świadomości. Essmanowski zwrócił też uwagę na pionierski opis popędu agresywnego oraz narcyzmu, przejawiającego się w skupieniu na sobie i silnym odczuwaniu krzywd<sup>12</sup>. Wielokrotnie jednak podkreślał, że mimo wszystko powieść trzeba oceniać z punktu widzenia estetycznego. Ostatecznie docenił więc *Zmory* za artyzm pisarza, który jedynie wykorzystał psychoanalizę do realistycznego opisu świata<sup>13</sup>.

<sup>10</sup> Por. L. Magnone, *Emisariusze Freuda*, t. 2, dz. cyt., s. 453–474.

<sup>11</sup> Cyt. kolejno za: tamże, s. 460, 462, 459, 462, 467.

<sup>12</sup> Zob. S. Essmanowski, *Obsesje i gwałty*, „Bunt Młodych” 1935, nr 19/20, s. 9.

<sup>13</sup> Tamże.

Dla Bychowskiego punkt wyjścia był zupełnie inny. *Zmory* interesowały go jako pewien symptom psychiki Zegadłowicza, objaw, który po wyjaśnieniu powie nam coś więcej o samym autorze. Psychoanalityk przypominał więc znany esej Freuda *Pisarz i fantazjowanie*, żeby udowodnić, że Zegadłowicz w istocie wykorzystuje powieść do zaspokojenia stłumionych pragnień dzięki mechanizmom projekcji i estetycznemu opracowaniu popędów<sup>14</sup>. Jednak zdaniem Bychowskiego autor nie tylko zaspokajał skrywane pragnienia – co przecież, zgodnie z wykładnią Freuda, musiał robić już wcześniej<sup>15</sup> – lecz także niczym podczas seansu psychoanalitycznego zдал sobie sprawę z wewnętrznych konfliktów. Rozpoznał i zrozumiał tłumioną niechęć do ojca i miłość erotyczną do matki oraz błędne utożsamienie popędów erotycznych ze śmiercią i cierpieniem<sup>16</sup>. Według autora studium autoterapia twórczością powiodła się, a Zegadłowicz przeżył *katharsis*. Fantazje odeszły i pisarz (alias Mikołaj) „zaczyna rozumieć, że fantazją i marzeniem świata nie zbawi...”<sup>17</sup>. Jak powinna pokazać przyszłość, zwrot ku rzeczywistości i ku cierpieniu innych stanie się charakterystyczny dla kolejnych powieści<sup>18</sup>.

Polemika wokół *Zmór* narzuciła pewien styl myślenia o psychoanalizie w kontekście twórczości Zegadłowicza. Krzysztof Kłosiński w artykule *Jak czytać „Motory”?* z 1985 r. z jednej strony idzie tropem recenzji oskarżających Zegadłowicza o nieoryginalne kopiowanie Freuda, z drugiej zaś podejmuje się

---

<sup>14</sup> G. Bychowski, „*Zmory*” – *katharsis poety*, w: E. Zegadłowicz i czytelnicy *Zmór*, *Piszemy listy*, Warszawa 1937, s. 69.

<sup>15</sup> Bychowski pokazuje, jak Zegadłowicz uciekał w fantazje w tomie poetyckim *Imagines* oraz radził sobie z kompleksem Edypa w snach w poprzednich częściach *Życia Mikołaja Srebrmpisanego*. Por. tamże, s. 70, 73.

<sup>16</sup> Por. tamże, s. 73–74.

<sup>17</sup> Tamże, s. 78. Por. też L. Magnone, *Emisariusze Freuda*, t. 2, dz. cyt., s. 464–466.

<sup>18</sup> Por. L. Magnone, *Emisariusze Freuda*, t. 2, dz. cyt., s. 468–470.

zdiagnozowania autora na podstawie jego dzieła. Badacz, po pierwsze, pisze o panerotycznej ideologii powieści, którą nazywa „dość uproszczoną wersją freudyzmu” zestawioną z odpowiednio przekształconym „panseksualizmem modernistycznym”<sup>19</sup>, a po drugie – nazywa *Motory* powieścią psychoanalityczną, która ujawnia „obsesje poety”:

Twórczość obnażona jest tutaj w swym aspekcie instrumentalnym, jako kompensacja lęków, grożących impotencją, jako sublimacja pragnienia podobać się, pragnienia, by wywołać pożądanie, sublimacja tęsknoty za utraconą (a może nigdy nie zdobytą) dominacją pierwiastka męskiego<sup>20</sup>.

Większe problemy metodologiczne ujawnia monografia powieści pisarza z 1986 r., autorstwa Kornela Szymanowskiego. Autor krytycznie ocenia „jakość” myśli psychoanalitycznej wykorzystywanej przez Zegadłowicza: w *Zmorach* wskazywał na jej wtórność<sup>21</sup>, przy okazji omawiania wymowy *Motorów* pisał, że jest to przybyszewszczyzna „przepuszczona przez filtr freudyzmu”<sup>22</sup>, a w innym miejscu, że to „próba pogodzenia freudyzmu z marksizmem, jak się wydaje, próba *ex definitione* skazana na niepowodzenie”<sup>23</sup>. Szymanowski ostro też sprzeciwiał się tezom Bychowskiego. Jak twierdził, nie można wątku

<sup>19</sup> K. Klośiński, *Jak czytać „Motory”?*, w: *Szkice o twórczości Emila Zegadłowicza*, red. Z. Anders, Rzeszów 1985, s. 90.

<sup>20</sup> Tamże, s. 97.

<sup>21</sup> „Zegadłowicz zaś beletryzował jedynie pewne tezy Freuda lub jego kontynuatorów – do takich wniosków prowadzi zestawienie *Zmór* i komentarzy polemicznych ich autora ze współczesną wiedzą seksuologiczną”, K. Szymanowski, *Naryż*, dz. cyt., s. 164–165.

<sup>22</sup> Tamże, s. 240.

<sup>23</sup> Tamże, s. 263.

erotycznego i pedagogicznego tych powieści rozpatrywać ani jako „przełamanie otamowań i chęć ujawnienia zadawnionych kompleksów”, ani „odreagowanie kompleksów okresu dojrzewania”<sup>24</sup>. Należy w nich widzieć wynik rozterek społeczno-politycznych wynikających z trudnej i prowadzonej wbrew sobie współpracy z „Tęczą”, a potem „Wsią”, które reprezentowały stanowiska ideowe niezgodne z przekonaniami pisarza<sup>25</sup>. Dla Szymanowskiego kolejne powieści nie przynosiły ostatecznego zwycięstwa rzeczywistości, wcale nie zapowiadały też wyzbycia się rozmaitych patologii<sup>26</sup>, jak chcieli tego Bychowski i sam autor, piszący o akcie twórczym jako samolecznictwie (Z, 365; WPD, 33; M, II, 42, 72). W zakończeniu swojej pracy Szymanowski stwierdzał co prawda, że każda kolejna powieść Żegadłowicza przekreślała poprzednią pod względem ideologii<sup>27</sup>, ale nie zmieniło to stosunku badacza do „autoterapeutycznej” interpretacji omawianej twórczości. Wręcz przeciwnie – ostateczna wymowa monografii jest bardzo krytyczna. Zgodnie z jej tytułem Żegadłowicz przedstawiony został jako egoista i narcyz, który „ustawicznie spoglądał w zwierciadło i szukał w nim odbicia własnej przeszłości (...), ale horyzont, jaki można ogarnąć korzystając z pomocy lustra, nie jest rozległy i w centrum pozostaje zawsze twarz patrzącego”<sup>28</sup>.

W najnowszych badaniach nad twórczością Żegadłowicza wątek psychoanalityczny pojawiał się w mniejszym stopniu. Albo

---

<sup>24</sup> Tamże, s. 218.

<sup>25</sup> Por. tamże, s. 219.

<sup>26</sup> Por. tamże, s. 223, 306.

<sup>27</sup> Tamże, s. 332.

<sup>28</sup> Tamże, s. 322. W późniejszych badaniach próbowano przeciwstawić się temu przekonaniu i wskazywano na wartość tej twórczości także w odniesieniu do „faktograficzności”. Por. W. Próchnicki, *Emil Żegadłowicz – punkty widzenia*, w: *Emil Żegadłowicz – daleki i bliski*, red. H. Czubała i in., Katowice 2015, s. 19–42.



w ogóle go ignorowano<sup>29</sup>, albo wiernie referowano stan badań<sup>30</sup>, albo powracano do diagnoz Bychowskiego i uznawano je za obowiązujące (często bez przytaczania nazwiska analityka)<sup>31</sup>. Z kolei ustalenia Magnone w niewielkim stopniu dotyczyły samej twórczości pisarza, problematyzowały raczej sam obraz psychoanalizy w polskiej kulturze literackiej dwudziestolecia, choć badaczka wykraczała poza ten zakres i stwierdzała m.in., że sposób myślenia pisarza lepiej od propozycji Kłosińskiego i Szymanowskiego oddaje formuła „freudyzm «zmłodopolszczony» i przepuszczony przez filtr przybyszewszczyzny”<sup>32</sup>, co udowodniła np. przez odwołanie się do pierwszych tłumaczeń dzieł ojca psychoanalizy na język polski. Trzeba też wspomnieć, że coraz częściej porównuje się wizje historii, kultury i państwowości Zegadłowicza i Freuda, a choć są to często zestawienia fragmentaryczne lub przyczynkarskie, to zwykle wskazują one, że poglądy obu myślicieli zgadzają się ze sobą w znacznym stopniu<sup>33</sup>.

<sup>29</sup> Do psychoanalizy nie odwołuje się chociażby nowoczesna pod względem doboru metodologii praca Ewy Bartos, mimo że podejmuje się w niej problemy, które sytuowane są w obrębie ustaleń Freuda, m.in. kwestię erotyzmu. Por. E. Bartos, *Motory. Szkice o/przy Zegadłowiczu*, Katowice 2013.

<sup>30</sup> Mam na myśli monumentalną monografię życia i twórczości pisarza autorstwa Mirosława Wójcika, gdzie Freud i psychoanaliza powracają tylko w tonie sprawozdawczym – albo w wypowiedziach samego pisarza, albo przy wspomnianiu o jego kontaktach z Bychowskim. Por. M. Wójcik, *Pan na Gorzeniu*, dz. cyt., s. 356, 421.

<sup>31</sup> Tak jest w kilku artykułach z najnowszego tomu zbiorowego poświęconego Zegadłowiczowi, np. w podsumowaniu artykułu Krystyny Łatawiec (*Sentymentalizm Zegadłowicza – strategie językowe*, w: *Emil Zegadłowicz – daleki i bliski*, dz. cyt., s. 55). Podobnie trzeba też rozumieć zwieńczenie interesującego tekstu Weroniki Grudzień-Koprowskiej (*Osobowość twórcza Emila Zegadłowicza w świetle badań z zakresu psychologii twórczości*, w: *Emil Zegadłowicz – daleki i bliski*, dz. cyt., s. 144), która co prawda posługuje się w tekście zgoła odmienną teorią, ale w podsumowaniu sprowadza swoje ustalenia do języka freudowskiego i wskazuje – tak jak Bychowski – na sukces autoterapii pisarza.

<sup>32</sup> L. Magnone, *Emisariusze Freuda*, t. 2, dz. cyt., s. 464.

<sup>33</sup> Por. M. Wójcik, *Wstęp*, w: E. Zegadłowicz, *Zmory. Kronika z zamierzającej przeszłości*, oprac. M. Wójcik, Wrocław–Warszawa–Kraków 2006, s. LXXVI; K. Małgowska,

Ten nadmiar etykiet, określeń, wyjaśnień i nawiązań w powiązaniu ze stopniowym spadkiem zainteresowania problematyką psychoanalizy mogą sprawiać wrażenie, że podejmowany w tym artykule problem został już gruntownie zbadany. Tymczasem zestawienia z konkretnymi tekstami Freuda lub szczegółowy rozbiór pojęć używanych przez pisarza i jego krytyków wciąż czekają na opracowanie, bo trzeba stwierdzić – zapowiadając dalszą część tego tekstu – że Zegadłowicz podejmował wątki freudowskie także w sposób oryginalny, który właśnie przez powtórne zderzenie z klasycznymi tekstami psychoanalizy ma szansę ukazać całe swoje skomplikowanie.

Powyższe omówienie stanu badań pokazuje też wyraźnie, jak wielki chaos panuje w pracach nad Zegadłowiczem, które posługują się psychoanalizą jako językiem wyjaśniania pewnych zjawisk literackich i biograficznych. W tej wielości pomysłów znajdują się więc idee interesujące i intrygujące, częściowo lub całkowicie trafne, ale też – co podkreślić trzeba z całą mocą – tylko w odniesieniu do pewnego obszaru namysłu, pewnej płaszczyzny problemu. Po zestawieniu wszystkich uwag można stwierdzić bowiem, że tekst Zegadłowicza w kontekście psychoanalizy funkcjonuje:

- 1) jako dzieło o psychoanalizie – tu mieszczą się zarzuty o beletryzowanie i ilustrowanie Freuda, próby odpowiedzi na pytanie o związki freudyzmu i przybyszewszczyzny, a także ustalenia na temat wizji kultury i historii w utworach pisarza;
- 2) jako objaw osobowości twórczej – w tym wypadku mowa o traktowaniu dzieła literackiego jako symptomu psychiki autora, który

---

*W obliczu przemian. Historiozofia Zegadłowicza dramaturga na przykładzie sztuk „Ljżki i księżyc”, „Pokój dziecienny”, w: Emil Zegadłowicz – daleki i bliski, dz. cyt., s. 157; H. Czubała, Emilia Zegadłowicza doświadczanie świata, w: Emil Zegadłowicz – daleki i bliski, dz. cyt., s. 75.*

nazywany jest narcyzem lub histerykiem, a także autora jako osoby przechodzącej pewne procesy psychiczne możliwe do opisanie w języku psychoanalizy: żalobę, stłumienie i/lub wyparcie, fantazjowanie;

3) jako autoanaliza i autoterapia – zgodnie z przytoczoną formułą Klośńskiego byłyby to twórczość nie tylko o psychoanalizie, ale wprost psychoanalityczna, która za pomocą pewnych mechanizmów pozwala jednostce (autorowi? odbiorcy?) rozpoznać, nazwać i okiełznać konflikty psychiczne lub nieakceptowane popędy.

Każde z tych zagadnień wiąże się z innymi pytaniami, wymaga innej metodologii i materiału, domaga się też rozwiązania pewnych problemów wynikających bądź to z natury tekstu literackiego, bądź swoistej twórczości Zegadłowicza. Ważne jednak, że przenoszenie i mieszanie ustaleń pomiędzy poziomami wymaga odpowiednich uzasadnień i nie zawsze jest dozwolone. Zależnie też od rozpatrywanej płaszczyzny ocena twórczości gorzeńskiego pisarza będzie inna.

W kolejnych częściach artykułu przyjrzę się pokrótce tym różnym poziomom, spróbuję uporządkować istniejące propozycje, a także pokażę – z konieczności na wybranych przykładach – jak można w ich ramach widzieć twórczość pisarza w odniesieniu do klasycznej psychoanalizy.

## Tropy Freuda

Porównanie powieści Zegadłowicza z psychoanalizą Freuda potwierdza ich żywy i wielostronny związek. Wielkie znaczenie w ocenie tego zjawiska odgrywa czas przyswojenia danej koncepcji i sposób ujawniania się freudyzmu w twórczości pisarza. Krytyka sfabularyzowanej psychoanalizy w *Zmorach* i *Motorach*

brała się właśnie z tej podwójnej optyki. Uogólniając już raz przytoczone sądy: Zegadłowicz zajął się nie tylko teorią doskonale znaną, lecz także włączył ją do swojego dzieła w sposób nie dość zręczny, zbyt dosłowny. Tak postawione zarzuty dotyczyły – całkiem słusznie – problemów natury estetycznej, egzaminowały dorobek powieściowy pisarza pod kątem oryginalności i spójności, doszukiwały się w niej tendencyjności<sup>34</sup> czy ilustracyjności. W tym przypadku autor i jego charakter nie powinny być odgrywać żadnej roli.

Sądy te można jednak próbować złagodzić i skomplikować. Jeszcze przed „odkryciem” Freuda w latach trzydziestych XX w. w twórczości Zegadłowicza można znaleźć tropy, które sytuowałyby ją w sąsiedztwie psychoanalizy. Na jeden z nich wskazuje Bychowski, wspominając, że w pewnym śnie Mikołaja przedstawionym jeszcze w *Godzinnie przed jutrznią* można dopatrzeć się zakamuflowanego opisu konfliktu edypalnego<sup>35</sup>.

Rzeczywiście literackie ukształtowanie pierwszych tomów *Żywota...* zdradza myślenie o snach i fantazjach bliskie eksplikacjom freudowskim. Marzenia senne rozwijają się w pierwszych tomach kroniki z zadziwiającą konsekwencją. W ich świetle główny bohater zostaje scharakteryzowany dogłębniej niż pozwalały na to przyjęte przez narratorkę-kronikarkę dystans bądź perspektywa dziecięcego bohatera<sup>36</sup>.

---

<sup>34</sup> Nawiązuję tu do stylu odbioru *Motorów* opisywanego przez Klośńskiego (*Jak czytać „Motory”?*, dz. cyt., s. 89).

<sup>35</sup> Choć oczywiście utożsamia sen Mikołaja, właściwie bez żadnych zastrzeżeń, z procesami rozgrywającymi się w psychice samego Zegadłowicza. Por. G. Bychowski, *„Zmory” – katharsis poety*, dz. cyt., s. 73.

<sup>36</sup> Kronikarz-narrator zdaje sobie sprawę, że język nie pozwala dotrzeć do świadomości dziecka („dziecięcych rozważań szybko zapomnianych”, GPJ, 168), dlatego też określa swoje pisanie/mówienie jako wywoływanie duchów, które ma oddać te odległe wrażenia (GPJ, 169).

W pierwszych snach, marzeniach i fantazjach Mikołaja największe emocje budzą w nim motywy akwaticzne. Na początku powieści chłopiec „fabularyzuje” scenę z obicia łóżka, w której „niebieski człowiek” próbuje przejść na drugą stronę strumienia, gdzie znajduje się „altana biała obrosła liśćmi czerwonymi i kwiatami zielonymi” (GPJ, 77). Mikołaj rysuje na tkaninie mosty lub układa kładki z zapalek. Projektując jednak na niebieskiego człowieka własne emocje, denerwuje się, bo woda budzi w nim lęk, a każda kolejna próba dotarcia na drugi brzeg kończy się niepowodzeniem („niby nie chce, nie może, nie potrzebuje”, GJP, 78).

Strach i modlitwę do „Bozi” powoduje też sen, w którym Mikołaj ciągle zasypia na tratwie płynącej po rzece i budzi się na mniejszej tratwie płynącej po coraz węższej rzece. W tych kolejnych metamorfozach bohater kurczy się, ale też cofa w rozwoju, bo zmienia się najpierw w dziecko w kołysce, w chrabąszcza, komara, a na końcu w pylek, co wywołuje w nim przerażające odczucie nieskończoności (GPJ, 101–103). To fantastyczne zmniejszanie i znikanie, przywołujące podobny lęk, będzie powracać także w późniejszych doświadczeniach bohatera, np. podczas nauki czytania (ZPMK, 7) albo panteistycznego utożsamienia się z naturą ogrodu zmieniającego się w tratwę (CNF, 161).

Na tym nie kończy się lista lęków związanych z wodą<sup>37</sup>. Mikołaj boi się również obrazka, na którym przedstawiono m.in. kołyskę z dzieckiem tonącą we wzburzonej rzece (GJP, 144–145), a po niegroźnym incydencie, gdy jego pierwsza miłość, Olga, wpadła do jeziora, ma koszmar, w którym unosi się pośród czarnej wody i ostatecznie tonie w grzęzawisku (ZPMK, 272–273).

---

<sup>37</sup> Rzecz dotyczy bowiem tylko wody w snach – w rzeczywistości chłopiec często bawi się nad jeziorem lub nad rzeką.

Tę imaginacyjną serię wieńczy wizja z *Cienia nad falami* (1929), zamykającego trylogię z lat dwudziestych. Oto Mikołajowi wydaje się, że świetlisty cień jego ojca wraca zza grobu, spaceruje po ogrodzie i dotyka kolejnych roślin, głównie kwiatów, rozbłyskujących pod jego dotykiem przyjemnym światłem. Chłopiec sądzi, że rodzic go wzywa i rusza za nim przez pobliskie łąki i lasy aż napotyka groźną i wzburzoną czarną toń strumienia, za którą czeka zjawia. Sceny z kolejnych marzeń powracają skondensowane, by ostatecznie – po śmierci ojca – rozegrać się do końca, bez lęku:

już chce krok dalszy postawić –

Lecz oto naniża się zjawia – stopami wód zmierzwionych dotyka –  
**ręce** rozkłada jakby w rozkrzyżowanym błogosławieństwie –  
Zamiera gwałt i ruch i pęd (CNF, 387).

Wartość tych snów i fantazji wykracza poza modernistyczny symbolizm i nastrojowość, bo to dynamika narracji Zegadłowicza stopniowo odsłania ich znaczenia. Wydaje się, że można je zrozumieć tylko w kontekście życia Mikołaja i jego doświadczeń. Mówiąc językiem psychoanalizy: w toku powieści wskazuje się na materiał marzeń sennych Srebrempisanego, daje czytelnikowi dostęp do świata wyobrażonego bohatera i pozwala na deszyfrowanie kolejnych fantazji, których znaczenie ukryto za pomocą mechanizmów charakterystycznych dla sennej cenzury, przede wszystkim przesunięcia i kondensacji<sup>38</sup>.

Najlepiej ich objaśnianie zacząć od końca, bo to finałowa wizja szczególnie obrasta w sensy. Z niezwykłą konsekwencją Michał Srebrempisany jest w opisach syna sprowadzany do rąk. Już podczas odwiedzin u konającego ojca, opisanych w pierwszych scenach

---

<sup>38</sup> Por. S. Freud, *Objaśnianie marzeń sennych*, przeł. R. Reszke, Warszawa 2015.

powieści, Mikołaj patrzy na ręce ojca, całuje je, oblewa łzami, narrator zaś wielokrotnie notuje, że dłonie rodzica trwały nieruchomo, były lodowate, czarne, martwe, ale „b y ł y” (GPJ, 22; wyróżnienie Zegadłowicza). Po wyjściu z pokoju i ostatnim pożegnaniu chłopcu wydaje się, że ojcowskie ręce jeszcze dyrygują śpiewowi wilgi, ale po zamknięciu drzwi słyszy on dziwny, głośny stuk, „[j]akby ktoś z całej siły pięścią w stół uderzył” (GPJ, 24)<sup>39</sup>, który wywołuje w nim przerażenie: „Odpowiedzią był lęk nagły, podobny raczej do bólu – nieuzasadniony, przeciągły” (GPJ, 24). Prolog powieści kończy się, gdy Mikołaj, leżąc samotnie w łóżku w domu wujostwa, słyszy przesuwające się po ścianie dłonie. Początkowo omam znów wywołuje w nim strach, ale ostatecznie odczuty na głowie dotyk sprawia mu przyjemność i ułatwia zaśnięcie (GPJ, 56). Jak widać, sceny z rękami ojca stanowią swoistą kłamrę kompozycyjną pierwszej części *Żywota...*; pomiędzy nimi zawarto właściwą treść dzieła, a więc uporządkowane mniej więcej chronologicznie wspomnienia z czasów dzieciństwa.

Nieuzasadniony lęk podobny do bólu wywołany fantazją o ojcowskich dłoniach nie przystaje do naszej wiedzy o profesorze Michale, który w całym cyklu o Mikołaju przedstawiony został jako człowiek pod każdym względem idealny. Jego wszechpotęga manifestuje się także w snach, ponieważ pan Srebrempisany ma siłę potrzebną do okielznania przerażającej wody. W sytuacji, gdy rzeki z obrazków przyprawiają chłopca o strach, to specyficzny gest wykonywany przez „kochaną dłoń” ojca zapowiada, że zaraz zacznie on opowiadać historie, które przyniosą uspokojenie<sup>40</sup>.

<sup>39</sup> Potwierdzi to ciotka Wilhelmina: „i tak jak tam siadywał na fotelu, tak i umarł – siedział pochylony, głowa opadła na piersi, a rękę miał wyciągniętą na stole, pięść zaciśniętą” (CNF, 351).

<sup>40</sup> Poza finałową wizję podobnie odczytywać można fantazje o Kolumbie, z którym w swój pierwszy, imaginacyjny rejs rusza Mikołaj. Wyobrażona podróż

Mimo że w wymowie całego dzieła (a nawet – uprzedzając wypadki – wszystkich powieści pisarza) figurze ojca przypisane zostają same zalety, to jednak przyglądając się powieściom podejrzliwiej, można zauważyć miejsca, gdzie działania pana Srebrempisanego budzą w Mikołaju lęk. Chociażby gdy ojciec dowiaduje się, że chorobliwy chłopiec wyrzuca kaszę psu, zamiast zjeść ją samemu:

Skuliła się świadomość w chłopcu – tylko już jakaś mgła przed oczami.

**Ręka z okularami** podnosi się –

Zawisła nad Mikołajem –

Ojciec mówi – krzyczy (ZPMK, 172).

Chłopiec, mimo silnego zżycia się z ojcem, czuje więc do niego respekt. Ostatecznie gniew Michała wyładowany zostaje werbalnie na ciotce Wilhelminie, która wymyśliła kurację kaszą, ale wartość tej sceny dla zrozumienia powieści jest olbrzymia. Pokazuje, że być może wbrew temu, co Mikołaj przed sobą przyznawał (dodajmy – w sytuacji, gdy ojciec już nie żyje), jego rodzic był dla niego postacią niejednoznaczną. Pan Michał okazuje się zarówno rozpieszczającym syna wolteriańskim myślicielem<sup>41</sup>, jak i osobą, która egzekwuje prawo i porządek za pomocą siły symbolicznej<sup>42</sup>.

---

zakończona odkryciem Ziemi Świętej zamyka się sparafrazowaną modlitwą *Ojczy Nasz* (ZPMK, 101–103), tak jakby sukces wyprawy zależał od tej ojcowsko-boskiej instancji.

<sup>41</sup> Scen, w których ojciec pozwala Mikołajowi na przekraczanie granic w powieściach nie brakuje, por. np. GPJ, 117, 128.

<sup>42</sup> O ambiwalencji w postrzeganiu ojca świadczy również sen analizowany przez Bychowskiego, w którym Don Kichot klóci się z sześciolatnim Mikołajem o to, który z nich kocha jego matkę, Zofię (to ona podarowała powieść Cervantesa chłopcu). W pewnym momencie błędny rycerz potężnieje, rośnie, zmienia się w cień



Nieuzasadniony lęk przed ojcowskimi dłońmi byłby symptomem tej ambiwalencji.

Wydaje się, że w fantazji Mikołaja rozgrywa się konflikt pomiędzy dobrym a złym ojcem, próba zrozumienia, jak ta sama osoba może jednocześnie dawać miłość i grozić przemocą. Zegadłowicz w swojej powieści nie tylko problematyzuje zdiagnozowany przez psychoanalizę problem rozwojowy, ale też przedstawia go konsekwentnie z perspektywy osoby doświadczającej, czyli dziecka, które „opowiada” o tym konflikcie za pomocą fantazji o – parafrazując późniejsze rozróżnienie Melanie Klein – dobrej i złej dłoni; co więcej, pokazuje też, jak ta fantazja się rodzi, jak z obserwacji i spostrzeżeń chłopca przenosi się ona do jego świata wyobrazonego.

W końcu dochodzi do próby zniszczenia „złej dłoni”, która mimo że martwa i nieruchoma wciąż wydawała się nieść zagrożenie (uderzenie pięścią). I znów, śledząc dynamikę narracji, można odnieść wrażenie, że zwycięstwo „dobrej dłoni” przyniosła nie tyle śmierć ojca, ile pewne działanie Mikołaja podczas pogrzebu rodzica. Leżące w trumnie ciało, opisywane zwyczajowo z podkreśleniem białych, martwych dłoni (CNF, 360, 364), zostaje przez chłopca zasypane kwiatami z domowego ogrodu. Mikołaj dotąd rzuca na zwłoki naręcza roślin, aż pokryje nimi także ręce i twarz ojca (CNF, 365). Bezpośrednio po tych wydarzeniach chłopcu wydaje się, że cień Michała uspokaja wzburzony strumień błogosławiącym gestem dłoni.

---

Michała Srebrepisanego i grozi chłopcu, aż ten budzi się przerażony (ZPMK, 79–86). Według psychoanalityka sen miał być wyłącznie wyrazem niechęci wobec ojca wywołanej zazdrością o matkę, wiązać się więc miał z kompleksem Edypa. Por. G. Bychowski, „*Zmory*” – *katharsis poety*, dz. cyt., s. 73–74. Innym przykładem jest scena z wójtem, kiedy Michał – co ciekawe właśnie w towarzystwie innego mężczyzny – każe synowi zachowywać się jak na mężczyźnę przystało (ZPMK, 13).

W tym kontekście staje się jasne, dlaczego tak ważną rolę w snach i fantazjach Mikołaja odgrywały kwiaty. Chłopiec, obserwując ojca, musiał zrozumieć, czym były rośliny dla Michała Srebrmpisanego, którego fascynacja ogrodnictwem wiązała się z uczuciem do Zofii, matki Mikołaja<sup>43</sup>. Objawiała się ona szczególnie podczas niedzielnych odwiedzin pani o srebrnych włosach, kiedy bukiety zajmowały niemal całą przestrzeń domu w Porębie Murowanej (GPJ, 261). W marzeniach Mikołaja na zasadzie metonimii utożsamia się je z rozkoszą wiązaną z nieobecną matką, co widać zarówno w fantazjach o „niebieskim człowieku” czy ogrodzie-tratwie, jak również w ostatnich wizjach, gdzie cień ojca wraca do domu i „rozświeca” klomby kwiatów za pomocą dotyku. Te wszystkie obrazy sugerują, że dostęp do roślin chłopiec uznaje za niebezpieczny, zarezerwowany właśnie dla ojca.

Trzeba w końcu przypomnieć, że relacje rodzinne Mikołaja wykraczają poza klasyczny układ rodzinny. Nie tylko dlatego, że chłopiec jest wychowywany jedynie przez ojca, którego łagodność jest szczególnie „matczyna”, ale też z powodu wielokrotnie odnotowywanego „męskiego” sposobu bycia Zofii. W relacji z synem to ona często wchodzi w pozycję stróża prawa<sup>44</sup>, np. ingeruje, gdy zauważa, że dziecko mówi do siebie (GPJ, 270), wydaje polecenia w trakcie zabawy (ZPMK, 39), kupuje mu *Don Kichota* (ZPMK, 66) – lekturę przestrzegającą przed światem złudzeń. To pani Zofia nakazuje przecież lekcje

---

<sup>43</sup> Kwiaty stanowiły wyraz uczucia i namiastkę wciąż nieobecnej ukochanej (GPJ, 255), doprowadzoną niemal do obsesji, co krytycznie wytykali Michałowi parobek Jasiek i gosposia Antonina (GPJ, 238).

<sup>44</sup> Przy tej okazji warto zauważyć, że w świecie wyobrażonym Mikołaja autorytetem często bywały kobiety: Antonina, znająca się na czarach, poduszka, która każde wydarzenie podsumowywała celnym przysłowiem, czy „Bozia”, do której początkowo modli się chłopiec (np. ZPMK, 96).

czytania (GPJ, 252) i to właśnie za pośrednictwem porządku pisma chłopiec uświadomi sobie po raz pierwszy, że w jego wizji świata brakuje miejsca na „matkę” (ZPMK, 7)<sup>45</sup>.

Dla Mikołaja pani o srebrnych włosach jest przede wszystkim tajemniczą i niedostępną postacią; melancholijna i zamyślona pani Zofia (prawie nigdy nienazywana mamą) zadaje synowi konwencjonalne pytania, po czym ucieka w świat marzeń i rozmyślań. Jej obecność rodzi w chłopcu trudne do pogodzenia uczucia:

dotknięcie jej bladych wąskich **dłoni**, przytulenie się do niej, szelest sukni – sprawiały mu **rozkosz, której się bał**; – wtedy stawał się małomówny i blady; – sina żyła na czole występowała tym wyraziściej (ZPMK, 22).

Ta ciemna rozkosz *jouissance*, łącząca przyjemność z niebezpieczeństwem, może być kluczem do akwaticznych marzeń Mikołaja, w których woda staje na drodze do zaspokojenia albo wywołuje lęk przed wsteczną, nieskończoną metamorfozą. Uczucie związane z pierwszym snem o tratwie powraca do Mikołaja zwykle w sąsiedztwie rozmyślań o matce lub o kwiatach. Lęk przed unicestwieniem, rozumianym jako powrót do łona, znajduje swoje rozwinięcie w *Zmorach*, gdzie Zofia w trakcie jednego ze swoich histerycznych ataków krzyczy dwukrotnie do syna: „wyszedłeś z mego ciała – możesz do niego powrócić” (Z, 88).

Jak widać, wbrew recenzji Bandury Mikołaj stosunkowo szybko zaczyna przejawiać zachowania patologiczne. Szczególny kłopot ma z wprowadzeniem i utrzymaniem zasady rzeczywistości. Chłopiec nie odróżnia wytworów własnej imaginacji od tego, co

<sup>45</sup> Ciekawy jest kontekst tej sceny – chwilę wcześniej narrator przypomniał uczucie, które towarzyszyło Mikołajowi podczas snu o zmniejszającej się tratwie.

istnieje naprawdę („wyobraźnia zajęła miejsce rzeczywistości – rozpanoszyła się na dobre”, ZPMK, 110, por. 294). Co więcej, po incydencie z tonącą Olgą wykształca cały zespół natręctw – nie może dotykać szorstkich i suchych rzeczy (tak jak sukni matki!), ślini swoje suche kolana, nie może oprzeć się suchości w gardle i ciągle wymawia „k” (ZPMK, 284–285), czuje też zapachy, których nie ma (ZPMK, 294), a ostatecznie jego świat zaroi się od omamów, widziadel i nierzeczywistych wizji<sup>46</sup>. Lęk wynikający z przekonania o istnieniu świata duchów, zjaw, czujących i żyjących przedmiotów (CNF, 43) będzie towarzyszył chłopcu stale (ZPMK, 315), podtrzymywany przez rozliczne opowieści i lektury. Mikołaj wyrasta na mizantropa, coraz mniej kontaktuje się ze światem; z fragmentów *Cienia nad falami* dowiadujemy się, że zaczyna mieć problemy z nauką (CNF, 195–197) i zachowaniem w szkole (np. CNF, 334–335), co zapowiada już zmyry czasów gimnazjalnych.

Jak rozumieć w tym kontekście zakończenie pierwszej części *Żywota Mikołaja Srebrzypisanego*? Czyżby oddanie kwiatów ojcowskiemu, martwemu dłoniom było rezygnacją z uczuć żywionych do matki, które wywoływały te niebezpieczne wizje? Czy rwące strumienie uspokojone błogosławionym gestem opowiadały w końcu o rozwiązaniu konfliktu edypalnego i zinternalizowaniu porządku prawa po symbolicznym ojcobójstwie? Czy Mikołaj wypowiadający słowo „mamo” po raz pierwszy po śmierci pana Michała (CNF, 368) tłumi erotyczny lęk związany z panią o srebrnych włosach?

Można by pomyśleć, że zakończenie powieści jest optymistyczne i całość kończy się pozytywnym rozwiązaniem konfliktów

---

<sup>46</sup> W ramach powieści w tych zaburzeniach nie dopatruje się niczego dziwnego, ponieważ tak narrator, jak wędrowni rzemieślnicy – *porte parole* pisarza – holdują romantycznym wyobrażeniom dziecka, wedle których ma ono dostęp do rzeczywistości duchowej, magicznej, a jednocześnie bardziej prawdziwej niż ta empiryczna (por. np. GPJ, 315–316; CNF, 215–216).

psychicznych chłopca. Podejmuje on testament ojca, przyjmuje jego zasady za swoje, zaczyna opiekować się matką, porzuca lęki i niepewności na rzecz franciszkańskiej afirmacji bytu. Ale finałowa fantazja Mikołaja ma cierpką przedakcję i jeszcze bardziej gorzką kontynuację. W epilogu do głosu dochodzi rzeczywistość. Ciotka Wilhelmina i wuj Waclaw – opisywani bez wcześniejszej czułości czy cieplej ironii – brutalnie wprowadzają swoje porządki w mieszkaniu pana Michała. Jedną z ich największych wad, konstatowaną przez narratora, jest niedostępność świata fantazji („W każdym razie wyobraźnia zobojętniła [*sic!*] pani Wilhelminie – na chwilę – rzeczywistość”, CNF, 381). *Zmory* zaś – czyli dalsze losy Mikołaja Srebrempisanego – ponad wszelką wątpliwość pokazują, że patologiczne zachowania chłopca wraz z wiekiem tylko narastają.

Analizowane powieści trzeba więc czytać inaczej – jeżeli już jakiś proces psychiczny się tu zamyka, to jest nim żaloba. Opowieść o dorastaniu Mikołaja nie bez kozery rozwija się pomiędzy sceną śmierci a sceną pogrzebu. Zegadłowicz przedstawia odejście rodzica jako definitywne zakończenie dzieciństwa. Reakcją Mikołaja na ból wywołany utratą ojca jest, po pierwsze, idealizacja zmarłego (pokonanie „złej dłoni” i zapomnienie o niej) i, po drugie, identyfikacja z jego poglądami, połączona z poczuciem stałej obecności rodzica<sup>47</sup>.

Warto podkreślić, że pisząc o powieści w ten sposób, zmieniamy perspektywę oglądu, nie mówimy już tylko o charakterystyce bohatera. W tej sytuacji zaczynamy badać proces

---

<sup>47</sup> Ojciec zostanie utożsamiony ze światem natury, z ziemią i z dobrym Bogiem opiekującym się światem. Czasem obrazowanie natury łączy się ściśle z jego opisem, jak w zakończeniu *Godziny przed jutrznią*, gdzie wzruszony muzyką ojca chłopiec po raz pierwszy tak mocno odczuwa piękno świata i czuje, jak wiatr „cieplą dłonią pogłaskał [jego – D.W.M.] wilgotne, chłodne policzki” (GPJ, 367).

psychiczny już nie Mikołaja, ale osoby, która ukształtowała tę opowieść, instancję opowiadającą historię, a więc kronikarza-latopisa. Bardzo trudno ustalić jego tożsamość. „Wczuwa” się on w Mikołaja tak bardzo, że nie wiadomo, gdzie kończy się narracja z punktu widzenia, a gdzie zaczyna wypowiedź narratora:

Ojciec grał...

(...) Z dziecięcych oczu spłynęły łzy

Zatraciła się do cna rzeczywistość.

Zgubiły się formy widzialne.

(...) Ostalo się jedynie to okno grające

I tak już pozostało!

Przeżyło wieki!

Trwa wiecznie!

Ojczel! (GPJ, 366–367)

Wraz z rosnącą temperaturą emocjonalną zmienia się forma tych wspomnień – w kolejnych, coraz krótszych wersach narrator przechodzi od czasu przeszłego, w którym referował zdarzenia, do czasu teraźniejszego, pokrywającego się z procesem mówienia. Opowiadacz ujawnia się dodatkowo wykrzyknikiem „Ojczel!” – jak gdyby osobą mówiącą w powieściach był sam Mikołaj, obserwujący swoją przeszłość z dystansu, który czasem zwiększa się tak bardzo, że sam na siebie może patrzeć jak na osobę obcą (np. gdy referuje historię Wołkowic, miasta bez sławnych ludzi, dodaje: „cała nadzieja w Mikołaju Srebrempisanym, gdyby i to zawiodło... *przypisek kronikarza*”, CNF, 284; kursywa w oryginale).

Jeśliby uznać latopisa za Mikołaja, to wykorzystuje on opowiadanie o wspomnieniach z dzieciństwa jako próbę ucieczki przed doświadczeniem utraty:

Tak-to oblesnie i dogorywajaco wonial dom i ogród – świat cały! –  
aż do...

Aż do...

Nie! Nie myśleć o tym!

Więc prędko! – Co innego! – Jakże to tam było wtedy –? (CNF, 186)

Wydaje się, że sam proces opowiadania miejscami się autonomizuje, jakby narrator zapominał, kim jest w stosunku do opisywanego bohatera. Choć jasne rozróżnienia są tu niemożliwe, to warto podkreślić, że chęć stłumienia traumatycznych uczuć za pomocą narracji<sup>48</sup> tłumaczyłaby bardzo wiele: sielankową atmosferę powieści, idealizację świata przedstawionego, hiperszczegółowy opis (jak drobiazgowo deskrypcje sprzętów domowych), sylwiczność pozwalającą na przedłużanie przyjemności opowiadania (włączanie do tekstu innych opowieści, np. historii domu, miasta, symboliki kwiatów, licznych przyśpiewek...). Kronikarz odsuwa od siebie bolesne wydarzenia, dramatycznie szuka kolejnych tematów (znak zapytania na końcu powyższego cytatu), ale wewnętrzna logika narracji okazuje się bezlitosna. W kolejnych wspomnieniach Mikołaj jest coraz starszy, spędza ostatnie wakacje na wsi, wraca do miasta, zaczyna życie w gimnazjum i... czas opowieści wraca do punktu wyjścia – chłopiec leży w łóżku i śni o ojcu, który zmarł.

---

<sup>48</sup> W podobny sposób o radzeniu sobie z traumą za pomocą dyskursu pisała w kontekście *Motorów* Ewa Bartos. Z jej rozważań wynika, że była to raczej próba nieudana. Por. E. Bartos, *Motory*, dz. cyt., s. 13.

Słowa docierają więc do punktu zero, do utraty, która napędzała opowieść. Dopiero po jej wypowiedzeniu finałowa wizja może przynieść ukojenie. W tej scenie wracają wspomnienia z czasów dzieciństwa, gdy słowa ojca uspakajały wzburzoną fantazję chłopca, który w huczącej burzy słyszał bolesne przekleństwa legendarnego właściciela Poręby Murowanej.

Cisza – jak wtedy, gdy **wielka przypowieść o życiu** – wzburzona, wezbrana, topielna – płynęła tu pod progiem dworu porębiańskiego – – niedopuszczona, wstrzymana pieczęią miłosną **ojcowych rąk** – i woli silniejszej od rąk – i wiary silniejszej od woli (CNF, 387).

Tak przeczytana powieść to wielki monolog narratora, który przyjmując formę *talking cure*. *Katharsis* osiągnięte na końcu oznacza więc nadejście ciszy, wyczerpanie się słów, koniec pewnych fantazji. Dobre ręce pana Michała wprowadzałyby ład i porządek.

Katarktycznego oczyszczenia za pomocą mowy dopatrywał się w *Zmorach* Bychowski. Psychoanalityk nie badał jednak narracji, ale samego Zegadłowicza, nie kłopotując się zawilimi kwestiami instancji nadawczych w powieści. Tymczasem wydają się one mieć olbrzymie znaczenie.

## Jeden Proteusz i kilku Narcyzów

W przypadku powieści z lat dwudziestych problem instancji nadawczych unaocznia *Postowie kronikarza* (CNF, 393–397). Z jednej strony omawia się w nim fakty zewnętrzne względem powieści (publikację *Godziny przed jutrznią*, genezę nazwiska Srebrempisany), które wskazywałyby, że do głosu dochodzi w nim



sam Zegadłowicz, z drugiej zaś – posłowie podpisuje „Latopis”, a przytaczane przezeń historie wykraczają poza kompetencje poznawcze zwykłego człowieka i zaczynają funkcjonować jako kolejna literacka mistyfikacja. Sprawę komplikuje dodatkowo status bohatera powieści. Autor posłowia pisze, że Mikołaj jest **jednocześnie**: szkolnym kolegą Stanisława Wyrzykowskiego (znajomy pisarza z czasów I wojny światowej), bytem samodzielnym manifestującym swoją obecność w snach zupełnie obcych ludzi<sup>49</sup> oraz obdarzonym samoświadomością bohaterem powieści (w ramach historii latopisa), dodatkowo zaś postacią niepozbawioną rysów autobiograficznych, choć nie wiadomo właściwie, czy miałyby one dotyczyć Zegadłowicza, czy kronikarza („Czy Mikołaj, to jestem ja? – tak! to jestem *także* ja”, CNF, 393; kursywa w oryginale).

Mylenie tropów biograficznych oraz autotematyczne usamodzielnianie „głosu” narratora i bohatera to zabiegi konsekwentnie powielane przez Zegadłowicza w kolejnych powieściach (i nie tylko w nich). Sprzeczne deklaracje potwierdzające lub podważające autobiograficzność *Zmór* skatalogował Szymanowski<sup>50</sup>. Jego ocena zjawiska była negatywna. Badacz tłumaczył to przede wszystkim cynizmem i interesownością samego Zegadłowicza, unikającego ataków krytyki, choć przytoczył też diagnozę zjawiska zaproponowaną przez Essmanowskiego. Przy analizie bohaterów *Zmór* znajomy pisarza powtórzył deklarację latopisa z omawianego posłowia, twierdząc, że pierwowzory postaci

<sup>49</sup> Przy tej okazji Zegadłowicz pokazuje świadomość zjawiska zgęszczenia charakterystycznego dla marzenia sennego, gdy pisze, że Mikołaj mógł w snach być jednocześnie sobą i innymi postaciami, też historycznymi, np. Pitagorasem czy Stefanem Batorym (CNF, 396).

<sup>50</sup> Monografista zwrócił też uwagę na niespójne ukształtowanie narracji w tej powieści. Por. K. Szymanowski, *Naryż*, dz. cyt., s. 128–129, 212–216.

były „i takimi **także**”<sup>51</sup>, tzn. takimi, jak je opisał autor powieści. „Także” to sformułowanie pod względem logicznym bardzo nieprecyzyjne. Nie wiadomo, gdzie zaczynają się, a gdzie kończą podobieństwa, na ile przedstawione cechy charakteru i zdarzenia są fikcyjne. „Także” nie pozwala na określenie stosunku rzeczywistości do autorskiego zmyślenia. Wiadomo tylko, że miejscami dochodzi tu do nałożenia się tych dwóch światów, do zmieszania fikcji i pozaliterackiej „prawdy”.

Równie skomplikowana jest rama narracyjna *Motorów*. Jak udo- wodnił Klośiński, nie wiemy właściwie, czy czytane przez nas dzieło nie jest przypadkiem powieścią lub fantazją samego boha- tera, Cypriana Fałna<sup>52</sup>. Ten nie tylko ma wiele wspólnego z samym Zegadłowiczem<sup>53</sup>, ale też zna bohatera poprzednich powieści – Mikołaja, z którym dzieli pewne doświadczenia: inicjację sek- sualną z Balbiną (ocenianą zupełnie inaczej) i pracę w minister- stwie kultury i sztuki (gdzie zatrudniony był też gorzeński pisarz). Srebrempisany powróci jeszcze w nieopublikowanej powieści *Progi* jako edytor i wydawca korespondencji pisarza Oktawiana Titescu i krytyczki literackiej Adrianny Rasinari; przy czym tekst tej intym- nej rozmowy to niemal wierna kopia listów wymienianych przez Zegadłowicza z Marią Koszyk-Szołajską<sup>54</sup>.

---

<sup>51</sup> S. Essmanowski, *Obsesje i gwiazdy*, dz. cyt., s. 9.

<sup>52</sup> Badacz przekonująco pokazuje, jak opisane w powieści wydarzenia nie mogą uzgodnić się z zaproponowaną przez Cypriana teorią czy narracyjną ramą. Przykła- dem jest strukturyzowanie własnej biografii wokół motywu dziewięciu muz, które nijak ma się do rzeczywistości. Bohater spotykał się przecież z wieloma kobietami, a teoria fałnicza rodzi się w trakcie pobytu w szpitalu, w świecie złudzeń i narracji o samym sobie. Ostatnie sceny powieści, zdaniem Klośińskiego, można traktować jako dopełnienie tej fantazji, które – jak udowadniają liczne fragmenty – rozgrywa się już tylko w świecie wyobraźni lub w powieści napisanej przez Fałna. Por. K. Klo- śiński, *Jak czytać „Motor”?*, dz. cyt., s. 94 i nast.

<sup>53</sup> K. Szymanowski, *Narys*, dz. cyt., s. 232–238.

<sup>54</sup> Więcej na ten temat por. M. Wójcik, *Pan na Gorzeniu*, dz. cyt., s. 429–440.

Nawet najmniej autobiograficzna powieść pisarza, *Martwe morze*, nie ustrzegła się nawiązań do jego życia i poprzednich utworów<sup>55</sup>. Równie ciekawie wygląda jej układ instancji nadawczych. Powieść to pamiętnik Jana Zydła w Oleju, przytaczany jako dowód rzeczowy w rozprawie sądowej. Jednak wprowadzająca ten wątek metanarracja nie jest spójna, często ucieka w nic nieznaczące dygresje, a „wypowiadająca” ją „osoba” znów zdaje się mieć kompetencje wszechwiedzy (referuje m.in. myśli Zydła, który siedzi w więzieniu, MM, 352). W pewnym momencie do głosu dochodzi sam Zegadłowicz, gdy w połowie pamiętnika umieszcza rozdział *Do moich czytelników*, gdzie podpisany z imienia i nazwiska autor tłumaczy się odbiorcom z zaginięcia fragmentu rękopisu powieści. Jego objaśnienia (dyplomatyczny konflikt w Tybecie, MM, 157–158) to kolejna po posłowniu kronikarza ironiczna gra z czytelnikiem, a badaczom do dziś nie udało się ustalić, czy brakujący fragment rzeczywiście kiedykolwiek powstał. Co więcej, w samym pamiętniku znajdują się fragmenty, które nie pasują do świadomości prostego Jana Zydła, np. gdy za pomocą rozbudowanej na stronę peryfrazы diarysta tłumaczy się, dlaczego nie użył słowa „kurwa” lub „dziwka”, a dał tylko wielokropek (MM, 118–119), co stanowi wyraźne nawiązanie to zarzutów krytyki konserwatywnej, wskazującej na wulgarny styl *Motorów*.

Rozmnożenie instancji nadawczych, ich autonomizacja i różne gry w autobiografizm, ale też ironiczne rozbijanie fikcji literackiej połączone z jednoczesnym jej usamodzielnianiem dają pewien efekt estetyczny, który dziś rozpoznałibyśmy jako postmodernistyczny. Niemniej samo tworzenie konstelacji literackich masek, z których większość sugeruje skrywanego się za nimi pisarza, domaga się eksplikacji psychoanalitycznej, bo jako

<sup>55</sup> Por. K. Szymanowski, *Narcyż* dz. cyt., s. 275–279.

ciągle powtarzający się zabieg literacki mówi coś o strukturze osobowości pisarza.

Dotychczasowi badacze chcieli widzieć w tym zabiegu symptom narcyzmu Zegadłowicza. Wskazywano, że wszystkie osoby mówiące i działające w powieściach, które wiązały się z osobą autora, zostały przedstawione w korzystnym świetle, ich motywacje były drobiazgowo wyjaśniane, a czyny usprawiedliwiane; miały też – w ramach świata powieści – monopol na „prawdę”, bo to oni lub do nich skierowane były słowa związane z ideologiczną wymową dzieła. Tak rozumiany narcyzm pokrywał się w zasadzie z egotyzmem – fascynacją samym sobą dochodząca do głosu pod przykrywką fikcji.

Wydaje się, że wiedza pozatekstowa narobiła tu więcej szkody niż korzyści. Nagi Mikołaj zachwycający się odbiciem swojego młodego ciała w lustrze, któremu wtóruje narrator („piękna jest nagość młodzieńcza”, Z, 478)<sup>56</sup>, rzeczywiście przypomina mitologicznego Narcyza, ale do wniosku, że nazwać tak można autora powieści i że ma to być cecha jego osobowości twórczej, droga jeszcze daleka. Znacznie lepiej postawić tezę o mniejszym zasięgu – autor w swoich powieściach zainteresowany jest bohaterem narcystycznym. Okazuje się bowiem, że wtedy można to zjawisko badać znacznie dogłębniej, także w odniesieniu do psychoanalizy<sup>57</sup>.

Jak udowodnia Freud, u podstaw narcyzmu leży kłopot z zasadą rzeczywistości<sup>58</sup>. Zgodnie z wykładnią psychoanalityczną człowiek nie nawiązuje wtedy relacji z obiektem, ale wyłącznie z samym

---

<sup>56</sup> To według Szymanowskiego „koronny” argument w sprawie narcyzmu pisarza. Por. tamże, s. 208, 322.

<sup>57</sup> Na mieliznę interpretacyjną wynikającą z nierozróżniania narcyzmu i egoizmu wskazywał sam Freud. Por. Z. Freud, *Wstęp do psychoanalizy*, przeł. S. Kempnerówna, W. Zaniewicki, Kęty 2010, s. 272.

<sup>58</sup> Tamże, s. 270–271.

sobą, co (zależnie od przyczyn) może przyjmować najróżniejsze formy, z których skierowanie libido na własne ciało jest tylko jedną z możliwości.

Analiza bohaterów pod kątem kłopotów z obsadzeniem libido, opis powrotu energii seksualnej od obiektu do „ja” oraz sposoby jej zużytkowania – to temat na kolejny artykuł. Ale już krótkie wyliczenie zjawisk psychicznych, które Freud wiąże z nerwicami narcystycznymi pokazuje, jak wartościowe mogłyby być to badania.

Przykład Mikołaja pokazuje chociażby, jak radzi on sobie z wycofywaniem libido w sytuacji śmierci obiektu – ojca. Zgodnie z nauką Freuda wiadomo, jak trudny jest to wysiłek dla „ja”, dlatego czasem zrywa ono związki z rzeczywistością (amencja)<sup>59</sup>, a nawet wykształca pewną formację zastępczą – halucynacyjną psychozę życzeniową<sup>60</sup>. Finałowa wizja z *Cienia nad falami* byłaby więc mechanizmem obronnym bohatera wobec straty, nieliczącym się z zasadą rzeczywistości spełnieniem życzenia, by ojciec pozostał obecny<sup>61</sup>.

Praca żaloby powinna doprowadzić do powrotu rzeczywistości, jednak w przypadku Mikołaja ruch libido w stronę obiektu okazuje się trudny i traumatyczny. Świadectwem tego zjawiska są *Zmory*. Mikołaj w niewielkim stopniu zwiększa zainteresowanie światem zewnętrznym, ucieka przed nim w przestrzeń marzenia

---

<sup>59</sup> S. Freud, *Metapsychologiczne uzupełnienie teorii marzeń sennych*, w: tegoż, *Psychologia nieświadomości*, przeł. R. Reszke, Warszawa 2009, s. 142–143.

<sup>60</sup> Por. tenże, *Żaloba i melancholia*, w: tegoż, *Psychologia nieświadomości*, dz. cyt., s. 148.

<sup>61</sup> Warto jeszcze raz podkreślić różnice w interpretowaniu tej sceny w zależności od określonego piętra interpretacji. Badając Mikołaja-bohatera, możemy założyć jako prawdopodobną teorię o halucynacji życzeniowej, ale gdy zajmujemy się Mikołajem-narratorem, większe znaczenie ma dla nas proces mówienia i jego katarktyczny koniec – cisza następująca po zdyskursywizowaniu utraty. W obu przypadkach chodzi więc o pracę żaloby, ale jej efekty różnią się, co uzasadnić można mniejszym lub większym dystansem do śmierci ojca.

(napisze w wypracowaniu: „rzeczywistość to udreka i nędza – a sen to życie właściwsze, życie i wyzwolenie”, Z, 283); wykształca też kolejne nerwice natręctw i fobie (por. np. Z, 83, 255, 257)<sup>62</sup>. Z kolei absolutnie nierealistyczny opis stosunków między nauczycielami gimnazjum i uczniami, a zwłaszcza stosunek kadry do Mikołaja, wskazywałyby na rodzaj manii prześladowczej, która tworzy jako swoją odwrotność manię wielkości<sup>63</sup>.

Ostatecznie finałowa scena powieści, seksualna inicjacja z Balbiną (por. Z, 472–478), wydaje się mieć więcej ze zdarzenia fantazmatycznego niż rzeczywistego<sup>64</sup>. Nic nie wskazuje na to, żeby bohater miał wyzbyć się swoich ograniczeń psychicznych, które w skrócie można ująć jako nierozdzielne powiązanie seksualności z siłą niszczącą, Erosa z Tanatosem<sup>65</sup>. Mikołaj konsekwentnie uważa seksualność za sferę tajemniczą, niebezpieczną, zagrażającą życiu, za co odpowiedzialność ponosi – zdaniem narratora – otoczenie, które nie uświadamia młodzieży we właściwy sposób (Z, 166, 239)<sup>66</sup>, co koresponduje z poglądami Freuda na ten

---

<sup>62</sup> Zdaniem Freuda można je traktować jako przejaw nieudanego, patologicznego powrotu do obiektów. Por. tenże, *Wstęp do psychoanalizy*, dz. cyt., s. 276–278.

<sup>63</sup> Por. tamże, s. 276–277. W tym miejscu wśród paranoi, które mogą być związane z narcyzmem, Freud wymienia także erotomanię – co rzucaloby z kolei nowe światło na postać Cypriana Fałna z *Motorów*.

<sup>64</sup> W tym kontekście można zwrócić uwagę na interpretację Klośińskiego, który widział w epizodach z Balbiną erotyzm *per se* wyrażony za pomocą mitu, dzięki czemu seksualność unika degradującego wpływu języka. Spełnienie poza słowami mogłoby wskazywać na fantazmatyczny charakter wydarzenia. Por. K. Klośiński, *Od „Zmór” do „Motorów”. Czy jest możliwa literatura erotyczna?*, w: *Studia o Zegadłowiczu*, red. J. Paszek, Katowice 1982, s. 59.

<sup>65</sup> Por. K. Szymanowski, *Naryż*, dz. cyt., s. 161.

<sup>66</sup> Choć oczywiście powieść pokazuje też inne możliwe wyjaśnienia, m.in. Mikołaj był świadkiem horrendalnej sceny seksu w otoczeniu trumien w szopie przycmentarnej, co wywołało w nim na lata „[w]stręt do siebie, do ciała; przekleństwo żądzy; – obrzydzenie wszystkiego!” (Z, 254); ważny jest odmienny niż w pozostałych powieściach sposób opisywania matki z jej dziwnym, zbyt erotycznym lub

temat<sup>67</sup>. Finał powieści nie przynosi żadnej zasadniczej odmiany, bo poprzedza go przecież makabryczne umieranie onanizującej się babki, a więc wydarzenie dobitnie potwierdzające wyobrażenia chłopca (por. Z, 461–465).

Sama Balbina także jest postacią niejednoznaczną – lunatyczka, miesięcznica, nikomu właściwie nieznana (Z, 372). Mikołaj porozumiewa się z nią głównie w fantazji, rozmawia, nie wiedząc o tym (Z, 363–364), narrator zaś tak steruje punktami widzenia, aby ukazać ją jak wizję, sen. Jej niejasny status podkreśla się również za pomocą srebrnej kolorystyki i światła księżycy<sup>68</sup>, które dodatkowo odsyłają też do nieżyjącej już matki, pani Zofii (w jednym ze snów Mikołaja mówi ona o sobie „jestem srebrnym światłem”, Z, 420). Dodatkowo zjednoczenie z Balbiną, tak samo jak bohaterka śmierć Fałna z *Motorów* (por. M, I, 15–16), zostanie przeczute i zapowiedziane znacznie wcześniej (mniej więcej rok przed wydarzeniem) w sennym marzeniu (Z, 421). Sam akt seksualny opisany konsekwentnie w konwencji onirycznej byłby więc – tak jak sen o ojcu – bezkonfliktowym spełnieniem pragnień Mikołaja, wyrazem jego skrywanych życzeń, pośrednio także tych edypalnych<sup>69</sup>.

Zestawienie zakończenia *Zmór z Cieniem nad falami* i z *Motorami* uwidacznia niezwyklej konsekwencję narracyjną Zegadłowicza. Z jednej strony wydawałoby się, że jego bohaterowie nie mają

---

perwersyjnym stosunkiem do syna (por. Z, 22, 87–88); w końcu także kilka prób zgwałcenia Mikołaja przez Jasia Woltina (Z, 207) czy wujka Wacława (Z, 418–419).

<sup>67</sup> Por. S. Freud, *W kwestii oświecenia seksualnego dzieci*, w: tegoż, *Życie seksualne*, przeł. R. Reszke, Warszawa 2009, s. 141–149.

<sup>68</sup> Są to kolory wskazujące na to, że rzecz odnosi się do świata fantazji. Por. J. Litwin, *Stylistyczne iluminacje w narracji „Żywota Mikołaja Srebrmpisanego” Emila Zegadłowicza*, w: *Szykie o twórczości Emila Zegadłowicza*, dz. cyt., s. 136–137.

<sup>69</sup> Taka interpretacja pozwala uniknąć sprzeczności, którą chętnie wytykali powieści krytycy i badacze, wskazujący, że opisane w powieści koszmary powinny doprowadzić do upadku bohatera, a nie jego uwznioślenia. Por. K. Szymanowski, *Naryż*, dz. cyt., s. 207–208.

szans na zmianę. Zakończenia powieści tylko potwierdzają ich obserwacje na temat rzeczywistości: pogrzeb w *Cieniu nad falami* odsłania „prawdziwą twarz” wujostwa Mikołaja i przypieczętowane odejście błogiego dzieciństwa; w *Zmorach* uroczystość ukończenia gimnazjum pokazuje, że uczniowie poddali się tresurze nauczycieli i uznali ją za coś wartościowego, co prowadzi chłopca do pesymistycznych podsumowań<sup>70</sup>; w *Motorach* po wyjściu ze szpitala Fałn ponownie odczuje wszystkie negatywne strony swojego życia seksualnego (samobójstwo Mili, kłótnie z Wisią, nieudana próba zerwania z wykorzystywaniem kobiet<sup>71</sup>).

Z drugiej strony w powieściach Zegadłowicza obok złowieszczej diagnozy pojawia się zawsze jakiś akt strzelisty, nierealistyczny i nieprawdopodobny „skok” narracji w stronę fantastycznej lub w pół-fantastycznej wizji, w której bohater zostaje uwznioślony i spełnia ostatecznie swoje pragnienia. I tak młodziutki Mikołaj nie tylko nie traci ojca, ale wręcz utrzymuje istnienie jego zidealizowanej wersji; później jako gimnazjalista pokonuje rozmaite nerwice i lęki, spełnia się w akcie miłosnym i akceptuje swoje ciało; Fałn zaś dopełnia swoją fantazję o dziewięciu muzach i przedstawia siebie jako bohatera mas, którego heroiczna śmierć na barykadach jest właściwie potwierdzeniem jego erotycznej atrakcyjności („poczuł smak jej [Ursy – D.W.M.] młodych, zapalczywych warg (...) i w pięknym doprawdy kształcie żegnała się ziemia z poetą – w kształcie dziewczęcego torsu wyrastającego z czerwieni”, M, II, 269)

---

<sup>70</sup> Po maturze, podczas koleżeńskich rozmów o przyszłości (a więc na chwilę przed sceną z Balbiną), Mikołaj konkluduje w myślach: „życie bez ratunku – długie, bezcelowe konanie –: wyjście z nicości, trwanie w nicości, odejście w nicość” (Z, 470).

<sup>71</sup> Fałn w trudnej sytuacji snuje plany „wzwyżania się” samoistnego, bez udziału kobiet: „Z tym miała się połączyć akcja stanowcza (?), obronna postawa wobec wszelkiego uwodzicielstwa z tamtej strony, wobec jakiegokolwiek (więc i instynktowej) potrzeby wciągania w zakrój i rozrost świadomości elementu energetycznego płci...” (M, II, 217–218).



oraz siły oddziaływania na masy („wzdłuż wyrósł nieprzejrzany las pięści”, M, II, 270).

Wbrew pozorom *Martwe morze* podejmuje ten sam problem, choć jego rozwiązanie jest odmienne. Powieść da się przeczytać jako próbę zerwania z narcystycznym światem złudzeń i marzeń. Pamiętnik Zydla to historia prostego człowieka, który próbuje wyzwolić się z wmówionych mu iluzji upostaciowionych w Rudolfe Istinksie, wędrownym buntowniku o niewiadomym zajęciu. Prosty Jan widzi w nim człowieka pełnego – modernistycznego artystę, politycznego herosa, głębokiego myśliciela, znakomitego kochanka. Rudolf bierze z życia to, co chce, a jego cechą charakterystyczną jest właśnie fantazja<sup>72</sup>. Jan wielokrotnie notuje swoje postrzeżenia na temat rzeczywistości: uważa świat za kłamstwo i sen (MM, 33–34), obowiązki obywatelskie wydają mu się nierealistyczne (MM, 63), a wspomnienia o Rudolfie pomagają mu uciec od rozmyślań na temat okropieństw prowincji („Muszę moje myśli oderwać od tej lepkiej mazi rzeczywistości”, MM, 87).

Z czasem jednak pamiętnikarz zaczyna wątpić w wielkość przyjaciela. Z pamiętnika dowiadujemy się, że Rudolf to oszust i wagabunda, uzależniony od alkoholu, hazardu i burdeli, a jego pozowanie na artystę i społecznego radykała nie znajduje potwierdzenia w środowisku komunistów. Jan – pod wpływem socjalistki Stefani – uświadamia sobie swoje ograniczenia poznawcze, ma świadomość, że zawsze dopatruje się w ludziach czegoś więcej (MM, 223), podlega

---

<sup>72</sup> „Jedno jest dla mnie pewne: (...) jedyną wartością mego życia (...) to spotkanie na mojej drodze (...) człowieka, ziszczającego i skupiającego wszystko: piękno, niefrasobliwość, czar osobowości i osobliwości, baśniowość realną, nowość wszelką, oraz to, czego nie ośmieliłbym się nikomu powiedzieć: radykalizm, prometeizm, kontrowersję, buntowniczość, a przede wszystkim, przede wszystkim: **fantazję, fantazję, fantazję!**” (MM, 34).

złudzeniom (MM, 244), a wielkość Rudolfa stworzył sobie sam (MM, 227).

Zwrot ku rzeczywistości i zbratanie się z ludem przybierają jednak nieoczekiwany kierunek. Zakończenie powieści to kolejny narracyjny skok, jednak tym razem nie w świat fantazji, ale świat błota, które symbolizuje wszystkie wady prowincji. Tajemnicza epidemia, masowe umieranie mieszkańców, kordon sanitarny wokół Kopytniówki, śmierć Stefanii, słowem katastroficzny finał – zgodnie z tytułem powieści przypominający apokalipsę św. Jana – zajmuje miejsce złudzeń. Pierwszy bohater powieści Zegadłowicza, który wybrał rzeczywistość, a nie marzenia, kończy w więzieniu, gdzie powoli zaczyna wykształcać obronę, narcystyczną fantazję – poczucie dumy z napisanego pamiętnika, którym ekscytuje się świat:

czyż mogłem (...) przypuścić, że mój pamiętnik, pisany w zeszytach kupionych u Zataja za marne grosze, zyska tak nagły i tak powszechny rozgłos? – Tedy umysł jego skłonny do systematyczności odpowiedział: nie, nie mogłem przypuścić! – A jednak... (MM, 352)

Postrzeżenie bohaterów przez pryzmat narcyzmu pozwala nie tylko na takie ogólne ustalenia, ale także na obserwacje bardziej szczegółowe, które jednak zupełnie zmieniają nasze pojmowanie postaci. Okazuje się na przykład, że wszyscy główni bohaterowie prozy Zegadłowicza mają skłonności homoerotyczne. Na związek tych ostatnich z narcyzmem Freud wskazywał wielokrotnie. Psychoanalityk zwracał też uwagę, że różnego rodzaju manie prześladowcze mogą być związane właśnie z wypieraniem homoerotycznych popędów<sup>73</sup>.

---

<sup>73</sup> Por. np. Z. Freud, *Wstęp do psychoanalizy*, dz. cyt., s. 277–278.

Nawet abstrahując od więzi z ojcem, Mikołaja Srebrempisanego kilkakrotnie przedstawia się w paraerotycznych sytuacjach z innymi chłopcami: Włodkiem (Z, 98), Jasiem Witlinem (Z, 206–207), Karolem Mareckim (Z, 292–293); równie czule są jego fascynacje niektórymi nauczycielami, np. „wielką miłością”, Adamem Znamierowskim, którego narrator opisuje przede wszystkim jako pięknego młodzieńca („Parys, Adonis, Euforion”, Z, 280), co dostrzega też chłopiec, gdy widzi profesora bez marynarki i kamizelki: „Jaki śliczny – pomyślał Mikołaj” (Z, 298)<sup>74</sup>.

Cyprian Fałn nieustająco zwraca uwagę na seksualność mężczyzn. Szczególną rolę pełni tu postać szpitalnego współtowarzysza Tadeusza Neringa, inżyniera i zdeklarowanego materialisty socjalistycznego, który obok Maury wydaje się najbliższy pod względem światopoglądowym bohaterowi *Motorów*. Fałn przygląda się mężczyźnie, kiedy ten się rozbiera do naga (M, I, 33), kilkakrotnie zwraca też uwagę na jego odsłonięte pośladki i to, co spoza nich wystaje (np. M, I, 17). Te postrzeżenia wracają często w snach Cypriana, w konfiguracjach sugerujących stosunek *a tergo* (por. M, II, 105–108). O homoerotycznym pragnieniu dwukrotnie w *Motorach* mówią lekarze. Najpierw doktor Eliper pyta Fałna: „czy w panu kochali się mężczyźni?” (M, I, 95), mając na myśli – wbrew temu, co sądzi bohater – nie tylko seksapil pisarski, a następnie, w tej samej rozmowie, wątek próbuje kontynuować doktor Ester, miłośnik Oskara Wilda, któremu szybkie kojarzenie myśli Cypriana wydaje się „niemęskie” (M, I, 96). Obaj medycy przeprowadzą z bohaterem jeszcze jedną, podobną rozmowę (M, II, 102), zakończoną

---

<sup>74</sup> Warto też zauważyć, że zauroczenie Znamierowskim może wiązać się z jego podobieństwem do ojca, które podkreśla się w charakterystyce postaci. Zanim dowiemy się, jak wygląda nauczyciel, uwaga narratora zatrzymuje się na jego rękach: „Ręce pana Adama są szczupłe, blade, czule i rozumne – najpierw je też widać – pierwej niż głowę” (Z, 279).

wspomnianym snem o całowaniu pośladków<sup>75</sup>. Reakcja Fałna na podobne insynuacje jest również charakterystyczna – w tym momencie zaczyna on komplikować swoją teorię hormonizacji. Pacjent wskazuje, że poeta to organizm kobiecy, „maciczny”, zapładniany tak przez muzy, jak każde inne zjawisko świata (M, I, 97–98). Ostatecznie homoerotyzm zostaje wyjaśniony w kontekście narcyzmu także przez samego narratora, który wkłada na chwilę maskę obiektynego freudysty i tak tłumaczy fantazje architektoniczne Fałna:

Sam podkład marzeniowy (...) był refleksem erotyzmu dość odległego, tego z pogranicza onanii i **homoseksualizmu**, spraw więc ani złych, ani dobrych, obojętnych raczej i ściśle prywatnych – tu z racji nie wykonywania przez Cypriana tych praktyk – były przejawem autoadoracji płci, osobowości, **rozwałkowywaniem narcyzmu**, niezadawalającego i częstokroć obmierzłego (M, II, 125).

Bardzo podobnie można postrzegać fascynację Jana Zydła Rudolfem w *Martwym morzu*. Pamiętnikarz, wieloletni prawiczek, patrzy na swojego przyjaciela z uwielbieniem, w którym zawiera się także rys erotyczny. Pragnienie upodobnienia się do niego idzie w parze z adoracją urody mężczyzny – jak zauważa Jan, bardzo dziewczęcej (MM, 104) – ale też z zainteresowaniem jego genitaliami<sup>76</sup>. Ta szczególna fascynacja łączyła się także z żywo odczuwaną

---

<sup>75</sup> A to tylko jeden ze snów, który można próbować odczytać w podobny sposób. W innym nagi Fałn otoczony wielokątem ułożonym z nóg muz przegląda się w lusterkach okolonych włosami lonowymi. W końcu pomnożone odbicie jego fallusa urzeczywistnia się, „wsiąka” w ich ciało, przez co muzy zmieniają się w „hermafrodyty: do pasa pokaśne kobiety, od pasa jurni młodzieńcy” (M, I, 70). Na ten obraz Cyprian się budzi, a jego wzrok pada znów na „zadek” Neringa (M, I, 71).

<sup>76</sup> Podczas gdy nagi Rudolf pierze bieliznę, Jan siedzi na kamieniu i z przyjemnością obserwuje towarzysza: „Co się tyczy samej męskości, był zdumiewająco silnie

zazdrością o kobietę Rudolfa (MM, 117) i oziębłością względem własnej „wybranki”, Sandry<sup>77</sup>.

W kontekście narcyzmu w zupełnie nowym świetle można przedstawić powracającą w powieściach podstawę ideologiczną, którą jest krytyką świata kultury i cywilizacji. Choć różnice między kolejnymi dziełami są znaczne, to wszystkie je łączy wyraźna niechęć do autorytetów, wyrażających się w różnych fenomenach: szkolnictwa, wojskowości, państwa, kapitalizmu, religii... Sprzeciw wobec porządku i prawa idzie w twórczości Zegadłowicza w parze z figurą ukochanego, dobrego (i słabego?) ojca, jako tego, kto również ten ład podważa<sup>78</sup>. Władza dla narcyza jest właśnie dlatego niebezpieczna, że jest wkroczeniem prawa w świat jego fantazji, to sprawdzian rzeczywistości, który sprzeciwia się rozkoszy świata wewnętrznego, do którego nieustannie powracają Mikołaj, Cyprian i Jan.

Tak ustawiona perspektywa każe szukać tych miejsc w narracji, gdzie nad-ja bohaterów, czasem projektowane na zewnątrz,

---

zbudowany; mówiono mi, że to się często zdarza u mężczyzn niskich i chudych” (MM, 173).

<sup>77</sup> Nawet gdy między parą dochodzi do zbliżenia, to zostaje ono opisane w sposób niemal humorystyczny: „Więc znów całowaliśmy się bardzo. Wlepiliśmy się w siebie, że już ciaśniej nie można; i wcale nasza ławka nie wydała się nam teraz za krótka, zwłaszcza, że Sandra, **celem dokładniejszego wykonania tej czynności** usiadła na moich kolanach; nie była ciężka, ale i tak mi nogi ciepły, zwłaszcza w lewej miałem tzw. mrówki” (MM, 189).

<sup>78</sup> Wymownym przykładem tego działania jest scena, gdy Mikołaj wywołał oburzenie nauczyciela, twierdząc, że diabeł nie istnieje. Ojciec zmuszony przez Wilhelminę do wymierzenia kary, nie potrafi tego zrobić: „a teraz winienem cię (chciał powiedzieć: ukarać, potem: skarcić, nie! – inaczej: zmonitować – zawahał się chwilę – wreszcie wyrzucił te słowa z obiegu, jak złe szelągi) – poprawił: winienem cię pouczyć” (Z, 78), i powtarza, że porządek świata oparty jest na kłamstwie i strachu. Zamiast kary chłopiec przyjmuje od ojca błogosławieństwo: „Uchwycił Mikołaj w obie ręce tę dłoń jedyną na świecie, rozumiejącą, mądrą dłoń – zdjął ją z głowy, jak wieniec czy koronę – przytulił do ust, do ust i do piersi” (Z, 79).

wchodzi w konflikt z narcystyczną fantazją. Zupełnie niezauważane przez badaczy są np. wyrzuty sumienia Cypriana Fałna, który próbuje tłumaczyć się – przed sobą samym i innymi – ze swojej zmienności, licznych zdrad i wciąż odczuwanej „niepostępowej” zazdrości (M, I, 35, 108–109, 118, 165, 181–184 itd.). Można więc uznać, że zarówno teoria hormonizacji (wyprowadzona przecież z sennego majaka, M, I, 15–17), jak również modernistyczny pansksualizm to reakcje obronne, racjonalizacje czy halucynacje, wytworzone, by „ukryć się” przed karzącym wymiarem nad-ja. Potwierdzają to nie tylko sny, w których muzy mszczą się na Fałnie (np. M, II, 105–106), i jego wcześniejsze deklaracje („Muzy! przekleństwo mego żywota!”, M, II, 104), ale też chwile, kiedy bohater sam zaczyna wątpić we własną teorię, uświadamiając sobie, że być może wynika ona tylko z panicznego lęku przed kobiecością:

cały utajony mizoginizm bluzgał na wierzch jak ropa z nagle pękniętego wrzodu; (...) – kobieta jako energetyka, jako zapęd! – tak **wciąż to wmawiam w siebie i w innych** – w rezultacie filozofia macy i pochwy; nic więcej! – także całkiem nie do zniesienia! – Zbyt łatwa pobudliwość i ciągle, też zbyt łatwe, zezwolenie na zwycięstwo, zdobycie – – przeciw temu-to oblekał się kolczastą jeżowiną mizoginizmu (M, II, 173).

Jak pokazuje Ewa Bartos: „Erotyzm zakłada obecność fantazji, a dzięki temu odrealnienie realnego”<sup>79</sup>. Fałn wizualizujący sobie własną śmierć w objęciach Ursy chyba niewiele się różni od Mikołaja, który osiąga spełnienie z Balbiną<sup>80</sup>. To tylko kolejna narcystyczna fantazja podmiotu, marzącego o własnej mocy.

---

<sup>79</sup> E. Bartos, *Motory*, dz. cyt., s. 31.

<sup>80</sup> Tę bliskość potwierdza też korespondencja Zegadłowicza. W listach do Stefana Żechowskiego, przygotowującego ilustracje do *Motorów*, pisarz wylicza dziewięć muz

## Nieskończona terapia

Na podstawie poczynionych spostrzeżeń rozważania o narcyzmie bohaterów są więcej niż zasadne, ale nie uprawniają jeszcze do analizowania osobowości Zegadłowicza. Jak sądzę, delibrowanie, na ile charakter pisarza i usposobienie jego bohaterów można uznać za tożsame, nie przysłużyłoby się w żaden sposób interpretacji utworów. Znacznie ciekawsze wydaje się zaś pytanie o swoistą, psychoanalityczną teorię samego procesu pisania, którą da się zrekonstruować na podstawie powieści i deklaracji autora *Motorów*.

Trudno przyjąć tezę Bychowskiego, rozszerzaną z czasem na całą twórczość Zegadłowicza, zgodnie z którą w kolejnych powieściach pisarz miał docierać do coraz głębszych pokładów jaźni i okiełznywać je za pomocą słowa. Jak pokazywałem wcześniej, wbrew ustaleniom psychoanalityka *Zmory* pod względem diagnozy bohatera nie różnią się tak bardzo od poprzednich części *Żywota*..., wiele z nerwicowych symptomów Mikołaja „odziedziczy” Fałn (np. M, I, 36; II, 110), a historia Zydła traci swój „katarktyczny” charakter, jeśli się pamięta o późniejszych *Progach*, podejmujących wciąż te same dylematy i problemy<sup>81</sup>. Choć Zegadłowicz z powieści na powieść modyfikuje swoje poglądy społeczno-polityczne, to jego ogólna diagnoza kultury wcale aż tak bardzo się nie zmienia. Od pierwszych do ostatnich powieści jego bohaterowie i narratorzy większe znaczenie przypisują światu natury i prostoty,

---

powieści i zaznacza, które z pierwowzorów postaci jeszcze żyją i których fotografie ma w posiadaniu. Na tle pozostałych kobiet Balbina i Ursa odróżniają się szczególnie: „1) Balbina – fikcja – fantom (...) 9) Towarzyszka Ursa (to ta, którą Żech już zrobił fajniaście – ta ze sztandarem) – fikcja – fantazja”, E. Zegadłowicz, S. Żechowski, M. Ruzamski, *Korespondencja*, t. 1: 1936–1937, oprac. M. Wójcik, Kielce 2002, s. 167.

<sup>81</sup> Por. K. Szymanowski, *Narcyż* dz. cyt., s. 305–306.

a cywilizację oraz władzę – rzeczywistą lub symboliczną – traktują z podejrzliwością czy wrogością<sup>82</sup>.

Zmiany pomiędzy *Cieniem nad falami* a powieścią *Zmory* nie da się wyjaśnić wybuchem długo hamowanego stłumienia. Na przestrzeni tych lat dokonała się jednak niemal rewolucja w sposobie pisania o psychice człowieka i jego seksualności; rewolucja, której patronował Freud. Jeśli już wcześniej Zegadłowicz szedł tropem psychoanalitka, to od *Zmór* pracował pod jego sztandarem. Jak już wspominałem, katalog tematów podejmowanych w tej skandalizującej powieści bardzo bliski jest *Trzem rozprawom z teorii seksualnej*. Pod tym względem Mikołaj rozwija się niemal podręcznikowo. Jego dziecięce teorie seksualne (np. Z, 129, 196), namysł nad różnicą seksualną (np. Z, 97), erotyczna więź z matką (Z, 238), a nawet wcześniej omówiony popęd homoerotyczny – słowem, cały rozwój seksualny chłopca – postępuje zgodnie z teoriami Freuda<sup>83</sup>. Choć – jak próbowałem pokazać – psychoanalityczny sposób myślenia był Zegadłowiczowi bliski już wcześniej, to „odkrycie” psychoanalizy doprowadziło do zmiany w hierarchii problemów ważnych w dojrzwaniu dziecka (z uwypukleniem znaczenia seksualności), a także odmieniło i „unaukowiło” język narracji (por. np. „seksualizm dziecka, istota całej

---

<sup>82</sup> Zalążki takiego sposobu myślenia widać nawet w pierwszych tomach *Żywota Mikołaja Srebrepisanego*, choć mówi się o nich za pomocą języka cieplej ironii, np. o władzy: „ogółem należy władzę uważać za niewidoczną i nieuchwytną; władza widoczna spełnia raczej rolę celownika, w który rzuca się z łałem i niezadowolaniem” (GPJ, 191); o militarystyce i mundurze Waclawa: „Człowiek w takim stroju jest panem! / Nie jest może sobą, ale jest – wszystkim! / A to też coś znaczy” (ZPMK, 32; kursywa w oryginale); o mieście: „Miasto jest jak sieć pajęcza rozpięta ulicami – rynek jak pajak usiadł w pośrodku” (CNF, 313).

<sup>83</sup> Trudno nie zauważyć, że oddziaływanie jest tu tak silne, iż nie tylko zakres problemów, ale też ich treść żywo inspirowana była psychoanalizą. Wyobrażenia chłopców o seksualności, rodzeniu dzieci i różnicy między płciami powielają przykłady znane z prac Freuda. Por. S. Freud, *Trzy rozprawy z teorii seksualnej*, w: tegoż, *Życie seksualne*, dz. cyt., s. 85–90; tenże, *O dziecięcych teoriach seksualnych*, w: tegoż, *Życie seksualne*, dz. cyt., s. 151–165.



jego sfery odczuwania i myślenia – nastawia się genitalnie”, Z, 234), który wcześniej bazował na onirycznych symbolach i metonimiach.

Doskonale widać to na przykładzie powieści *Uśmiech* (1936), czyli wydanych na nowo, po sukcesie *Zmór*, trzech pierwszych tomów *Żywoła Mikołaja Srebrmpisanego*. Autor poddał pierwowzory przeróbkom, ograniczając maksymalnie odwołania religijne<sup>84</sup> i uzupełniając treść właśnie o epizody wskazujące na rozwój seksualności dziecka. Znowu nie stwierdzają one żadnej patologii – jedynie potwierdzają prawidłowy rozwój chłopca, a nawet próbują tłumaczyć jego stany lękowe („fizyczne przedgenitalne wznosy zaczęły go nawiedzać od czasu do czasu, budząc niewysłowiony niepokój i szybko mijające rozdrażnienie”, U, 367). Pod tym względem korekta oryginałów była jednak niewielka. *Uśmiech* to wciąż opowieść o próbie poradzenia sobie z utratą ojca, w której wycofanie się z rzeczywistości na rzecz fantazji przedstawiono z perspektywy małego dziecka.

Zegadłowicz jako pisarz problematyzował najprzeróżniejsze fenomeny psychiczne, a choć wynik tego namysłu w świetle nauki Freuda czasem uzyskuje pełniejsze wyjaśnienie, to wcale nie znaczy, że autor inspiracji szukał właśnie w psychoanalizie<sup>85</sup>. Nie widzę powodu, aby nie wierzyć rozlicznym deklaracjom Zegadłowicza, który wskazywał, iż freudyzm przede wszystkim utwierdził go w przekonaniu, że o sprawach płci i seksu trzeba pisać i mówić bez wstydu i ogródek, że trzeba je badać także w twórczości literackiej, ponieważ być może zmienią one nasze postrzeganie różnych feno-

---

<sup>84</sup> Por. *Nota wydawcy*, w: E. Zegadłowicz, *Żywoła Mikołaja Srebrmpisanego. Uśmiech*, dz. cyt.

<sup>85</sup> Nie należy zawężać kręgu inspiracji do Freudowskiej psychoanalizy. Wiele korzyści może przynieść odczytanie dzieła Zegadłowicza przez pryzmat teorii Alfreda Adlera (zwłaszcza teorii kultury), o której wspomina sam autor (WPD, 25), a która w dwudziestolecu była szczególnie popularna.

menów kultury, m.in. sztuki, szkolnictwa, władzy, wojny czy religii. Psychoanaliza nazywana z imienia okazuje się więc narzędziem wykorzystywanym do diagnozy i perswazji, ma przede wszystkim oddziaływać społecznie, co wcale nie znaczy, że została uznana za narzędzie jedyne i najbardziej wartościowe<sup>86</sup>.

A co z perspektywą samego pisarza? Co z autoterapią i samoleczeniem, o których wspominał?<sup>87</sup> Wszyscy główni bohaterowie powieści Zegadłowicza piszą. W ramach tych kolejnych światów przedstawionych proponuje się czytelnikowi co najmniej trzy sposoby rozumienia twórczości. Pierwsze, psychoanalityczne, utożsamia pisanie z sublimacją (por. Z, 264; M, II, 218), akceptowanym przez kulturę radzeniem sobie z własnymi popędami. Zgodnie z drugim, z *Motorów*, pisanie jest reakcją na hormonizację płci, jest napędzane motorami seksualnymi – „maciczny” poeta wykorzystuje energię kobiet, aby produkować kolejne dzieła (np. M, I, 16–18).

Warto zwrócić uwagę, że teorie te wzajemnie sobie przeczą, mimo że (m.in. w *Motorach*) obie próbuje się czasem utrzymać. Wchodzą one w liczne kolizje i negacje, gdy weźmie się pod uwagę prawa energetyki seksualnej<sup>88</sup>. Wydaje się, że z perspektywy bohaterów i narratorów psychoanaliza i teoria hormonizacji to tylko dwa różne składniki ich światopoglądu, które trzeba rozpatrywać

---

<sup>86</sup> W tekstach Zegadłowicza odnalazłem dwa sygnały dystansu do psychoanalizy. Pierwsza wzmianka, z perspektywy ideologii socjalistycznej, ironicznie uznaje dzieło Freuda za burżuazyjne, por. E. Zegadłowicz, *Gruba Berta*, „Wiadomości Literackie” 1935, nr 50, s. 7. Drugą można pośrednio wydedukować z dramatu *W pokoju dziecinnym*. Gdy Władysław przedstawia kolejne psychoanalityczne teorie, które objaśniać mają *Zmory*, to autor albo ich nie słucha (WPD, 30), albo wbrew rozmówcy zwraca uwagę na estetyczne dopracowanie dzieła (WPD, 33).

<sup>87</sup> Zob. s. 232 niniejszego artykułu.

<sup>88</sup> Nierealistycznie pod tym względem wygląda chociażby akt twórczy, do którego dochodzi po trzydziestogodzinnej przygodzie erotycznej z pięcioma kolejnymi kobietami. Tę „papkadę” szczegółowo opisuje Jerzy Paszek w artykule „*Motor*” i *pornografia*, w: *Szkiele o twórczości Emila Zegadłowicza*, dz. cyt., s. 105 i nast.

w kontekście pozostałych zachowań i deklaracji, pamiętając o fikcyjnym nawiasie zawieszającym asercję. Z całą pewnością nie można w nich widzieć autonomicznej warstwy ideologicznej dzieła, uznać za wypowiedzi po prostu odautorskie, ponieważ służą one do pośredniej charakterystyki postaci, które za ich pomocą próbują okiełznać swoje pragnienia i lęki.

Trzeci *modus* mówienia o procesie twórczym polega na zacieraniu granic między pisaniem a życiem, a nawet – próbie nadania światom przedstawionym praw równych rzeczywistości. Taki sposób myślenia był obecny już w pierwszych wypowiedziach poetyckich Zegadłowicza, zwłaszcza w tomie *Imagines* (1919), pisanym w czasie I wojny światowej<sup>89</sup>. Podobne rozważania widać też w *Posłowniu kronikarza* z zakończenia *Cienia na falami*, gdzie ponownie przywołuje się wydarzenia Wielkiej Wojny. Mikołaj (czyli – przypomnijmy – kolega Wyrzykowskiego, senny omam, „także” autor i autonomizujący się spod praw świata przedstawionego twór powieściowy) otrzymuje następujące zalecenie od latopisa: „Porzuć sny! – Kraj zmyśleń to twoja **prawdziwa rzeczywistość**, to ojczyzna twoja” (CNF, 396).

Zmyślenie odróżnione od snów, opisane jako „prawdziwa” realność, w której można się zadomowić, poczuć jak w „ojczyźnie”, zmyślenie jako ucieczka do świata pisarskiej fantazji, jako ukrycie się przed traumą rzeczywistości – to punkt dojścia Zegadłowicza, ostatecznie dzielącego ze swoimi narcystycznymi bohaterami pewien rodzaj eskapizmu.

Uważać trzeba z pokusą zbyt łatwego zrównania tych instancji. Wydaje się, że sprawę komplikuje omówiony wcześniej nadmiar literackich masek i kreacji. Dzięki tym proteuszowym metamorfozom

---

<sup>89</sup> Por. L. Neuger, *O poezji Zegadłowicza*, w: *Studia o Zegadłowiczu*, dz. cyt., s. 12; K. Szymanowski, *Narcyz*, dz. cyt., s. 13.

Zegadłowicz pokazuje, że gra w literaturę to gra z utożsamieniem, to ciągle ponawiane pytanie o to, jak istnieje autor w literackiej fikcji, gdzie jest „ja” piszące w świecie przedstawionym. Rozmnożenie sobowtórówych postaci, różnorodność typów narracji, kolejne, podważające się wzajemnie instancje nadawcze i sprzeczne deklaracje odautorskie to jednoczesne trwanie w rzeczywistości „prawdziwego zmyślenia” i dystansowanie się względem niej. Ostatecznie Zegadłowicz jest wszędzie i nigdzie, jest „także” każdą ze swoich postaci i nie jest żadną z nich, bo wszystkie wypowiedzi bierze się w kolejny ironiczny nawias wyższego piętra interpretacji. O uwikłaniu tym pisał autor w tomie pod wiele mówiący tytułem *Światła w okopach* (1933):

Powraca uparcie myśl: „tu gdzie powinienem być  
tutaj mnie nie ma” – lecz nie mnie i tam – –  
Właściwie nawet nie wiem co znaczy „tu”, co znaczy „tam”  
lękam się, że jedno i drugie to jakiś zorganizowany kłam (ŚWO, 17).

Strofa pochodzi z zamykającego zbiór wiersza pt. *Poeta*. Tomik powstający w czasie trudnej, bo niezgodnej z przekonaniem pisarza współpracy z „Tęczę”<sup>90</sup> udowadnia, że Zegadłowiczowi brakuje w świecie punktów orientacyjnych. Problem z zakorzeniem, z brakiem poczucia stabilności świata łączy się u niego – o czym świadczą już te trzy wspomniane sygnały – z doświadczeniem wojny, która na stałe zagości w jego twórczości (zwłaszcza w *Motocyklu*) jako absurdalny, niewytłumaczalny i niezrozumiały eksces. Choć traumę wojenną próbuje się opowiedzieć na różne sposoby (także odwołując się psychoanalizy), to wciąż osłabia ona poczucie

---

<sup>90</sup> Por. K. Szymanowski, *Naryż*, dz. cyt., s. 64–82.

realności, zwłaszcza że kolejną XX-wieczną katastrofę przeczuwa Zegadłowicz bardzo wcześnie.

Twórczość dla pisarza to nie jedyna próba zakorzenienia w świecie. Pod tym kątem biografowie Zegadłowicza powinni przyjrzeć się jego pasji kolekcjonerskiej, posuniętej do granic zdrowego rozsądku manii zbierania i porządkowania własnych notatek, zapisków i korespondencji, jak i jego niezwyklej trosce o rodzinny dom w Gorzeniu – jego prawdziwą ojczyznę i ojcowiznę. Wydaje się, że były to kolejne próby zadomowienia się w rzeczywistości.

Zegadłowicz zapewne zdawał sobie sprawę, że samolecznictwo pisania ma jednak wyraźne ograniczenia. W opublikowanych niedawno prywatnych zapiskach pisarza obok fraz pobrzmiewających echem z *Posłonia kronikarza* („Poezja = zdobywanie lepszej (większej) rzeczywistości = rozszerzenie rzeczywistości!”) znajdują się i takie:

W chwilach jasnowidzenia (jakżeż mało tych chwil!) – rozumie się, że wszystko to, co się zwie wiarą – jest li-tylko fikcją i... lękiem – błogosławiona fikcja! – ona jedna, która lęka zbija! – Umieć i móc żyć bez niej – to wielkość i... potworność!<sup>91</sup>

Lęk przed rzeczywistością uruchamia nigdy niekończącą się grę, wielką i potworną fikcję. W tym kontekście pisanie okazuje się ze swojej natury nieskończone, jest aktem zapominania i przypominania sobie o prawach realności. To przerabianie życia na tekst i na literaturę, by czerpać z nich przyjemność, ale też by do rzeczywistości wracać – wciąż inaczej. Pisanie jest ciągłym wspomnianiem i dystansowaniem się od przeszłości, która w nowej

---

<sup>91</sup> Oba fragmenty znajdują się w: E. Zegadłowicz, *Notatnik 1928–1937*, oprac. M. Wójcik, [http://mswojick.thatswho.im/materials-publicacje\\_cznote.html](http://mswojick.thatswho.im/materials-publicacje_cznote.html), data dostępu: 30.04.2017.

opowieści usamodzielnia się, autonomizuje – istnieje, choć ciągle jako coś innego.

Wstrząsającym komentarzem do tych rozważań jest fragment niewydanej powieści pt. *Sen* – zapewne ostatniej rzeczy, która wyszła spod ręki pisarza<sup>92</sup>. Zegadłowicz w obliczu swojego największego koszmaru – trwa kolejny horror wojny – pisze więc tonem kasan-drycznym: „żyje się pod przerażającą grozą sadystów, zbrodniarzy i rozbójników, wyhodowanych przez [Hitlera – dopisek obcą ręką] klinicznego producenta nieszczęść i śmierci”. Słowa te wypowiada w swojej wielkiej „gawędzie” narrator-bohater *Snu*, który rozpoczyna swoją opowieść od refleksji nad ontologiczną naturą świata:

Rozróżnić tak zwanego realizmu życia od elementów snu nie sposób. Nie znachodząc [*sic!*] na całej przestrzeni dziejów ludzkich ani jednego faktu realnego, trwałego, i niezmiennego – uznać muszę byt za malignę i fantasmagorię – za bardzo nieprzyjemny, dręczący sen – za zwidzenie bezużyteczne, niekonsekwentne, niepotrzebne.

Zarówno obserwacja, jak i introspekcja prowadzą tylko do pogłębiającej się depresji. Nie ma żadnych trwałych wartości, człowiek jest sam wobec rozpadającej się na kawałki materii świata i ducha, wobec czyhającej na każdym kroku śmierci – rozkładu, unicestwienia, zagłady. A jednak pojawiają się tu próby ratowania się przed tą koszmarną wizją. Narrator przypomina, że ukojenie przynosi epifaniczny kontakt z naturą, przede wszystkim „z jedynym” prawdziwym Bogiem – Słońcem. Lekarstwem, samolecznictwem okazuje się też sztuka, a zwłaszcza poezja.

---

<sup>92</sup> Napisana w szpitalu w Sosnowcu na pięć dni przed śmiercią, 24 lutego 1941 r. Por. T. Januszewski, [b.t.], „Polityka” 1971, nr 9. Poniżej wstępu badacza znajduje się zachowany fragment powieści, stamtąd też pochodzą poniższe cytaty.

Najciekawsze następuje jednak po tych wstępnych, wewnętrznie zdialogizowanych rozważaniach. Oto rozpoczyna się przypomnienie własnego życia, snucie kolejnej *quasi*-biografii, bo – jak się okazuje – data i miejsce urodzenia przemawiającego bohatera pokrywają się z metryką Zegadłowicza. Ale narratorowi dziecięca przeszłość nie jawi się jako coś trwałego, to tylko „złudzenie senne mego najzwyklejszego życia”. W obliczu wojennej traumy, na chwilę przed zbliżającą się śmiercią Zegadłowicza, chowając się za kolejnymi literackimi maskami, ucieka w pisanie, w potworną i wielką fikcję prawdziwej rzeczywistości. *Sen* urywa się, kiedy jego ojciec, emerytowany profesor gimnazjum, zakłada swój wspaniały, kwiatowy ogród.

## Bibliografia

### TEKSTY EMILA ZEGADŁOWICZA

*Gruba Berta*, „Wiadomości Literackie” 1935, nr 50.

*Korespondencja*, t. 1: 1936–1937, oprac. M. Wójcik, Kielce 2002 [współaut. S. Żechowski, M. Ruzamski].

*Martwe morze. Pamiętnik Jana w Oleju Zydla. Powieść*, Warszawa 1939.

*Motory*, t. 1–2, Łódź 1981 (pierwodruk: Kraków–Warszawa–Lwów 1938).

*Notatnik 1928–1937*, oprac. M. Wójcik, [http://mswojcik.thatswho.im/materials-publikacje\\_eznote.html](http://mswojcik.thatswho.im/materials-publikacje_eznote.html), data dostępu: 30.04.2017.

*Piszemy listy*, Warszawa 1937 [współaut. czytelnicy *Zmór*].

*Sen*, oprac. T. Januszewski, „Polityka” 1971, nr 9.

*Światła w okopach*, Poznań 1933.

*W pokoju dziecinnym. Dialogi natrętne za kulisami teatru marionetek*, Gorzeń Górny–Czerńowce [Poznań] 1936.

*Żywoć Mikołaja Srebrepisanego*, cz. 1: *Godzina przed jutrznią*, Poznań 1927.

*Żywoć Mikołaja Srebrepisanego*, cz. 2: *Z pod młyńskich kamieni*, Poznań 1928.

*Żywoć Mikołaja Srebrepisanego*, cz. 3: *Cień nad falami*, Poznań 1929.

*Żywoć Mikołaja Srebrepisanego*, cz. 4: *Zmory. Kronika z zamierzchłej przeszłości*, Wrocław–Warszawa–Kraków 2006 (pierwodruk: Warszawa 1935).

*Żywot Mikołaja Srebrmpisanego. Uśmiech. Kronika z zamierzonej przeszłości. Powieść*, Kraków 1956 (pierwodruk: Kraków 1936).

RECENZJE I OPRAWOWANIA

Bandura L., *Mikołaj Srebrmpisany – próba psychologicznego rozbioru postaci na podstawie powieści Emila Zegadłowicza „Godzina przed jutrznią”*, „Praca Szkolna” 1928, nr 9.

Bartos E., *Motory. Szkice o/przy Zegadłowiczu*, Katowice 2013.

Bychowski G., „Zmory” – *katharsis poety*, w: E. Zegadłowicz i czytelnicy *Zmór, Piszący listy*, Warszawa 1937.

*Emil Zegadłowicz – daleki i bliski*, red. H. Czubała i in., Katowice 2015.

Essmanowski S., *Obsesje i gniazdy*, „Bunt Młodych” 1935, nr 19/20.

Freud S., *Objaśnianie marzeń sennych*, przeł. R. Reszke, Warszawa 2015.

Freud S., *Życie seksualne*, przeł. R. Reszke, Warszawa 2009.

Freud S., *Psychologia nieświadomości*, przeł. R. Reszke, Warszawa 2009.

Freud Z., *Wstęp do psychoanalizy*, przeł. S. Kempnerówna, W. Zaniewicki, Kęty 2010.

Januszewski T., [b.t.], „Polityka” 1971, nr 9.

Magnone L., *Emisariusze Freuda. Transfer kulturowy psychoanalizy do polskich sfer inteligenckich przed drugą wojną światową*, t. 1–2, Kraków 2016.

Sikawski J.E., *Zwycięstwo melancholii*, „Tęcza” 1929, nr 2.

*Studia o Zegadłowiczu*, red. J. Paszek, Katowice 1982.

*Szkice o twórczości Emila Zegadłowicza*, red. Z. Anders, Rzeszów 1985.

Szymanowski K., *Narys. Rzecz o Zegadłowiczu-powieściopisarzu*, Kraków 1986.

Wójcik M., *Pan na Gorzeniu. Życie i twórczość Emila Zegadłowicza*, Kielce 2005.

Żyga A., *Listy Emila Zegadłowicza o „Zmorach”*, „Miesięcznik Literacki” 1968, nr 5.