

FANTAZMATY DZIECIŃSTWA. GŁOSA DO WIOSNY SCHULZA

ANNA CZABANOWSKA-WRÓBEL (Kraków)

„I już wyobrażałem sobie mojego przyjaciela, jak nocą bierze córkę na ręce, owija ją połą płaszczą i wyrusza z nią razem na poszukiwanie nowych, niezwykłych przygód”¹ — tym zdaniem kończy się powieść Alain-Fourniera *Le grand Meaulnes* (1913), której polski tytuł w przekładzie Anny Iwaszkiewiczowej brzmi *Mój przyjaciel Meaulnes*. Książka ukazała się w Polsce w roku 1936. Piękno języka przekładu spowodowało, że ta pełna niedopowiedzeń, rozgrywająca się w przestrzeni marzeń powieść stała się także w polszczyźnie bliska „poetyckiego modelu prozy”.

Zdanie zamykające książkę jest zarazem „zaproszeniem do podróży”, otwarciem na nowe, nieopowiedziane jeszcze historie zainicjowane tym zakończeniem — początkiem: „i wyobrażałem sobie...” Formuła końca jako formuła inicjalna mogła w wypadku młodego autora, który wkrótce po ukończeniu powieści zginął na froncie 1914 roku, oznaczać zarówno pragnienie stworzenia kiedyś dalszego ciągu, jak i zachętę dla czytelnika, by wyobraził sobie ciąg dalszy przygód bohatera tak zmityzowanego, jakim jest w powieści tytułowy Meaulnes. W końcowej partii powieści staje się on, nieoczekiwanie dla samego siebie, figurą Ojca, który uznając swoją córkę, unosi ją w górę w odwiecznym geście, zabiera ją z rąk, tymczasowego opiekuna, narratora, a następnie znika wraz z nią, rozwiewając się, gdy wybrzmiewa ostatnie zdanie — obietnica i zaproszenie.

Zaproszenie to przyjął, jak mi się wydaje, Bruno Schulz, od dawna zafascynowany obrazem ojca niosącego dziecko przez pogrążone w ciemnościach nocy przestrzenie, obrazem mającym swoje źródło w dziecięcym zachwycie i przerażeniu wywołanym przez lekturę ballady Goethego *Król Olch*². Ważna i znana wypowiedź pisarza w formie listu do Stanisława Ignacego Witkiewicza przywołuje wspomnienie tej fascynacji, wiążąc ją ściśle z genezą twórczości zarówno plastycznej, jak i literackiej:

Nie wiem, skąd w dzieciństwie dochodzimy do pewnych obrazów o rozstrzygającym dla nas

¹ Alain-Fournier, *Mój przyjaciel Meaulnes*, przeł. A. Iwaszkiewiczowa, Warszawa 1988, s. 200.

² Pisałam o tym w szkicu *Obraz Króla Olch w prozie Schulza* [w:] *Czytanie Schulza*, pod red. J. Jarzębskiego, Kraków 1994.

znaczeniu. Grają one rolę tych nitok w roztworze, dokoła których krystalizuje się dla nas sens świata. Do tych obrazów należy jeszcze u mnie obraz dziecka niesionego przez ojca przez przestrzenie ogromnej nocy, rozmawiającego z ciemnością. [...] Są treści niejako dla nas przeznaczone, przygotowane, czekające na nas na samym wstępie życia. Tak recypowałem balladę Goethego w wieku ośmiu lat z całą jej metafizyką [442—443]³.

W opowiadaniu *Wiosna* ojciec i chłopiec zamienia się, wbrew prawzorowi ballady, w ojca z dziewczynką. Chociaż brak mi absolutnej pewności, że Schulz zdążył zapoznać się z polskim przekładem pochodzącej z 1913 roku powieści, sądzę, że tak się stało. Gęsty od znaczeń, aluzji literackich i intertekstualnych nawiązań fragment XVII *Wiosny* zawiera i takie zdania:

Między wszystkimi historiami, które się tłoczą nie wyplątane u korzeni wiosny, jest jedna, która już dawno przeszła na własność nocy, [...]. Idzie ten mąż pod mlewem gwiaździstym sypiącym się z żaren nocy, idzie wielkimi krokami przez niebo, tuląc dzieciątko w fałdach płaszcza, ciągle w drodze, w nieustannej wędrówce przez nieskończone przestrzenie nocy. [...] Idzie ten mąż i tuli dziecko w ramionach — rozmyślnie powtarzamy ten refren, to motto żalosne nocy, ażeby wyrazić tę intermitującą ciągłość przechodzenia, [...] a on idzie i uspokaja bez końca dziewczynkę, monotonicznie i bez nadziei, bezsilny wobec tamtego szeptu, tych straszliwie słodkich perswazyj nocy, tego jedynego słowa, w które formują się usta ciszy, gdy nikt jej nie słucha...

To jest historia o porwanej i zamienionej księżniczce [162—163].

Wiosna ukazała się po raz pierwszy w „Skamandrze” w 1936 roku, ale fragment XVII, który jest dla tej interpretacji najważniejszy, wydany został dopiero w roku 1937 jako utwór zatytułowany *Zmierzch wiosenny* w numerze 21. „Wiadomości Literackich”⁴.

Autor *Sklepów cynamonowych* cenił umiejętność takiego czytania, które byłoby tworzeniem własnej wersji poznawanego dzieła. W liście do Romany Halpernowej z 5 XII 1936, relacjonując swoją lekturę powieści Zegadłowicza, Schulz pisze:

Poza tą książką widzę kontury innej książki, którą sam chciałbym napisać. Tak że właściwie nie wiem, czy czytam tę książkę, czy też potencjalną i niezrealizowaną. Tak się czyta najlepiej, gdy się między wiersze wczytuje siebie, własną książkę. Tak czytaliśmy za dzieciństwa [...]. Kto by miał w sobie pamięć i miąsz dzieciństwa — powinien by je napisać na nowo, tak jak były wtedy [427].

Słowa listu cytuje Włodzimierz Bolecki, który zwraca uwagę na związek tej pochwały lektury „dziecięcej” z Schulzowskim sposobem tworzenia: „W ten sposób czytanie stało się w prozie Schulza elementem pisania”⁵. Przy założeniu takiego sposobu czytania, który polega na „wczytywaniu” i „wpisywaniu” w książkę poprzednika swojej własnej, całkowicie odmiennej od tej pierwszej,

³ Wszystkie cytaty z utworów Schulza podaję za wydaniem: B. Schulz, *Opowiadania, wybór esejsów i listów*, oprac. J. Jarzębski, Wrocław 1989.

⁴ J. Ficowski, *Aneks* [w:] B. Schulz, *Księga listów*, Kraków 1975, s. 168.

⁵ W. Bolecki, *Poetycki model prozy w dwudziestoleciu międzywojennym*, Kraków 1996, s. 250. Z kolei Marta Bartosik przyznaje tej właśnie wypowiedzi Schulza ważną rolę w jego poglądach krytycznych. Omawia szeroko Schulzowski „projekt lektury”, oznaczający właśnie „czytanie dziecięce”, postulat, by „czytać książki jak dziecko”. Por. M. Bartosik, *Bruno Schulz jako krytyk*, Kraków 2000, s. 102—117.

problem wpływów i zależności traci znaczenie, czy raczej okazuje się źle postawiony. Możemy mówić tylko o tym rodzaju inspiracji, który umożliwił wydobycie jedynie tego, co było przez samego Schulza „wczytane”, a pominięcie wszystkiego, co w odwieczny szkielet opowieści wpisał poprzednik. W samym opowiadaniu *Wiosna* zasada ta powtórzy się jeszcze w autotematycznym komentarzu do jego struktury, pełnej miejsc niedookreślonych, domagających się z kolei od czytelnika własnych uzupełnień:

Bo tekst wiosny znaczony jest cały w domyślnikach, w niedomówieniach, w elipsach, wykropkowany bez liter w pustym błękitcie, i w wolne luki między sylabami ptaki wstawiają kapryśnie swe domysły i swe odgadnienia. Dlatego będzie ta historia, wzorem tego tekstu, ciągnęła się na wielu rozgałęzionych torach i cała przetykana będzie wiosennymi myślnikami, westchnieniami i wielokropkami [135].

Doskonały mimetyzm tego założenia pozwala zrozumieć, co zdaniem Schulza powinno być przedmiotem naśladowania: tekstowy charakter rzeczywistości⁶. Zasada ponownej lektury wiąże się też z ideą odmłodzenia i odnowienia świata. Nakłada się na ideę „genialnej epoki” w znaczeniu „czasów mesjaszowych”⁷ dzieciństwa, ale także pory roku. Tak właśnie wiosenna zieleń czyta „stare dzieje”: „Ta zieleń będzie je jeszcze raz czytała jak nowe i sylabizowała od początku i od tej zieleni odmłódzą się historie i zaczną się raz jeszcze, jakby się nigdy nie odbyły” (161).

Związki *Wiosny* z powieścią Alain-Fourniera, które chcę tu przedstawić, nie są w sprzeczności z tym wszystkim, co powiedziano już o źródłach opowiadania, o jego powiązaniu z mitologią Austro-Węgier, z opowieściami o Maksymilianie, Rudolffie i Franciszku Józefie. Wskazanie paralel między *Meaulnesem* a *Wiosną* nie umniejsza też rangi innych aluzji rozsianych w utworze, zwłaszcza odwołań do historii biblijnego Józefa, jednej z najważniejszych dla zrozumienia, czym jest dla pisarza mit⁸, a także kluczowego znaczenia wzmianki o archetypowych a zarazem Faustowskich Matkach.

Oczywiste nawiązanie do *Procesu*, tak dobrze znanego pisarzowi, byłoby w innym utworze nadużyciem, powieleniem gotowego schematu. Tu staje się jeszcze jednym argumentem za „tekstowym światem”, za rzeczywistością zbudowaną z fabuł. „Źle sklejona” scena aresztowania Józefa N. jako tego, kto ośmielił się śnić sny biblijnego Józefa, należy do całości opowiadania na zasadzie onirycznych repetycji „tematu z wariacjami”. Oskarżenie o powielenie cudzego snu ma swoje absurdalne i logiczne zarazem uzasadnienie:

⁶ W szkicu tym przyjęta została perspektywa historycznoliteracka i dlatego nie zostaną tu zaprezentowane zbieżności między Schulzowską koncepcją pisania jako ponownej lektury a propozycjami Derridy. Są one interesujące i potwierdzają kierunek interpretacji podjętych przez Krzysztofa Stalę. Por. K. Stalę, *Na marginesach rzeczywistości. O paradoksach przedstawiania w twórczości Brunona Schulza*, Warszawa 1995.

⁷ Por. W. P a n a s, *Księga Blasku. Traktat o Kabale w prozie Brunona Schulza*, Lublin 1997.

⁸ Por. E. O d a c h o w s k a - Z i e l i Ń s k a, *Biblijny mit Jakubowy w ujęciu Tomasza Manna i Brunona Schulza*, „Przegląd Humanistyczny” 1982, nr 7/8.

— Nie odpowiadam za moje sny — rzekłem.

— Owszem, odpowiada pan [210—211].

Sny są w tym wypadku tak spokrewnione z marzeniami na jawie, że bohater ponosi za nie odpowiedzialność. Groteskowy patos ostatniej sceny, wzniosłość podejrzanej proveniencji, wprowadza do opowiadania wymiar romantycznej ironii⁹.

Zasadą *Wiosny* jako tekstu jest jej metaliteracki charakter. *Wiosna* jako fabuła to tylko pretekst do hermeneutyki *Wiosny*. Rację ma Michał Markowski, gdy pisze, iż do najważniejszych problemów tego opowiadania należą: „paradoks reprezentacji” i „paradoks egzegezy”, jak i „akceptacja klęski wystowienia”¹⁰.

Niewyraźność, niemożność wysłowienia tego, co najważniejsze, narzuca konieczność nieustannego opowiadania fabuły, „historyj”, w poczuciu, że każde opowiadanie jest tylko powtórzeniem. Jaki przykład lepiej nadaje się na ilustrację tezy o nieustannym powtarzaniu mitów niż powtórzona (i przetworzona) opowieść, której ważny element zaczerpnięty został z zakończenia utworu innego, młodo zmarłego pisarza, który sam nie może już dokończyć przerwanej wątku? Tak właśnie, jak sugeruje sam Schulz, egzystują „książki-legendy, książki nigdy nie napisane, książki — wieczni pretendenci, błędne i stracone książki *in partibus infidelium*” (162).

Powtórzenie, pojęcie obciążone znaczeniami filozoficznymi, zakłada jako swoją konsekwencję różnicę¹¹. Warto zadać pytanie, czy Schulz mógł wiedzieć, jakie znaczenia wiązał z pojęciem powtórzenia Kierkegaard. Musiał natomiast wiedzieć wiele o tym, jak dzięki powtórzeniu funkcjonuje mit.

Wiosna jest utworem ustanowionym w oparciu o zasadę powtórzenia czy nawet plagiatu, tymczasem to właśnie „plagiat” (139) jest w niej niemożliwy: „W tej historii nic już się nie zmienia. [...] tak już będzie zawsze, wciąż na nowo, gdyż raz wykolejona z torów czasu już stała się niezgruntowana, bezdenna, przez żadne powtarzanie nie wyczerpana” (163). Sama wiosna jako pora roku jest idealnym obrazem powrotu i cyklicznego powtórzenia, tyle tylko że narrator każe nam przyjąć, że to właśnie powtórzenie, ta wiosna była jedyna w swoim rodzaju, „prawdziwsza, bardziej olśniewająca i jaskrawsza od innych” (133), także dlatego, że nałożyła się na „wiosnę” w sensie psychologicznym, przeżywany z największą intensywnością moment przejścia między dzieciństwem a młodością.

„Historia o porwanej i zamienionej księżniczce” (163), zapowiedziana w połowie utworu, jest fantazmatyczną opowieścią, tak samo jak fantazmatyczny charakter mają przygody narratora i Meaulnesa z powieści Alain-Fourniera. Termin fantazmat ze względu na swoje psychoanalityczne pochodzenie najlepiej oddaje tu sytuację, w której przygody opowiadane przez bohatera, rozgrywające się

⁹ Por. S. Chwini, *Twórczość i autorytety; Bruno Schulz wobec romantycznych dylematów twórczenia*, „Pamiętnik Literacki” 1985, z. 1.

¹⁰ M. P. Markowski, *Wiosna: między retoryką a erotyką* [w:] *Czytanie Schulza*, op. cit.

¹¹ G. Deleuze, *Różnica i powtórzenie*, przeł. B. Banasiak i K. Matuszewski, Warszawa 1997.

na pograniczu marzeń i rzeczywistości, spełniają jakieś istotne dla jego psychiki zadania. Sam Schulz używa tego słowa, czego dowodem sformułowanie „pierzaste fantazmaty” z *Ptaków* (23). Romantyczne fantazmaty w swych dwóch podstawowych odmianach: „czułościowej” i „okrutnej”, wykazują, jak podkreślała to Maria Janion, istotny związek z kulturą popularną¹². Ważny jest też inny związek, wyprowadzony z pism Freuda, pomiędzy fantazmatem dorosłego a zabawą dziecka: „zabawa w tej kreowanej rzeczywistości odznacza się ogromnym serio. Istota zabawy dziecięcej tkwi w odwołaniu się do jakiegoś świata, równie rzeczywistego i poważnego jak ten istniejący «naprawdę»”¹³. Zabawa, w której rzeczywistość i to, co „na niby”, są równie ważne, przypomina fantazmatyczną scenę. Rola przyjęta przez dziecko w zabawie i fantazmat mają wspólną cechę: należą do rzeczywistości psychicznej równie istotnej jak ta obiektywna.

Bohater-narrator Alain-Fourniera, Franek Seurel, reprezentuje modernistyczny typ „niewiarygodnego narratora”, a jego subiektywny sposób relacjonowania wydarzeń nie pozwala czytelnikowi dotrzeć do tego, co wydarzyło się „naprawdę” w świecie fikcji literackiej, ani nawet nie pozwala mu na postawienie takiego pytania. Oniryzm powieści francuskiej, sugerowanie tajemnicy wśród najzwyczajszych, codziennych szkolnych zdarzeń, nadawanie rangi jednym, zdawałoby się drobnym, epizodom i pomijanie innych, nieumiejętność rozpoznawania tożsamości postaci i identyfikowania miejsc w przestrzeni niedalekiej od domu, wreszcie niewiedza o losach przyjaciela i ich pośrednie relacjonowanie — tworzą aurę nie-dopowiedzenia i wieloznaczności.

Pisarz francuski wyraził w jednym z listów do Jacques’a Rivière’a program swojej twórczości w następujący sposób: „Moje credo w sztuce i literaturze — dzieciństwo”¹⁴. Słowa te były więcej niż bliskie autorowi *Genialnej epoki*, przy czym wiemy, że nie potrzebował ich, by dojść do swojej autocharakterystyki. Jak deklarował w wielokrotnie cytowanym liście do Andrzeja Pleśniewicza: „zdaje mi się, że ten rodzaj sztuki, jaki mi leży na sercu, jest właśnie regresją, jest powrotnym dzieciństwem. [...] Moim ideałem jest «dojrzeć» do dzieciństwa” (424). Warto jednak zatrzymać się na chwilę nad autokomentarzem Fourniera do jego powieści, pochodzącym z roku 1910, z okresu krystalizowania się sylwetki tytułowego bohatera:

Meaulnes, duży Meaulnes, bohater mojej książki, jest człowiekiem, którego dzieciństwo było zbyt piękne. Przez całą swoją młodość ciągnie je za sobą. Chwilami wydaje się, że cały ten raj wyobrażony, będący światem jego dzieciństwa, ukaże się pod koniec jego przygód albo zjawi się wywołany jednym z jego gestów. [...] Ale on już wie, że ten raj nie może dalej istnieć. [...] I to jest ta-

¹² M. Janion, *Próba krytyki fantazmatycznej. Szkice o egzystencjach ludzi i duchów*, Warszawa 1991, s. 10. Na podstawie *Słownika psychoanalizy* Maria Janion przypomina definicję Freudowskiego fantazmatu: „to scenariusz wyobraźniowy, w którym obecny jest podmiot; przedstawia on, w sposób mniej lub bardziej zdeformowany przez procesy obronne, spełnienie pragnienia w ostatecznej instancji — pragnienia nieświadomego”. *Ibidem*, s. 14.

¹³ *Ibidem*, s. 17.

¹⁴ Cyt za: Z. Naliwajek, *Postowie* [w:] Alain-Fournier, *op. cit.*, s. 210.

jennica jego okrucieństwa. Odsłania podstęp i ujawnia fałsz wszystkich małych rajów, jakie mu się nadarzają¹⁵.

Struktura świata bohaterów w powieści francuskiej opiera się na założeniu podobnym nieco do tego, które znamy z *Wichrowych Wzgórz* Emily Brontë (*notabene* powieści podziwianej przez Alain-Fourniera). Chodzi tu zarówno o pozycję bohatera-narratora wobec postaci działających, jak i o symetrie i powtórzenia w obrębie par kobiet i mężczyzn. Gdyby przyjąć, że ze względu na swoje szlacheckie pochodzenie i „jasny” charakter Yvonne i Rudolf de Galais przypominają rodzeństwo Lintonów, Meaulnes byłby *toutes les proportions gardées* Heatcliffem tej opowieści, przy czym jego niszczący wpływ na świat postaci jasnych nie od razu daje o sobie znać. Nie chodzi mi o prowadzenie dalej tej paraleli, lecz o zasadę, która łączy arcyromantyczną powieść angielską z utworem z początku XX wieku: struktura „spisu osób” odwzorowuje skomplikowany, oparty na kontrastach pierwiastka męskiego i żeńskiego, jasnego i ciemnego, aktywnego i biernego model psychiki ludzkiej. W powieści Fourniera bierny, zajęty wspomnianiem bohater-narrator ma aż dwóch chłopięcych, a następnie męskich sobowtórów: Augustyna Meaulnes’a, który niejako w jego zastępstwie przeżył swoją dziwną przygodę podczas swojej trzydniowej nieobecności w szkole, a więc i w ś w i e c i e, oraz Rudolfa de Galais. Każdy z nich jest zarazem rywalem narratora, a Meaulnes i Rudolf odgrywają także nawzajem wobec siebie rolę rywali. Z kolei dwie postacie kobiece: Yvonne i Walerię łączy, przy wszystkich dzielących je różnicach, symetryczne uczestnictwo w rolach porzuconej (tuż po ślubie) i porzucającej (w dniu ślubu). Ta druga porzuca, gdyż boi się porzucenia, ta pierwsza zgadza się na porzucenie z obawy przed klęską marzeń. Warto przypomnieć, że Rudolf to imię bohatera zarówno u pisarza francuskiego, jak i w *Wiosnie*. Przy czym imiona bohaterów *Wiosny* podyktowane są też przez logikę austro-węgierskiej legendy. Oni sami wobec narratora mają, jak w baśni i powieści popularnej, czytelne role do wypełnienia. Rudolf-przyjaciel jest konkurentem do ręki Bianki, a sama Bianka jest archetypem ukochanej, bajkowej zamienionej księżniczki, a posługując się językiem Junga — animy. Jak mówi Bianka: „Czy pamiętasz Lonkę, córkę Antosi, praczki, z którą bawiłeś się, będąc mały? [...] To byłam ja — rzekła, chichocząc — tylko że byłam wtedy chłopcem. Czy podobałam ci się wtedy?” (200). W logice ról, jakie można spełnić wobec narratora, Bianka była Lonką, dlatego że zawsze było do obsadzenia tylko jedno miejsce dla androgynicznej postaci dziewczęcej, która jest obiektem pragnień erotycznych. Z kolei przyjaciel bohatera jako jego konkurent jest jego sobowtorem, cieniem. Szczęśliwy rywal wchodzi w role pozostawione dlań przez narratora.

Najistotniejsze paralele *Wiosny* z powieścią Alain-Fourniera dotyczą typu onirycznej wyobraźni. W *Wiosnie* jako jedynym spośród opowiadań Schulza rzecz dzieje się w sferze młodzieńczego fantazmatu, który jest zarazem niepokojąco podobny do opowieści należących do dziedzin kultury niskiej. To, co tandetne,

¹⁵ *Ibidem*, s. 204.

gorsze, a także to, co pochodzi z dziedziny marzenia erotycznego, ma w *Wiosnie* swoje uprzywilejowane miejsce.

Inaczej niż w fantastyce, która zakłada istnienie miejsca czy też momentu przejścia z jednej rzeczywistości w inną, tu brak jakiegokolwiek granicy: dzieje mieszkanki tajemniczej willi opowiadane są w sposób, który sugeruje jednoczesne przenikanie się obu planów¹⁶. U Alain-Fourniera to, co wydarzyło się „naprawdę” w planie fikcji literackiej, nie da się oddzielić od sposobu, w jaki jest opowiadane, i dlatego trudno dokonać literalnego streszczenia utworu, które nie byłoby zarazem jego subiektywną interpretacją. Powieść ta wyjątkowo nadaje się do tego dziecięcego sposobu lektury, której pochwałę głosił Schulz w liście do Halpernowej, gdy mówił o książkach dzieciństwa:

[...] potem w dorosłym wieku są jak drzewa ogołocone z listowia — z naszych dopowiedzeń, którymi kitowaliśmy ich luki. Nie ma już nigdzie tych książek, które czytaliśmy w dzieciństwie, rozwały się — zostały nagie szkielety [427].

Schulz posługuje się przykładem Robinsona i Guliwera jako książek do napisania na nowo w „prawdziwej”, zapamiętanej z dzieciństwa wersji. Narrator powieści francuskiej przywiązuje wielką wagę do jednego ze zdań *Robinsona Crusoe*, które stosuje do swojego bohatera Meaulnesa („Zachodziłem często do sklepu koszykarza” — to cytat i tytuł rozdziału). W rozumieniu bohatera-narratora przyjaciel uosabia typ Robinsona, a dowód stanowi jego podobieństwo do ilustracji z książki. Magia „książek dzieciństwa”, baśni, romantycznych powieści, naiwnych romansów, „materii bretońskiej” i średniowiecznej legendy (powtórzony w dwóch wariantach motyw porzucenia podczas albo tuż po ceremonii ślubnej a następnie wytrwałego poszukiwania osoby zaginionej) trzyma w swej władzy narratora i dyktuje mu sposób opowiadania.

U Schulza miejsce wyobraźni celtyckiej z jej motywem zamku, czarodziej-skiej uczty, zagubionej drogi czy wędrówki zajmuje mitologia dynastyczna rodem ze środkowej Europy oraz spleciona z nią tradycja Biblii i Kabały. Narrator mówi: „Demiurgos miał brata młodszego” (177)¹⁷. Autobiograficzne wątki prozy Fourniera, spośród których jednym z ważniejszych jest poślubienie przez siostrę pisarza jego najbliższego przyjaciela, Jacques’a Rivière’a, ustępują miejsca zupełnie innym motywom. Alain-Fournier mógłby powiedzieć o swojej powieści, jak Schulz o *Sklepiach cynamonowych*, że jest to jego duchowa autobiografia, zaś dzieje recepcji dowodzą, że podobnie jak w wypadku Schulza traktowana bywała jedynie jak autobiografia.

W przestrzeni powieści francuskiej szczególną rolę ma dom rodzeństwa le Ga-

¹⁶ Por. J. J a r z ę b s k i, *Czasoprzestrzeń mitu i marzenia w prozie Brunona Schulza* [w:] t e n - ż e, *Powieść jako autokreacja*, Kraków—Wrocław 1984.

¹⁷ Por. R. L a c h m a n n, *Demiurg i jego fantazmaty*, „Teksty Drugie 1999” nr 6. Dodajmy na marginesie, że w *Wiosnie* zasada myślenia, która pozwala swobodnie łączyć czas święty z czasem historycznym, jest tą samą, którą stosują chasydscy bohaterowie Martina Bubera, gdy na plan wydarzeń biblijnych nakładają współczesne dla nich informacje o Napoleonie i jego roli w Europie. Por. M. B u b e r, *Gog i Magog. Kronika chasydzka*, przeł. J. Garewicz, Warszawa 1999.

lais, dom Yvonne, symbolicznie związany z jej osobą. Jedną z jego tajemnic jest odległość od domu narratora: w istocie znajduje się on w okolicy, ale w relacji Augustyna Meaulnesa opisywany jest tak, jakby był położony gdzieś bardzo daleko. U Schulza willa Bianki związana ściśle z jej mieszkanką wydaje się narratorowi ukrywać całą tajemnicę jej osoby. Willa staje się obrazowym odpowiednikiem tego wszystkiego, co dla stylu opowiadania ważne, i dlatego narrator podejmuje trud jej zbadania i zinterpretowania:

Odgadłem tajemnicę tego stylu. Tak długo linie tej architektury w swej natarczywej swadzie potwarzały ten sam niezrozumiały frazes, aż pojąłem ten szyfr zdradliwy, to perskie oko, tę laskotliwą mistyfikację. Była to zaprawdę zbyt przejrzyista maskarada [172].

Tajemnicą willi Bianki jest nie tylko źle zamaskowany egzotyczny erotyzm, ale także powtórzenie:

[...] kredowobiałe ściany willi przemawiały bezgłośnie a wymowną elokwencją bogato rozczłonkowanej architektury. Jej lekka swada rozchodziła się w pleonazmach, w tysiącznych wariantach tego samego motywu [170].

Figury powtórzenia, pleonazmy, tautologie mają w utworze ważną funkcję artystyczną¹⁸. Tu fragment odnoszący się do willi staje się autotematycznym komentarzem. Powtórzenie jest tajemnicą stylu *Wiosny*, jej zasadą kompozycyjną, ale każde powtórzenie i powrót: pory roku, schematu fabularnego czy mitu, przypomina o różnicy, która pojawia się wraz z nim.

Motyw maskarady odgrywa ważną rolę w powieści Fourniera. Gdy Meaulnes dociera do domu pana de Galais, trwają tam przygotowania do wesela a zarazem dziecięcego balu maskowego. Na czas święta władzę przejmują dzieci w strojach pierrotów i księżniczek. Łagodna i melancholijna groteska poetycka Alain-Fourniera jest jednak bardzo odległa w tonacji od groteski Schulzowskiej, niemal tak odległa jak *fêtes galantes* Watteau od *Ceremonii* Wojtkiewicza. Ironiczna zasada „panmaskarady” u Schulza ogarnia też znacznie rozleglejsze obszary.

Zrujnowany dwór Yvonne le Galais wydaje się bohaterowi pałacem. Willa Bianki łączy się w myślach narratora *Wiosny* z zagadką dynastycznego pochodzenia dziewczynki. Fantazmat nieprawego a równocześnie królewskiego pochodzenia jest jednym z najlepiej znanych dzięki Freudowi. Choć losy Bianki wydają się na pozór niepodobne do uzurpatorskiej genealogii Józefa, który sięga po atrybuty biblijnego bohatera, na scenie fantazmatu wątki te łączy analogia.

Chłopcy z powieści francuskiej opanowani są przez pragnienie przygody, a rekwizyty, podróże, ucieczki, niebezpieczeństwa, które są elementami ich marzeń, pochodzą z powieści przygodowych. Przebrania i kostiumy całkowicie przeobrażają tu osoby, ich tożsamość łatwo ulega zatarciu. Rudolf występuje długo nierozpoznany przez nikogo jako Cygan, chociaż jest to sprzeczne z zasadą realistycznego prawdopodobieństwa. U Schulza rówieśnik Rudolf w zakończeniu *Wiosny* wciela się w rolę szlachetnego, wspaniałomyślnego przeciwnika z tandetnej powieści i nie jest to metamorfoza, którą w logice narratora należałoby wyjaśniać.

¹⁸ Por. W. Bolecki, *op. cit.*, s. 259–269.

Rudolf u Alain-Fourniera nie ma wprawdzie markownika, ale fascynuje kolegów skarbami, które nosi w plecaku, przedmiotami, które dla dzieci reprezentują daleki, wielki świat, a nawet umożliwiają zobaczenie w pomniejszeniu obrazu świata:

Były to najpierw pióra z widokami, które wyjął, by pisać dyktando. Przez szkiełko wprawione w koniec ozdobnej osadki, zmrúżywszy jedno oko, można było zobaczyć bazylikę w Lourdes lub inną jakąś nie znaną nam budowlę. Jedną z osadek zatrzymał dla siebie, a inne powędrowały dalej podawane z rąk do rąk. Potem przysła kolej na chiński piórnik pełen cyrkli i różnych ciekawych przyrządów, które znów poszły w obieg, tajemniczo, w milczeniu podawane pod pulpitami¹⁹.

W plecaku Rudolfa są też książki, właśnie te, których tytuły interesowały narratora: „były tam *Klatka z drożdżami*, *Skala mew*, *Mój przyjaciel Benedykt*... Nie wiadomo, skąd pochodziły te książki, może były kradzione...”²⁰

Mój przyjaciel Meaulnes jest powieścią inicjacyjną, w której wszystko rozwija się zgodnie z logiką etapów wewnętrznego rozwoju dziecka, chłopca, wreszcie młodego mężczyzny. Gdy zostaje on ojcem (chodzi tu zarówno o biologiczne ojcostwo Meaulnesa, jak i ojcostwo z wyboru bohatera-narratora), historia może się zakończyć. Gdy prawdziwy ojciec odnajduje swoją córeczkę (matka, co ważne, już nie żyje, by nic nie mąciło tej prostej relacji), powieść Alain-Fourniera musi znaleźć swój finał. Możliwe jest jednak dalsze snucie wyobrażeń o wędrówce ojca i córki traktowanych tak, jakby byli oni jedynymi ludźmi na scenie fantazmatu.

*

Relacja *Wiosny* wobec powieści Alain-Fourniera nie jest relacją kopii wobec oryginału, naśladowictwa wobec wzoru ani nawet dalszego ciągu wobec niedokończonego wstępu. Wokół jednego zdania z powieści poprzednika buduje Schulz konstrukcję mitycznych nawiązań, która prowadzi do odkrycia pod warstwami rozmaitych fabuł archetypicznego obrazu, dającego się dowolnie odmieńać w każdym kolejnym powtórzeniu. Od Alain-Fourniera mógł też zaczerpnąć pisarz śmiałość w przenoszeniu wspomnień dzieciństwa na scenę fantazmatu, w zmarłym artyście mógł odnaleźć ważnego poprzednika w dążeniu do celu, jakim miał być powrót do mitycznego czasu dzieciństwa traktowanego jako „genialna epoka”.

Za cenę rezygnacji z prostoty i artystycznej jedności utworu, jaką miała od pierwszego do ostatniego zdania książka francuska, Schulz poszukuje jednak znacznie bardziej skomplikowanej struktury. W przeciwieństwie do fantasmagorycznej powieści Alain-Fourniera *Wiosna* jest opowieścią metaliteracką, historią czytania i interpretowania, opowieścią, w której jawne zapożyczenia z dzieł innych autorów funkcjonują jako koronne dowody na to, że w ostatecznym rozrachunku, niezależnie od wielości wymyślonych fabuł, istnieje tylko jedna opowieść. Dotarcie do niej samo w sobie jest mitem, a odnalezienie jej pod warstwa-

¹⁹ Alain-Fournier, *op. cit.*, s. 83—84.

²⁰ *Ibidem*, s. 84.

mi geologicznymi niezliczonych kopii i wariantów byłoby odkryciem idealnego Oryginału zamiast kopii, Autentyku na miejsce jednego z niezliczonych falsyfikatów.

Jedna z ostatnich wypowiedzi Schulza zawierała i takie zdania:

Kuszą mnie obecnie coraz bardziej niewyraźne tematy. Paradoks, napięcie między ich niewyraźnością i nikłością a uniwersalną pretensją, aspiracją reprezentowania «wszystkiego» — jest najsilniejszą podniętą twórczą²¹.

²¹ B. Schulz, *Zapowiedź [w:] tenże, Republika marzeń. Utwory rozproszone*, oprac. J. Ficowski, Warszawa 1993.