

Gdzie jest Janek?

Powieść melancholiczna jako zabawa w chowanego

Dziecko salonu, powieść napisana w 1906 roku, zaliczana jest najczęściej do popularnego na początku XX wieku nurtu modernistycznej prozy buntu społecznego. Taka kwalifikacja gatunkowo-tematyczna nie jest jednak oczywista, chociaż interpretatorzy najczęściej ulegają pokusie, aby luźne kartki z notatnika Janka odczytać jako zgrabną teleologiczną opowieść o zbuntowanym chłopcu, który, poniesiony rozmaitymi nastrojami *belle epoques*, między innymi, dekadentyzmem i socrealizmem, postanawia opuścić dom rodziców i udać się na spotkanie prawdziwego życia. Finał tej historii powinien - zgodnie z tradycją powieści społeczno-obyczajowej – rozegrać się na ulicy, w tłumie rewolucjonistów, którym przewodziłby, rzecz jasna, bohater Korczaka. Powinien, ale jednak nie rozgrywa się w ten sposób. W trakcie wnikliwszej lektury, lektury zbuntowanej wobec takich egzegetycznych klisz, okazuje się jednak, iż niedoceniony warszawski pisarz stworzył dzieło charakteryzujące się kompozycją otwartą, która stanowi ślad jeszcze innej tradycji, a raczej strategii pisarskiej, mam tu na myśli *modus scribendi* ekspresji melancholijnej.

1. Brulion, czyli strategia lektury-pisania¹

„Przerywam robotę w środku. Czy w środku? Tak się mówi. Ale czy to aby jest <środek> wiersza (środek roboty). A może to <koniec>?”

T. Różewicz, *Zamek na lodzie*
(Notatka z lutego 1962 roku)

¹ Zjawisko lektury-pisania traktuję jako zadomowione już w humanistyce polskiej, tak więc nie będę brała go każdorazowo w cudzysłów. Swą polską karierę zawdzięcza ono m. in. książce R. Nycza *Sylwy współczesne*, Kraków 1996.

„Co nie jest biografią, pisał Stanisław Brzozowski, nie jest w ogóle (...) w pisaniu i czytaniu rozgrywa się moja biografia (...) stawką pisania i czytania jest moja tożsamość (...)”.

M. P. Markowski, *Występek*.

Eseje o pisaniu i czytaniu.

W wydanej w 1906 roku monografii *Współczesna powieść polska* Stanisław Brzozowski tak pisał o książce Korczaka:

„Doświadczenie wewnętrzne, upamiętnione przez Korczaka w jego objętym wspólnym tytułem: *Dziecko salonu* cyklu, coraz to bardziej przedmiotowych, coraz to bardziej od treści samej już, a nie z woli i zamierzenia autora, nabierających żaru skarg, ironicznie bolesnych zestawień i lamentacji są potrosze historią nas wszystkich, których młodość upływała w Warszawie w ciągu ostatniego piętnastolecia. Moje nieszczęśliwej pamięci *Wiry*, fragmenty p. Licińskiego wszystko to są w pewnej mierze karty tej samej niewesołej księgi. Temat jest jeden: bezcelowość rozpaczliwa i całkowicie świadoma własnego istnienia w obrębie danych form społecznego bytu”².

Późniejszym odczytaniom tekstu już zawsze towarzyszyła pobrzmiewająca w tej wypowiedzi sugestia, że materiał składający się na cykl Korczaka można podzielić na partie przedmiotowe oraz „ironicznie bolesne zestawienia i lamentacje”. Przekonanie o współistnieniu w dziele tak odmiennych perspektyw jak przedmiotowa i modernistyczna, podziela także Teresa Walas, autorka *Postawia do Dziecka Salonu*. Badaczka eksplikuje swoje tezy, czytając jedną z wypowiedzi bohatera cyklu, Janka:

„He, he! Jeden człowiek majaczy, a drugi i ten sam zarazem - błazen i sprawozdawca w jednej osobie – powieść o błaznie chce napisać”³.

Komentatorka wyodrębnia w kreacji bohatera-pisarza dwie strategie pisarskie. Według niej w pewnych partiach tekstu bohater jako pisarz przedmiotowy zbiera materiały do powieści obiektywnej, w innych zaś jako

² S. Brzozowski, *Współczesna powieść polska*, Kraków 1906, s. 190-191.

³ J. Korczak, *Dziecko salonu*, Kraków 1980, s. 45.

pisarz modernistyczny przeprowadza studia psychologiczne na sobie samym (zdaniem Walas byłyby to te fragmenty, w których bohater notuje swoje myśli, wizje, wspomnienia czy też daje upust własnej wyobraźni).

Trudno jednak zgodzić się z powyższymi propozycjami dzielenia tekstu na partie przedmiotowe i modernistyczne, na bohatera gdzieniegdzie prezentującego się jako naturalista, w innych zaś odsłonach będącego modernistą.

Wysuwana przez Walas koncepcja zawieszenia wyboru formy⁴, którą jakoby miał wykorzystać w swoim utworze autor, nie jest przekonująca. Zmusza bowiem ona do postrzegania bohatera raz jako pisarza, innym razem jako redaktora, uczestnika, obserwatora, w konsekwencji czego, trzeba przypisywać tym postaciom różne, czasami wręcz sprzeczne i zależne od formy czy gatunku, w jakim się ujawniają, lub też funkcjonują, właściwości. O wiele spójniejszą koncepcją byłoby zdefiniowanie powieści jako brulionu. Umieszczenie *Dziecka salonu* w rozpoznanej już na gruncie polskim przestrzeni sylwiczności redukuje instancje mówiące w tekście do nadawcy, który może ustawiać sam siebie w stosunku do tekstu w ten sposób, że bywa jego odbiorcą i krytykiem. W konsekwencji tych przemieszczeń otrzymujemy formę palimpsestową⁵. W brulionowej przestrzeni tekstu bohater-narrator jest nadawcą, odbiorcą oraz krytykiem tekstu, bowiem gromadzone przez niego materiały mają być formą pamięci, formą zapisu czynionego po to, by – po przetworzeniu – uzyskać jakąś nową, oryginalną całość. Autor owych zapisków, Janek, dopisuje uwagi do wcześniej powstałych tekstów, natomiast o tym, czy i które teksty są wcześniejsze albo przeredagowane wiemy przede wszystkim z wypowiedzi Janka (!).

⁴ T. Walas, *Posłowie do Dziecka salonu*, wyd. jak wyżej, s. 257. Odtąd cytowane fragmenty powieści będą opatrzone ujętymi w nawias numerami stron.

⁵ Posługuję się tutaj pojęciami (brulion, podmiot jako nadawca, odbiorca i krytyk tekstu, sylwiczność) w znaczeniu, w jakim używał ich Ryszard Nycz w książce *Sylwy współczesne*.

Ślady autotematyzmu tej literatury (tak zresztą charakterystyczne dla formacji modernistycznej) wskazują na silnie akcentowaną na przełomie wieków opozycję pomiędzy wytworem a procesem. Modernizm zdecydowanie przesuwa punkt ciężkości z utworu jako wytworu na proces jego stawania się. *Brulion*, czyli forma niegotowa, świetnie nadaje się do uchwycenia nie tylko statusu literatury (zawsze niegotowej), ale także rzeczywistości i nowoczesnego podmiotu, który przestaje wierzyć w swą integralność i skończoność. Korekty, rozwinięcia tekstu i jego redakcje są śladem przekształceń czynionych w powieści Korczaka przez dysponenta zgromadzonego materiału (jest to widoczne między innymi w funkcjonowaniu motywu pudła⁶). I choć utwór jest dostępny dla nas jako „stający się”, to jednak powieść została ukończona. *Dziecko salonu* nie jest zbiorem materiałów, które miałyby stanowić bazę do, powiedzmy, powieści przedmiotowej. To utwór, który rezygnacją z narracji, z opowiadania i z przedstawiania – sugeruje kryzys form gotowych. Dla bohatera, pragnącego dotrzeć do tego, co autentyczne, warunkiem koniecznym staje się odrzucenie gotowych form rzeczywistości, tożsamości, (meta)narracji⁷. Deklarowane przez bohatera *Dziecka salonu* chęci napisania powieści tradycyjnej (swoje odejście z domu motywował Janek potrzebą zgromadzenia materiałów do niej), dość szybko zostały porzucone. Świadczą o tym narastająca bierność artystyczna Jana (*notabene* zbliża się ona aż do granicy milczenia) i dość jednoznaczne wypowiedzi o statusie ontologicznym oraz sposobie funkcjonowania części notatek, sugerujących, że są one wersją ostateczną:

„Notatka późniejsza:

⁶ „Przyszedł mi na myśl początek powieści: taki miły, dobrze wychowany, posłuszny i wierny pudel- budzi się nagle z upodlenia i gryzie”.- czytamy na stronie 20 powieści, czyli w jej trzecim rozdziale. Tymczasem pierwszy rozdział książki, zatytułowany *Pudel*, był realizacją wyżej przedstawionego projektu. Są jeszcze co najmniej dwa miejsca, gdzie motyw ten powraca: w przytaczanym już fragmencie: „zrzucam z pyska kaganiec i biegnę w świat siebie szukać”, oraz w końcowym rozdziale; przez sam jego tytuł („...Bo pokąsam”).

⁷ Odrzucanie form gotowych, spetryfikowanych przez kulturę, społeczeństwo dotyczy także innych bohaterów powieści: „Ilekczo pytałam o rzecz ważną dla mnie - ty zawsze albo nie rozumiałaś, albo udawałaś, że nie rozumiesz. - I starałaś się, mamó, aby zawsze wokół mnie byli ludzie, którzy także nie rozumieli, albo udawali, że nie rozumieją - i nie odpowiadali, gdy pytałam” (s. 156.). Tak między innymi demaskowana jest kultura gotowych form.

Urywek ten daje błąd obraz tego, com przeżył owej nocy. Niezmierne ciśnienie, pod którym odbywał się cały proces myślowy- nie może być oddane w tłumaczeniu na mowę. Notatki tej nie chciałem przerabiać, gdyż utraciłaby wartość dokumentu, niewiele zyskując na sile.

Uwaga ta dotyczy wielu miejsc moich <materiałów>” (s. 52.)⁸.

Jest tu bardzo dobrze widoczna „zasadnicza dla sylw wewnątrztekstowa sytuacja komunikacyjna lektury-pisania”⁹, która daje się śledzić w tekście jako „zapis kolejnych zachowań <podmiotu czynności twórczych> (termin Sławińskiego)”¹⁰. Strategia lektury-pisania ujawnia palimpsestowość tekstu. Chociaż proces pisania często zostaje stematyzowany, to jednak nie wiemy, co było pierwotnym zapisem, a co jego redakcją. Nasze usiłowania, by ustalić, czy i które z fragmentów zostały ponownie zredagowane, jaka była kolejność powstawania poszczególnych części, jakie intencje towarzyszące powstającym notatkom, muszą przypominać usiłowania bohatera, który pragnął oddzielić siebie samego od tego, co w efekcie wychowania, ucywilizowania i ukulturalnienia przeniknęło do niego i współtworzyło go.

Strategia brulionu nie zakłada rozwinięcia w coś, co mogłoby stanowić jakąś formę gotową¹¹. Jej założenia są inne: plasując się na pograniczach literatury, często stanowi próbę wyjścia z literatury. Wiąże się to z tym, że pisarze korzystają z tej strategii w momentach przełomowych dla procesu historycznoliterackiego. U podstaw ich działań leży obnażenie chwytów, jakimi posługuje się literatura; inaczej mówiąc: celem pisarza staje się „wymknięcie się z opresji instytucjonalnych ram, determinujących formę i sens przekazu oraz alienujących wypowiedź od uczestników procesu komunikowania”¹². Jak zauważa Nycz:

⁸ Notatka ta, z jednej strony sugeruje nam autentyczność tekstów cyklu, z drugiej - mówi o nieprzekładalności doświadczenia na język.

⁹ R. Nycz, op. cit., s. 22.

¹⁰ Ibidem, s. 23.

¹¹ Zob. Ibidem, s. 32.

¹² Ibidem, s. 49. Kolejne ustalenia teoretyczne Nycza mówią o celach, jakie zakładają sobie twórcy form sylwicznych, czyli: „1) odzyskanie kontaktu z rzeczywistością - dzięki tematykacji faktycznych uwarunkowań odsłaniających się przy prezentacji sytuacji wypowiedzeniowej (sytuacji lektury-pisania) lub przy wpisaniu

„Demonstrowana w ten sposób odmowa wykonania utworu motywowana jest przede wszystkim negatywnie: obroną przed koniecznością podporządkowania się <liturgii opowiadania> (określenie Różewicza) oraz podejrzliwością wobec łatwej perswazyjności stereotypowych form. Wybór fragmentarycznego sposobu pisania, jakkolwiek nie zmierza ku krystalizacji w skończoną formę nową, stwarza wszelako możliwość ominięcia jej wad. Jak pisał Jean-Louis Galay, <pisanie fragmentami stawia myśl wobec wyjątkowych pozainstytucjonalnych wymogów, podczas gdy rozwijanie tekstu darzy ją łatwizną pozornych rozwiązań>”¹³.

Postrzeganie *Dziecka salonu* jako zbioru fragmentów, brulionów, gloss, zapisków komentujących się nawzajem, partii samozwrotnych, notatek o niejasnym statusie ontologicznym, pozwala mi czytać powieść także jako meta-tekst. Rezygnacja z homogenicznej narracji jest - moim zdaniem - nie tylko konsekwencją subiektywizacji poznania i modernistycznej koncepcji podmiotowości, lecz także stanowi ona komentarz (krytyczny) do współczesnej literatury.

2. Melancholia: rozbity świat, rozbity podmiot.

Śledząc brudno-pisanie bohatera-narratora, natrafiamy na rozmaite rodzaje wypowiedzi: wspomnienia, zapisy pomysłów na nowe powieści, zapiski późniejsze, komentarze do własnych tekstów, przytoczenia z dzieł innych autorów, cytaty z poetów, relacje ze snów, szkice osób, refleksje, statystyki, notatki, wyznania itp. Niemniej jednak przez cały czas mamy do czynienia z tym samym nadawcą, który jest zresztą tożsamy z bohaterem-narratorem. Jeszcze raz podkreślę, że tak jak ten, kto mówi nie daje się dzielić na narratorkę-naturalistę i narratorkę-modernistę, tak sam tekst nie okazuje się wyrazem dążeń bądź to naturalistycznych, bądź modernistycznych. Bohater-nadawca za każdym razem, niezależnie od formy danego fragmentu, jest tym samym człowiekiem nowoczesnym, człowiekiem naznaczonym kryzysem zadufanego

tekstu w ramy innych realnych sytuacji komunikacyjnych, które gwarantują jego wiarygodność; 2) nawiązanie kontaktu z potencjalnym czytelnikiem - poprzez przedstawienie pożądanego audytorium i związanego z nim sposobu odbioru [szczególnie ten cel jest widoczny w *Dziecku salonu* - przyp. K.F.]; 3) utrzymanie przez podmiot kontaktu z tekstem - uzyskiwane z reguły przez bezpośrednią, potoczno-mówioną artykulację wypowiedzi lub re-cytację tekstu o takich właściwościach” . Ibidem, s. 49.

romantycznego podmiotu. Stanowi on realizację myśli Brzozowskiego: „Być podmiotem nie jest to żadna stała właściwość”¹⁴.

Janek przekonał się o tym „na własnej skórze”. Próba samobójcza była momentem, kiedy pewny siebie, zblazowany, romantyczny podmiot stracił swą integralność. Odtąd jałowy bunt przeciwko toksycznym związkom rodzinnym nie miał już sensu, bowiem to krańcowe doświadczenie uświadomiło bohaterowi, że źródłem jego złego samopoczucia i wrażenia wyobcowania jest nie tylko mieszczańska rodzina i fałszywe stosunki społeczne, lecz także niemożność rozpoznania siebie samego w sobie samym. Uświadomienie sobie problemów z własną autentycznością nastąpiło w wyniku wizji czy zaburzeń nerwowych, jakim uległ bohater po nieudanym samobójstwie:

„Zgubiłem duszę. Dziwne... (...)

Ja - to nie ja. Ja - to katalog czytelnicy, fonograf kupiony na raty, z dokupywanymi coraz to nowymi sztuczkami, ja - to księgarnie; ja - to wszystko, co sobie kto życzy, byle nie taki ja jednolity, taki, który wie, skąd, dlaczego i po co, taki ja świadomy siebie, swych dążeń, myśli, czynów.

Ja- to Mickiewicz, Rozbicki, Żuławski i Laskowski; ja - to Gawalewicz i Żeromski, Tołstoj i Rodziewiczówna, Bałucki i Świętochowski, Andersen i Przybyszewski, Nowaczyński i Klementyna z Tańskich Hoffmanowa. Ja - to <powieści polskie oryginalne i tłumaczone> - z czterdziestu kopiejkami miesięcznie za dwie książki - i dwoma rublami kaucji. (...)

Ja nie umiem duszy szukać. (...)

Panowie! Ja proszę, żeby mi z duszy wyszli wszyscy, którzy tam siedzą: wszyscy wielcy i mali, mądrzy i mądrale, silni i słabi, dobrzy i źli, bohaterowie i niewolnicy, cynicy i zapaleńcy, szczerzy i obłudni, łajdacy i asceci – wszyscy - co do jednego. (...)

Bo tak nie można. Bo w tym tłumie bezładnym stanowczo nie znajdę siebie - nic nie znajdę - a dłużej już tak nie mogę i nie chcę. Nie chcę - rozumiecie? (...)

Więc otwieram duszę na oścież i powiadam:

- Precz! (s. 49-51.)

¹³ Ibidem, s. 49.

¹⁴ S. Brzozowski, *Wczesne prace krytyczne*, wstęp A. Mencwel, Warszawa 1988, s. 82.

Ten nagle rozpoznany w sobie historyczny śmietnik, ten ciężar, jakiego tak bardzo pragnie się Janek pozbyć, to przecież nic innego jak melancholia, z którą jednak bohater jeszcze chce się zmierzyć. Jan chciałby poprzez odzyskanie lekkości rozpoznać siebie samego i wydobyć się z głębi pamięci i czasu przeszłego, by stawić czoła przyszłości.

Pomimo stanowczego charakteru cytowanych zdań Janek dość szybko straci energię, stanie się coraz bardziej bierny, aż w końcu zrezygnuje nie tylko z aktywności życiowej, lecz także z aktywności pisarza: „notuję coraz mniej” (s. 224.). Zmienia się ilość i długość zapisków, z czasem notatki Janka ograniczą się do kolekcji portrecików, galerii obrazków. Efekty jednak są połowiczne. Cóż, może i udało się wyrzucić z duszy Mickiewicza, Tolstoja i młodzieńcze lektury, ale zwolnione miejsce natychmiast zasiedlili milusińscy, Tomki, Zosie, Rudzielce, Grosikowi... Powtarzalność formy: portreciki, szkice, obrazki, notatki, ciągłe wyliczanki, statystyki, katalogowanie zdarzeń, ludzi, wypowiedzianych słów, aforystyczność i depersonalizacja wypowiedzi konstryuuje *modus scribendi* ekspresji melancholijnej¹⁵. Podmiot *Dziecka salonu* to podmiot melancholijny, pragnący z jednej strony wyzwolić się od historii i jej ciężaru, z drugiej zaś zdający sobie sprawę z tego, że pamięć i przeszłość są jedyną gwarancją istnienia.

Z jednej strony bohater pragnie lekkości i ekstazy, z drugiej tęskni do zakotwiczenia w życiu, jakie gwarantuje zawsze patrząca wstecz melancholia. Janek to człowiek nowoczesny. Możemy się spodziewać, że ekscytacja wywołana obietnicą zmiany na lepsze zawsze będzie górować nad smutkiem po tym, co utracone¹⁶. Jednak chłopiec nie potrafi wyrugować z siebie pamięci, historii, śmierci. Przechowuje w sobie te pamiątki po ludziach, dziejach, snach, choć bywa przecież znużony monotonią egzystencji naznaczonej ciężarem,

¹⁵ Zob. M. Bieńczyk, *Oczy Dürera. O melancholii romantycznej*, Warszawa 2002. Uwagi o melancholijnych strategiach pisania rozsiane są po całym zbiorze, ale większość większości nich zostaje wprowadzona w rozdziale „Dzień przed”. (*Uwagi wstępne*), s. 5-36.

¹⁶ A. Bielik- Robson, *Inna nowoczesność. Pytania o współczesną formułę duchowości*, Kraków 2000, s. 148.

powagą, pamięcią, nudą, czyli tym wszystkim, co zmusza do ciągłych powtórzeń, co udaremnia lekki, energiczny bieg ku przyszłości, ku nowemu, lepszemu, ku modernizacji, rewolucji, zmianie¹⁷. W takich momentach „przesilenia”, kiedy balast przeszłości dokucza Jankowi szczególnie, uruchamiają się w nim destrukcyjne skłonności, wymierzone bądź to w samego siebie (próba samobójcza), bądź w innych (pragnienie zniszczenia panującego porządku społecznego). Ekstatyczne dążenia do uwolnienia się od pamięci i historii prowadzą oczywiście donikąd. Są jednak ważnym atrybutem człowieka nowoczesnego, który nigdy nie godzi się z własną kondycją, który nieustannie walczy z pamięcią, by bronić swej podmiotowości, choć przecież to właśnie pamięć jest dziś jedynym gwarantem podmiotu¹⁸. Lekarstwem (i trucizną!) na melancholię staje się oczywiście literatura. Literatura, która jako palimpsest, jest zawsze „kryciem przeciwnika” (jak w grze w piłkę). Literatura, przypomina ubranie, konwencję przykrywającą nagie ciało, sedno, „nic, które boli”, życie i śmierć, wyrwę czy dziurę, jaka została nam z tradycyjnego podmiotu... Literatura, która nie pozwala rozpaść się podmiotowi, światu do końca. Literatura, która preparuje podmiot i świat. Literatura, która przechowuje resztki, odpryski, może lepiej widma podmiotu i świata. Literatura melancholiczna, która ucieleśnia palimpsestowość literatury. Literatura melancholiczna, wciąż podważająca palimpsestowość literatury. Literatura, która zabiła Janka, literatura, ale też dała mu życie. Od literatury zaczęła się melancholia Janka, literatura pozwoliła przetrwać Jankowi... Wreszcie, literatura, która „przykryła” Janka, „zagadła” go.

3. Hamlet na scenie życia.

„Dlaczego jestem dziś już smutny, jak starzec w dzień śmierci. Jałowy i zgorzkniały, jak umierający lichwiarz? Dlaczego ja nie wiem, w co wierzę, a czemu zaprzeczam?”

¹⁷ Ibidem, s. 63.

S. Brzozowski, *Wiry*

„Pisząc, chcę i muszę pozostać sobą, ale jednocześnie nie mogę tego uczynić, bo nie jest to wcale kwestia pragnienia, lecz konieczności. Gdybym zaufał tylko sobie, niczego bym nie napisał, bo pisanie to występki, przekroczenie własnych granic (...)”.

M. P. Markowski, *Występek. Eseje o pisaniu i czytaniu*

Początkowy fragment rozdziału *Dusza moja ziewa* stanowi zapis rozmowy, jaka wywiązała się między Janem a jego ojcem. Pretensje ojca zbywa bohater iście „hamletowskimi” gestami: zamiast odpowiadać na pytania bohater wybiera maskę aforyzmu. Ogólniki wygłaszane przez Jana mają na celu nie tylko zdekonstruować fałszywy porządek świata, ale także ujawniają sytuację egzystencjalną młodzieńca. Pozorne wpisywanie się w model symboliczny rzeczywistości poprzez posługiwanie się jego stabilizującą retoryką, zdarzy się bohaterowi tylko ten jeden raz. Odtąd bowiem zdemaskowane mechanizmy językowe udaremnią zaufanie do języka i jego struktur oraz ujawnią osamotnienie i poczucie straty (także utraty możliwości komunikacji z innymi). Te wszystkie elementy będą współtworzyć krajobraz mentalny bohatera.

Janek jest rozmowny tylko w początkowych partiach powieści. Właściwie można by wyznaczyć konkretny moment, kiedy przestaje używać języka w celach towarzyskich. Początkowo przekomarza się z panną Stefcia, konwersuje z doktorem i przyszłym szwagrem. W sytuacjach tych korzysta z dobrodziejstwa mowy w sposób niezobowiązujący, zaś jego demaskacje dotyczą osób i klimatu mentalnego związanego z jego środowiskiem. Wspomniana rozmowa z ojcem przesuwają akcenty z podejrzliwości w stosunku do ludzi na dystans do języka. W obliczu niemożliwego już porozumienia Jan skrywa się pod parasolem retoryczności i gotowych form, jakimi są aforyzmy, modelowe

¹⁸ Ibidem, s. 80.

zachowania, przybieranie łatwo rozpoznawalnych pól¹⁹. Dopiero po objawieniu, jakim było rozpoznanie własnego statusu ontologicznego²⁰, bohater zaprzestaje komunikowania się z otaczającymi go ludźmi. Przytaczane przez narratora rozmowy zwykle są zapisem kilku głosów, z których żaden nie należy do niego. Znamienne jest, że rozmowy te najczęściej pozbawione są komentarza informującego nas, kto wypowiada daną kwestię i jakie zachowania towarzyszą temu procesowi. Sposób, w jaki przytacza narrator dialogi zasłyszane w swoim otoczeniu, wiele mówi o niemożności nie tylko przeżycia komunii z drugim człowiekiem, ale nawet komunikowania się z nim. Autor zapisków przywołuje wypowiedzi otaczających go ludzi. Z fragmentów tych wynika jasno, że wybierają oni odrzucony już przez Janka sposób budowania i umacniania pewnych porządków w języku. Posługują się oni prawie zawsze gotowymi formułami (prawdami ogólnymi, przysłowiami, utartymi schematami myślenia) i starają się tworzyć choćby drobne, hierarchizujące narracje o rzeczywistości:

„Honor to rubel - miłość to dwa ruble, a cnota i wierność, oho, ho! - to już całe sześć złotych groszy dwadzieścia” (s. 77.).

„Ja szanuję naukę, bo dzisiaj człowiekowi trudno bez nauki na świecie” (s. 83.).

„Kto bije, ten kocha, a dziewczynę całuje, kto chce ją ukrzywdzić” (s. 116.).

- „A ty życie kochasz?

- Człowiek powinien kochać życie” (s. 156.).

- „Od zimna i woda stężeje, a co dopiero człowiek - rzekł Tomek” (s. 162.).

Problemy z komunikacją spowodowane są m. in. tym, że bohaterowie nie mają ochoty na dialog. Komunikują, ciągle coś mówią, ale za bardzo nie wiadomo do kogo i po co. Wypowiedzi wysyłane są w raczej w przypadkową przestrzeń i tylko cudem spotykają się ze sobą:

„- Ja mówię, że nie.

-A babcia ma w oku łzę” (s. 73.).

¹⁹ W przypadku naszego bohatera przyznać trzeba, że jego stosunek do świata, do ludzi i życia (społecznego) naznaczony jest dość popularnymi wówczas zachowaniami. Także gest samobójczy świadczy o eksploatowaniu utartych schematów i modeli zachowania oraz form gotowych w kulturze.

„- A ty stul gębę.
- Mówi się nie gębę, tylko: tramwaj” (s. 73.).

„- Brawo!... Nasza Lolka!... Nasza!
- Asza – sz - aaa.
- Kto by na Lolkę słowo rzekł- tego bym siekł i siekł, i siekł...
- Gdyby nie dziątek pacierze...” (s. 74.)

Problemem okazuje się nie tylko dialog, ale w ogóle budowanie jakichkolwiek wypowiedzi. Skrajnym tego przykładem jest „ruina wielkich monologów”²¹, którą stanowi bełkotliwy monolog skierowany do „pana z ciastkami na guziku” (s. 122-123.). Nadawca owego monologu miesza własne wspomnienia z pytaniami retorycznym a w dodatku prowadzi tę rozmowę z samym sobą, przede wszystkim, w języku francuskim. Jankowi nie udało się, wycharczanymi w gniewie strzępami zdań, wyrażen, myśli, nawiązać rozmowy. Zbolały skowyt młodzieńca, niespodziewane pretensje do nieznanego nie pomogły nawiązać kontaktu międzyludzkiego, pozostały tylko ruiną monologu i komunikacji.

Zmagania Jana z materią języka wynikają z pragnienia dotarcia do tego, co autentyczne. Niestety jest to niemożliwe na wskutek klątwy rzuconej na ród ludzki:

„- Ci, którzy cię chcą wieść prostymi drogami - niech oszaleją i w trzęsawiska cię wiodą. - Ci, którzy miłość głosić będą, niech sami w nią nie wierzą; niech brzuchy ich obrastają sadłem, a dusze pleśnią; - niech myśli ich kłamią słowom, a słowa przeczą czynom - i miłość niech ośmieszoną będzie. – Niech nikt nikomu nie wierzy - a jeśli uwierzy, niech zrozumie źle - i niech nienawidzą.

²⁰ Cytat z poprzedniego rozdziału.

²¹ Posługuję się terminem ukutym przez Andrzeja Sosnowskiego w jego eseju - interpretacji *Hamleta*. Na gruncie polskim taka strategia retoryczna w dramacie przyjęła się właśnie za pośrednictwem dzieła Szekspira. Najlepszy na to przykład stanowi dramat Juliusza Słowackiego *Horsztyński*. Najślynniejszą w dziejach literatury ruiną wielkich monologów jest monolog Hamleta nad grobem Ofelii. W przekładzie Macieja Słomczyńskiego brzmi on tak: „Rany boskie | Ukaż mi, co byś mógł uczynić: płakać? | Walczyć? Czy pościć? Czy rozodrzczyć siebie? | Czy pilbyś ocet? | Czy zjadł krokodyla? | Wszystko uczynię”. Zob. A. Sosnowski, *Hamlet, dekonstrukcja - i program Rimbauda* [w:] „Literatura na Świecie” 1993, nr 1-2-3, s. 51.

- Oderint - in saecula saeculorum oderint.

- A ci, którzy głoszą prawdę, niech wiary nie mają - kłamstwa siewcy; a posiew zgody i miłości czystej - niech nienawiści mienią siewem. - A iskra, którą mnie sparzyłeś, pomioście ludzki - niech przekleństwem ci będzie - niech mózg i serce ci parzy, aż bielmem zajdą. - I tylko pierwszy grzech niech ciebie niepokoi, a dalsze paciorkami różańca narastają - i stworzą koło, z którego nie masz wyjścia - i pragnij żyć! - Przeklinam cię błogosławieństwem zła, błogosławię przekleństwem dobra” (s. 229-230.).

Nie ma możliwości dotarcia do autentyczności. Słowa odklejają się od rzeczy, myśli nie dają się wyartykułować a człowiek skazany jest na melancholię, ponieważ draży go pragnienie (prawdziwego) życia. Tęsknota za tym, co autentyczne, unieważnia wszelkie porządki i modele rzeczywistości:

Wiem, że nie znajdę prawdy bezwzględnej. Wiem, że po dniach wiary ogarnie mnie znów na czas pewien znużenie i zniechęcenie. Ale rozumiem, że w myślach i uczuciach człowieka nie ma i być nie może spokoju, ani jednolitości.

Słowa te wypowiada Adam. Staną się one dla Jana impulsem do porzucenia mrzonek o dotarciu do sedna życia. Ale inaczej niż Jan Adam dysponuje pewnym modelem egzystencji w odmitologizowanej rzeczywistości:

„(...) rozumiem, że w myślach i uczuciach człowieka nie ma i być nie może spokoju, ani jednolitości. A przecież czyny muszą mieć stały kierunek i jednorakie natężenie - bo inaczej nigdy nie da się nic zrobić” (s. 216.).

Odczarowana rzeczywistość nie da się ponownie zaczarować, rozbity świat nie zostanie sklejonny, zdemontowana narracja nie chce się złożyć na nowo. Lecz nawet z taką świadomością trzeba żyć. Jan wie, że „nigdy nie odnajdzie straty” (wymownym na to dowodem jest, cytowany powyżej, fragment *Wicher*). A na propozycję Adama odpowie w ten sposób:

„Nie czuję bólu, nie czuję nawet znużenia. Wiem, że już niedługo będzie tak, jak jest- że nie mogę być dłużej bezwartościowym <nic>, które tylko myśli i bądź co bądź cierpi chyba.

<Trzeba, panie Janie - a więc można>. - Kto mi to mówił?... Aha...” (s. 219.).

Dystans do zapisywanych już i tak „na skrawkach” notatek i deklaracyjny ton cytowanej wyżej wypowiedzi sprawiają, że łączenie wybuchu

rewolucji z groźbą: „... Bo pokąsam...” (s. 236.) (będącą *notabene* kodą utworu) być może jest nawet w jakiejś mierze uprawnione. Jednak nic to nie zmienia w samopoczuciu podmiotu. Porzucenie marzeń o dotarciu do autentyczności w sobie samym i zwrócenie się twarzą w kierunku „normalnego” życia nie oczyści krwi z czarnej żółci.

4. „Literatura jako trop rzeczywistości”

„Zaszczepili mi niewolę - jak ospę dziecku (...)
Gdzie jest człowiek, który by mógł powiedzieć: sam idę...
Gdzie jest ten wolny człowiek? wszystko nim rządzi, kieruje,
począwszy od przypadku.
Gdzież się duch człeczcy ma ratować? Kiedy jest jak drzewo w
gąszczu”.

W. Orkan, *W roztokach*

Stanisław Brzozowski, krytyk literatury młodopolskiej, o formie i zmianach w literaturze młodopolskiej pisał następująco:

„Aby mogła istnieć powieść <opowiadanie> potrzeba, aby istniał stan duszy, umożliwiający przejście do porządku dziennego nad całym szeregiem wartościowych (to bowiem, co nie istnieje pod żadnym względem jako wartość nie istnieje w ogóle dla naszej świadomości) stanów duszy, wydarzeń, osób itp.”²².

„Nerwowość stylu nowoczesnej powieści, nieustanna zmiana terenu, kunsztowne przejścia od liryzmu, do ironii, od epiki, niemal do dramatyzacji- wszystko to są odbicia artystyczne tej zasadniczej podstawy psychicznej, jaką stwarza rozwój kultury nowoczesnej”²³.

Warto mieć w pamięci te uwagi, kiedy rozważa się kwestię podmiotowości w literaturze modernistycznej. W odniesieniu do *Dziecka salonu* możemy bez wątplenia mówić o sylleptycznej koncepcji podmiotowości. Tożsamości imienia narratora-protagonisty z imieniem autora (będącym zresztą pseudonimem), wątki autobiograficzne i uczynienie bohatera pisarzem

²²S. Brzozowski, *Współczesna powieść polska*, s. 24- 25.

²³ *Ibidem*, s. 36.

pozwalają zauważyć równoczesne występowanie w tekście „ja” prawdziwego i zmyślnego, empirycznego i tekstowego, autentycznego i fikcyjno-powieściowego. Tak rozumiana podmiotowość jawi się jako strategia „pisanja sobą”, zaś w wymiarze egzystencjalnym ukazuje „wielostronne powiązanie sztuki z porządkiem (i nieporządkiem) życia”²⁴. Biografka Janusza Korczaka podkreślała zamiłowanie pisarza do zbierania najprzeróżniejszych dokumentów²⁵. W *Dziecku salonu* odbiciem tego rodzaju praktyk są m. in. scenopis *Ogniem i mieczem*, statystyki czy też fragmenty przepisane z innych dzieł. Uczynienie z informacji statystycznej albo spisu lokatorów fragmentu dzieła literackiego jest zabiegiem dość niezwykłym. Być może to forma obrony, ocalenia jakiejś prawdy o świecie, przemytu „donosu z rzeczywistości”? A może raczej machina retoryczna podmiotu, który woli posługiwać się wiarygodnymi, gotowymi, spetryfikowanymi formami albowiem:

„(...) czuje, że jest śmieszny z tą swoją nagą ludzką twarzą wśród tych masek, że on, który tu najbardziej jest - nie ma kształtu; jest ja człowiek, który zabłąkał się wśród lasu zwierciadeł; w którąkolwiek stronę się nie ruszy, idzie oto widmo ku niemu, są one, wśród nich on sam zginął (...)”²⁶.

Gotowe formy mogą imitować kulturę. Mogą też być próbą zatuszowania jej rozpadu. W obu tych sensach są one śladem melancholijnego podmiotu²⁷. Tropy rzeczywistości, pozostawione w tekście powieści przez podmiot, to tropy umysłu chorego na „nic, które boli”²⁸. Podążając za nimi, oddzielając od siebie poszczególne warstwy palimpsestu... Uwaga! Nie dojdziemy do sedna.

²⁴ R. Nycz, *Tropy „Ja”*. *Koncepcje podmiotowości w literaturze polskiej ostatniego stulecia* [w:] R. Nycz, *Język modernizmu. Prolegomena historycznoliterackie*, Wrocław 1997, s. 110.

²⁵ Zob. H. Modtkowicz-Olczakowa, *Janusz Korczak*, Warszawa 1957.

²⁶ S. Brzozowski, *Z powodu pamiętników Saint-Simona* [w:] *Głosy wśród nocy. Studia nad przesileniem romantyzmu kultury europejskiej*, wyd. i wstęp Ostap Ortwin, Lwów 1912, s. 263.

²⁷ Zob. M. Bieńczyk, *Alegoria na drodze melancholika* [w:] M. Bieńczyk, *Melancholia. O tych, co nigdy nie odnajdą straty*, Warszawa 2000, s. 85-93.

²⁸ *Ibidem*, s. 15.