

Dowodem tego są nie tylko recenzje filmowe, ale również eksperymenty literackie, powieść filmowa i poezja, korzystające z doświadczeń X muzy. Poetyka marzenia sennego, metafora filmowa, podróż w czasie i w przestrzeni to zasadnicze elementy strategii autorskiej, współtworzącej nastrój niezwykłości, fascynacji i grozy w twórczości artystycznej międzywojnia. Przedmiotem uwagi badawczej jest tu przede wszystkim poezja polska, ukazana w kontekście innych form gatunkowych, takich jak powieść i film, powstałych zarówno w kraju, jak i poza jego granicami.

Adrianna Alksnin

**„Z życia swego stworzyć bajkę!”
Marzenie senne, wyobraźnia i choroba w powieści
Ewy Szelburg-Zarembiny *Ta, której nie było***

Nazwisko Ewy Szelburg-Zarembiny bywa zwykle kojarzone z literaturą przeznaczoną dla dzieci. Mało kto pamięta, iż debiut powieściowy tejże autorki adresowany był do odrobinę dojrzałego grona czytelników, choć widoczne są w nim baśniowe rysy charakterystyczne dla późniejszej twórczości pisarki¹. Wydany w 1925 roku utwór *Ta, której nie było*, posługujący się poetyką onirycznej fantastyki, stanowi zarówno apologię twórczej mocy wyobraźni, jak i opowieść, którą młodszy czytelnik z pewnością się zachwyci, a dojrzały dostrzeże w niej wiele niepokojących wątków.

Ze względu na specyficzne ukształtowanie narracji prowadzonej z perspektywy głównego bohatera, warto poświęcić uwagę jego „psychologicznej” konstrukcji tekstowej, która może rzucić więcej światła na wymowę utworu. Świat przedstawiony w powieści jest bowiem światem przepuszczonym przez filtr jego wyobraźni, a może nawet przez nią stwarzany i, co za tym idzie, wyodrębnienie porządku *fantazji i obiektywnej rzeczywistości* staje się niemożliwe.

¹ „Ziarno fantastyki, która w dalszych latach miała rozrosnąć się w twórczości Zarembiny tak bujnie i w formach tak różnorodnych, jak u nikogo ze współczesnych – zakiełkowało właśnie w utworach dla dzieci. I jeśli w późniejszych o przeszło dziesięć lat pierwszych ogniach cyklu powieściowego tak wyraźnie wystąpiły związki z literaturą skandynawską – Selmą Lagerlöf, Sigrid Undest – te właśnie inklinacje zaznaczyły się już u progu twórczości w trzech opowieściach fantastycznych dla dzieci”. K. Kuliczowska, *Droga twórcza Ewy Szelburg-Zarembiny. Szkic monograficzny*, Kraków 1965, s. 8.

Krystyna Kulickowska trafnie określa funkcję fantastyki w twórczości Szelburg-Zarembiny, pisząc, iż twórczość ta:

Była światem, do którego „wchodziło się” w sposób zupełnie naturalny wprost z realnego życia, światem stanowiącym bogatsze i piękniejsze przedłużenie rzeczywistości. W wydanej w 1925 roku powieści *Ta, której nie było* proces ten uległ odwróceniu. To rzeczywistość uzależniona jest tutaj od świata wewnętrznego, od praw wyobraźni, od koszmarów sennych. Bohater utworu, Hubert, staje się w ten sposób twórcą o nieograniczonych możliwościach².

To właśnie niemalże halucynacyjne wizje z pogranicza jawy i snu – a może i choroby? – stanowiąc będą przedmiot percepcji bohatera. Pod tym względem postać ta zdaje się przypominać innego wielkiego marzyciela znanego z literatury światowej, a mianowicie Don Kichota. O ile jednak szaleństwa tego drugiego czytelnik jest w pełni świadom, chociażby dzięki wprowadzeniu postaci Sancho Pansy konfrontującego rojenia obłąkanego szlachcica z rzeczywistością, w tekście Szelburg-Zarembiny brakuje instancji pozwalającej zweryfikować ewentualne szaleństwo głównej postaci. Co więcej, sądzę, że psychiatryczne potraktowanie halucynacyjnych wizji niebezpiecznie spłyciłoby sens powieści, dlatego też wszelkie odwołania do ewentualnej choroby bohatera wprowadzać będą jedynie dla wykazania podobieństw mechanizmów narracyjnych do tych charakterystycznych dla zaburzeń psychotycznych, ale i do pracy marzenia sennego. Te ostatnie zwłaszcza wydają się szczególnie istotne w kontekście powieści Zarembiny.

Do głównych mechanizmów pracy marzenia sennego zaliczamy: *condensację* tudzież *zagęszczenie* odpowiadające procesowi metaforyzacji, *przesunięcie* czy też *przemieszczenie*, któremu najbliższa jest metonimia, *niebezpośrednie przedstawienia*, w których słowa przekładane są na obrazy, a wreszcie wszelkiego rodzaju *symbolizacje*, czy też zastępowanie jednych obrazów innymi³. Jako najbardziej reprezentatywne przykłady

² Tamże, s. 23.

³ Por. S. Freud, *Objaśnianie marzeń sennych*, przeł. R. Reszke, Warszawa 1996; Z. Freud, *Psychopatologia życia codziennego. Marzenie senne*, przeł. L. Jekels, H. Ivanka, Warszawa 1987; H. Segal, *Marzenie senne, wyobraźnia i sztuka*, przeł. P. Dybel, Kraków 2003.

przejawiania się w *Tej, której nie było* powyższych mechanizmów można wyróżnić cytaty:

Już był w bramie, gdy dogoniły go jakieś niezdarne pakunki i wlokące się za nim wołanie:

– Panie! panie! Zapomniał pan rzeczy!⁴

Tym samym postać niosąca wspomniane pakunki zostaje określona mianem trzymanego przedmiotu i z nim utożsamiona. Podobnie dzieje się w dalszym fragmencie:

Jegomość rozsiadł się wygodniej na śliskiej kępie zielska. Jego pasikonikowate kolana znalazły się tuż pod spiczastą brodą. Laska z kaczym dziobem wysunęła się spomiędzy nich i utknęła w sitowiu, bezgłośnie chłepcząc wodę (TK, s. 16).

Rękojeść laski przypominająca kaczy dziób na mocy skojarzenia nabiera tu cech żywej istoty obdarzonej mocą działania. Podobnych przykładów jest jednak znacznie więcej.

Równie liczne są nawiązania do snu bohatera, z którego budzi się on rzekomo w scenie otwierającej narrację. Już sam ten fakt stwarza interpretacyjną dwuznaczność pozwalającą traktować przedstawione wydarzenia jako jego realność psychiczną mogącą być kontynuacją marzenia sennego. Co więcej, moment ten nie tylko funduje narrację *Tej, której nie było*, lecz także tożsamość bohatera, przez co staje się rytualnym wkroczeniem w kreowany przez Zarembinę świat powieściowy:

Już dzień był zupełnie duży, gdy zapukano do drzwi.

– Czy pan wstał?

– Dopiero co się obudziłem...

Tak, dopiero co się obudził.

Leży przecież jeszcze w łóżku.

Nie wie dokładnie, jak długo trwał sen, bo trudno snom brać miarę długości, w każdym razie czuje, że długo spał i mocno. [...] Powiedział więc do lusterka:

– Jestem Hubert, po prostu Hubert (TK, s. 13).

⁴ Wszystkie odwołania do *Tej, której nie było* za wydaniem: E. Szelburg-Zarembina, *Tej, której nie było*, w: tejże, *Dzieła*, t. 1, Lublin 1971. W nawiasie podaję skrót „TK” i numer strony, tu: s. 14.

Zdanie „Jestem Hubert” wypowiedziane przed lustrem jest tutaj aktem performatywnym powołującym do życia postać na podobieństwo jej zwierciadlanego odbicia. Akt ten odczytywać można jako próbę pojednania się z własnym *imago*, jeśli nie wręcz wcielenia się w nie. Jest to więc nie tylko moment przebudzenia, ale i narodzin tożsamości, co stanowi interesującą korespondencję z Lacanowską koncepcją stadium zwierciadła⁵. Zakłada ona, iż tożsamość podmiotu konstytuowana jest poprzez zetknięcie z wyobrazeniowym wizerunkiem *Ja Idealnego*, scalającym rozproszone wyobrażenia podmiotu, a symbolizowanym przez lustrzane odbicie, które napotyka dziecko.

Sama zaś próba rekonstrukcji snu bohatera przypomina proces dojrzewania:

– Więc... najpierw zaczęło się od tego, że byłem mały. Wie pan, takie krótkie majtki kolekcjonujące łąty i wiecznie pozbijane kolana [...]. Piłem obrzydliwe mleko i robiłem wszystko, żeby mieć wąsy (TK, s. 17–18).

Można więc zaryzykować stwierdzenie, iż przebudzenie bohatera jest przebudzeniem do męskości, chwilą osiągnięcia fizycznej dojrzałości, czego dodatkowym symbolem jest akt nadania sobie nowego imienia; imienia, które byłoby właściwe dla fantazmatycznego wzorca męskości, jaki pragnie realizować bohater: Hubert. Co ciekawe, imię to nie pada w dalszych akapitach. Zostaje ono zastąpione przez określenia takie jak: „gość”, „nurek”, „ten”, „młody człowiek” lub też przez podmiot domyślny. Dokonany tu akt „przezwania się” potrzebuje afirmacji ze strony autorytetu czy też, mówiąc

⁵ „Według Jacques’a Lacana, faza kształtowania się jednostki między szóstym a osiemnastym miesiącem życia; dziecko, jeszcze nieudolne i nieskoordynowane ruchowo, antycypuje w wyobraźni poznanie i panowanie nad swą cielesną jednością. To wyobrazeniowe scalenie dokonuje się przez identyfikację z obrazem istoty podobnej jako całościowej postaci; aktualizuje się to w konkretnym doświadczeniu, w którym dziecko postrzega swoje odbicie w lustrze. Faza lustra tworzyłaby matrycę i pierwszy zarys tego, co ma się rozwinąć jako Ja”. *Faza lustra*, w: J. Laplanche, J.-B. Pontalis, *Słownik psychoanalizy*, przeł. E. Modzelewska, E. Wojciechowska, Warszawa 1996, s. 63–64; zob. także: J. Lacan, *The mirror stage as formative of the I function as revealed in psychoanalytic experience*, w: tegoż, *Écrits. A selection*, przeł. B. Fink, London 2002, s. 3–9; B. Fink, *Podmiot Lacanowski*, „Kronos” 2010, nr 1, s. 38–51.

inaczej, uznania ze strony symbolicznej instancji reprezentującej *Innego*. Tak jak dziecko skonfrontowane ze swym lustrzanym odbiciem potrzebuje afirmacji ze strony rodzica, aby wyobrazeniowe *imago* mogło przejść na stronę porządku symbolicznego i dać początek poprawnemu konstruowaniu tożsamości⁶, tak też bohater nie może stać się „Hubertem”, dopóki zmiana ta nie zostanie rozpoznana i uznana. Postacią, która staje się reprezentantem figury *Innego*, jest spotkany nad brzegiem rzeki *kościsty jegomość*:

- Jak pan ma na imię? – padło pytanie z kościstych warg.
Młody człowiek strzepnął piasek z rękawów i uśmiechnął się wesoło.
- Hubert, po prostu Hubert.
Jegomość nieznacznie stuknął brodą o kolana.
- Hm... taak... Hubert... a mnie się zdaje, że... – Że co? – podbił wyzywająco młody człowiek.
- Że... no nic takiego... Hubert... owszem, to imię zupełnie dla pana odpowiednie... „Pojedziemy na łów, na łów, na łowy”... co? Ale dotąd nazywano pana Jaś albo Staś?– kłapnął niespodziewanie. Młody człowiek uśmiechnął się jeszcze szerzej.
- Zgadł pan – przyznał szczerze – zgadł pan! Ale nie Jaś ani Staś, tylko Tadzio. Tak. Nazywali mnie „Tadzio”. I ja nic na to nie mogłem. Rozumie pan? Kiedy się człowiekowi coś śni...
- Rozumiem. Psychologia snów...
- Ale teraz jestem już Hubert, zupełnie Hubert.
- Bardzo mi przyjemnie, mój przyjacielu Hubercie (TK, s. 16–17).

Zmiana imienia zachodzi na poziomie symbolicznym i tylko jako taka posiada znaczenie. Jak pokazuje bowiem późniejszy fragment rozgrywający się w szpitalu, pielęgniarki będą tytułować bohatera Tadeuszem Domanem, imię „Hubert” traktując jedynie jako pseudonim.

Hospitalizacja Huberta stanowi dość interesujący punkt dla interpretacji jego konstytucji psychicznej, gdyż wprowadza zasadną wątpliwość, czy wizyjna struktura narracji nie jest wynikiem zaburzenia psychicznego. Poczucie rozczłonkowania, jakiego doświadcza bohater, przypomina bowiem dezintegrację osobowości, czy też psychotyczne rozbitcie jaźni sprzed stadium lustra:

⁶ Por. B. Fink, *Kliniczne wprowadzenie do psychoanalizy Lacanowskiej. Teoria i technika*, Warszawa 2002, s. 130–131.

Co za nieznośne uczucie leżeć w całej olbrzymiej sali, leżeć na dwudziestu kilku naraz łóżkach. Leżeć pod całą tamtą ścianą z obrazami i pod całą ścianą tamtą pomiędzy piecem a drzwiami, i pod całą tą ścianą, pod każdym z jej okien! [...] Dlaczego nie chcą go pozbierać stamtąd i ułożyć na jednym, jedynym łóżku? (TK, s. 55–56).

Co więcej, ani personel medyczny, ani pozostali pacjenci nie rozumieją skarg Huberta, wręcz je wyśmiewają. Komunikacja pomiędzy bohaterem a światem zewnętrznym zostaje ewidentnie zaburzona, zaś percypowana przez niego fantastyczna rzeczywistość pozostaje dla innych niewidoczna⁷. Już sam powód hospitalizacji wydaje się w tym kontekście dość intrygujący – Hubert, biorąc udział w bitwie „o kluczyki do Jej zamku”, został ukąszony przez „zdradziecką, czarną osę” (pocisk z karabinu?).

Możliwość uczestnictwa w wojennej wyprawie zjawiała się równolegle do myśli o konieczności okrycia się chwałą celem zasłużenia na względy królowy pojawiającej się w snach i marzeniach bohatera. W kontekście potencjalnych zaburzeń należy uznać, iż bitwa stanowiła moment radykalnego utożsamienia porządku jawy i fantazji, czego skutkiem mógł być zasugerowany kryzys psychotyczny⁸, gdyż jak zauważa Hanna Segal: „ten, kto żyje tylko swoimi marzeniami na jawie, przestaje być sobą”⁹. Należy jednak z całą stanowczością zaznaczyć, iż podanie jakiegokolwiek diagno-

7 „Psychotyk jako podmiot (samo to pojęcie zostaje do pewnego stopnia zakwestionowane) nie posiada oparcia w rejestrze Symbolicznego. [...] Jak stwierdza Lacan, «w psychozie to, co wykluczone w rejestrze Symbolicznym, powraca w Realnym». Zrazem następuje związana z tym eksplozja «Wyobraźniowego» – rozmnożenie się fantazji, rozwijających się w system urojeń i wystąpienie halucynacji, wśród których szczególna rola przypada halucynacjom werbalnym. Eksplozja ta jest możliwa, ponieważ w przypadku psychotyka porządek symboliczny nie został, po wkroczeniu weń, powtórnie napisany, niejako ostatecznie zatwierdzony. Innymi słowy, brakuje «punktu zakotwiczenia» (*point de capiton*), klamry spinającej całość, nadającej jej retroaktywnie status całości, tworzącej więź między słowami i rzeczami” J. Bednarek, *Ontologia sędziego Schrebera. Pamiętniki nerwowo chorego i maszyna doświadczenia*, w: *Wokół Freuda i Lacana. Interpretacje psychoanalityczne*, red. L. Magnone, A. Mach, Warszawa 2009, s. 58–59.

8 Por. H. Segal, dz. cyt., s. 146–147.

9 Tamże, s. 147.

zy klinicznej w przypadku bohatera powieści Zarembiny napotyka duże trudności¹⁰ i nie jest zresztą dla odczytania utworu najważniejsze. Chodzi tu raczej o zasygnalizowanie destrukcyjnego wpływu uwiedzenia przez wytwory fantazji, które prowadzi do wykluczenia ze społecznie konstruowanej przestrzeni partycypacji.

Po opuszczeniu szpitala Hubert zdobywa pewną władzę nad wytworami swojej fantazji. Odtąd funkcjonują już one tylko jako marzenia dienne i nie zakłócają w istotny sposób porządku rzeczywistości, co oznacza również, iż bohater przestaje postrzegać siebie jako „rycerza wojującego o względy królowy”. Po tym epizodzie podejmuje on także pewną działalność artystyczną – rzeźbienie w glinie. Jak się okazuje, rekonwalescencja dotyczyła nie tylko dolegliwości fizycznych, ale też psychicznych, gdyż umożliwiła bohaterowi przywrócenie „jasności myślenia”:

[...] Hubert, zatraskując za sobą bramę, wie, że przecina nią lepkie ciasto cholerzenia i odrzuca je od siebie raz na zawsze. [...] „Daleko szybciej teraz chodzę – cieszy się – i jaśniej, o wiele jaśniej myślę. Trzeba się koniecznie co jakiś czas odnawiać!” (TK, s. 70–71).

W powyższym kontekście zmiana imienia i nazwiska „Tadeusz Doman” na imię „Hubert” może być interpretowana jako decyzja o pogrążeniu się w marzeniach, radykalnym odgrodzeniu się od rzeczywistości zewnętrznej murem fantazji. Hospitalizacja umożliwiła scalenie rozpraszającej się jaźni bohatera, który odtąd jest w stanie funkcjonować pod nowym imieniem, nie ryzykując rozpadu osobowości. Fantazje nadal będą odgrywać istotną rolę w jego kreatywnym sposobie percypowania świata – tym ra-

10 Jak zauważa Fink, halucynacje nie stanowią ostatecznego wyróżnika dla psychoz: „Gdy dyskusja prowadzona jest w kategoriach fantazji i rzeczywistości, nie jesteśmy w stanie czytelnie rozgraniczyć nerwicy i psychozy, jako że wielu neurotyków – w pewnych momentach – ma trudności z odróżnieniem fantazji od (społecznie konstruowanej) rzeczywistości”. B. Fink, dz. cyt., s. 124. I dalej: „Neurotycy mogą słyszeć i widzieć wszystko – mogą mieć wizje i słyszeć głosy, mogą mieć wrażenia dotykowe i czuć zapachy – ale nie mają halucynacji jako takich. Mogą fantazjować, słyszeć głos Nad-Ja (superego) oraz inne głosy endopsychiczne. Ale prawdziwe halucynacje wiążą się z poczuciem subiektywnej pewności, z powiązaniem halucynacji z działaniem jakiejś zewnętrznej instancji. Prawdziwe halucynacje są związane z powrotem z zewnątrz czegoś, co wcześniej zostało wykluczone”. Tamże, s. 127.

zem jednak znajdują się pod kontrolą. Proces ten określony zostaje jako próba uczynienia z życia bajki:

To on sam, Hubert, wymyślił sobie taką bajkę. Nazwał ją po prostu: życie. A może ona sama tak się nazwała: życie Huberta. Co za szczęśliwy pomysł stworzenie takiej bajki! Bo w bajce wszystko jest możliwe, wszystko osiągalne, wszystko spełniające się. I to, że bajka nikogo nie dziwi... [...] Szczęśliwy pomysł miał Hubert, by z życia swego stworzyć bajkę! Nie potrzeba już teraz nikomu nic tłumaczyć, wyjaśniać, przedkładać. Wszystko robi się samo (TK, s. 44–45).

Bruno Bettelheim, analizując wpływ baśni na rozwój dziecka, akcentuje możliwość przedstawienia poprzez baśń istotnych problemów egzystencjalnych w sposób zwarty i zrozumiały, a także dopomożenia w odkryciu tożsamości, podania wskazówek dotyczących wyborów moralnych, odnalezienia się w świecie oraz przekonania dziecka, iż jest ono w stanie stawić czoła wszelkim przeciwnościom losu¹¹. Próba przemienienia życia w bajkę wysuwałaby w tym wypadku na pierwszy plan potrzebę kompensacji pewnych traumatycznych wydarzeń, utraty, która była zbyt bolesna, aby zostać zaakceptowaną przez świadomość. Co można by uznać za takie wydarzenie? W tekście brakuje wskazówek, które mogłyby rzucić więcej światła na tę kwestię. Możliwe, że byłaby to reakcja obronna psychiki na doświadczenia wojenne, jednak w moim przekonaniu istotniejszy jest tu mitotwórczy aspekt fabularyzacji przeżyć. Jak pisze Bettelheim:

Nierealistyczny charakter baśni, (który tak wadzi ograniczonym racjonalistom) to jej ogromnie doniosła właściwość, bo wskazuje w jasny sposób, że w baśni nie chodzi o to, aby dostarczać praktycznych pouczeń o świecie zewnętrznym, ale o przedstawienie procesów zachodzących we wnętrzu człowieka¹².

Tego rodzaju próba fabularyzacji, czy też zmyślenia własnego życia, przypomina również Ricoeurowską koncepcję życia-opowieści, czyli najogólniej mówiąc sensotwórczego ustrukturyzowania epizodów z życia przy pomocy technik narracyjnych, co między innymi ma na celu umożliwienie samorozumienia podmiotu. Autor *Czasu i opowieści* rozgranicza

¹¹ Por. B. Bettelheim, *Cudowne i pożyteczne. O znaczeniach i wartościach baśni*, przeł. D. Danek, Warszawa 1996, s. 21–56.

¹² Tamże, s. 52.

jednakże życie i opowieść o nim, pisząc, iż o ile można stać się narratorem i bohaterem swojej historii, to nie można stać się autorem własnego życia. W swoich rozważaniach Ricoeur koncentruje się na pozytywnym aspekcie konstruowania tożsamości narracyjnej, pomijając milczeniem taką potencjalną sytuację, w której podmiot nabiera przekonania o własnej omnipotencji i utożsamieniu zajmowanej przez siebie pozycji narratora z pozycją autorską, mogącą okazać się dla podmiotu zgubną w skutkach¹³. Niewykluczone, iż wspomniana już hospitalizacja bohatera była prostą konsekwencją takiego utożsamienia.

W powieści Szleburg-Zarembiny aspekt aktu opowiadania zostaje wyraźnie pominięty na rzecz aktu zmyślenia; nie ma tu prób retrospektywnego objęcia przeszłości, jest zaś mowa o stwarzaniu potencjalnych konstruktów przyszłości tudzież „zaczarowania” teraźniejszości. Tym sposobem życie bohatera nie staje się życiem opowiedzianym, lecz konstruowanym przez wyobraźnię¹⁴:

- [...] Wiesz, mnie się zdaje, że ty nic nie piszesz.
- Nie piszę.
- I że nie malujesz.
- Nie maluję.
- I nie grasz.
- I nie gram.
- A więc miałem rację. Jesteś z nich wszystkich najniebezpieczniejszy, ty... zmyślaczu życia (TK, s. 37).

Należy zaznaczyć, że „zmyślenia” te, czy też może „fabularyzacje”, zyskują bardzo konkretne realizacje dzięki ich symbolizacji – implikuje to naturalnie obecność pewnych technik narracyjnych, takich jak wprowadzenie aspektu czasowego czy selekcja i scalanie wydarzeń, lecz równie istotnym komponentem owej „narracji” jest aspekt wizualny, uwzględnia-

¹³ Por. P. Ricoeur, *Życie w poszukiwaniu opowieści*, „Logos i Ethos” 1993, nr 2, s. 227–236.

¹⁴ „W utworze tym koszmarnie wizje na pograniczu snu i jawy sąsiadują z obrazami utrzymanymi w podniosłym, romantycznym stylu, emocjonalne wybuchy – z baśniowymi stylizacjami na prymityw. Spiętrzenie nieprawdopodobnych sytuacji ma sugerować, że ludzka wyobraźnia jest bogatsza i bardziej wyrazista od realnego życia”. K. Kuliczowska, *W kręgu baśniowego realizmu – Ewa Szleburg-Zarembina*, w: *Prozaicy dwudziestolecia międzywojennego. Sylwetki*, red. B. Faron, Warszawa 1972, s. 663–689.

jący grę barw, faktur, dźwięków, które na mocy skojarzeń przekształcają się w coraz to nowe obrazy funkcjonujące na prawach rzeczywistości obiektywnej. Dlatego też akt tworzenia życia, czy też może raczej sam proces przeżywania, jest w tym wypadku równoznaczny z działalnością artystyczną. O ile jednak w początkowych partiach powieści artykulacja materiału wyobrazonego przez bohatera nie jest w pełni możliwa i prowadzi do uaktywnienia destrukcyjnych dla osobowości mechanizmów utrudniających komunikację z konstruowaną społecznie rzeczywistością, o tyle po opuszczeniu szpitala i podjęciu skromnej działalności twórczej jego życie fantazmatyczne zyskuje dla siebie ujście pozwalające mu zadowolić się w świecie¹⁵. Można więc uznać, iż bajka zostaje częściowo pokonana przez życie, które jednak nie traci wiele ze swej cudowności dzięki uzyskanej przez bohatera możliwości transformowania wytworów fantazji w wytwory o charakterze artystycznym.

Ta, której nie było Ewy Szelburg-Zarembiny jest jedną z wielu powieści dwudziestolecia podejmujących problematykę twórczej mocy wyobraźni, lecz jako jedna z nielicznych wskazuje na możliwość pozytywnego rozwiązania dla uwikłanego w jej wytwory podmiotu. Czyniąc naczelnym problemem zagadnienie fantazji, autorka ukazuje niebezpieczeństwo utraty przez owładniętą jej produktami jednostkę kontaktu z rzeczywistością społeczną, ale jednocześnie upatruje w fantazji źródło twórczości artystycznej oraz szerzej pojmowanej aktywności życiowej. Receptą na ontologiczną niemożliwość realizacji scenariuszy podpowiadanych przez fantazję okazuje się sublimacja. Aby jednak obrać tę drogę, jednostka musi

¹⁵ „Istotnie można powiedzieć, że artysta ma wyostrome poczucie rzeczywistości. Często bywa neurotyczny i w wielu sprawach może przejawiać całkowity brak obiektywizmu, ale przynajmniej w dwóch sprawach ujawnia wyjątkowo silny realizm. Jedna odnosi się do jego wewnętrznej rzeczywistości, a druga do tworzywa, którym się posługuje. [...] Wykazywał on [Proust – przyp. A.A.] świadomość, jakiej nie ma neurotyk, który rozszczepia, wypiera, zaprzecza i odgrywa w działaniu swoje fantazje. [...] Neurotyk używa swojego tworzywa w sposób magiczny; tak samo czyni zły artysta. [...] Artysta wycofuje się w świat fantazji, ale potrafi te fantazje komunikować i dzielić się nimi”. H. Segal, *Psychoanalityczne podejście do estetyki*, w: tejże, *Teoria Melanie Klein w praktyce klinicznej oraz Psychoza i twórczość artystyczna i inne eseje*, przeł. D. Golec, G. Rutkowska, A. Czownicka, Gdańsk 2006, s. 262–263.

zdobyć się na akceptację wpisanego w swą kondycję poczucia niespełnienia i podjęcie wysiłku pokochania „utrąty” leżącej u źródeł własnej podmiotowości. Rezygnując z „życia wyobrazonego” i poświęcając energię innym celom, jednostka zyskuje przynajmniej częściowe wyzwolenie od patogenicznych fiksacji, co stwarza możliwość zasklepienia obecnej w niej pustki¹⁶. Życie to może nie do końca spełnione, ale przynajmniej panuje w nim spokój.

BIBLIOGRAFIA

Literatura podmiotu

Szelburg-Zarembina E., *Ta, której nie było*, w: tejże, *Dzieła*, t. 1, Lublin 1971.

Literatura przedmiotu

Baranowska A., *Wędrownica Joanny i Ewy*, w: tejże, *Perły i potwory. Szkice o literaturze międzywojennej*, Warszawa 1986, s. 165–183.

Bednarek J., *Ontologia sędziego Schrebera. Pamiętniki nerwowo chorego i maszyna doświadczenia*, w: *Wokół Freuda i Lacana. Interpretacje psychoanalityczne*, red. L. Magnone, A. Mach, Warszawa 2009, s. 56–69.

Bettelheim B., *Cudowne i pożyteczne. O znaczeniach i wartościach baśni*, przeł. D. Danek, Warszawa 1996.

¹⁶ „Jeśli sublimacja nie jest tylko nagrodą pocieszenia w melancholijnym procesie socjalizacji, mającym na celu przystosowanie nas do kulturowego *Unbehagen*, lecz odzyskaniem prawdziwie ludzkiego wymiaru libido, to wówczas musimy spojrzeć zupełnie inaczej na genezę sfery symbolicznej: nie będzie to już moment utraty, pozostawiający psyche w stanie nieuleczalnej tęsknoty, lecz przeciwnie, moment *restitucji*, wyzwalający libido od uwikłania w beznadziejność «romansu rodzinnego». Sfera symbolizacji, tu rozumiana przede wszystkim jako sfera realizacji «popędu metafory», o którym mówi Nietzsche, okaże się nie przestrzenią substytucji, czymś zaledwie zamiast, lecz właściwą przestrzenią ludzkiej popędowości, pozwalającą jej manifestować się w jej postaci «początkowej» i «bez straty». A. Bielik-Robson, *Przestrzeń sublimacji. Między anamnezą a emergencją*, „Przegląd Humanistyczny” 2011, nr 2, s. 4.

- Bielik-Robson A., *Przestrzeń sublimacji. Między anamnezą a emergencją*, „Przegląd Humanistyczny” 2011, nr 2, s. 3–10.
- Fink B., *Kliniczne wprowadzenie do psychoanalizy Lacanowskiej. Teoria i technika*, przeł. Ł. Mokrosiński, Warszawa 2002.
- Fink B., *Podmiot Lacanowski*, „Kronos” 2010, nr 1, s. 38–51.
- Freud S., *Objaśnianie marzeń sennych*, przeł. R. Reszke, Warszawa 1996.
- Freud Z., *Psychopatologia życia codziennego. Marzenie senne*, przeł. J. Jekels, H. Ivanka, Warszawa 1987.
- Freud S., *Wstęp do psychoanalizy*, przeł. S. Kempnerówna, W. Zaniewicki, Warszawa 1984.
- Kuliczowska K., *Droga twórcza Ewy Szelburg-Zarembiny. Szkic monograficzny*, Kraków 1965.
- Kuliczowska K., *W kręgu baśniowego realizmu – Ewa Szelburg-Zarembina*, w: *Prozaicy dwudziestolecia międzywojennego. Sylwetki*, red. B. Faraon, Warszawa 1972, s. 663–689.
- Lacan J., *The mirror stage as formative of the I function as revealed in psychoanalytic experience*, w: tegoż, *Écrits. A selection*, przeł. B. Fink, Londyn 2002, s. 3–9.
- Laplanche J., Pontalis J.-B., *Słownik psychoanalizy*, przeł. E. Modzelewska, E. Wojciechowska, Warszawa 1996.
- Marchewka A., *Wszystko o Ewie*, „Lampa” 2007, nr 7–8, s. 58–61.
- Ricoeur P., *Życie w poszukiwaniu opowieści*, „Logos i Ethos” 1993, nr 2, s. 227–236.
- Segal H., *Marzenie senne, wyobraźnia i sztuka*, przeł. P. Dybel, Kraków 2003.
- Segal H., *Psychoanalityczne podejście do estetyki*, w: tejże, *Teoria Melanie Klein w praktyce klinicznej oraz Psychoza i twórczość artystyczna i inne eseje*, przeł. D. Golec, G. Rutkowska, A. Czownicka, Gdańsk 2006.
- Žižek S., *Przekleństwo fantazji*, przeł. A. Chmielewski, Wrocław 2009.

ABSTRAKT

Powieść Szelburg-Zarembiny wyraźnie posługuje się poetyką onirycznej fantastyki, a niesamowitość świata powieściowego wynika z konsekwentnego prowadzenia narracji z perspektywy bohatera. Referat jest próbą ukazania, w jaki sposób wyobraźnia bohatera kreuje otaczającą go rzeczywistość, w następujących kontekstach: narracja jako sen bohatera, narracja jako psychotyczna halucynacja, narracja jako marzenia na jawie bohatera. Staram się również wskazać na pewne charakterystyczne dla marzenia sennego czy psychozy mechanizmy, które znajdują odzwierciedlenie w językowej warstwie powieści. W tym celu odwołuję się do teorii psychoanalitycznych Freuda, Lacana, Segal i Bettelheima.