

IRENA JOKIEL
Instytut Polonistyki i Kulturoznawstwa
Uniwersytet Opolski

CZYTANIE SÜSKINDA

Słowa kluczowe: śmierć, fantazmat, metafory końca, groteska, ironia

Keywords: death, interpretation, phantasm, intertextual relationship, end metaphors, grotesque, irony

Fabuły budowane przez Patricka Süskinda są krystalicznie przejrzyste, nieskomplikowane, płynące bez zawirowań „od portu do portu”. Prowadzone tradycyjnym duktem, na pozór zdystansowane wobec modernistycznych eksperymentów formalnych i zamykane wyrazistymi finałami, w potocznym odbiorze dają poczucie pewności, że nawet najbardziej fantastyczne światy, wyprowadzone na światło z najciemniejszych zakamarków wyobraźni, dadzą się ująć w oswojone, zamknięte całości.

Być może ta prostota sprawia, że łatwo się zadowolili ich uwodzicielską intrygą, omijając natomiast ślady prowadzące do treści zaszyfrowanych w strukturze głębokiej, a więc niepokojące niejednoznaczności, aluzje, mikro sygnały, kryptocytaty, „marginesy i pobrzeża” (określenie Lindy Hutcheon¹), cały ów trudny do bezpośredniego zwerbalizowania nadmiar znaczeń, wylaniający się z ironicznej gry pogłosami dochodzącymi z innych tekstów. Nie tylko *Pachnidło*², ale także

¹ Linda Hutcheon, *Historiograficzna metapowieść. Parodia i intertekstualność historii*, trans. Janusz Margański, in *Postmodernizm. Antologia przekładów*, ed. et introd. Ryszard Nycz (Kraków: Wydawnictwo Baran i Suszczyński, 1998), 391.

² Wielu badaczy sytuuje twórczość Süskinda w nurcie literatury postmodernistycznej, interpretując zwłaszcza *Pachnidło* jako klasyczny przykład utworu ilustrującego jej strategię (m.in.: Judith Ryan, „Pastiche Und Postmoderne. Patrick Süskind Roman «Das Parfum»”, in P. M. Lützer (Hrsg.), *Spätmoderne und Postmoderne. Beiträge zur deutschsprachigen Gegenwartsliteratur* (Frankfurt a. M., 1991); Manfred Jacobson, „Patrick Süskind's «Das Parfum». A Postmodern Künstlerroman”, *The German Quarterly*, vol. 65, no. 2 (1992); vide Anna Wołkowicz, „Süskind jako postmodernista (o recepcji i polskim przekładzie *Pachnidła*)”, *Literatura na Świecie*, no. 11–12 (1996); Andreas Pfister, *Der Autor in der Postmoderne. Mit einer Fallstudie zu Patrick Süskind* [rozprawa doktorska] (Universität Fribourg, 2005); tu obszerna bibliografia przedmiotowa). Do psychoanalitycznych wątków w twórczości Süskinda nawiązuje Tomasz Małyżek, *Ästhetik der Psychoanalyse. Die Internalisierung*

opowiadania *Testament mistrza Mussarda*³ i *Historia pana Sommera*⁴ są tej strategii znakomitymi przykładami; jeśli nie wsłuchamy się w ich wielogłosową narrację, to nie wyjdziemy poza opłotki historyjki o dziwakach, z których jeden wymyślił pseudonaukową teorię geologiczną, a drugi niestrudzenie i bez celu wędrował. Podobnie zresztą nie wyjdziemy poza granice dosłowności odczytując na przykład *Pachnidło* wyłącznie jako „historię pewnego mordercy”, a *Gołębia* redukując do poziomu opowiadki o człowieku, który przestraszył się ptaka⁵.

1.

Narracje Süskinda stanowią interesujące wyzwanie interpretacyjne, bowiem unosząc czytelnika po gładkiej powierzchni fabuł, zwodzą go pozorem jednoznaczności, a jednocześnie intrygują „uciekającym horyzontem” ostatecznego sensu, uciekającym tak skutecznie, że każda próba czytania otwiera jedynie kolejne ścieżki w skomplikowanym labiryncie możliwości interpretacyjnych.

Wypada przypomnieć, że postacie z utworów Süskinda, zwłaszcza te najbardziej reprezentatywne dla jego twórczości, tworzą galerię istot wyalienowanych, autystycznych, zatrzaśniętych w sobie, obcych w otaczającej ich rzeczywistości „obowiązujących” norm społecznych. Mussard i Sommer, podobnie jak Noel, Grenouille czy Kontrabasista żyją w swoich własnych solipsystycznych światach, zbudowanych na fundamentach różnych fobii, uprzedzeń, przeświadczeń, na granicy realności i fantastycznych urojeń. Istnieją jakby o b o k, zbyt jednostkowi, zbyt w sobie zatrzaśnięci, p r z e s u n i ę c i w stronę niełatwej do sprecyzowania tragiczno-komicznej, groteskowej inności. Trudno znaleźć do nich klucz interpretacyjny, a komentarze łowiące te postacie w sieć znanych typologii i porównań narażone są na ryzyko uproszczenia lub nadinterpretacji.

Zastrzeżenie to traci nieco moc argumentu, gdy spojrzymy na Süskindowych bohaterów nie tylko w sensie egzystencjalnym, ale także jako na konstrukty

der Psychoanalyse in den literarischen Gestalten von Patrick Süskind und Sten Nadolny (Wrocław: Wydawnictwo Uniwersytetu Wrocławskiego, 2000).

³ Patrick Süskind, *Testament mistrza Mussarda*, in *Trzy historie i jedno rozważanie*, trans. Małgorzata Łukasiewicz (Kraków: Wydawnictwo Znak, 1998). Cytaty z tegoż wydania oznaczam literą T i numerem strony w nawiasie.

⁴ Patrick Süskind, *Historia pana Sommera*, trans. Małgorzata Łukasiewicz (Warszawa: Świat Książki, 2006). Cytaty z tegoż wydania oznaczam literą H i numerem strony w nawiasie.

⁵ Uproszczenia i banalizacje sensów pojawiają się zwłaszcza w opracowaniach encyklopedycznych i słownikowych, gdzie sprowadza się je do jednozdaniowych konstatacji, np. o bohaterze *Testamentu mistrza Mussarda*: „jubiler pada ofiarą własnych podejrzeń” (*Słownik współczesnych pisarzy niemieckojęzycznych. Pokolenie powojenne*, ed. Jürgen Joachimsthaler et Marek Zybura (Warszawa: Wiedza Powszechna, 2007), 348). Warto zaznaczyć, że opowiadania zebrane w tomie *Drei Geschichten und eine Betrachtung* (oprócz „rozważania” *Amnezja in litteris*, nb. traktowanego jako wypowiedź autobiograficzna) nie doczekały się dotąd pogłębionej eksplikacji; uwadze umyka zwłaszcza symbolika *Testamentu*.

literackie, postacie obrysowane mocną kreską, odrębne, ale jednocześnie powstające w wyniku tekstualnej inkorporacji istniejących wątków, motywów, świadomego wejścia we wciąż rozrastającą się intertekstualną sieć, przyłączenia się – jak to określił Michel Foucault – „do nieskończonego szeptu pisania”⁶, który szmerze na półkach biblioteki Babel. Süskind nie ukrywa istnienia tej sieci i ze sporą dozą autoironii naprowadza potencjalnych interpretatorów na jej przejawy. Np. jedno z kluczowych zdarzeń w *Testamencie mistrza Mussarda* odsyła do słynnej inskrypcji Montaigne’a, mówiącej o porzuceniu życia publicznego i szukaniu spokoju w bibliotece⁷. Bohater opowiadania, coraz mniej ceniąc „powab złota i brylantów”, a coraz wyżej „powab ksiąg i nauk”, powielił gest autora *Prób* i pewnego dnia wycofuje się z interesów, aby „resztę życia spędzić w spokoju i dostatku, z dala od zgiełku stolicy”, pomiędzy kłopotami życia a śmiercią zażyć „spoczynku i wywczasu” (T, 41). Zbyt szeroka przestrzeń znaczeniowa otwiera się między narracyjną impresją a filozoficzną księgą, kusi ona wprawdzie możliwościami różnorodnych dociekań, ale i zagraża zbłądzeniem na manowce interpretacji.

Zacznijmy od innego śladu, który wskazuje autor, ostentacyjnie odsyłając czytelnika do oświeceniowego paradygmatu interpretacyjnego. Świadczą o tym zarówno określone daty życia i śmierci głównego bohatera (dzień, miesiąc, rok), jak i treści monologu, w którym „mistrz Mussard” sankcjonuje swoje filozoficzne racje, a ściślej, deklarowaną uczoność, przyjacielskimi relacjami z gronem Encyklopedystów:

Bywałem we wszystkich ważniejszych salonach i gościłem u siebie najznamienitsze umysły naszej epoki: Diderot, Condillac, d’Alembert siadywali przy moim stole. Korespondencja, którą latami prowadziłem z Wolterem, znajdzie się w mej spuściźnie. Nawet nieśmiały Rousseau zaliczał się do moich przyjaciół [T, 40].

Taką rolę pełni również motto – cytata z *Wyznań* Jana Jakuba Rousseau – stwarzające metatekstową, autorską ramę modalną, która nadaje monologowi Mussarda cudzysłowowy charakter i już na początku lektury projektuje interpretację „historii” w konwencji dialogu z autobiograficznym dziełem francuskiego filozofa.

⁶ Michel Foucault, *Powiedziane, napisane. Szaleństwo i literatura*, ed. Tadeusz Komendant, trans. Bogdan Banasiak, Tadeusz Komendant, Małgorzata Kwietniewska, Ariadna Lewańska, Michał Paweł Markowski, Paweł Pieniążek, post. Michał Paweł Markowski (Warszawa: Fundacja Altheia, 1999), 102.

⁷ Zbigniew Gierczyński, *Wstęp*, in Michał de Montaigne, *Próby. Księga pierwsza*, trans. Tadeusz Żeleński (Boy), ed. Zbigniew Gierczyński (Warszawa: Państwowy Instytut Wydawniczy, 1985), 21: „W roku pańskim 1571, mając trzydzieści osiem lat [...] Michał de Montaigne, zmęczony od dawna niewolą obowiązków publicznych, w pełni jeszcze sił, usunął się na łono uczonych Dziewic (Muz), gdzie spędzi w spokoju i bezpieczeństwie dni, które mu jeszcze pozostają do życia. Oby los pozwolił mu wykończyć tę siedzibę, słodkie schronienie jego przodków, które ma służyć jego wolności, spokojowi i wypoczynkowi”.

Paradoks kształtowania materii literackiej polega tu na tym, że bohater *Testamentu* – choć ma wiele rysów Rousseau, a przypadki jego życia przypominają niektóre fakty z życia osiemnastowiecznego autobiografisty – w rzeczywistości nie mógł znać *Wyznań*, ponieważ w swoim fikcyjnym świecie zmarł, zanim to dzieło w czasie rzeczywistym zostało opublikowane! Süskind manifestuje w ten sposób swoją rolę demiurga słowa i zarazem demistyfikatora iluzji, któremu wolno restytuować to, co oddalone historycznie, bawić się chronologią, grać znaczonymi kartami, stwarzać efekt *déjà vu*. Próba czytania *Testamentu* z *Wyznaniem* w tle to jak czytanie palimpsestu: raz po raz natykamy się na prześwity – wątki, motywy – z konfesji francuskiego filozofa, za pomocą których Süskind prowadzi intertekstualną grę⁸; można by ją nazwać improwizacją na motywach z Rousseau.

Uchwytą jest ta strategia nie tylko na poziomie ogólnym (zarówno bohater *Testamentu*, jak i Rousseau żywią niechęć do świata salonów i szukają spokoju na łonie przyrody; obaj spisują swoje wyznania u schyłku życia), ale i w szczegółach, które łączą oba teksty w parodystyczno-dialogowym związku. I tak na przykład rozważanie Mussarda o destrukcyjnej funkcji wody, która „niszczy podłoże naszego życia, ziemię, i pracuje na rzecz naszego najgorszego wroga, skamieniałych muszli” (T, 52), a jego samego przyprawia o „chorobę muszlową”, czyli „rozpierający ból w żołądku” (T, 61–62), przywołuje te fragmenty *Wyznań*, w których Rousseau mówi o swojej kuracji wodą źródlaną, zgubną dla jego żołądka⁹; Klaudiusz Manet, który w opowiadaniu Süskinda występuje jako wierny sługa Mussarda, to postać paralelna do Klaudiusza Aneta, wiernego sługi pani de Warens, opiekunki Jana Jakuba; także nazwisko tytułowego bohatera zaczerpnął Süskind z *Wyznań*¹⁰. Istotnym sygnałem interakcji między oboma utworami jest także właściwa im „gramatyka” gatunkowa: zarówno *Wyznania*, jak i *Testament*, napisane w pierwszej osobie, są – rzecz można – ujęte w konwencji świeckiej spowiedzi życia.

W hierarchii nawiązań występujących na poziomie świata przedstawionego jedno z nich zajmuje miejsce wyjątkowe: mowa o tych analogicznych fragmentach, których tematem jest traumatyczne doświadczenie zaburzenia w funkcjonowaniu ciała. Oto wyimek z *Wyznań*:

Jednego ranka [...] uczulem [...] gwałtowne i prawie niepojęte wstrząśnienie w całym ciele. Mógłbym je porównać chyba do jakiejś burzy, która wszczęła się we krwi i ogarnęła w jednej chwili wszystkie członki. Arterie zaczęły mi bić z taką siłą, że nie tylko czulem ich pulsowanie,

⁸ W „rozważaniu” pt. *Amnezja in litteris* Süskind ironicznie obnażył „plagiatowy” charakter swojej twórczości. Pisarz, według niego, ulega wpływowi przeczytanych lektur i tworzy w stanie „amnezji literackiej”: „Co pamiętam jeszcze z *Tristrama Shandy*, *Wyznań* Rousseau, *Spaceru* Seumego? Nic, nic, nic” (T, 74).

⁹ Jan-Jakub Rousseau, *Wyznania*, część pierwsza, trans. et intr. Tadeusz Żeleński (Boy) (Warszawa: Państwowy Instytut Wydawniczy, 1956), 327.

¹⁰ Ibidem, 174.

ale słyszałem je nawet, zwłaszcza w tętnicach szyi. Do tego dołączył się **szum w uszach; szum ten był trojakiego, a nawet czworakiego rodzaju, a mianowicie: głuche i rozlane huczenie, ostrzejszy szmer, jak gdyby bieżącej wody, bardzo ostry świst, i bicie**, o którym wspomniałem, a którego uderzenia mogłem łatwo policzyć nie macając pulsu ani dotykając ciała rękami. [...] Myślałem, że umieram¹¹ [podkr. I.J.].

Rousseau, który w swojej „spowiedzi” wiele miejsca poświęca kondycji fizycznej i niejednokrotnie koncentruje uwagę na jej ułomnościach, zdaje tu relację z przygody swego ciała nagle zaatakowanego przez groźną chorobę. Dokonując empirycznej autoanalizy, usiłuje wyrazić istotę tego szczególnego momentu, w którym ciało zasygnalizowało obecność czającego się w jego wnętrzu wroga. Nb. Jan Jakub długo będzie odczuwał fizyczne skutki nagłego ataku, dawnego zdrowia nie odzyska, ale widmo unicestwienia przemieni go wewnętrznie, nauczy cenić pozostały mu czas i życie¹².

Zainspirowany autobiograficzną relacją Rousseau, Süskind, posługując się również ekspresywnym porównaniem, dokonuje pastiszowej transpozycji, którą buduje na dwóch zapośredniczonych motywach, wody i dźwięku:

Zbliżało się chyba południe, bo słońce zdawało się mocno prażyć. Usiadłem na ławeczce w półcieniu jabłoni, aby wypocząć. Z dala dobiegał mnie **szmer wodotrysku**. Ze zmęczenia przymknąłem oczy. Naraz wydało mi się, że **szmer fontanny staje się głośniejszy i przeradza się w potężny szum**. I wtedy stało się. Z mego ogrodu zostałem porwany w ciemność. Nie wiedziałem, gdzie się znajduję, otaczał mnie mrok i dziwne **odgłosy, pluszcząco-szumiające i trąco-chrzęszczące**. **Obie te grupy dźwięków – szum jakby wody i chrzęst jakby kamieni** – jawiły mi się w tym momencie niczym odgłosy stwarzania świata, jeśli mogę się tak wyrazić. Czulem strach. [...] I stała się ostateczna noc, i jedyne, co jeszcze było, to **odgłos tarcia i szum** [T, 69–60, podkr. I.J.].

Istotne dla zrozumienia celowości tego zabiegu jest zwrócenie uwagi na fakt, iż odwołując się do tekstu wzorcowego, pisarz zakotwicza swój opis w tym, co autentyczne, czerpane „z pierwszej ręki”, co – choć wyrażone za pomocą języka figuratywnego (porównanie) – posiada sankcję prawdziwego przeżycia i wiedzy o własnym ciele.

Nie wnikając głębiej w problem roli, jaką zmysły odgrywają w prozie autora *Pachnidła*, wystarczy podkreślić, że **słyszanie głosu z wnętrza ciała**, które u Rousseau jest tylko oznaką indywidualnej przypadłości fizycznej, Süskind przenosi w fikcyjny wymiar świata przez siebie wykreowanego, świata, który jawi się w wyobraźni głównego bohatera jako konstrukcja fantastyczna, podporządkowana

¹¹ Ibidem, 327–328.

¹² „Ten wypadek, który miał zabić moje ciało, zabił jedynie moje namiętności; i codziennie błogosławię niebo za szczęśliwe skutki, jakie wywarł na mą duszę. Mogę powiedzieć, iż rozpocząłem żyć dopiero od tego czasu, kiedy się zacząłem uważać za umarłego. [...] zwróciłem umysł ku szlachetniejszym troskom, jakoby w przygotowaniu do tych, których mi będzie trzeba rychło dopełnić, a które dotąd zaniedbywałem” (*Wyznania*, 329).

„teorii muszlowej”. Jednostkowe doświadczenie, uwierzytelnione autobiograficzną relacją, pisarz przekształca w wehikuł przenoszący prawdę przeżycia w wymiar fantastycznej wizji, w wyobrażenie kosmologicznej pragenezy – „stwarzania świata”. „Słyszenie” ciała wprowadza Mussarda w eschatologiczną pętlę czasową, w której początek i koniec stanowią jedność; jest to ten mityczny punkt zero, w którym bohater Süskinda, w paroksyzmie iluminacji, rozpoznaje istotę kondycji ludzkiej – urodziłeś się, żyłeś, musisz odejść w „ostateczną noc” (T, 60). W urojonym świecie Mussarda wcieleniem tej konieczności jest Muszla, Najwyższa Wola, „Siła, która kieruje wszelkim życiem i sprowadza wszelki koniec” (T, 61).

2.

Czy jest zatem *Testament...* opowieścią o śmierci? Kolejnym fantazmatem na temat odwiecznego przedmiotu artystycznych i filozoficznych dywagacji? Próbą ujarzmienia „prawdy” o momentalnym zdarzeniu, o którym w gruncie rzeczy nie da się powiedzieć nic? Süskind, mistrz ironii i subtelnych gier z czytelnikiem wie, że śmierci opisać nie sposób. Ale wie także, że człowiek się jej boi; bezradny wobec nieuchronności końca, staje na progu tajemnicy i w zasadzie mówi tylko o swoim lęku przed śmiercią, a mówiąc, sięga po środki, jakimi dysponuje jego wyobraźnia, czerpiąca z bogatego zasobu form mediatyzowanych przez kulturę.

Wyrazem trwogi, jaką budzi perspektywa odejścia w nicość, jest w *Testamencie* fantastyczna idea, w myśl której wszystko, co żyje, ulega procesowi „muszlowienia” – kamienieje. To właśnie groźbę tego faktu – nb. parodiując model naukowego wywodu!¹³ – „objawia” Mussard jako fundamentalną prawdę dotyczącą wszelkiego istnienia:

Przemiana życiodajnego elementu ziemi w element wrogi życiu, kamienny, jest [...] równie nieuchronna i nieodwołalna jak metamorfoza wielości rozkwitających form w jedną wszechformę muszli; [...] muszlowienie stanowi ogólną zasadę, której podlega nie tylko zewnętrzna postać Ziemi, ale wszelkie ziemskie życie, każda rzecz i istota na Ziemi, ba – w całym kosmosie [T, 52, 54].

Epifania śmiertelności jest równie zabójcza, jak spotkanie z mityczną Meduzą, monstrualnym bóstwem, które swym spojrzeniem petryfikuje wszystko, co żyje (T, 42). Doznaje jej Mussard, kiedy w słoneczny letni dzień, siedząc na ławeczce w ogrodzie, zostaje „porwany w ciemność” (T, 59). Kiedy zatem pewnego dnia – zwraca się do „ty”, do „biednego”, „nieznanego czytelnika” – zaalarmowany przez własne ciało, uświadomisz sobie, że jesteś śmiertelny i że na końcu dołączysz niechybnie do wielkiej, kosmicznej skamieliny, wtedy zaczniesz się twoja „muszlowa” choroba, twoja nieznośna trwoga przed unicestwieniem – nieuleczalna

¹³ Z podobną parodią naukowego wywodu, opartego na oświeceniowych ideach sensualistyczno-materialistycznych, stykamy się w napisanej później powieści *Pachnidło*.

choroba na śmierć. Poznałeś bowiem uniwersalną zasadę rzeczywistości: życie jest umieraniem, procesem zagłady trwającym od narodzin do starości, która zwiastuje ostateczne skamienienie:

[...] skóra robi się chropawa, włosy łamliwe, żyły, serce, mózg ulegają zwapnieniu, plecy krzywią się, cała postać skręca się i wypucza, a wreszcie człowiek idzie do grobu jako żaloszna kupka muszlowego kamienia. [...] Czy sam nie dostrzegasz, jak z roku na rok kostniejesz, stajesz się bardziej nieruchawy, jak wysycha twoje ciało i twoja dusza? [...] Twoja skóra pomarszczyła się i sfałdowała, twarz jest pobrużdżona, jakby ją trawiono kwasem, i nadżarta wewnętrznymi cierpieniami, ciało sztywne i trzeszczące, każdy ruch jest męką, każdy krok to decyzja, wciąż dręcząc cię strach, że upadniesz na ziemię i rozlecisz się w kawałki jak gliniany dzban. Nie czujesz jej? Nie czujesz każdym włókmem tej muszli w sobie? Nie zauważasz, jak sięga twego serca? Już serce na wpół otoczyła. Kłamcą jest, kto się tego zapiera! [T, 55–56].

Fantazmat totalnego kamienienia jako symbolu umierania przejawia się w opowiadaniu na wielu płaszczyznach struktury i ostatecznie układa się w wielką metaforę *k o ń c a*, wpisanej w ludzką i kosmiczną chronologię¹⁴. Jest tak, jakby indywidualne ludzkie doświadczenie starzenia się, umierania, rozkładu przetrzone zostało na świat; bohater Süskinda zajrzał za kulisy tajemnicy i poznał „prawdę”, śmierć „ja” jest końcem świata, prywatną i uniwersalną zarazem wizją zagłady, spełniającej się w nieustającym procesie „muszlowienia”.

Testament mistrza Mussarda niepokoi swoją wieloznacznością. Świadomość śmiertelności i lęk przed unicestwieniem, emocjonalne poruszenie, jakiego doznaje „ja” na myśl o swoim nieistnieniu konkretyzuje się tu w formie anegdoty zbudowanej w szczególny sposób: prawem palimpsestu odnosi się do źródła, jakim są *Wyznania* Rousseau, czyli do tego, co umocowane w realnym, a zarazem rozrasta się w absolutnie nierealną rzeczywistość „zmuszlowionego” świata. Metafora *k o ń c a* przybiera postać klasycznej groteski, w której sensualistyczny autentyzm doznań łączy się z pseudonaukową fantasmagorią, a ciało, potraktowane wyłącznie jako materia poddana prawom natury, przemawia – jeśli wolno tak powiedzieć – językiem metafizycznego lęku. Mussard, uczeń Encyklopedystów, buduje na swojej materialistycznej idei powszechnego „muszlowienia” mit Wielkiej Muszli władającej całym uniwersum; w takim ujęciu staje się ironiczną ofiarą owego rozdarcia między wiarą w materialną źródłowość życia i potrzebą mitu¹⁵.

¹⁴ Interesujące uwagi na temat symboliki kamienia w odniesieniu do starości i śmierci vide Marek Szladowski, *(Bez)senna egzystencja. Starość Józefa Ignacego Kraszewskiego* (Białystok: Uniwersytet w Białymstoku, Naukowa Seria Wydawnicza „Czarny Romantyzm”), 59–66. Jedną z najświeższych publikacji poświęconych figurom końca w literaturze i sztuce jest tom *Scenariusze końca. Zmierzch, kres, apokalipsa*, ed. et intr. Dariusz Czaja (Wołowiec: Wydawnictwo Czarne, 2015).

¹⁵ Wolno w tym miejscu powołać się na rozważania Leszka Kołakowskiego, który pisze o zaświadczanym przez filozofię kultury procesie ścierania się „mitycznych nostalgii z naciskiem empirycznego, biologicznego trwania”. Leszek Kołakowski, *Obecność mitu* (Wrocław: Wydawnictwo Dolnośląskie, 1994), 151.

Spojrzenie na własną śmiertelność w kontekście kosmicznego kataklizmu można potraktować zarówno jako literacki przypis do biblioteki „filozofii śmierci”, jak i ironiczny komentarz do egzystencjalnego niezmiennika, wpisanego w ludzką duchowość – cóż bowiem bardziej oczywistego i powszechnego niż konieczność śmierci? Ironia rodzi się tu dzięki podwójnej perspektywie: metafora *k o Ń c a* otwiera się zarówno na otchłań unicestwienia i lament człowieka nad koniecznością odejścia w „ostateczną noc”, jak i na zawarty w fikcyjnej rzeczywistości absurdalny obraz świata pozostającego we władzy Wielkiej Muszli, która „bezlitośnie się zamyka” (T, 43), i w której objęciach życie kamienieje jak pod spojrzeniem mitycznej Meduzy.

Monolog Mussarda ujmuje Süskind w gatunkową ramę testamentu (*das Vermächtnis*), a więc kształt konotujący powagę gestu przekazania dziedzictwa, spuścizny, dorobku życia, „ostatniego słowa” w obliczu śmierci:

Te kilka kartek przeznaczone jest dla nie znanego mi czytelnika i późniejszego pokolenia, mającego dość odwagi, by widzieć prawdę, i dosyć siły, by ją znieść. Pomniejsze umysły niechaj unikają moich słów jak ognia, nie mam bowiem do zakomunikowania nic ucieśnego. Muszę się streszczać, ponieważ zostało mi już niewiele życia. Zapisanie każdego zdania wymaga ode mnie wysiłku, który można nazwać nadludzkim i na który bym się nie zdobył, gdyby wewnętrzna konieczność nie nakazywała mi przekazać potomności swojej wiedzy i tego, co mi się objawiło [T, 37–38].

Powagę tę dekonstruuje jednak odniesienie do groteskowego fantazmatu „muszlowienia” i parodystyczne wyolbrzymienie, którego przedmiotem jest jednostkowe przerażenie ogarniające Mussarda w błysku iluminacji: Mussard – powtórzmy raz jeszcze – o d k r y w a swoją skończoność i w histerycznym wyolbrzymieniu rozciąga ją na cały kosmos, czyniąc z „prywatnej apokalipsy”, z osobistego spotkania z przerażającą Meduzą, wszechogarniającą katastrofę – koniec świata.

W postaci Mussarda wykreował Süskind bohatera, którego wyobraźnią rządzi wzorzec apokaliptyczny, zapowiedź czającej się grozy, nieszczęścia, przeznaczenia zamykającego człowieka i całą naturę w martwym kamieniu; wzorzec ten organizuje całość „testamentowego zapisu”. Cóż bowiem przekazuje umierający Mussard „nieznanemu czytelnikowi”, wciągając go w orbitę swojej obsesji? Przekazuje swoją trwogę, ostrzegając zarazem przed „straszną prawdą” nieuchronnego końca, i odbiera nadzieję, dyskredytując wszelkie pocieszające spekulacje na temat tego, co *post mortem*.

Sygnaly ironii sytuacyjnej wynikającej z podwójnej perspektywy są tu dość wyraźnie słyszalne: „muszlowy” fantazmat Mussarda symbolizujący metafizyczną trwogę śmierci wyrasta wszak z materialistyczno-sensualistycznych teorii Encyklopedystów. Na tym rozstaju między milczeniem kamiennej muszli a kosmicznym lamentem śmiertelnika ufundowana jest figura Mussarda, groteskowe wcielenie tragikomicznej kondycji człowieka.

3.

Można by poprzestać na tego rodzaju konstatacjach, idących jednym z wielu możliwych szlaków interpretacyjnych *Testamentu*. Warto jednak zaznaczyć, że w różnych konfiguracjach metaforycznych i symbolicznych wątek śmierci występuje także w innych, późniejszych utworach Süskinda, stając się elementem międzytekstowych relacji sensotwórczych.

Piętnaście lat po opublikowaniu *Testamentu* śmierć pojawia się w *Historii pana Sommera*¹⁶. W charakterystyczny dla tego pisarza sposób ta baśniowa opowieść o dzieciństwie zwodzi humorystyczną prostotą, a jednocześnie niepokoi tajemniczą głębią, umykającą w milczenie, niedopowiedzenie, w n i e n a z w a n e centrum znaczeń, ów ciemny punkt, do którego warto się zbliżyć, aby ogarnąć utwór jak najszerszym rozumieniem. Wszystko, co w tej *historii*/wspomnieniu istotne i zarazem zagadkowe, wiąże się z Sommerem. Kim jest „pan Sommer”? Jest stałym elementem przestrzeni, jaka jawi się we wspomnieniu dziecięcej przeszłości, określonej realiami życia na niemieckiej prowincji: od pierwszych lat po wojnie, kiedy „nie było benzyny, nie było samochodów, [...] nie było opału ani jedzenia” (H, 23), aż po lata późniejsze, „kiedy wszystko można było kupić na miejscu” (H, 24), a ludzi zaprzętały „ich samochody, pralki, polewaczki ogrodowe, zraszarki do trawników” (H, 93).

Równoległe do tych zmian toczy się osobne istnienie Sommera, człowieka „najbardziej znanego w okolicy”, o którym jednocześnie nikt nic nie wie: „nikt nie znał jego imienia, zawodu, przeszłości, ale wszyscy go znali”, ponieważ „nieustannie znajdował się w drodze” (H, 16), jakby „ścigał go straszliwy prześladowca” (H, 89). Jego wędrówki oplatają okolicę gęstą siecią, a on sam jawi się niczym strażnik tej okolicy, wtopiony w naturę, zintegrowany z rytmem dnia i nocy, ze zmianami pór roku, wyizolowany zarazem ze świata ludzi, obcy i milczący, istniejący o b o k.

Sommer to postać skonstruowana w szczególny sposób, rzec można – zredukowana do tej jednej czynności, chodzenia/wędrowania; poza tą czynnością nie istnieje. W świecie przedstawionym, w świadomości współmieszkańców wioski egzystuje jako dziwak chory na klaustrofobię, ale w swej budowie artystycznej postać ta zawiera wiele elementów zaczerpniętych z imaginarium wyobraźni kulturowej, dzięki którym nabiera cech uniwersalnych. Jednym z tych elementów jest np. nieodłączny atrybut Sommera, laska, „trzecia noga”, która odsyła nie tylko do Szybkobiegacza z baśni braci Grimm, ale także do rozległego obszaru metafor ludzkiego losu, począwszy od mitycznego bohatera Sfinksowej

¹⁶ Szerzej na temat *Historii pana Sommera* vide Irena Jokieli, „Dawno, dawno temu..., czyli Patricka Süskinda opowieść o dzieciństwie”, in *Stare i nowe w literaturze dla dzieci i młodzieży – biografie*, ed. Bożena Olszewska, Olaf Zajęczkowski, Lidia Urbańczyk (Opole: Wydawnictwo Uniwersytetu Opolskiego, 2015).

zagadki, który w starości chodzi o trzech nogach¹⁷. Ironia Süskindowej narracji ufundowana jest tu na relacji między powierzchnią, czyli humorystyczno-sielskim wspomnieniem dzieciństwa, a głębią kulturowych kontekstów, skąd dochodzą sygnały niepokojące mroczną treścią. Wystarczy zauważyć, że banalna laska, przez współmieszkańców Sommera postrzegana jako rekwizyt ekscentryka, który „nie potrafi usiedzieć na miejscu”, jest w istocie narzędziem wspomagającym ucieczkę przed śmiercią. Ten fiksat, z którego otoczenie żartuje („podryguje jak pajac na sznurku”, H, 36; „ma po prostu o jedną nogę za dużo i dlatego wciąż musi chodzić”, H, 37–38) stanowi wcielenie trwogi, jaką budzi konieczność przekroczenia granicy, za którą rozciąga się wieczne, tajemnicze nic.

Społeczność opisana w *Historii*, zajęta swoją codziennością, budująca stopniowo swój dobrobyt, nie przeżywa metafizycznych lęków. Sommer jest w jej oczach wyłącznie śmieszną figurą, niezrozumiałym cudakiem, natomiast na płaszczyźnie artystycznej funkcjonuje jako „człowiek w drodze ku śmierci”: wyobcowany, uznany za chorego maniaka, samotny w swej wędrówce, staje się egzystencjalną metaforą „wielkiego strachu”, wyrzucanego w powszednim bytowaniu poza obręb społecznej i indywidualnej świadomości¹⁸. Jego ucieczka przed śmiercią kończy się samobójstwem. Człowiek, który całe życie był w drodze, nie mogąc dłużej znosić udręki bycia śmiertelnym, samotnie i w milczeniu wychodzi swemu prześladowcy i wrogowi naprzeciw i „podnosi na siebie rękę”, odpowiadając tym gestem na postawione na początku pytanie o cel jego „niekończących się marszrut”.

4.

Namysł nad symboliką *Testamentu* i *Historii*, nad „czarnym słońcem” ukrytym pod powierzchnią zgrabnej anegdoty, wiedzie czytelnika w szerokie konteksty literacko-filozoficznego dyskursu o śmierci. Süskindowe figury egzystencji reprezentujące stosunek człowieka do własnej skończoności wzbogacają galerię bohaterów żyjących w paradygmacie końca, na wzór tragikomicznych postaci Becketta czy Kafki. Jeśli w strukturze groteskowych postaci Mussarda i Sommera dostrzeżemy tragiczny aspekt ich fantazmatów, wyrastających z lęku przed odejściem w nicość, to wolno będzie umieścić je wśród artystycznych kreacji Heideggerowskiej idei człowieka jako *bytu-ku-śmierci*.

¹⁷ O antropologii drogi i wędrówce jako metaforze życia vide Anna Wieczorkiewicz, *Wędrownicy fikcyjnych światów. Pielgrzym, rycerz i włóczęga* (Gdańsk: słowo/obraz terytoria, 1996).

¹⁸ Trafnie ujmuje to Thomas Stearns Eliot: „Strach nocny, który się kończy aktywnością dnia, / Strach dzienny, który się kończy spaniem; / Lecz gadanina na rynku, dłoń wsparta / na trzonku miotyły, / Zgarnianie popiołu wieczorem, / Niecenie ognia o świcie – / Czynności te kładły tamę naszym cierpieniom”. Idem, „Mord w katedrze”, trans. Jerzy Sito, *Literatura na Świecie*, no. 7 (1975): 283.

Za swoiste *pendant* do *Testamentu* i *Historii* można uznać esej Süskinda *O miłości i śmierci*, a w nim taką oto refleksję:

Śmierć jako temat? Czyż śmierć nie jest klasycznym tematem tabu? Jak o miłości można żywo gawędzić, tak o śmierci niewiele da się powiedzieć. Odejmuje nam ona mowę. Tak, dawniej [...] zachowywała się podobno inaczej, wtedy była jeszcze bardziej rozmowna i przystępna, należała do towarzystwa i rodziny, nie unikało się spotkań z nią, było się z nią jeśli nie w przyjaźni, to przynajmniej na „ty”. Sytuacja ta w ciągu ostatnich dwustu lat uległa zasadniczej zmianie. Śmierć stała się milcząca i nakazuje milczenie, a my chętnie wyświadczamy jej tę przysługę, ba, przemilczamy ją zupełnie¹⁹.

W takim kontekście wypowiadający swój monolog Mussard żyjący w XVIII wieku i osadzony we współczesności milczący Sommer jawią się jako literackie figury symbolizujące różnicę w stosunku do spraw ostatecznych – między dawniej a dziś.

READING SÜSKIND

S u m m a r y

Plots created by Patrick Süskind are transparent and uncomplicated; they follow a conventional path, seemingly aloof from formal modernist experiments, and close with distinctive endings; in popular reception, they give a sense of confidence that even the most fantastic worlds, derived from the corners of imagination, may be set into a familiar and closed whole. Perhaps this simplicity makes it easy to be satisfied by their seductive plot and steer clear off tracks leading to the content encrypted within the deep structure. The author of the present paper attempts to interpret the short stories: *Maître Mussard's Bequest* and *The Story of Mr Sommer* as a metaphorical and grotesque vision of man's existential death anxiety.

¹⁹ Patrick Süskind, *O miłości i śmierci*, trans. Ryszard Wojnakowski (Poznań: Wydawnictwo Świat Książki, 2009), 35–36.