

Joanna Goszczyńska¹
(Warszawa)

Sny w domu osamotnienia. Rekonesans (Janko Silan *Dom opustenosti*)

Słowa kluczowe: autobiografia, genologia, represja, kondycja „ja”
Keywords: autobiography, genology, persecution, the human condition

Droga do czytelnika

Wśród stojącego na osobnej półce długiego szeregu książek, o których chciałabym kiedyś napisać, ważne miejsce zajmował *Dom opustenosti* słowackiego poety Janka Silana. Zamierzałam zmierzyć się z interpretacją tego tekstu już przed kilkoma laty, po pierwszej lekturze, zaintrygowana jego niespotykanym w słowackich zasobach literatury kształtem i sposobem autoprezentacji. Jubileusz Zdzisława Kłosa, ożywiający nostalgiczne wspomnienia początków naszej slawistycznej drogi, uznałam za świetną okazję, żeby powrócić do niezrealizowanego planu, zwłaszcza, że wspomnieniowo-rozrachunkowy charakter utworu Silana dodatkowo do tego prowokuje.

Dom opustenosti przeszedł złożoną drogę, zanim trafił do odbiorcy. Janko Silan (1914–1984), ksiądz katolicki, uważany jest za jednego z wybitniejszych poetów z kręgu słowackiej międzywojennej „katolickiej moderny”. Możliwość pełnego zaistnienia jego twórczości w obiegu literackim była dwukrotnie przerywana (pierwszy raz po roku 1948, w czasach reżimu komunistycznego, po raz drugi w latach siedemdziesiątych i osiemdziesiątych, w okresie tzw. normalizacji, po sflumieniu Praskiej Wiosny)². Pod koniec lat sześćdziesiątych, w krótkim okresie odwilży Silan opublikował kilka tomików wierszy i powrócił do pisania utworu, nad którym pracował już w latach pięćdziesiątych i który nie tylko stanowi *novum*

¹ ORCID 0000-0003-3804-4845

² Silan publikował w tym czasie jedynie w samizdacie. W 1984 roku Slovenský ústav sv. Cyrila a Metoda w Rzymie wydał jeden tomik jego poezji *Ja som voda*.

w jego twórczości poetyckiej, wykraczając poza jej ramy, ale też odbiega od ówczesnej produkcji literackiej na Słowacji. Niedokończony rękopis utworu *Dom opustenosti* złożył poeta we wrześniu 1970 roku w wydawnictwie Slovenský spisovateľ (w grudniu dosłał jeszcze jeden rozdział *Náhrdelník*). Niestety, machina normalizacyjna pracowała już na pełnych obrotach i książka nie została wydana. Nie wyszły też nawet jej fragmenty w czasopiśmie „Slovenské pohľady”, pomimo obietnic redakcji i pomimo to, że czasopisma dłużej zachowały pewien margines autonomii. Utwór ukazał się dopiero po aksamitnej rewolucji, w 1991 roku, kiedy otworzyły się możliwości publikowania zakazanych wcześniej autorów. Kilka lat później opublikowane zostało drugie wydanie, uzupełnione o siedem rozdziałów, odnalezionych w rozproszonej spuściźnie pisarza.

Czym jest *Dom opustenosti* i dlaczego skazany został na niemal dwudziestoletni niebyt? Nie wydaje się, żeby powodem była jego nowatorska poetyka. W drugiej połowie lat sześćdziesiątych XX wieku w literaturze słowackiej pojawiło się już sporo utworów zrywających z tradycyjną strukturą powieściową. Nie szły one wprawdzie aż tak daleko w jej rozbijaniu, niemniej tworzyły sprzyjający klimat dla nowatorskich poszukiwań. Powodu anatemy nie należy zatem szukać w mozaikowym, kolażowym charakterze tekstu, na który składają się luźno powiązane ze sobą fragmenty, różnej objętości, gdzie proza miesza się z poezją, wspomnienia realnych zdarzeń z zapisami snów a całości dopełniają listy. Tym, co było nie do zaakceptowania przez cenzurę, był obraz losu katolickiego księdza funkcjonującego w represyjnym totalitarnym systemie, który usiłuje dokonać destrukcji jego osobowości, świadectwo niechlubnego okresu historii, na rozliczenie się z którym zabrakło czasu i przyzwolenia w krótkim okresie odwilży końca lat sześćdziesiątych³. Próba powiedzenia prawdy o sobie i opresyjnym państwie.

Kłopoty z genologią

W rozmowie z Martą Rodak Philipp Lejeune na pytanie: Czy to jest możliwe – powiedzieć prawdę o sobie?, odpowiada:

Oczywiście można uważać, że niemożliwe jest powiedzenie o sobie prawdy. Ale wiele osób próbuje. I to właśnie różni autobiografię od powieści.

³ Ján Zambor słusznie zauważa, że o ile w czasie tej krótkiej odwilży końca lat sześćdziesiątych było przyzwolenie na publikowanie literatury rozrachunkowej twórców o orientacji komunistycznej (np. Ladislava Novomeskiego), o tyle literatura dysydentów katolickich, która tematyzowała prześladowanie kościoła, trafiła do obiegu literackiego dopiero po 1989 roku (Zambor 2005: 129).

Autobiografia to nie jest tekst, w którym ktoś mówi o sobie prawdę, ale tekst, w którym realnie istniejąca osoba twierdzi, że mówi prawdę⁴.

Przytaczam tę wypowiedź, ponieważ kwestia genologiczna jest jedną z tych, które zaprzętały uwagę nielicznych komentatorów utworu Silana, próbujących zdefiniować jego przynależność gatunkową. Jest to kwestia trudna do rozstrzygnięcia, ponieważ utwór takim klasyfikacjom się opiera. Sam Silan mówi o powieści-dzienniku (*román-denník*). Podobnie pisze w niemieckim leksykonie Peter Zajac⁵. Użyte przez pisarza określenie powieści-dziennik nie wyczerpuje jednak złożoności struktury utworu. We wstępie do jego drugiego wydania Július Pašteka używa określenia mieszanina gatunkowa (*žanrová zmes*), nie rezygnując jednak przy tym z posłużenia się terminem „powieść” (mówi o powieści w listach, elementach powieści autobiograficznej, powieści wspomnieniowej (Pašteka 1997: 6). Rodzi się pytanie, czy – po pierwsze: możemy uznać prawomocność użycia określenia powieść, nawet jeśli dodamy powieść autobiograficzna, i czy – po drugie: możemy uznać prawomocność określenia dziennik? Czy też mamy do czynienia w większym stopniu z tekstem przynależnym wprawdzie do piśmiennictwa autobiograficznego, niebędącym jednak ani powieścią, ani dziennikiem. Skłaniając się do sytuowania utworu w wachlarzu form literatury dokumentu osobistego, opowiadałabym się za koncepcją, aby w interpretacji autobiograficznej odchodzić w ogóle od traktowania badanych utworów w kategoriach genologicznych, ale zgodnie z koncepcją Paula de Mana, traktować je jako „figurę odczytywania lub rozumienia” (de Man 1986: 309). Przekonująco uzasadnia taką koncepcję Jadwiga Wierzejska, która pisze:

Poza pogłębianiem się zjawiska, które Stanisław Balbus określa mianem „zagłady gatunków”; poza wzrostem liczebności i znaczenia tzw. „hybryd tekstowych” oraz umacnianiem się definicji literatury jako instytucji, uzasadnienie dla takiego postępowania znajduję w przyjętym tu pojęciu interpretacji oraz wynikającym z niego geście przedłożenia – ponad poszukiwanie cech dystynktywnych autobiografii – analizy mechanizmów sprawiających, że teksty są odczytywane autobiograficznie (Wierzejska 2012: 50).

⁴ Wywiad opublikowany został w „Tekstach Drugich”, w numerze zatytułowanym *Autobiografie*, niestety bez informacji, kiedy został przeprowadzony (Lejeune i Rodak 2018: 201).

⁵ Peter Zajac udostępnił mi swoje hasło z leksykonu i umożliwił mi też zapoznanie się z utworem Silana, obdarowując mnie swoim egzemplarzem trudno dostępnej książki, za co chciałabym mu w tym miejscu podziękować.

Idąc tym tropem, można się zastanowić, jakiego rodzaju pakt (zgodnie z typologią Lejeune'a) zawiera Silan z czytelnikiem. Jednym z elementów strategii Silana jest posłużenie się znanym z literatury chwytem odnalezionego rękopisu, w tym wypadku nazwanego dziennikiem. Autor wyznaje, że należał on do zmarłego znajomego księdza i że prezentuje jego fragmenty bez ingerowania w ich treść, czasami tylko zmieniając kolejność. Lejeune mówi w takich wypadkach o „przycmieniu narratora”, odsunięciu jego dyskursu na dalszy plan (Lejeune 2007: 95).

Nie ma zatem wystarczających podstaw, aby uznać, że mamy do czynienia z czystym Lejeune'owskim „paktem autobiograficznym”, który zakłada tożsamość autora i bohatera i którego zawarcie ułatwione jest przez narrację pierwszoosobową. Przypisanie autorstwa dziennika księdzu zacierza wprawdzie dystans między bohaterem a autorem (który, przypomnijmy, był katolickim księdzem), ale go nie likwiduje. W utworze Silana występuje na przemian narracja pierwszo- i trzecioosobowa. Tu trzeba dodać, że narracja pierwszoosobowa nie jest warunkiem *sine qua non* paktu autobiograficznego, ponieważ możliwe jest również użycie trzeciej, a nawet drugiej osoby – są to przypadki rzadkie, ale, jak pisze Lejeune: „świadczą o tym, że nie można mieszać problemów osoby gramatycznej z problemami tożsamości” (Lejeune 2007: 26). Zatem to kryterium nie jest rozstrzygające.

Nie jest to też pakt referencjalny, który na ogół towarzyszy paktowi autobiograficznemu i bezwzględnie zobowiązuje do mówienia prawdy o autorze oraz przekazania obrazu rzeczywistości (a nie złudzenia rzeczywistości). Dzięki niemu czytelnik odbiera tekst jako autobiografię lub nie-autobiografię (Lejeune 2007: 47). W utworze, obok informacji referujących autentyczne wydarzenia, są też fragmenty, które – jak to nazwał Paşteka – „finguju realitu”, opisują zdarzenia, które nie miały miejsca w rzeczywistości. A raczej, mówiąc precyzyjniej, faktycznie się wydarzyły, ale narrator (autor) nie brał w nich udziału, „wypożyczył” je i przypisał do swojej historii⁶. Wiarygodności ma im dodać użycie narracji pierwszoosobowej, niemniej konfrontacja z biografią Silana temu zaprzecza. Dzieje się tak między innymi w przypadku opisu pogrzebu Jakuba Demla, wycieczki do Rzymu czy też próby samobójczej.

Trzecią możliwością jest „pakt powieściowy”, będący w opozycji do dwóch poprzednich, na którym oparta jest powieść autobiograficzna:

⁶ Określenie „wypożyczył” wypożyczam od Andrzeja Makowieckiego, który pisze o odwrotnej sytuacji, tzn. faktach i wypowiedziach przywiązanych do biografii autora, które zostają „wypożyczone” innej postaci lub włożone w jej usta (Makowiecki 2001).

czytelnik utożsamia autora i bohatera pomimo braku bezpośredniego potwierdzenia przez autora autobiograficznego charakteru dzieła, braku tożsamości autora i bohatera. Pakt ten odwołuje się nie do identyczności, ale do prawdopodobieństwa⁷ (Lubas-Bartoszyńska 2007: IX). Akt utożsamienia łamie niepisana umowę zakładającą grę w mistyfikację, udawaną niewiedzę (Makowiecki 2001: 106). Zastosowana w dużej części utworu narracja trzecioosobowa może sugerować pakt powieściowy, implikuje pewien dystans autora wobec postaci. Z drugiej strony jednak są w utworze wyraziste tropy pozwalające na całkowite utożsamienie. Tekst nasycony jest bardzo wieloma wyraźnymi sygnałami autobiograficznymi. Na przykład wspomniane są rewizje, przesłuchania, spotkania z prowokatorami, tak ważne dla odtworzenia atmosfery czasów totalitaryzmu i osobistej sytuacji bohatera poddawanego ciągłym represjom, które miały miejsce w rzeczywistości⁸. Pojawiają się też okruchy wspomnień z lat młodości, przywoływane są różne etapy działalności duszpasterskiej Silana i jego drogi twórczej. W tok narracji wplecione są też autentyczne wiersze poety. To wszystko przybliża projektowany odbiór do „paktu referencjalnego”, który zakłada wiarygodność relacji, a oddala od paktu powieściowego, którego domeną jest fikcja literacka. Ale jednocześnie, tak jak już wspominałam – tu mogę się jedynie odwołać do ustaleń Juliusa Pašteki – wiele relacji z pozoru autentycznych i prezentowanych w pierwszej osobie, umieszczać należy w sferze fikcji.

Konkludując, trzeba by zatem przyjąć, że Silan zawiera dwuznaczną umowę z czytelnikiem, a jego utwór sytuuje się pośród „gatunków zmaconych”. Powtarzanie użytej przez autora definicji *román-denník* nie znajduje uzasadnienia. Zbyt wiele oddala go od powieści (jak pisze Lejeune, „literacka powieść autobiograficzna przybliżyła się do autobiografii w takim stopniu, że granica między tymi dwoma zakresami stała się bardziej niepewna niż kiedykolwiek” (Lejeune 2007: 189), zaprezentowane zapiski nie mają charakteru dziennika, uporządkowanego według dat, z zachowaną chronologią i pewnym reżimem regularności. Są okruchami wspomnień, z różnych okresów życia narratora i zapisami snów⁹.

⁷ Inspirujący był dla mnie artykuł Andrzeja Z. Makowieckiego, *Kłamstwa kompensacyjne autobiografizmu – Stanisław Przybyszewski* (Makowiecki 2001).

⁸ Pisze o nich Pašteka, deszyfrując konkretne wydarzenia i postaci (Pašteka 1997).

⁹ Zgodnie z rozróżnieniem, jakie postuluje Paweł Rodak, bliższe byłyby pamiętnikowi, jako opowieść retrospekcyjna, sporządzona *ex post* (Rodak 2012: 38).

Gdy przychodzi sen...

Raz jeszcze przywołam Lejeune'a, tym razem w odniesieniu do innego nieco kontekstu:

Poprzez rozwój literatury autobiograficznej objawia się koncepcja osoby i indywidualizmu, właściwa naszemu społeczeństwu (...) autobiografia to jeden z najbardziej fascynujących aspektów wielkiego mitu zachodniej cywilizacji nowoczesnej, mitu JA (Lejeune 2007: 91).

Autobiografię rozumianą jako konstruowanie własnej tożsamości można wpisać w koncepcję „kulturowego aktu czytania siebie” (Bąk 2012: 106). Dokonywany on jest zarówno przez autobiografa, jak i przez czytelnika i realizuje się na dwóch płaszczyznach: na płaszczyźnie wspomnienia przeszłości, a zatem zanurzenia się w Historii, przekazania doświadczenia historii oraz na płaszczyźnie autoanalizy „ja” mówiącego. Czyli – na tej drugiej płaszczyźnie – jest próbą docierania do najbardziej ukrytych zakamarków własnej osobowości, budowania, jak pisze Mieczysław Dąbrowski, parafrazując Lejeune'a, swoistego „mitu osobistego” (Dąbrowski 2001: 53). W utworze Silana obie wspomniane wyżej płaszczyzny stale się przenikają, chociaż doświadczenie historii jest bardziej obecne w części pierwszej (*Dni v dome opustenosti*), natomiast autoanaliza w snach, których opis składa się na drugą, najobszerniejszą część utworu (*Sny v dome opustenosti*).

Jedna z trzech sentencji otwierających rozdział poświęcony snom brzmi:

*Multas curas sequuntur somnia.
Po mohých starostiach nasledujú sny
(Kazateľ 5,2)¹⁰.*

„Po licznych troskach”, jakie stają się udziałem bohatera w domu osamotnienia, przychodzi sen. Ale nie przynosi ukojenia. Wprost przeciwnie, multiplikuje to, co być może próbuje wyprzeć świadomość, ale co pozostawia niezatarty ślad w podświadomości. *Sny w domu osamotnienia* to fascynująca część utworu, najbardziej zagadkowa i zarazem najbardziej osobista. Korespondując z wcześniejszymi zapiskami, „noszą znamiona podróży imaginacyjnej, podróży w głąb własnej pamięci”, jak pisała Magdalena Bąk w odniesieniu do twórczości Nerval'a, gdzie natura pamięci

¹⁰ Wszystkie pozostałe cytaty pochodzą z wydania z 1997 (Silan 1997). Numer strony przytoczony w tekście.

bliska jest wyobraźni i snom (Bąk 2012: 112). Brak tu jakiegokolwiek cezur między tym, co wyobrażone, przyśnione, przepuszczone przez filtr artystycznej imaginacji a tym, co przez autora w przeszłości doświadczone. Docieranie do własnego „ja”, penetrowanie własnej osobowości, przeplata się z zakamuflowanym a czasami otwartym sporem z hierarchią kościelną, z władzą, z analizą relacji z Bogiem i matką. Od czasu do czasu przebija na powierzchnię skrywana erotyka (której istnieniu zaprzecza Pašteka), przenikająca się z mistyką. Nie bez powodu wśród literackich fascynacji Silana znajduje się twórczość Rozanowa. To delikatny i kontrowersyjny wątek, który wymaga osobnej dogłębnej analizy. Dotyka go w jednym ze swoich esejów Milan Hamada, ale go nie zgłębia (Hamada 1994: 164–165).

Ujawniający się w snach obraz człowieka żyjącego w permanentnym poczuciu osamotnienia, zagrożenia, osaczenia, niepewności, zagubienia, strachu kreowany jest w dwojaki sposób. W pierwszym wariacie, w tok narracji (opisu snu) wplatane są bezpośrednio wyznania. Wprost artykułowane jest na przykład doświadczenie samotności czy zagrożenia: „Prečo nikdy nikoho nemôžem nájsť, aby mi pomohol!” (173), „Keď je človek sám, vždy má pocity ohrozenia.” (156). W konwencji wyznania wyraźne jest także poczucie bezsilności. „A ja som mal zas len jednu istotu: že som najbezmocnejší.” (129). Również świadomość kruchości wszystkiego, co człowieka otacza, znajduje wyraz w bezpośredniej konstatacji. Kiedy szczeliną w okienku z pozoru nienaruszalnym przenika do pomieszczenia „jemné ženia”, narrator komentuje słowami: „pokladať toto okienko za nerozbitné, bola najväčšia ilúzia, ó, všetko je rozbitné...” (125). Jedynym pewnikiem, punktem oparcia, ratunkiem jest potrzeba bliskości Boga, obcowania z Bogiem oraz obecność matki. To również wyrażane jest czasami bez żadnego kamuflażu: „ja už len Boha potrebujem” (190) czy też okrzyk „Mama!” we śnie, w którym bohater szuka ratunku w sytuacji osaczenia (156). Przykłady można by mnożyć. *Notabene* figura matki zajmuje bardzo ważne miejsce w budowaniu drabiny aksjologicznej Silana. Matka jest obecna w wielu snach, idealizowana, wręcz sakralizowana, podobnie jak w jego wcześniejszej twórczości poetyckiej¹¹. Tu ponownie ocieramy się o jeden z wielkich tematów poety-księdza-mistyka. Prowokuje, aby do niego kiedyś wrócić.

Drugi sposób prezentowania kondycji „ja” odbywa się poprzez zawarte w snach mniej lub bardziej rozbudowane obrazy oraz opisy zdarzeń. Gdyby pokusić się o typologię tych snów (a jest ich w sumie 59 i ich paleta

¹¹ Matce poświęcił Silan dłuższy wierszowany utwór *Slavme to spoločne*, opublikowany w 1941 roku, będący rozmową z martwą matką.

jest bardzo różnorodna), należałoby uciec się do zastosowania „struktury szkatułkowej”. Na pierwszym poziomie, o największym stopniu ogólności wydzielić by należało dwie grupy snów: te, w których dominują okruchy rzeczywistości, czasami tylko hiperbolizowane lub przefiltrowane przez optykę ironiczno-groteskowego komentarza, oraz te, na które składają się zaszyfrowane, sugestywne obrazy, które wymagają dekodowania. Schodząc na głębszy poziom drabiny typologicznej, można by w tej drugiej grupie snów, o charakterze symbolicznym, wydzielić kilka podgrup, o nie zawsze zresztą ostrych granicach. Kryterium typologicznym byłyby ich temat, a w przypadku niektórych, ujmując rzecz precyzyjniej, konkretna figura czy motyw stanowiący ich dominantę. Zgodnie z koncepcją Junga, który porównuje strukturę snów do antycznego dramatu, gdzie temat zawarty jest od razu w ekspozycji, w snach tych ich dominantą określaną jest od razu na wstępie, a czasami wręcz w tytule snu, na przykład: *Matka*, *Psota* (Ćma), *S pavúkmi*, *Učnica*. Dokonując arbitralnej selekcji, przybliżę te sny z grupy snów symbolicznych, które wydały mi się nie tylko najbardziej intrygujące, ale też interesujące z tego punktu widzenia, że wykorzystując uniwersalne toposy kultury, naddają im nowe znaczenia.

Pierwsza grupa to ta, w której do oddania pewnej „wiązki” stanów psychicznych (braku poczucia bezpieczeństwa, lęku przed agresją, przemocą fizyczną) w ekspresji artystycznej wykorzystane zostają owady: ćma, pająki, kleszcz, gąsienica. Jeden z tych snów opisuje walkę bohatera z ćmą, która swoją natarczywą obecnością sterroryzowała całe towarzystwo:

(...) skrátka, tento nočný motýľ počínal si v našom kruhu ako diktátor, ako moc majúci, ako slobodu užívajúci a hrdý, že jeho nemožno chytiť, a tak nás vlastne otravoval, keď všade si len poletoval a všade si sadal, kde bolo čo len trochu pokoja, a keď zistil, že pokoj je už len v nás, tak vlastne sedel, i keď lietal iba ponad nás. Už sa to nedalo vydržať. Až takú ťažkú atmosféru vytvorilo toto ľahučké stvorenie (126).

Próba rozdeptania natrętnego owada (ćmy) kończy się fiaskiem, surrealistycznym obrazem uniesienia przez nią bohatera pięć metrów nad ziemię. Bohater nie dość, że jest bezsilny wobec jej przewagi, to jeszcze ulega jej przemocy. To jeden z tych snów, w których nie tylko odzwierciedla się kondycja bohatera, ale jest też zawarta aluzja do represyjnej rzeczywistości. Taka wykładnia figury wyobrażeniowej ćmy (jako upostaciowienie władzy) odbiega od obiegu symboliki ćmy w kulturze europejskiej, gdzie jako nocny motyl kojarzona jest przede wszystkim ze śmiercią bądź też ze

zbląkanymi duszami. Nie znaczy to jednak, że i w tym wypadku nie jest możliwa wykładnia wanitatywna, w duchu marności ziemskiej egzystencji.

Podobne poczucie bezsilności, przegranej, a przede wszystkim osaczenia odzwierciedla się w śnie, w którym bohater poluje na pająki. Ogarnięty obsesyjnym przed nimi lękiem, który dodatkowo wzmacnia pobyt w zamkniętej przestrzeni domu, wynosi je na zewnątrz, ale one powracają do pokoju i skrywają się na suficie, w starej pajęczynie, szydząc z jego poczynań. Walka kończy się zatem jego porażką i triumfem pająków: „Práve tým kolebaním vo výške a v akej sladkej istote, že ich už nechytím. Pravdu mali” (164). Symbolika pająka jest wyjątkowo bogata, ale też ambiwalentna. Według słownika Kopalnińskiego pająk może symbolizować – między innymi – zarówno zręczność, pilność, cierpliwość, roztropność, ostrożność, przezorność itp., jak i przebiegłość, podstępność, złośliwość, agresję, okrucieństwo. W folklorze postrzegany jest jako truciciel – przeciwieństwo pszczoły, a w tradycji chrześcijańskiej między innymi jako krwiopijca, skąpiec, ale też jako diabeł szykujący przeciwko człowiekowi sidła (Kopaliński 1990: 294–295).

Z zapisków, które składają się na pierwszą część utworu, wiemy, że bohater żył w permanentnej niepewności co do swojego losu, nachodzony przez służbę bezpieczeństwa i nękania rewizjami i przesłuchaniami. Towarzyszący jego codziennej egzystencji strach znalazł swój wyraz w jego postrzeganiu pająków, bliskim jednemu z tropów tradycji chrześcijańskiej: „Isté bolo, že sa pomstia, keď sa vrátia, jednoducho tak, že v noci mi budú trápiť telo...” (164). Pająki stają się nie tylko symbolem osaczenia, usidlenia, ale też fizycznego prześladowania, torturowania, którego echa pobrzmiwają w bardziej wyrazistej postaci w innym śnie, z grupy „okrucichów rzeczywistości” (*Hovorím iba pravdu*).

Kolejny przykład zazębiania się sfery myśli i sfery wyobraźni to sen o owadzie-nieowadzie, kleszczu-niekleszczu, który wpija się w ciało bohatera: z trudem wyciśnięty z szyi, przykleja się do palca, nie daje się strząsnąć, a po chwili zaczyna błyskawicznie wdzierać się pod skórę. Strach, jaki bohatera ogarnia, „akoby som uzrel vlastnu smrť” (145), skutkuje okrzykiem, który go budzi. Kleszcz może symbolizować skrytego wroga, który atakuje znienacka. Tym razem Silan rozbudowuje przestrzeń symboliczną o dodatkowe elementy. W opisie owada-nieowada pojawia się jedna istotna jego cecha: lepkość. Powoduje ona, że bohater nie jest w stanie się go pozbyć. Budzi ona obrzydzenie, ale też bezsilność: „to zvieratko bolo lep-kavé (asi od mojej krvi) a tuho prilepené volkalo si na mojom prste, darmo som ho striasal, to zo seba nikdy nestrasiš, čo striasť tak veľmi chceš” (145). Lepkość w szeroko rozumianym dyskursie kulturowym kojarzy się

przede wszystkim ze wstrętem, ale też z przyleganiem, z przywieraniem, z niemożliwością odklejenia (Ahmed 2014: 179). W ekokrytyce lepkość hiperobiektów (na przykład torebki foliowej) oznacza, że doświadczenie ich bliskości pozbawia człowieka poczucia bezpieczeństwa (Barcz 2018: 78). Kleszcz lepki od wyssanej z palca bohatera krwi, przyklejony i nie dający się odczepić, może być odczytany jako symbol uzależnienia losu bohatera od nękającej go władzy.

Obok snów owadzych jest też dosyć liczna grupa snów, w których pojawiają się kafkowskie motywy zgubionej drogi, błędzenia w labiryncie korytarzy. Zwraca na nie uwagę we wstępie Pašteka, przypominając, że Silan mógł poznać twórczość Kafki poprzez przekłady. Na przykład *Proces*, z którym wykazuje bliskie koneksje sen zatytułowany *Nikdy som nevedel*, ukazał się w przekładzie na czeski w 1958 roku, a na słowacki w 1964. Pašteka konstatuje w swoim komentarzu, że w tych wizjach sennych ujawniają się tkwiące w podświadomości „potlačené zážitky z domácej represívnej spoločenskej reality”, co odróżnia je od kafkowskich egzystencjalnych lęków (Pašteka 1997: 33). Po części można się z tym zgodzić. Ale postrzeganie świata czy mikroświata jako labiryntu może też być wyrazem duchowego zamętu, którego źródłem była zarówno pełna niepewności sytuacja osobista, jak i kwestie światopoglądowe. Poczucie błędzenia, zagubienia można odnieść do kondycji autora jako księdza. Nie bez znaczenia jest fakt, że na przykład w epizodzie *Bol som v Nitre* narrator błądzi korytarzami klasztoru w poszukiwaniu zakrystii, ponieważ ma odprawiać mszę. Droga, którą gubi, to droga do kościoła. Wątek stosunku do kościoła, do księży, do hierarchii kościelnej, nie zawsze mu przychylny pojawia się w wielu snach. Tutaj go tylko sygnalizuję, ponieważ jest to kolejny wątek, który wymaga osobnego oglądu.

Ale nie tylko labirynt jest miejscem nieprzyjaznym, budzącym lęk i poczucie zagubienia. Podobne odczucia pojawiają się w snach, których przestrzeń wyznaczana jest przez własny dom, ten „szczególnie uprzywilejowany mikrokosmos”, „najważniejszy symbol siedziby świata” (Durand 1986: 87–88). Dom u Silana, będący zamkniętą przestrzenią, nie daje azylu, nie jest bachelardowskim archetypem praszchronienia, ale wprost przeciwnie – też zgodnie z uznawaną przez francuskiego filozofa ambiwalencją jego waloryzacji – staje się pułapką, z której nie ma ucieczki (Bachelard 1975: 301–330). Bohater czuje się w domu osaczony, uwięziony, wydany na pastwę zewnętrznego zagrożenia, a przy tym bezsilny i przerażony, jak podczas nocnej wizyty nieznanego mężczyzny:

Na klopane som sa ohlásil: Kto je to? Pravda, že som neotvoril, keďže nikto neodpovedal, a tento návštevník len búchal vtrvale ďalej. Ja som sa stále pýtal, on stále mlčal. Potom prešiel cez jedáleň a tretiu izbu do kúpeľne a tadiaľ chce vojsť do mojej izby. Zas neodpovedal. Zo zvedavosti som dve re odchýlil, ale hneď zacapil, keď som uzrel cudziu tvár, zlú, nepriateľskú. Až teraz začal odpovedať. Že prišiel po mňa, že to vraj nemá zmyslu bývať tu ďalej. Hovoril čosi o slobode a hrozil. (...) Lež keď som sa chcel vrátiť do izby, zastavil ma neznámy muž, sluha, a povedal toto: To patrí vám, prehliadka. Začal som sa chvieť a ktovie prečo tie obavy. Keď som sa zobudil, boli práve tri hodiny po polnoci a strach ma drvil ešte väčšmi, ako by to mohlo pomôcť (144).

Większe poczucie bezpieczeństwa daje mu wolna przestrzeń. Wyznaje: „... kým je člověk mezi čtyřmi stěnami, vždy je ohrožený a vlastně nikdy nie je istý, čo sa môže stať” (185). W tej grupie snów, związanych z przestrzenią, ich warstwa symboliczna „wzbogacona” zostaje elementami rzeczywistości, która znajduje odbicie w postaci opisu konkretnych wydarzeń: rewizji, przesłuchań, nocnych wizyt.

Duchowy świat bohatera przeplata się z jego cielesnym wymiarem. Jak pisała Łebkowska: „ciało funkcjonuje jako generator metafor, przyczyniając się do somatyzacji świata, tym samym kształtuje otaczającą je realność, określa ją i interpretuje” (Łebkowska 2011: 13). Ale doświadczenie cielesności jest nie tylko elementem metaforyzacji świata, ale też podmiotu. W śnie o własnej śmierci, śmierć bohatera sytuuje się w niskich rejestrach bachtinowskiego dołu, odarta ze wzniosłości zostaje zdegradowana do pozbawienia cielesności:

Č. ma vraždil zrakom, zatiaľ neúspešne, lebo môj zrak všetky strely skvele odrážal, no jeden z tých dvoch ma schytil ako jahňa (ach, že som to nepostrehol!) do náručia, zovrel a držal pevne, kým tretí priložil si jazyk k môjmu zadku a začal pumpovať z môjho tela všetku vodu. Viac dlhšie pracovať nemuseli, omdlel som (149).

Jest też jeszcze inny jej wymiar. Porównanie do owieczki odsyła do sfery sakralnej. Metaforę ofiary uwierzytelniają wcześniejsze sygnały, nawiązujące do wyobrażenia ołtarza, ramujące kulisy zdarzenia: „Hnal som sa za dreváreň. Tam na tých doskách ležal Cigán Č. a dvaja iní, akoby mu miništrovali, pri ňom iba stáli” (148/149).

Odkrywając swoje sny, narrator nie ukrywa literackich inspiracji. Wśród intertekstualnych tropów często pojawiają się cytaty bądź też bezpośrednie nawiązania do bliskich mu autorów (Goethe, Rilke, Rozanov,

Deml), naprowadzające na różne ścieżki interpretacyjne, różnych obszarów wizji sennych. Podobnie jak wplecione własne wiersze Silana, które też stanowią uzupełniającą wskazówkę.

Celem tego krótkiego studium było przybliżenie wyjątkowej w kontekście słowackiej literatury publikacji, która w oryginalnej formie artystycznej odsłania traumę poety – katolickiego księdza, żyjącego w poczuciu alienacji, izolacji, permanentnej niepewności własnego losu. W swoim, jak wspominałam, arbitralnym wyborze snów pominęłam te, które w sposób bezpośredni odnoszą się do historii i kondycji bohatera, koncentrując się na tych spowitych otoczką wieloznaczności. Symbol, jak pisał Durand, „jest (...) wyobrażeniem powodującym pojawienie się tajemnego znaczenia, jest epifanią tajemnicy” (Durand 1986: 24). Szyfrowany przekaz może wprawdzie postawić komentatora w sytuacji poznawczej bezradności, ale tym większe stanowi wyzwanie. A na poziomie twórcy? Jak przypomina Marzena Karwowska: „Modelowanie symboliczne na poziomie wyobraźni artystycznej wiąże się z terapeutyczną rolą obrazu, pozwala odzyskać podmiotowi stan wewnętrznej równowagi” (Karwowska 2020: 141).

Bibliografia

- Ahmed, S. (2014). Performatywność obrzydzenia, *Teksty Drugie*, 1, 167–191.
- Bachelard, G. (1975). *Wyobrażenia poetycka. Wybór pism*. Warszawa: Państwowy Instytut Wydawniczy.
- Barcz, A. (2018). Przedmioty ekozagłady. Spekulatywna teoria hiperobiektyw Timothy'ego Mortona i jej (możliwe) ślady w literaturze, *Teksty Drugie*, 2, 75–87.
- Bąk, M. (2012). Aporie pamięci – literackie pamiętniki artystów. W: Pieczara, M., Słodczyk, R., Witkowska, A. (red.), *Strony autobiografizmu*. Warszawa: Wydział Polonistyki Uniwersytetu Warszawskiego, 105–113.
- Dąbrowski, M. (2001). (Auto)-biografia, czyli próba tożsamości. W: Gosk, H., Zieniewicz, A. (red.), *Autobiografizm. Przemiany – formy – znaczenia*. Warszawa: Elipsa, 35–55.
- Durand, G. (1986). *Wyobrażenia symboliczne*. Warszawa: Państwowe Wydawnictwo naukowe.
- Hamada, M. (1994). *Syzifovský údel*. Bratislava: Slovenský spisovateľ.
- Karwowska, M. (2020). *Świadomość rodząca obrazy. Studia z antropologii literatury*. Łódź: Wydawnictwo Uniwersytetu Łódzkiego.
- Kasperski, E. (2001). Autobiografia. Sytuacja i wyznaczniki formy. W: Gosk, H., Zieniewicz, A. (red.), *Autobiografizm. Przemiany – formy – znaczenia*. Warszawa: Elipsa, 9–34.
- Kopaliński, W. (1990). *Słownik symboli*. Warszawa: Wiedza Powszechna.

- Lejeune, P. (2007). *Wariacje na temat pewnego paktu. O autobiografii*, przeł. Grajewski, W., Jaworski, S., Labuda, A., Lubas-Bartoszyńska, R. Kraków: Universitas.
- Lejeune, P., Rodak, M. (2018). Laboratorium badacza. Rozmowa z Philippe'em Lejeune'em, *Teksty Drugie*, 6, 200–216.
- Lubas-Bartoszyńska, R. (2007). Wstęp. W: Lejeune, P., *Wariacje na temat pewnego paktu. O autobiografii*. Kraków: Universitas.
- Łebkowska, A. (2011). Jak ucieleśnić ciało: jednym z dylematów somatopoetyki, *Teksty Drugie*, 4, 11–27.
- De Man, P. (1986). Autobiografia jako od-twarzanie, *Pamiętnik Literacki*, 77/2, 307–318.
- Makowiecki, A. (2001). Kłamstwa kompensacyjne autobiografizmu – Stanisław Przybyszewski. W: Gosk, H., Zieniewicz, A. (red.), *Autobiografizm. Przemiany – formy – znaczenia*. Warszawa: Elipsa, 104–113.
- Pašteka, J. (1997). Basník piše román. W: Silan, J. *Dom opustenosti*. Bratislava: LÚČ, 5–35.
- Rodak, P. (2012). Panel profesorski. Czy wierzyć i jak wierzyć pamiętnikom i korespondencji? W: Pieczara, M., Słodczyk, R., Witkowska, A. (red.), *Strony autobiografizmu*. Warszawa: Wydział Polonistyki Uniwersytetu Warszawskiego, 11–41.
- Silan, J. (1997). *Dom opustenosti*. Bratislava: LÚČ.
- Wierzejska, J. (2012). Tekstowe mechanizmy interpretacji autobiograficznej. W: Pieczara, M., Słodczyk, R., Witkowska, A. (red.), *Strony autobiografizmu*. Warszawa: Wydział Polonistyki Uniwersytetu Warszawskiego, 44–52.
- Zambor, J. (2005). *Interpretácia a poetika. O poézii slovenských básnikov 20. storočia*, Bratislava: Asociácia organizácií spisovateľov Slovenska.

Dreams in the house of loneliness. A reconnaissance (Janko Silan, *Dom opustenosti*)

Summary

The article provides two different perspectives on the book authored by Jan Silan, a Catholic priest, one of the most important representatives of Slovak “Catholic modernism”. The first part of the article is devoted to genealogical issues. The main context of these considerations is Philippe Lejeune’s theory of autobiography. In the second part of the article, the author analyses a selection of dream narratives (constituting the main part of the book) in an attempt on decoding their symbolic. These narratives are a reflection of the trauma lived by a Catholic priest under the totalitarian, oppressive system of the 1950s and 60s. Although written in the 1960s, the book remained unpublished until 1991 as any attempt at earlier publication was prevented by censorship. Following 1948, Silan had been among banned authors.

Joanna Goszczyńska, profesor tytularna, słowacystka i bohemistka w zakresie literaturoznawstwa i kulturoznawstwa, tłumaczka i popularyzatorka literatury słowackiej i czeskiej. Autorka monografii: *Mit Janosika w folklorze i literaturze słowackiej XIX wieku* (2001), *Sławni i zapomniani. Studia z literatury czeskiej i słowackiej* (2004), *Synowie Słowa. Myśl mesjanistyczna w literaturze słowackiej* (2008), *Wielkie spory małego narodu* (2015), *Mroczne oblicze czeskiej literatury. Karuzela modernizmu* (2021), a także kilkudziesięciu artykułów opublikowanych w kraju i za granicą z zakresu historii idei, mitologii narodowej oraz czeskiego i słowackiego modernizmu. Pracuje w Instytucie Sławistyki PAN.

e-mail: joanna.goszczyńska@ispan.waw.pl