

Schulzowskie miejsca i znaki

Jerzy Jarzębski

Schulzowskie miejsca i znaki

fundacja terytoria książki

Wstęp

W tomie niniejszym mieszczą się artykuły napisane w ciągu wielu lat. Kilka spośród nich znalazło się wcześniej w książce *Prowincja Centrum. Przypisy do Schulza*, która ukazała się w roku 2005 w krakowskim Wydawnictwie Literackim. Większość pozostałych to pokłosie konferencji poświęconych Schulzowi, odbywających się w wielu krajach świata, a przede wszystkim w ukraińskim Drohobyczu, rodzinnym mieście pisarza, który regularnie co dwa lata staje się światową stolicą schulzologów. Michał Paweł Markowski w swej ostatniej książce o Schulzu sugerował, że badaczom twórczości tego artysty brakuje odwagi, by napisać porządną monografię jego dzieła, na dowód przedstawiając tytuły poszczególnych książek, takie jak mój, zakładający z góry pewną nieśmiałość, nakazującą poprzestawać na „przypisach” czy „przyczynkach”. No dobrze, ale wszak to są p r z y p i s y d o c z e g o ś, czegoś, co pisałem wcześniej i co miało zakrój zdecydowanie monograficzny, choć objętość może niezbyt imponującą. Mam na myśli przede wszystkim obszerny wstęp do edycji pism Schulza w Bibliotece Narodowej i popularną monografię pisarza z serii „A to Polska właśnie”, nie mówiąc o licznych artykułach. Moja monografia Schulza powstawała więc przez kilka dziesięcioleci, a składało się na nią wiele prac mających rozmaite przeznaczenie. Pisałem je często na zamówienie szkół różnego stopnia, co zrozumiałe, jeśli się zważy, że Schulz – pisarz niełatwy – trafił w międzyczasie do podręczników szkolnych i spisów obowiązkowych lektur i trzeba go było objaśnić czytelnikom słabo przygotowanym do odbioru prozy tak złożonej i tak zarazem maskującej swoje głębie pod pozorami prostej opisowości. Stąd, pierwsze szczególnie, teksty zamieszczone w tym tomie mają często charakter zdecydowanie popularny.

Drugą cechą tej książki – silnie z pierwszą związaną – jest skłonność do powtórzenia. Trudno i darmo! Schulz wszystko, co sam robi i co robią jego bohaterowie, wpisuje w powtarzalne cykle – kosmiczne, historyczne, liturgiczne, przyrodnicze, obyczajowe, handlowe, artystyczno-literackie. Cykle te oczywiście powtarzają się zgodnie ze swą naturą, ale zdarzenia w ich obrębie zmieniają się, układają w rozmaite wzory i różnorako ze sobą współdziałają. Tak więc autor wielu analiz musi z konieczności powtarzać wykład ich fundamentów, ryzykując znudzenie czytelnika. Może więc należało całość książki spoczywającej w Państwa ręku napisać od nowa? Pewnie tak, ale po pierwsze – zabrakło mi na to czasu, po drugie – chciałem, pewnie wbrew własnym interesom, ocalić historię swojego myślenia o Schulzu, narastania pewnych strategii lektury i interpretacji. Dlatego na przykład powtórzyłem *in extenso* rozdział wpisujący Schulza

w kontekst neo-gnastycki (*Schulz: spojrzenie w przyszłość*), choć niekoniecznie dzisiaj broniłbym wszystkich jego tez. Jednak przyjrzenie się zdecydowanie nieprofesjonalnym fascynacjom poznawczym Schulza w zestawieniu z tą, dziś już przebrzmiałą, tradycją myślenia nie jest pozbawione sensu. Autor *Wędrówek sceptyka* na nauki ściśle patrzy przecież z podobnego punktu widzenia i podobnie zaniepokojony jest skutkami wielkiego przełomu w różnych dziedzinach wiedzy ścisłej, jaki dokonał się w początkach XX wieku, dla całościowej wizji świata.

Chciałbym więc czytelnika mojej książki wciągnąć w kolejne przygody, jakie przeżywałem w związku z czytaniem Schulza i z odkrywaniem tej dziwnej ambiwalencji drohobyckiego artysty, która polega na tym, że dąży on do zamknięcia świata w jednej syntetycznej formule, ale ta Całość wciąż rozpada mu się na stos ułamków i fragmentów. Czy nie tak właśnie – z walki o powagę i spójność wizji świata, dającej wciąż w efekcie ironię i fragmentację, powstała moja niemożliwa i sprzeczna w sobie nie-monografia twórczości Schulza?

Schulzowski paradygmat

Słowa „paradygmat” używam tu w sensie, jaki nadał mu kiedyś Thomas Kuhn, pisząc o teorii nauki, to znaczy chodzi mi o zespół twierdzeń i procedur interpretacyjnych, który tworzy pewną powiązaną stosunkami wynikania i współzależności całość, służącą do opisywania i objaśniania jakiegoś wyodrębnionego fragmentu rzeczywistości. Podług Kuhna ma on dodatkowo wsparcie instytucjonalne i pokaźną bazę materialną, a zatem dysponuje swoistą „bezwładnością”, która mocno utrudnia wszelkie podejmowane w celu modyfikacji jego twierdzeń działania.

W tym wypadku chciałbym nazwać paradygmatem zespół przeświadczeń dotyczących Brunona Schulza i jego twórczości. Jaki w tym sens? Ostatecznie w odniesieniu do niemal każdego znanego twórcy możemy wyodrębnić i nazwać coś, co określa się mianem „stanu badań”. Ów „stan badań” to właśnie zespół twierdzeń interpretacyjnych służących opisowi dzieła. Czy jednak możemy w tym wypadku mówić o „paradygmacie”? Wybitni twórcy na ogół dorabiają się różnych szkół interpretacyjnych, które nie tworzą systemu, a często są ze sobą sprzeczne. W wypadku Schulza jest chyba inaczej: jego twórczość dotychczas najlepiej opisuje pewien dobrze ugruntowany zespół twierdzeń, a ci badacze, którzy w swoich analizach zechcą go pominąć lub zlekceważyć, najczęściej popadają następnie w sprzeczności lub formułują swoje spostrzeżenia w izolacji od korpusu interpretacji kanonicznych. Chciałbym w niniejszym tekście zrekonstruować Schulzowski paradygmat, przynajmniej o tyle, o ile to możliwe, zrekonstruować go właśnie jako pewną całość, która chroni swą tożsamość i integralność przed niechcianymi inwestycjami płynącymi z zewnątrz.

Ta samoobrona paradygmatu nie może być, rzecz jasna, programem skutecznym przez wieczność: zmiana konceptów interpretacyjnych jest w dłuższej perspektywie nieunikniona – inaczej twórca umiera. Chodzi mi więc tylko o to, aby przedsięwzięcie polegające na rewizji i rekonstrukcji sposobów interpretowania Schulza objawiło się w całej swej komplikacji. Bo w istocie, aby „zlikwidować poprzedników” (ulubione zajęcie ambitnych egzegetów), nie wystarczy w schulzologii interpretacyjna inwestycja na poziomie przyczynków, ale trzeba ustanowić na nowo podstawy, zbudować nowy paradygmat.

Rozpocząć opis paradygmatu można, zdawałoby się, w dowolnym punkcie. A jednak istnieją tu miejsca szczególne, lepiej od innych nadające się do tego celu. Zacznę od konstrukcji przestrzeni i czasu, nie tylko dlatego, że sam od tego zaczynałem interpretacyjną przygodę z pisarzem, ale też dlatego, że ulokowanie w czasoprzestrzeni odgrywa u Schulza rolę kluczową.

„Widać” u niego szczególnie przestrzeń: małe miasteczko, którego narrator w zasadzie nie opuszcza, czasem tylko wspomina jakieś swoje, z reguły niedalekie, podróże. Ale struktura tego miasteczka, otoczonego wzgórzami i przykrytego płachtą niebios, nie jest przypadkowa: ma ono swoje centrum i peryferie, przy czym centrum jest stateczne, zamożne i dobrze określone – peryferie zaś tandetne, skłonne do uwodzenia i zwodzenia swych klientów, sprowadzania ich na drogę grzechu, ale nieobiecujące żadnych spełnień. Dobrze to opisane w *Ulicy Krokodyli*, ale trzeba by tu coś istotnego dodać. Miasteczko Schulza jest nie tylko zamkniętą przestrzenią o określonej strukturze, naśladującej strukturę świata, ale też modelem ludzkiej psychiki z jej sferą *ratio* i oficjalności, sytuującą się w środku, a także sferą popędową, nieoficjalną i ukrywaną przed innymi, gdzie kręcą się „panienki lekkich obyczajów” i gdzie można nabyć druki tajemnych stowarzyszeń, zawierające treści pełne zepsucia i obyczajowych prowokacji. Wszystko to w myśl Freudowskiej psychoanalizy, która nie tylko kładła nacisk na rolę sfery popędowej w ludzkiej psychice, ale też lokowała jej symboliczne odbicie w świecie rzeczy, zapewniających bądź to świat realny, bądź świat marzeń. Ten świat marzeń jest u Schulza bardzo mocno rozbudowany, zarówno we śnie bohatera, jak na jawie, a co więcej – przenika się ze światem realnym, zyskując jego strukturę i symboliczne znaczenia. Dlatego można „zwiedzać” miasto i dom, zwiedzając jednocześnie ludzką psychikę wraz ze wszystkimi jej zakamarkami – jak to widać świetnie w opisie snu Adeli z opowiadania *Edzio*. „Drohobyckie pasaże” – tak jak „paryskie pasaże” Benjamina – są więc z jednej strony dziełem kultury, z drugiej – wytworem ludzkiej wyobraźni. Dziełem kultury (z domieszką natury) jest u Schulza miasto pojmowane jako stabilna przestrzeń, domena porządku, a także miejsce, w którym szczególnie wyraziście rysuje się opozycja przestrzeni otwartej i zamkniętej. Ta ostatnia przedstawia się jako obszar bezpieczny, chroniony ścianami azyl. Takim azylem może się stać całe miasteczko – otoczone łagodnymi wzgórzami, odseparowane od świata, który mu zagraża.

U Schulza bardzo mocno zaznacza się podział na świat jawy i świat snu, co się realizuje w opozycji przestrzeni dziennej i nocnej. Ta dzienna jest bez porównania lepiej uporządkowana, niekiedy można weryfikować jej strukturę, przyglądając się realnej przestrzeni Drohobycza, tak jak w opowiadaniu *Sierpień*, gdzie trasę popołudniowego spaceru bohatera z matką można – przynajmniej w części początkowej – wytyczyć łatwo na planie miasta. Inaczej jest z przestrzenią sennego marzenia, która przybiera postać labiryntu o spleątanych ścieżkach. Materiał tego labiryntu może być różnorodny: zabłąkać się można wśród myśli, labiryntami mogą być wnętrza ludzkie, płatanina pomieszczeń w domu, kamienice w bliskości rynku, ulice miasteczka, alejki parkowe, gęstwina zarośli, przestrzeń pod korzeniami drzew, gdzie odkładają się narracje, powietrze letniej nocy, fabuła opowieści... Motyw labiryntu jest Schulzowi potrzebny jako metafora mówiąca o naturze świata, który raz jest pojmowany jako porządek, innym razem jako enigmatyczna przestrzeń błądzenia. To jedna z najważniejszych

opozycji w świecie pisarza, który raz otacza się ścianami jakiegoś schronienia-azyłu, innym razem szuka przygód w otwartej przestrzeni. W ten sposób miasteczko Schulza staje się zestrojem miejsc szczególnie nacechowanych ze względu na emocje i samopoczucie bohatera.

Niekiedy pojawia się u Schulza idea przestrzeni wyodrębnionej, obdarzonej szczególnymi cechami. Tak jest w opowiadaniu *Republika marzeń*, gdzie taką funkcję pełni najpierw miasteczko – idealny Drohobycz – potem wymarzony przez chłopców azyl, na koniec – budowla Błękitnookiego. We wszystkich podobnych przypadkach Schulz próbuje stworzyć *ad hoc* miejsce chronione, w którym czułby się bezpiecznie. Podobno miał on zwyczaj, kiedy czuł się niepewnie, rysować sobie ukradkowo na skrawku papieru mały domek – znak symbolizujący przestrzeń przyjazną. Cała jego twórczość literacka jest próbą szkicowania takiego „domku”, ale nie na tym kończy się sens budowania. O roli architektury jako aranżacji nie tylko przestrzeni, ale też życia, mówi narrator *Republiki marzeń*:

„Błękitnooki nie jest architektem, jest raczej reżyserem. Reżyserem krajobrazów i sceneryj kosmicznych. Kunszt jego polega na tym, że podchwytuje intencje natury, że umie czytać w jej tajnych aspiracjach. Bo natura pełna jest potencjalnej architektury, projektowania i budowania. Cóż innego robili budowniczowie wielkich stuleci? Podśluchiwali szeroki patos rozległych placów, dynamiczną perspektywiczność dali, milczącą pantomimę symetrycznych alei. Na długo przed Wersalem układały się obłoki na rozległych niebach wieczorów letnich w rozbudowane szeroko eskoriale, rezydencje napowietrzne i megalomaniczne, próbowały się w inscenizacjach, w spiętrzeniach, w arrangementach ogromnych i uniwersalnych. To wielkie teatrum nie objętej atmosfery niewyczerpane jest w pomysłach, w planowaniu, w napowietrznych preliminarzach – halucynuje architekturę ogromną i natchnioną, urbanistykę obłoczną i transcendentalną”¹.

Trudno w tym momencie nie przypomnieć sobie, że Schulz był przez rok studentem architektury na lwowskiej Politechnice. O swojej niedoszłej specjalności pisze z niezwykłym zaangażowaniem, czyniąc z budowania działalność twórczą wymagającą umiejętności zarówno czytania, jak przetwarzania znaków, łączącą różne sfery życia ludzkiego, porządki natury, albo wręcz to, co jest pozaświatową inspiracją. Postać Budowniczego i funkcje symboliczne architektury w pismach Schulza czekają na obszerniejsze studium.

Przejdźmy teraz do wizji czasu u Schulza. Skonstruowany przez tego pisarza „zegar” odmierzający różne czasy jest chyba najbardziej konsekwentną i przemyślaną częścią jego świata. Kto jej nie zauważy (jak na przykład kiedyś Wyka z Napierskim²), popada nieuchronnie w interpretacyjne kłopoty, nie pojmuje

1 B. Schulz, *Republika marzeń*, w: tegoż, *Opowiadania. Wybór esejów i listów*, oprac. J. Jarzębski, wyd. 2, Ossolineum, Wrocław–Kraków 1998, BN I, nr 264, s. 349.

2 K. Wyka, S. Napierski, *Dwugłos o Schulzu*, „Ateneum” 1939, nr 1.

bowiem tego, co u Schulza absolutnie podstawowe: mianowicie, że wszelkie ludzkie fabuły, wszelkie w ogóle „dzianie się” ma charakter powtarzalny, umieszczone jest w jakimś temporalnym cyklu, najczęściej rocznym. Idea tego cyklu z mitologii pochodzi, a zapewne też z Nietzschego. U Schulza cykliczność, co bodaj najważniejsze, jest nie tylko wielopostaciowa (cykle są astronomiczne, przyrodnicze, obrzędowe, obyczajowe, handlowe i tak dalej), ale też wielowymiarowa (cykle mają wymiar doby, roku, życia ludzkiego, epoki historycznej).

Wzorcem organizacji wewnętrznej cyklu wydaje się układ pór roku, powiązany ściśle z rokiem astronomicznym i symboliką zodiaku. Cykl jest zatem czwórdzielny i zawiera fazy młodzieńczego wzrostu, buntu i ekspansji, dojrzałości i ustatecznienia, schyłku i starości, wreszcie – co jest u Schulza najoryginalniejsze – śmierci. Przez wszystkie te fazy człowiek przechodzi raz w życiu, ale też wielokrotnie – w poszczególnych latach. W związku z tym przeżywamy jak gdyby po wielokroć w skrócie całość swej egzystencji, próbując dociec jej sensu, przy czym niektóre fazy rocznych cykli współbrzmia czasami silniej – przez interferencję – z fazami naszego życia, którym odpowiadają. W ten sposób mały Józef w opowiadaniu *Wiosna* przeżywa wiosnę, „która była prawdziwsza, bardziej olśniewająca i jaskrawsza od innych wiosen” – bo ta pora roku nałożyła się na jego osobistą „wiosnę życia”, wielki poryw młodości, miłości, romantycznego buntu przeciw porządkowi świata.

Ten sam mechanizm pozwala pisarzowi „prześć przez śmierć”, tak jak przechodzi wielokrotnie przez fazę nocy-snu czy zimy w swoim życiu. Dlatego ojciec Józefa w opowiadaniach nie umiera nigdy definitywnie, nawet w sanatorium doktora Gotarda, gdzie żyje jak gdyby dzięki pamięci swego syna, nawet w *Ostatniej ucieczce ojca*, gdzie – przemieniony w dziwnego skorupiaka i ugotowany, wymyka się niestrudzenie ostateczności. Oswojenie śmierci zdaje się jednym z ważniejszych zadań pisarstwa Schulza, tak samo jak oswojenie klęski: w zakończeniu tomu *Sklepy cynamonowe* ojciec wraca załamany po zagładzie powracających ptaków – ale równocześnie w domu o poranku odradza się codzienna krzątani-
na, a obraz mielącej kawę Adeli i kota myjącego się w słońcu to jeden z najbardziej sugestywnych hymnów na cześć wiecznego istnienia, jaki znam.

Zanim jednak śmierć stanie się dla nas problemem, musimy wejść w życie, co Schulz opisuje jako proces trojakiej natury: najpierw jest u niego konfrontacja z Księgą, czyli mityczną „summą”, zawierającą całą mądrość świata i zarazem boskie przesłanie kierowane do człowieka. Owa Księga jest dla nas obecna tylko jako mglista idea czegoś, co zjawilo się, nieprzyswojone, w zaraniu życia, a potem znikło (to zresztą znany motyw mitologiczny, wykorzystywany przez wielu pisarzy). Ta Księga najpierwsza, pojawiająca się we wspomnieniach dzieciństwa, to wielki foliał zawierający barwne ilustracje (lub kalkomanie), który leżał na biurku ojca i uległ następnie całkowitemu zaprzepaszczeniu. Józef, opisując ją, czyni aluzję do Księgi Błasku, czyli do głównego mistycznego dzieła Kabały, kładzie więc nacisk nie tylko na jej funkcje poznawcze, ale też performatywne.

Na dalszych etapach życia Księga pojawia się już tylko we fragmentach, ułamkach, efemerydach, które swój związek z ideą Księgi jedynie sugerują, odwołując się do aktualnie najważniejszych treści wyobraźni Schulzowskiego bohatera. I tak odkryty w kuchni „szpargał”, zawierający gazetowe ogłoszenia i reklamy, staje się ważny, bo apeluje do istniejących niejasno i w sposób zawołowany popędów erotycznych u dorastającego chłopca. Z kolei markownik Rudolfa ukazuje mu świat w całym ogromie i egzotyce, odwołując się do zdobywczej romanetyki młodości.

W ten sposób Księga rozpada się i przekształca w coś, co jest także prastare i zakorzenione w prehistorii ludzkości, a mianowicie w mityczne fabuły, których wzorce spoczywają w *Wiośnie* pod korzeniami drzew parkowych. Byłyby to rozumiane po jungowsku prahistorie ufundowane na archetypowych wzorcach? Nie ma dowodów na to, by Schulz znał prace Junga, które nie były wówczas jeszcze w Polsce tłumaczone, ale kto wie? Ze swoją pasją czytania i świetną znajomością niemieckiego mógł na nie natrafić w wersji oryginalnej. Ale na razie odłóżmy na bok te hipotezy. Ważne jest, co Schulz ze wzorcami fabularnymi robi. Otóż wykorzystuje ich materiał do konstruowania własnych opowieści, narzucających jakiś sens zdarzeniom zachodzącym w świecie. W ten sposób powstaje historia dwóch braci, z których jeden panuje na cesarskim tronie, a drugi jest niepoprawnym marzycielem, wygnanym na niepewny los do Meksyku. A zaraz za tym historia o Biance – skrzywdzonej przez dynastyczne układy wnuczce cesarskiego brata. Zbiorem różnych „ludzi-opowieści” jest także cały hufiec postaci z panoptikum, które Józef mobilizuje do swej antycesarskiej rewolucji. Co ciekawe, bohater Schulzowski mieszka w miasteczku, w którym jak gdyby nic się nie dzieje. Dlatego w opowieściach Schulza żywioł opisu, jak wielokrotnie podkreślano, przeważa nad żywiołem opowiadania. Ten ostatni przychodzi więc do Schulzowskiego świata jak gdyby z zewnątrz, z „podziemi kultury”, w których kryją się wzorce fabuł, albo z historii opowiadającej nam dzieje bohaterów. Tym karmi się rzeczywistość miasteczka pragnącego uszczknąć też dla siebie trochę chwały i cząstkę zbiorowej pamięci. Na co dzień pozostają mu jednak historie niezbyt heroiczne i zdecydowanie lokalne, jakby tylko wyciężone w pragnieniu sprostania wysokim wzorcom.

Najciekawsze w historii opowiadanej w *Wiośnie* jest jednak co innego: w swej rewolucji przeciw ultrakonserwatywnemu duchowi cesarstwa bohater szuka sobie sprzymierzeńca w Bogu, w którym odkrywa Wielkiego Herezjarchę, patronującego wiosnie i całemu misterium rodzenia się na nowo przyrody i nowych pokoleń istot ludzkich. Ku swemu zdumieniu bohater odkrywa jednak, że pod koniec opowiadanej historii nie ma już Boga po swej stronie i dlatego musi skapitulować. Dlaczego? Jedyнным wyjaśnieniem jest to, że nastąpiło już lato i wiosenny kult rewolucji zastąpiony został szacunkiem dla tego, co istnieje i osiąga dojrzałość. Temu stabilnemu porządkowi świata lepiej służy cesarz i jego konserwatyzm, więc teraz on cieszy się boską protekcją. Bóg nie jest bowiem stronniczy, albo

raczej: jest stronniczy, ale do czasu, ponieważ musi dbać o całość swego świata, a zamyślił go właśnie – cyklicznym, czyli wiecznie zmiennym, ale też wiecznie powracającym do swych stanów wcześniejszych.

Schodząc coraz głębiej w język, po przejściu stopni Księgi i fabuły, znajdziemy się na poziomie Słowa. Jak wie każdy czytelnik *Mityzacji rzeczywistości*, Schulz początki świata wyobrażał sobie na podobieństwo prologu Ewangelii św. Jana, jako akt, w którym boski demiurg wypowiada pierwotne Słowo, będące jednocześnie uniwersalnym Bytem, Znakiem i Performatywem. To pierwsze, niezróżnicowane Słowo rozpada się następnie na cząstki znaczące, przekształca w wielość słów i języków, ale pozostaje w nim pamięć wcześniejszej jedności, jakaś nadłączliwość, realizująca się najlepiej na terenie poezji w postaci metafory. Metafora jest czymś, co czytelnik bodajże na samym początku dostrzega w tekstach Schulza: metafora bogata, spiętrzona wielostronnie i wielopostaciowo, ale jednocześnie jakoś powtarzalna, czy nawet – przewidywalna. Tym, co powraca w metaforach Schulzowskich, jest przede wszystkim funkcja zestawiania i porównywania całych sfer rzeczywistości. Niekiedy takie metaforyczne zestawienia ciągną się u Schulza przez wiele akapitów. Metafora jawi się szczególnym spoiwem, które służy do związania na nowo tych elementów lub dziedzin, które się w świecie rozleciały na skutek rozbicia pierwotnego Słowa. W koncepcji Schulza mamy więc do czynienia ze światem, który nie mógłby istnieć bez poezji, poezja stanowi wręcz jego zasadę konstrukcyjną i skleja jego elementy w całość – za każdym razem inną, bo poszczególne światy Schulzowskich opowiadań są jak wiersze, które mają swoje indywidualne cechy, choć jednocześnie odznaczają się wszystkie jakimś wspólnym stylem.

Nic dziwnego, że w świecie przesyconym poetycką zasadą najważniejszą, wręcz niezbędną umiejętnością, jaką musi posiadać człowiek, jest umiejętność tworzenia poezji. Nie oznacza to „pisania wierszy”. Ojciec-mag, ojciec-poeta nie jest bynajmniej rymopisem, tylko marzycielem, któremu przychodzą do głowy najróżniejsze eksperymenty w dziedzinie łączenia różnych pierwiastków, komponowania elementów, których nikt jeszcze dotąd nie składał w całość. W ten sposób – ze skrzyżowania gatunków – powstają dziwaczne ptaki, których hodowla angażuje starego Jakuba, tak przebiegają doświadczenia z elektrycznością w *Komecie*, wraz z przeistoczeniem wuja Edwarda w dzwonek do drzwi, tak pomyślany jest *Traktat o manekinach* – inkrustowany osobliwymi exemplami wykład o podobieństwach i różnicach pomiędzy boską i ludzką demiurgią. Nawet przemiany ojca: w kondora, w karalucha, muchę czy dziwnego skorupiaka, to próby wykroczenia poza własną tożsamość, poszukiwania podobieństwa rzeczy w zasadzie niepodobnych i odrębnych. W *Komecie* ta dążność zyskuje w monologach ojca quasi-filozoficzną wykładnię:

„– *Panta rei!* – wołał i zaznaczał ruchem rąk wieczne krążenie substancji. Od dawna pragnął zmobilizować krążące w niej utajone siły, upłynnić jej sztywność, torować jej drogi do wszechprzenikania, do transfuzji, do wszechcyrkulacji, je-

dynie właściwej jej naturze. – *Principium individuationis furda* – mówił i wyrażał tym swą bezgraniczną pogardę dla tej naczelnej ludzkiej zasady”³.

Jak widać, ojciec odwołuje się do filozoficznych terminów, ale trudno traktować te odwołania z całkowitą powagą – może właśnie dlatego, że jest on poetą zarówno w filozofii, jak w naukowych eksperymentach, a ponieważ wypowiada się w tekście dzieła literackiego, jego idee mogą się spełniać w postaci osobliwych metamorfoz materii, za które odpowiedzialność bierze kreatywna wyobraźnia autora. W każdym razie kierunek tych metamorfoz jest określony: prowadzą one niezmiennie do ujawnienia jedności materialnego świata, którym rządzi nieodmiennie ten sam zespół ogólnych zasad.

Kim jednak jest ten uniwersalny uczony, który odkrył i obnażył jedność materii? Prowincjonalnym oryginałem, domorosłym badaczem amatorem i podejrzaną kondycją poetą. Wszystko, co mówi, jest więc w podobnym stopniu podejrzaną: jego „ontologiczna poezja” równie dobrze może okazać się grafomanią, zwłaszcza że możemy przypuszczać, iż przynajmniej niektóre eksperymenty ojca zrodziły się z erotycznego popędu, były (nieudanymi) próbami uwiedzenia służącej Adeli i dwóch szwaczek. Erotyka działa u Schulza w szczególny sposób: jest wszechobecna, ale zamaskowana i ukryta, to znaczy udaje, że jest czymś innym, niż jest w istocie. Może więc to erotyka jest prawdziwą esencją po schulzowsku rozumianej poezji – jako siła jednocząca wszystkie istnienia, wiodąca ze swej natury do syntezy pierwiastków? Podobnie jest zresztą z religią i metafizyką: Bóg jest u Schulza siłą jednoczącą wszystko i wszystkich w ramach powtarzających się cykli. Jak już wspominałem, będąc po stronie różnych aspektów bytu w kolejnych porach roku, Bóg zdawać się może siłą różnicującą, ale jest na odwrót: wspierając wszystkie formy istnienia, rewolucyjną zmienność i stateczny konserwatyzm, anarchię i władzę, Bóg jest w istocie gwarantem tego wszystkiego, co w formie nieskończonych powtórzeń tworzy jedność świata.

Artur Sandauer napisał w którymś ze swych artykułów, że Schulz był ateistą. Ficowski mniemał na odwrót: że ateizm Schulza byłby nie do pomyślenia. Myślę, że nie musimy rozstrzygać tego sporu. W peryferyjnym świecie pisarza z Drohobycza wszystko, co stanowiło o jego wartości, jawiło się podejrzaną czy opatrzone znakiem zapytania – tak jakby na krańcach świata rzeczywistość traciła definitywny charakter, wielkości odzieraną z autorytetu, a świętościom ubywało sacrum. A jednocześnie świat oglądany stamtąd widziany był jak gdyby w perspektywnym skrócie, dlatego zawsze oglądano go pod kątem jakiejś Całości, próbowano pojąć jako Całość i nadać mu całościowy sens. Artyści malarze żydowscy, pobratymcy Schulza z tego wielkiego partykularza, jakim były dawne polskie kresy wschodnie, mieli często ogromne ambicje i stamtąd – z Łucka, Kołomyi, Nowogródka czy Witebska – jechali do Paryża, aby go zdobyć i osiągnąć

3 B. Schulz, *Kometa*, w: tegoż, *Opowiadania...*, s. 356.

nać szczyty światowego powodzenia. Ta sztuka udawała się tylko niektórym, ale w końcu nie tak nielicznym, jak by się można spodziewać, a nazwiska Chagall, Soutine, El Lissitzky czy Sonia Delaunay należą dziś do panteonu najwybitniejszych artystów pierwszej połowy XX wieku. Schulzowi za życia sztuka zdobycia Paryża się nie udała, dopiero wiele lat po śmierci zaprezentowano jego rysunki na wielkiej wystawie „Présences Polonaises” w paryskim Centre Pompidou w roku 1983.

Cóż więc ofiarowuje dzisiaj Schulz paryżanom? Raczej literaturę, a dzieła plastyczne obok niej. W literaturze bowiem myśli i tworzy w kategoriach bardziej ogólnych. Proponuje tedy osobliwą, sprzeczną w sobie mieszaninę spojrzenia uniwersalistycznego, ogarniającego Całość, i fragmentacji. Dzieła Schulza są z jednej strony wyteżone w kierunku przedstawiania kwestii najbardziej ogólnych, z drugiej – często niedokończone, opowiedziane jakby tylko w części, zawieszona w połowie w ironicznym niedopowiedzeniu. Przed dwudziestu laty, na sesji w Krakowie w stulecie urodzin Schulza, wysunąłem w swoim referacie tezę, że jego dzieło przypomina tablicę Mendelejewa: są w nim liczne „puste miejsca”, nawet tak znaczne, jak pustka po zaginionym *Mesjaszu*, ale jednocześnie dzieło to wskazuje na jakąś (niewidoczną) Całość, a wypełnienie „braków” nie mogłoby w sposób znaczący zmienić ogólnego obrazu świata, jaki w sobie niesie. Dziś myślę podobnie, z jedną tylko korektą: te „puste miejsca” nie są defektem – prowincjonalny demiurg-filozof jest na nie skazany przez swoją niepewną kondycję twórcy oddalonego od światowych centrów sztuki i nauki, pozbawionego dostępu do źródeł wiedzy, a zarazem ambitnego do śmieszności i uwikłanego – jak wszyscy – w swoje pożądanie: sukcesów, pozycji społecznej, kobiet. Sytuacja takiego powiatowego proroka i demiurga jest ironiczna, bo nie stać go na nic więcej prócz swoistego umysłowego bricolage’u (tak jak go rozumiał Lévi-Strauss w *Myśli nieoswojonej*). Schulz w osobie ojca pokazuje taką figurę – z mieszaną podziwu, czułości i nieuchronnej ironii. Zresztą siebie samego wcale nie maluje przychylniej. W prezentacji sposobu, w jaki myśli ojciec (a także jego syn, Józef), nie znajduję rysów jakiegokolwiek filozofii, choć sygnały takich (bardzo różnych) zapożyczeń Schulz rozsiewa na kartkach swoich opowiadań. Można by pewnie ułożyć katalog jego filozoficznych gustów i upodobań, ale stąd do jakiegokolwiek określonego systemu jeszcze daleko. Wszelako „paradygmat”, z którego pomocą buduje i odczytuje znaki wypełniające jego prywatną rzeczywistość i zyskuje zakorzenienie wśród ludzi, natury czy kultury, jest prawdziwy i skonstruowany – jak wierzę – serio, bo nie jest oderwaną „koncepcją”, lecz odbieranym i rekonstruowanym poprzez głębokie doświadczenie osobiste modelem świata sensownego i przychylnego, w którym pisarz chciałby żyć. A tu już na ironię nie ma miejsca.