

Agata Bielik-Robson: Dwa ciała Schulza

Na rozprawę składa się dziewięć esejów opatrzonych przedmową, która odsłania spajającą je klamrę: dwa ciała Schulza i związek między nimi, ciało materialne i jego „komunikaty” rozsiane po Schulzowskim dziele (chciałoby się napisać: c(dz)iele). Eseje mają charakter samodzielny, ale łączy je jedna, spójna metoda, czyli śledzenie oznak cielesności w Schulzowskim *corpus*, do którego należy nie tylko tekst, ale także prace graficzne. Rozprawa ta jest niezwykle erudycyjna, pięknie napisana, doskonale udokumentowana: nie ma wątpliwości, że stanowi najwyższe osiągnięcie w dziedzinie schulzologii, a w związku z tym także ze wszechmiar udaną pracę doktorską, która zasługuje na niejedną nagrodę. Dlatego bez trzymania czytelnika w napięciu od razu opowiem się za przyjęciem rozprawy Jakuba Orzeszka jako podstawy do dalszego procedowania w przewodzie doktorskim.

najwyższe
osiągnięcie...

Co nie oznacza, że nie mam swoich uwag. Nie należę do grona schulzologów; jestem filozofką, co gorsza: głęboko przywiązana do swojej amatorskiej wizji Schulza, która stoi w pewnej istotnej sprzeczności z tą zaproponowaną przez Jakuba Orzeszka. Doceniam ogromne zalety tego doktoratu, niezwykle sumienne – wręcz solenne – podejście autora do schulzowskiego archiwum i systematyczną pracę na dokumentach, ale muszę zadać kilka filozoficznych pytań związanych ze statusem idei, teorii, interpretacji, a także samego słowa w tym tekście. Począwszy od tytułu, który jest dla mnie niejasny. O jakich bowiem dwóch ciałach tu mówimy? To pierwsze to ciało realne, które pozostaje pod auspicjami bólu: cierpienia cielesnych niedomagań, ale też bólu masochistycznego, sekretnie transmutującego w rozkosz. To także ciało, które zamieni się w trupa, i tej historii pośmiertnej, idącej w ślady badań Stanisława Rośka, poświęcony zostanie przedostatni rozdział. Ale czym jest to ciało drugie? We wstępie Orzeszek pisze: „Drugie ciało pisarza jest obecne w jego dziele. To ciało przez Schulza stworzone. Ciało mnogie, rozmnażane i reprezentowane – rozproszone w słowach i obrazach. W dużej mierze opublikowane. Staje się ono przedmiotem estetycznego namysłu. Produkuje dla siebie formy w konkretnych cielesnościach świata przedstawionego, ale także w odsłonięciach samego stylu – w niejednorodnych, delikatnych ekspresjach seksualności i płci, które z trudem znajdują ujście w języku”.

...ale

Jednak w rozdziale poświęconym drugiej – tej cielesnej, realnej – śmierci Schulza autor podaje nieco inną definicję, kładąc nacisk na ograniczenie możliwości tego, co wcześniej nazwał „estetycznym namysłem”: „Ta druga śmierć uderza bezpośrednio w ciało. Dotyka konkretnego losu, ma datę w kalendarzu, staje się tu i teraz. Jej dosłowna, nieodwracalna faktyczność, a także cielesność, materialność, w znacznie większej mierze przenoszą mówiącego w obszar etyki – sprawiają, że łatwiej osunąć się poza miarę stosowności, w zawłaszczającą przemoc języka lub «obszeczność rozumienia», w tekstualne podporządkowanie zmarłego. Ta śmierć obarcza innego rodzaju odpowiedzialnością za słowa. Pierwsza [czyli wyobrażenie śmierci w dziele Schulza – A.B.R.] jest niewyraźna jako idea i dlatego stanowi – a przynajmniej może stanowić – szczególne wyzwanie dla stylu i wyobraźni. Druga jest niewyraźna jako anihilujące zdarzenie, które niszczy odniesienia do sensu, «gwałci ideę» i domaga się od mówiącego powściągliwości, bo przecież to nie doświadczenia lekturowe czy ambicje intelektualne są w mówieniu o niej ważne. [...] To właśnie jest drugie ciało Schulza, materialne i historyczne, którego wcześniej nie rozpoznałem: rozczłonkowane w archiwach, licytowane na aukcjach za dziesiątki tysięcy dolarów, eksponowane w muzeach i galeriach sztuki, ukrywane przez kolekcjonerów jak relikwie”.

„druga
śmierć”

Czy zatem – jak sugerowałby tytuł nawiązujący do Ernsta Kantorowicza – chodzi o ciało widmowe, lecz mimo to wciąż materialne, które niejako wciela się w dzieło i w ten sposób nie pozwala autorowi umrzeć, podobnie jak ciało królewskie, które pozostaje pomimo śmierci jego ziemskiego nośnika? Czy raczej o ciało zabite w akcie prawdziwie anihilującej „drugiej śmierci”, jak to miało miejsce w Wielkiej Rewolucji Francuskiej, która usmierciła także królewskiego ducha? W którą stronę zmierza ta metafora? Czy ku idei pośmiertnego życia widmowego, czy też raczej ku pełnemu tanatyzmowi, w myśl którego po autorskim widmie nie zostaje nic oprócz, jak by powiedział Derrida, „prochu archiwum”? Wyczuwam, że Jakubowi Orzeszkowi bliższa jest ta druga, prawdziwie anihilująca śmierć autora, która „niszczy odniesienia do sensu”: już żadne widmo nie ożywia jego dzieła, które zamienia się wówczas w martwą, archiwalną literę, a entropia i rozproszenie biorą górę nad pozorem życia. Dzieło staje się archiwum, *corpus* literacki zaś trupem, którego można opisywać, ale z którym nie wchodzi się w dialog, nie rozmawia: „namysł estetyczny” ustępuje etycznej powściągliwości, interpretacyjne rozgadanie – ciszy nad trumną. Rozprawa ta nie odtwarza więc „żywej wyobraźni” Schulza, tak jak czyniły to inne interpretacje; stroni od ducha, nawet w postaci ulotno-spektralnej, wręcz go egzorcyzmuje, by uczynić zadość trupiej formie materializmu, który wydaje się w tej pracy założony jako jej niejawną metodologiczną fundament (trupiego materializmu to formuła

Jeana-Luca Nancy'ego, którego *Corpus* pojawia się tu jako ważny punkt odniesienia). Aż by się więc prosiło, by obok Kantorowicza wyłonił się tu także polemista Nancy'ego, czyli Jacques Derrida z *Widm Marksa*, które poniekąd rozwijają metaforę drugiego ciała jako *spectre*, a zarazem stanowią krytykę materializmu integralnego jako postawy teoretycznie niemożliwej. Nawet Marks, ojciec nowoczesnej filozofii materialistycznej, nie potrafi wyegzorcyzmować ducha do końca – już choćby dlatego, że, jak dowodzi Derrida, posługuje się słowem. A to z istoty swojej należy do dziedziny widmowych sensów, czyli do humanistyki rozumianej jako *Geisteswissenschaft*.

Nie chodzi tu więc tylko o status teorii, ale o sam status słowa, w które Jakub Orzeszek chyba nie bardzo wierzy (bo w słowo z jego widmowymi sensami – tu znów Derrida – można tylko wierzyć). Mówi o tym autotematyczny wtręt, z pozoru niezwiązany z resztą doktoratu, w którym autor zwierza się, że wobec wojny toczącej się w Ukrainie niemal nie znajduje w sobie siły, by pisać – ale jednak pisze; jak by powiedział Beckett, „ciągnie to dalej”. Z początku uznałam ten fragment za przejaw autorskiej minoderii, usilnie próbującej nawiązać kontakt z bieżącą rzeczywistością, ale po doczytaniu rozprawy do końca pojęłam, że coś się tu odsłoniło, jakiś brakujący element puzzli, dzięki któremu mogłam przybliżyć sobie osobę autora. Kogoś, kto pisze jednocześnie lekko i niechętnie; kto bez wątpienia potrafi obracać słowami, ale nie wierzy w ich skuteczność; autora, dla którego słowo z pewnością nie jest mocne jak śmierć – jak to prawdziwie nadrzędne, „anihilujące zdarzenie, które niszczy odniesienie do sensu” i „gwałci idee”. Zagrzebanego w schulzowskim archiwum Bartleby'ego, który „wolałby nie”. Stąd też tak wielka w tej rozprawie przewaga negatywności: autor zbija niemal wszystkie interpretacje dzieła Schulza, odtwarzające jego ideotwórczą wyobraźnię w „estetycznym namyśle”, celowo nie dając nic w zamian. Określając siebie jako „czytelnika negatywnego”, który „hegemonię tego, co w historii literatury jest, odczuwa jako przemoc – kulturowe uprzywilejowanie obecności (w pewnym stopniu podobne do hierarchicznego stosunku, jaki panuje w kulturze Zachodu między żywymi a umarłymi)”. Albo też właśnie daje w zamian n i c : sama idea interpretacji rozwiewa się bowiem jako chimera, hipoteza nie do potwierdzenia, którą można tylko opatrzyć pytajnikiem. W rozdziale poświęconym „antyhasłu śmierć” u Schulza – śmierć jako czysta anihilacja formy, która z istoty wymyka się wszelkiej definicji, więc nie da się jej zawrzeć w żadnym hasle – Jakub Orzeszek otwarcie przyznaje, że jego esej... „nie prowadzi do żadnego rozwiązania – choć bardzo się stara – nawet w ramach swojego dyskursu. Jest raczej zbiorem pytań, na które nie udziela odpowiedzi, a także przeglądem figur, metafor i symboli, które niekoniecznie się dopełniają. Tak

myślę teraz, gdy ponownie próbuję je uporządkować. Ale czy można było oczekiwać innego podsumowania?”

To charakterystyczna cecha stylu autora, który wcale tak się znów nie stara, by cokolwiek rozwiązać. Jeśli tylko pojawia się odniesienie do idei, to jest ono wyrażone w pytajnej formie lekko unieważniającego gdybania: a co, gdyby przeczytać Schulza pod kątem teorii wpływu Blooma, kabbalistycznego mesjanizmu Panasa, czy też niemieckiej *Lebensphilosophie* Michała Pawła Markowskiego? *Words, words, words...* Jeszcze jedna sztuczka, jeszcze jeden słowotwórczy popis, do którego nasz logofobiczny autor nie ma przekonania. Chimeryczne zarysy innych możliwych układni migają zwykle na końcu rozdziałów poświęconych archiwalnej analizie i zanikają, nie pozostawiając śladu i nigdy się nie aktualizują. Orzeszek jakby spłacał trybut humanistom starej daty, którzy wciąż wierzą w moc swoich ideografii, a jednocześnie zaznaczał swój dystans do tej przestarzałej gry. To znużenie sceptycznego materialisty, znane już od czasów Hamleta, który pod pianą *words, words, words...* widzi tylko: ciało, ciało i jeszcze raz ciało, właściwie już od początku martwe (*déjà mort*). Słowa odrywają się od cielesności, by tworzyć swoje ideowe wizje – tymczasem ciało pozostaje tym, czym jest: rozczłonkowane, bolące, niezborne, z góry skazane i monotonne, jak cielesne dzienniki Gombrowicza, które pojawiają się w tej rozprawie jako swego rodzaju model do pracy nad ciałem samego Schulza. Przygody ciała są z istoty swojej ograniczone i *Kronos* wyznacza te granice w sposób wzorcowy. Sceptyczny materializm Orzeszka (wręcz funeralny, gdzie każda *soma* to już w istocie *corpus*, czyli stający się trup) nie pozwala mu ich przekroczyć: nie interesuje go Schulz jako stwórca metafizycznej wyobraźni, lecz Schulz-ciało, pozostawiający w swoim dziele oznaki cielesności. Dlatego też zamiast rozdziału o materialistycznej metafizyce Schulza, której logofiliczny czytelnik (czyli ja) naturalnie oczekuje, otrzymujemy indeks wszystkich odniesień do ciała w Schulzowskim *corpus*, już utrupionym i rozczłonkowanym na poszczególne organy: uszy, stopy, nosy itd. Ten indeks to manifest: autopsja zawsze-już-martwego Lacanowskiego *le corps morcelé*, wyzywająca na pojedynek „namysły estetyczne” poruszające się w widmowym ciele sensu.

W tej materialistycznej redukcji jest więc metoda. Rozprawa nie formułuje żadnej wyrazistej tezy, opiera się w dużej mierze na sceptycznym zbijaniu wszystkich tez jako jedynie bujających w obłokach hipo-tez, i robi to na gruncie „kronosowej” metodologii – co czyni ją nowatorską, choć niekoniecznie przez to pasjonującą. Mnie akurat ta metoda zupełnie nie pociąga, tak jak nie pociąga mnie redukcyjny materializm, ale uznaję konsekwencję w jej zastosowaniu przez autora. Osobiście wolałabym rozdział o Schulzowskiej metafizyce materii zamiast indeksu, ale

words, words,
words

ciało, ciało,
ciało

nie ma „dalej”

rozumiem zamysł artysty. Podobnie jak rozumiem, o co chodziło Gombrowiczowi przy pisaniu *Kronosa*, choć jednocześnie nie odczuwam satysfakcji z jego lektury. OK, dokonaliśmy wielkiej subwersji, odwróciiliśmy wartości nadmiernie logofilicznej i duchocentrycznej kultury zachodniej, podważyliśmy jej prymat bytu nad nicością (czytelnik negatywny) oraz życia nad śmiercią, i teraz mamy już tylko c i a ł o, c i a ł o, c i a ł o – przez chwilę żywe, ale jakby już od zawsze martwe (*Klotz und Kadaver*, jak mawiał Marcin Luter, wielki mistrz tanatologii i prekursor Heideggera). I co dalej? W tym właśnie sęk, że tu nie ma żadnego „dalej”. Gdyby słowo Schulza było tylko cielesną emanacją – „zakamuflowanymi komunikatami o jego cielesności” albo „sometekstami” – nie byłby pisarzem, którym się stał. Dla mnie – ale zastrzegam, że nie roszczę sobie tu prawa do powszechności – geniusz Schulza polega na czymś zupełnie odwrotnym: na fantastycznym k o n t r a ś c i e między jego ograniczeniem cielesnym (od problemów zdrowotnych, przez brzydotę i seksualne perwersje, po materialne ubóstwo i zwykłe życiowe wyczerpanie: o tym wszystkim Orzeszek pisze z detalami) a nieskończonym rozmachem jego metafizycznej wizji, którego nie sposób sprowadzić do li tylko kompensacji (choć soma-materialista jest o tym przekonany *a priori*). To manifestacja siły, choć innej niż ta fizyczna. Siły, którą świetnie określiła Emily Dickinson w całkiem skądinąd materialistycznym aforyzmie, znakomicie pasującym także do Schulza: „mózg jest większy niżli niebo”. Nie trzeba być religijnym fundamentalistą, by wierzyć w siłę słowa i wierzyć, że jest ono mocne jak śmierć: inny, nieredukcyjny – a tym samym nie-trupi – materializm też jest możliwy. Więcej jeszcze: to samo sedno Schulzowskiej wyobraźni.

mój Schulz

Moja wizja Schulza jest więc całkowicie inna. Nie kwestionuję jego materializmu, nie sądzę jednak, by przybierał on tak nekrofiliczne formy, jak to ma miejsce w analizie autora – przynajmniej tam, gdzie pozwala on sobie na „estetyczny namysł”. W rozprawie tej brakuje mi rozpoznania, które mnie dla dzieła Schulza wydaje się absolutnie kluczowe: jego miłości do materii i paradoksalnej (z pozoru tylko) wiary w materię i jej ukryte możliwości. W ujęciu Orzeszka dominuje raczej Schopenhauerowski wątek współczucia dla tych rozkawałkowanych, rozproszonych i niedokończonych ciał, ich dojmującego bezsensu przypadkowego zaistnienia, które symbolizuje poroniony płód bólu z debiutanckiego opowiadania pt. *Undula*, w ten oto sposób opisany przez samego Schulza: „Jest on jak mały bezkształtny embrion, bez twarzy, oczu i ust, i urodził się, żeby cierpieć. Z życia zna on tylko wszystkie kształty i dziwotwory cierpienia, które poznaje w głębi nocy, w jakiej jest pogrążony. Zmysły jego zwrócone są na wewnątrz i ujmują chciwie ból w jego wszystkich postaciach. On to wziął moje cierpienia na siebie. Czasem

jest on tylko jakby duży pęcherz rybi, nadęty bólem, z gorącymi żyłkami na błonie, które cierpią”.

Zafascynowany tą mroczną emanacją, zrodzoną w dusznej ciemności z samego ciała narratora, Jakub Orzeszek zapomina natychmiast o wszystkim, co w wyobraźni Schulza przeciwstawia się nocy. Autor zatem nawet *Nemroda* czyta pesymistycznie, nie dając tytułowemu pieskowi szansy na zwrot, za którego sprawą świat, najpierw tylko przerażający, staje się naraz obiektem fascynacji – i cała nostalgia za powrotem do łona matki znika, otwiera się nowa genialna epoka jako niewyczerpana pożywka dla wyobraźni. Czy Schulz cierpiał na syndrom łono-tęsknoty, zdiagnozowany przez Otto Ranka w *Traumie narodzin* jako pragnienie powrotu do prenatalnej jedni i jej odróżnicowanej wielkiej nocy? Autor to wyraźnie sugeruje, wspominając o „matkocholii” Schulza i przywołując Pascala Quignarda, który „pisze, jakby w duchu Beckettowskiego grzechu narodzin: «narodziny wydają się śmiercią w innym świecie»”. Otóż wcale nie „jakby”: idea nocy seksualnej Quignarda to bardzo potężna gnostycka wizja świata, w którym dokonuje się ontologiczny regres do odróżnicowania, a wszystko to, co wiąże się z narodzinami nowej jednostki, zostaje odczynione i unieważnione. Zdaniem Orzeszka wizja ta towarzyszy także Schulzowi: „To przedstawienie Schulz powtórzył także w *Edziu*. Również w tym opowiadaniu noc pochłania kruche ciała nowo narodzonych. Tyle że nie jest to już akt drapieżnego pożarcia, lecz właśnie – *regressus ad uterum*, powrót do łona. Przywierając do piersi śpiących matek, niemowlęta razem z mlekiem ssą jakby samą zmaterializowaną noc, która jest czułym matecznikiem. I tym sposobem, jak meteory w *Nocy lipcowej*, «wsiąkają cicho w wszechświat», skąd przybyły”.

Ja jednak nie jestem pewna; *Nemrod*, moje ulubione opowiadanie, wcale o tym nie świadczy. Autor upiera się, że to cielesny komunikat pragnienia *regressus ad uterum*: „Jego jedyną i daleką parafrazą wśród zachowanych prac plastycznych jest portret siostrzeńca artysty, Ludwika Hoffmana, niekiedy uznawany za szkic ilustracji do opowiadania *Nemrod*. Na tym rysunku tuzzem chłopiec tuli do siebie skulonego pieska. Obaj – pies ma zantropomorfizowaną twarz – patrzą z zatroskaniem za otwarte na oścież okno. Jednak ciemność, której można by się tam spodziewać, jest już po drugiej stronie, za plecami patrzących, w środku pomieszczenia, co nadaje całej scenie nastrój fantastycznego fatalizmu. Podobnie jak w obrazie założycielskim, piesek-dziecko przeczuwa, że musi poddać się «wielkiemu żywiołowi, od którego nie ma ucieczki». Czymkolwiek ów katastroficzny żywioł jest – lub może być. Pierwszą świadomością śmierci, przebudzeniem erotyzmu, oboma naraz”.

Ale czy rzeczywiście? Opowiadanie to doskonale uchwytuje moment przełomu, w którym młoda psyche, dotąd owładnięta pragnieniem

regresu do prenatalnego bezpieczeństwa, odwraca się od łona i wybiera świat: wychodzi z matczynego Egiptu (w wyobraźni żydowskiej Raj też jest rodzajem Egiptu, a wygnanie nie tyle karą, ile eksodusem w dojrzałość) i skacze w żywioł światowości. Żywioł materii, bólu, śmierci – ale też istnienia, bez którego nie byłoby nic (co skądinąd jest celem takich gnostyków, jak wspomniany przez Quignarda Beckett).

eksodus w coś

Powrót do łona to regres w nicłość, tymczasem Schulz wydaje mi się ostrożnym zwolennikiem eksodusu w coś – nawet jeśli to coś miałyby być kruche i niedokończone. Nie ma w nim Schopenhauerowskiego lamentu nad niedorobieniem bytu, przeciwnie – jest wielki zachwyt tandetą materii, która namnaża się na marginesach, z dala od demiurgicznego centrum, odpuszczona i przez to swobodna. Co nie oznacza, że Schulz lekceważy „cierpienie istot amorfnych”, które skupia w sobie poroniona istota z *Unduli*. Tyle że noce i ciemności seksualne *Unduli* – mnie zawsze kojarzącej się nie tyle z falowaniem wodnego żywiołu, ile z angielskim słowem *undone*, wyrażającym destytucję, upadek w rozwiązłość albo, dosłownie, odczynienie, odebranie formy, a tym samym amorfizację – to tylko jedna strona tej, jak by powiedział Derrida, „niedorobionej monety”, jaką jest materia. Drugą stanowi właśnie Nemrod: zwierzęcy emblemat nadziei, odruchowej wiary w materialny świat jako nie tyle sensowny, ile po prostu istniejący. Oto co pisze o nim sam Schulz: „Ach, życie – młode i wątłe życie, wypuszczone z zaufanej ciemności, z przytulnego łona macierzystego w wielki i obcy, świetlany świat, jakże kurczy się ono i cofa, jak wzdraga się zaakceptować tę imprezę, którą mu proponują – pełne awersji i zniechęcenia!

Nemrod

Lecz z wolna mały Nemrod (otrzymał był to dumne i wojownicze imię) zaczyna smakować w życiu. Wyłączone opóźnienie oraz macierzystej prajedni ustępuje urokowi wielości.

Świat zaczyna nań zastawiać swe pułapki: nieznany a czarujący smak różnych pokarmów, czworobok porannego słońca na podłodze, na którym tak dobrze jest położyć się, ruchy własnych członków, własne łapki, ogonek, figlarnie wyzywający do zabawy z samym sobą, pieśczoły ręki ludzkiej, pod którymi z wolna dojrzewa pewna swawolność, wesołość rozpierająca ciało i rodząca potrzebę zgola nowych, gwałtownych i ryzykownych ruchów – wszystko to przekupuje, przekonywa i zachęca do przyjęcia, do pogodzenia się z eksperymentem życia. [...] Nowo obudzona radość życia przeistacza każde uczucie w wesołość. Nemrod szczeka jeszcze, lecz sens tego szczekania zmienił się niepostrzeżenie, stało się ono swoją własną parodią – pragnąc w gruncie rzeczy wysłowić niewymowną udatność tej świetnej imprezy życia,

pełnej pikanterii, niespodzianych dreszczyków i point [podkreślenia – A.B.R.]”.

U Schulza jest więc i olśnienie – i jest strata, co wcale nie musi wieść do przekonania, że ta druga ma automatyczną przewagę nad pierwszym, zarażając moment epifaniczny anihilującą negatywnością. W rozprawie Orzeszka nie ma jednak tego afirmatywnego rewersu, o którym zaświadcza zwrot Nemroda: *świadectwo Unduli* przejmując wszystko, staje się jądrem, z którego wyrastają Schulzowskie umęczone „someteksty”, także te krążące wokół tematyki mesjańskiej – „Agata Bielik-Robson przypuszcza, że jeśli w Schulzowskim świecie Mesjasz gdzieś się może narodzić, to tylko na śmietniku, przechodząc na przykład przez mięsne łono Tłui, zapłodnione przez krzak bzu. Dotychczas też tak myślałem. Ale tu, w tym debiutanckim opowiadaniu Schulza, czytam mesjańskie zdanie: «On to wziął na siebie...». Jakby tak właśnie przychodził Mesjasz Schulza, tylko jako ciało w stanie najwyższego natężenia. Mesjasz ukryty pod kołdrą”.

Tyle że ja znów powtórzę swoje: w maranizującej wyobraźni Schulza jest miejsce i na chrześcijańskiego Zbawcę, który bierze na siebie cierpienie całego świata, i na kabalistycznego Mesjasza, który wywiedzie świat z domu niewoli i otworzy przed nami nieznane jeszcze wymiary obiecanego Wyjścia (kto wie, może tak jak u Agambena, Mesjasz pojawi się ze „zwierzęcą głową” Nemroda). Autor wybrał pierwszą opcję, ale za cenę pominięcia wszystkiego, co wiąże się u Schulza z żydowską heterodoksją: jego zupełnie niechrześcijańską *a f i r m a c j ą* materii, która jest dlań nie tylko źródłem cierpienia, ale też areną Wyjścia i Obietnicy. Tymczasem ta druga perspektywa pozwala dojrzeć, że Schulzowska wizja świata zdecentrowanego i puszczanego wolno, gdzie toczy się „światna impreza życia”, należy do specyficznego dziedzictwa kabały, zwłaszcza do, nazwanej tak przez Gershoma Scholema, „teologii ryzyka”, gdzie istnienie jest rodzajem eksperymentu o niewiadomym rozwiązaniu, brnącym w metafizyczną niepewność po wycofaniu się Boga (*cimcum*) i rozbiciu przedustawnej harmonii boskich naczyń (*szwirat ha-kelim*). To nieco inna wizja kabały niż ta, do której przyzwyczaił nas Władysław Panas: wizja zawrotna, heterodoksyjna, ocierająca się o groteskę, bliższa Jakubowi Frankowi niż pobożnym chasydom. „Schulzowski komizm” (autor go dostrzega, ale nic z nim nie robi) łączy go z Kafką, Scholemem, Benjaminem i Kracauerem – na co wskazywał już Adam Lipszyc w swoim frankistowskim odczytaniu *Wiosny*, a także ja w eseju o Schulzu i kabale. To w tym bardzo szczególnym teologicznym materializmie zakorzenienia się i znajduje wyraz Schulzowska ambiwalentna miłość do materii, afirmująca jej skończoność, przemijalność, ale i nieobliczalność: cechy przygodnego istnienia, które Schulz jednocześnie oplakuje i wychwala,

„Z Mesjaszem
czy bez”

godząc olśnieniem ze stratą. Nieskończony gwar świata – *clamor mundi* – to Schulzowska muzyka sfer. Nawet więc jeśli Mesjasz nie nadejdzie i zbawienie nie nastąpi – i tak było warto. Z *Mesjaszem czy bez*, z Bogiem czy bez Boga, *experimentum mundi* posiada wartość autoteliczną: żaden inny pisarz nie wyraża tej wiary z równym Schulzowi estetycznym przeżychem. To ona czyni go pisarzem wyjątkowym i jedynym w swoim rodzaju.

Tymczasem w „namyśle estetycznym”, którego dokonuje Jakub Orzeszek, tej ekstazy w ogóle nie ma. Pozbywając się oczywistego – kalbalistycznego – klucza do materialistycznej wyobraźni Schulza, autor zdany jest na teoretyczne aproksymacje, które są być może pokrewne Schulzowi (jak *informe* Bataille’a, „ciało bez organów” Deleuze’a czy niski materializm feministyczny, wyrosły na gruncie Bachofenowskiej wizji prehistorycznego matriarchatu i „powszechnej rozwiązłości wszechrzeczy”), ale nie trafiają w samo sedno. Autor ma rację, kiedy pisze, że „spojrzenie Schulza na ciało i cielesność nie ma w sobie nic z gnostyckiego upodrzednienia materii”, lecz nie potrafi przebić się na poziom jej afirmatywnego „unadržędzenia”: to bowiem stoi w jawnej sprzeczności z negującym istnienie „grzechem narodzin” i powrotem do łona nocy, którego pragnienie Schulzowi narzucił. Do zrozumienia tej ostatecznej inwersji potrzebne byłoby dogłębne studium żydowskiej tradycji antynomicznej – choćby takiej jak frankizm – której stawką jest właśnie pełne dowartościowanie materii jako żywiołu niezależnego od ducha. Nie jest więc tak, że w rozprawie Jakuba Orzeszka nie ma teorii: jest Bataille (*informe*), Quignard (noc seksualna), Deleuze i Guattari (ciało bez organów), Nancy (*corpus*), ale nie ma akurat tej, która być może byłaby najbliższa temu, co sam Schulz w związku ze *Sklepami cynamonowymi* określił jako jego „własną, prywatną mitologię, własny mityczny rodowód”. Ta prywatna mitologia zakorzenia się w osobistym i osobliwym doświadczeniu żydowskiego antynomizmu, które w idiomie Schulza przybrało literacką formę konfrontacji dwóch Ksiąg: tej oficjalnej, spisanej przez Demiurga, którą narrator odrzuca jako fałszyfikat – i tej prawdziwej, pisanej na żywo przez samo stworzenie. W odniesieniu do interpretacji Panasa Orzeszek pisze: „Temat a-religijności Schulza [...] wciąż czeka na osobne studium”. Istotnie, wciąż tylko czeka i czeka. A przecież materiały już są, wystarczyłoby po nie sięgnąć. Czytany w innym kontekście, zarysowanym przez Scholema, Benjamina, a zwłaszcza ich debatę Kafkowską i rozważania o „judaizmie komicznym” – skądinąd znacznie mu bliższym niż materializm francuski od Bataille’a po Nancy’ego – Schulzowski stosunek do materii i ciała ukazałby się w odmiennym świetle.

religijność
Schulza

Przez całą tę rozprawę przewija się pytanie: Dlaczego Schulz nigdy nie napisał powieści, której powstanie obiecywał, czyli *Mesjasza*? Jedna

z możliwych tez, bliska Michałowi Pawłowi Markowskiemu, byłaby zapewne taka, że koniec końców w Schulzu nie było nadziei; że przytłoczył go egzystencjalny nihilizm rodem z niemieckiej *Lebensphilosophie*, gdzie istnienie to upiorny młyn życia i śmierci, napędzany ślepą wolą (co potwierdzałyby Schopenhauerowsko-Munchowskie w stylu *exlibrisy* tworzone dla Weingartena). Wszak tam, gdzie nie ma nadziei, nie powstanie żadna literacko przekonująca wizja zbawienia. Ale możliwa jest też inna odpowiedź, bardziej w duchu kabalistycznej „teologii ryzyka” i jej ekstazy wizji metafizycznej, gdzie istnienie jest w pewnym sensie tak samo byle jakie, ale rozpoznanie to nie przeszkadza witalistycznej akceptacji, bo w tej tandencie jest coś poruszającego: uporczywość życia, które zerwało się z łańcucha i nie służy już żadnego bóstwu, ani dobremu, ani złemu. Wówczas, jak już zauważyłam, Mesjasz staje się zbędny, bo nie ma czego naprawiać; po co bowiem wieszczyć *tikkun ha-olam*, skoro podoba nam się świat w całym jego tandetnym odpuszczeniu? Może więc, wbrew odczuciom samego Schulza, które Jakub Orzeszek zdaje się podzielać, *Sanatorium pod Klepsydrą* nie byłoby tylko słabym ersatzem nienapisanej powieści, lecz właśnie konsekwentnym potwierdzeniem wizji, w której mesjańska interwencja w ogóle nie jest potrzebna. Jak twierdzi Harold Bloom, nie byłby to pierwszy przypadek, kiedy to podmiot-pisarz okazuje się mądrzejszy od autorskiego Ja dostarczającego autokomentarza. Życie dzieła byłoby wówczas mocniejsze niż to „anihilujące zdarzenie, które niszczy odniesienie do sensu” i które, zdaniem Orzeszka, nosił w sobie – ba, pielęgnował – od zarania Schulz, oddany regresywno-tanatycznym pokusom wielkiej nocy.

Jak już jednak zaznaczyłam na wstępie, wszystkie te uwagi krytyczne w niczym nie umniejszają mojego podziwu dla tak solidnie i pięknie wykonanej pracy. Mogę się z jej autorem nie zgadzać w „namyśle estetycznym” nad dziełem Schulza – tak z jego interpretacyjnym sceptycyzmem, jak i z tanatycznym kierunkiem tego namysłu, kiedy interpretacja jednak się pojawia – ale jest to niezgoda w duchu Bloomowskiego „respektu agonicznego”. Dlatego z pełnym przekonaniem rekomenduję przyjęcie rozprawy doktorskiej Jakuba Orzeszka do obrony.