

Jakub Orzeszek: Tak i nie

1

„proces”
Bartleby'ego

Czy kopista Bartleby potrzebuje dzisiaj sprzymierzeńców? I czy ma jeszcze prawdziwych przeciwników? O s k a r ż y c i e l i? W jego sprawie powiedziano już sporo. Sama w sobie stała się ona tematem naukowych studiów¹. Polifoniczny proces, który toczył się co najmniej od połowy XX wieku, osiągnął szczyt w jego końcówce. Głos w obronie skryby zabrali wtedy – każdy w swoim stylu i na własny rachunek – Jacques Derrida, Gilles Deleuze, Giorgio Agamben, Michael Hardt i Antonio Negri. Bartleby bywał więc Hiobem/Abrahamem, figurą ojca, który „bierze na siebie odpowiedzialność odpowiedzi bez odpowiedzi”². Ale też przeciwnie – „człowiekiem b e z r e f e r e n c j i”, synem bez ojca, który zrywa z maskami „funkcji ojcowskiej” na rzecz innego projektu podmiotowości: „patchworku [...] pozbawionego centrum, prawej i lewej strony”³. Bywał także ukrytym polemistą Leibniza, dobrym duchem bytów przypadkowych, które inaczej niż te konieczne, „najlepsze z możliwych” – „mogą nie stać się”, „mogą istnieć albo nie istnieć”⁴. I wirusem w trybach kapitalistycznego Imperium⁵.

Kim jeszcze? Retoryczny rozmach i zdecydowanie, z jakimi interpretatorzy obsadzają Melville'owskiego bohatera w kolejnych rolach, kontrastują z nieokreśloną, aż komicznie słabą pozycją samego skryby, o którym „nie wiadomo niczego pewnego”. „To, co widziałem na własne oczy, to c a ł a moja wiedza”⁶ – oświadcza narrator, jakby przemawiał o Bartlebym przed ławą przysięgłych.

To jednak także sytuacja czytelników i czytelniczek noweli. Ustami narratora, „wybitnie solidnego człowieka” z Wall Street, którego nietaktownie byłoby posądzać o prowokatorstwo, ironista Melville zastawia sidła na przyszłych interpretatorów. Kto liczy, że pod powierzchnią

- 1 Ich syntentyczne omówienie można znaleźć na przykład w posłowie Adama Lipszyca i Mikołaja Wiśniewskiego do *Nowel i opowiadań* Hermana Mellville'a (Warszawa 2020). Cytaty z *Kopisty Bartleby'ego* – w przekładzie Krystyny Korwin-Mikke – za tym wydaniem.
- 2 J. Derrida, *Darować śmierć. Komu darować* (*Wiedzieć, by Nie Wiedzieć*), przeł. M. Pawlikowska, w: *Czytanie Derridy*, red. B. Małszyński i R. Włodarczyk, Wrocław 2005, s. 85.
- 3 G. Deleuze, *Bartleby, czyli formuła*, w: idem, *Krytyka i klinika*, przeł. B. Banasiak, P. Pieniążek, Łódź 2016, s. 123, 128.
- 4 G. Agamben, *Bartleby, czyli o przypadkowości*, przeł. S. Królak, w: H. Melville, *Kopista Bartleby. Historia z Wall Street*, przeł. A. Szostkiewicz, Warszawa 2009, s. 138.
- 5 Por. M. Hardt, A. Negri, *Imperium*, przeł. S. Ślusarski, A. Kołbaniuk, Warszawa 2005.
- 6 H. Melville, *Kopista Bartleby, czyli opowieść o Wall Street*, s. 7.

Kopisty Bartleby'ego, a więc pod powierzchnią tekstu, ukrywa się coś jeszcze, co należy z r o z u m i e ć i co dopiero pozwoli u z a s a d n i ć sposób jego istnienia, poczuje się zawiedziony – lub zwiedziony. Kto jednak zdoła się oprzeć pokusie interpretowania, gdy tekst raz po raz, z ostentacją, odsłania puste miejsca? Cały jest jak biała kartka Bartleby'ego, który zamiast pokrywać ją znakami/znaczeniem, spędza dni w kącie za parawanem, chrupiąc imbirowe ciasteczka i w zamyśleniu patrząc się w mur. Czasem chciałoby się, jak porywczy skryba Indor, zerwać się z miejsca, szarpnąć za parawan i porządnie potrząsnąć owym młodzieńcem, którego „nadzwyczajna łagodność [...] odbierała [mu] poniekąd wszelkie męstwo”⁷.

kuszenie
miejsc
pustych

Ni to protokolarna, ni to paraboliczna narracja, choć udaje linearną, jest jakby organicznie zrośnięta z Bartlebyem. Staje się jego ciałem, po którym ślizga się nasze spojrzenie w trakcie lektury („żadna zmarszczka podniecenia nie fałdowała jego oblicza”⁸). Choć pasywna i prowadzona nader przejrzysto – raczej pobudza, drażni, nie poddaje się „pragnieniu scalenia”⁹. Jedyna odpowiedź, jakiej udziela interpretatorom, pozostaje wierna swojemu bohaterowi: *I would prefer not to*. Wolałoby nie.

wolałoby nie
(scalać)

2

Czy pisanie, które uchyla się od odpowiedzi, jest zawsze martwe? Czy rezygnując z interpretacji, rozumianej jako „pragnienie scalenia”, zdradzamy tekst literacki? Albo – mówiąc brutalnie – ten tekst zabijamy? Czy alternatywą dla niej jest tylko żałobny lament nad „cmentarzyskiem znaków”¹⁰? Nekrofiliczne zaszepienie się nad korpusami tekstów, które bez „scalającego” gestu interpretatora „rozpadają się w proch, unicestwiają, giną”¹¹, są „stającymi-się-trupami”¹² – jak ciała pozbawione tkanek miękkich i życiodajnych płynów?

Michał Paweł Markowski jest pewien: „Interpretacja oznacza, że żałoba została z sukcesem zakończona, że interpretator nabrał dystansu do utraconego tekstu, że odciął się już od pępownicy, która go z nim łączyła. I odwrotnie: dopóki czytelnik trwa w żałobie, niweczy szansę na interpretację”¹³. Ta mocna deklaracja metodologiczna zawiera w sobie równie

7 Ibidem, s. 30.

8 Ibidem, s. 19–20.

9 M.P. Markowski, *Więcej istnienia*, „Schulz/Forum” 19/20, 2022, s. 43.

10 Zob. J. Baudrillard, *Ciało albo cmentarzysko znaków*, w: idem, *Wymiana symboliczna i śmierć*, przeł. S. Królak, Warszawa 2007, s. 128–156.

11 M.P. Markowski, op. cit., s. 45.

12 A. Bielik-Robson, *Dwa ciała Schulza*, „Schulz/Forum” 19/20, 2022, s. 29.

13 M.P. Markowski, op. cit., s. 43.

mocne zobowiązanie etyczne, które krytyk nakłada na nas – piszących o pisaniu innych. „Każdy, nawet nieczytający rozprawki *Traum und Melancholie* terapeuta powie, że żałoba domaga się «zamknięcia»”¹⁴. A jeśli – jak twierdzi Markowski – „scalająca” interpretacja jest możliwa tylko poza rytmem żałoby, jej brak należałoby uznać za podtrzymywanie stanu, któremu z kolei niebezpiecznie blisko do popędu śmierci. Brak interpretacji jest „apologią rozproszenia”¹⁵. A to – zdaniem Markowskiego – traumatyczne celebrowanie straty, zatrucie Freudowską melancholią, „rezygnacja z istnienia, albo nawet możliwość odwołania istnienia”¹⁶.

Przyznam, że trudno mi się zgodzić z takim wyobrażeniem literatury. Podobnie zresztą – nawiasem mówiąc – jak z takim wyobrażeniem żałoby, która w skrócie Markowskiego przypomina dość mechaniczny zabieg chirurgiczny. Jakby możliwe było ustanowienie jasnej granicy. Wczoraj byłem w żałobie, ale dziś jestem już w pełni życia. Przepracowałem ją. Jakby żałoba była chorą naroślą – ciałem obcym w moim ciele. Jakby nie było sposobu innego, afirmatywnego bycia ze zmarłymi. Czy naprawdę tak jest?

Literatura jednak pokazuje, że bywa ono możliwe. Rzecz jasna – literatura pojmowana nie jako „kraj mocnych interpretacji”¹⁷ czy „respekt agoniczny”¹⁸, lecz właśnie ta literatura, która staje po stronie pisania rozproszonego, zakłóconego, nieukierunkowanego na „scalające” odpowiedzi – w tym sensie n i e o d p o w i e d z i a l n e g o. Nazwijmy ją nie tyle „literaturą mniejszą” ile „literaturą słabszą”. Tylko w ramach tej literatury możliwe były zdania, które – zupełnie nie po linii Freuda – próbują przywracać oddech zmarłym. Jak choćby te napisane przez Schulza w *Ostatniej ucieczce ojca*: „Umierał wielokrotnie, zawsze jeszcze nie doszczętnie, zawsze z pewnymi zastrzeżeniami, które zmuszały do rewizji tego faktu. [...] Fizjonomia już nieobecnego rozeszła się niejako po pokoju, w którym żył, rozgałęziła się, tworząc w pewnych punktach przedziwne węzły podobieństwa o nieprawdopodobnej wyrazistości. Tapety imitowały w pewnych miejscach drgawki jego tiku, arabski formowały się w bolesną anatomię jego śmiechu, rozłożoną na symetryczne członki, jak skamieniały odcisk trylobita”¹⁹.

żałoba -
interpretacja
- pełnia życia?

przywracać
oddech
umarłym

¹⁴ Ibidem, s. 42–43.

¹⁵ Ibidem, s. 42.

¹⁶ Ibidem, s. 42.

¹⁷ Ibidem, s. 50.

¹⁸ A. Bielik-Robson, op. cit., s. 35.

¹⁹ B. Schulz, *Ostatnia ucieczka ojca*, w: idem, *Opowiadania. Wybór esejów i listów*, oprac. J. Jarzębski, Wrocław 1989, s. 313. Wszystkie cytaty z prozy Schulza za tym wydaniem.

Jak choćby „fantastyczne aforyzmy”²⁰ Canetti, latami rozprasane „bez związku ani tyrańskiego planu”²¹ w luźnych kartkach, a złożone – już bez udziału autora – w *Księdze przeciwko śmierci*. „Użyczam jej mego oddechu. Niech chodzi na moich nogach”²² – notuje w 1942 roku, gdy żałoba po stracie matki jest nadal świeża, mimo że minęło pięć lat od jej śmierci. W 1960 roku Canetti zapisuje ciąg dalszy: „Żałoba po zmarłych ma na celu ich ożywienie, właśnie to jest namiętnością. Żałoba powinna trwać tak długo, aż jej się to uda”²³. Ta sama myśl nie opuszcza go także dziewięć lat później: „[Żywi] [z]ostają pochyceni przez zmarłych i służą im jako ich życie. Nie jest to łapczywy, rabunkowy, szkaradny proces, lecz coś spokojnie uszczęśliwiającego, cichego, naturalnego i oczywistego, co rozgrywa się w taki sposób, jakby tylko to było sensowne, nie pomniejsza człowieka, lecz rozszerza go”²⁴.

Albo te zdania, których autorem jest Roland Barthes, „RB” rozproszony w słabych oddechach *Dziennika żałobnego*. W jednej z pierwszych notatek pisze: „Nie chcę o tym mówić ze strachu przed uprawianiem literatury – albo nie będąc pewnym, że to nią nie będzie”²⁵. A przecież mówi o tym jeszcze dwa lata. Nie na przekór żałobie, lecz rozproszony w jej rytmie, „pchany naprzód przez dziecięce Pragnienie”. Nie ma pewności, bo nie może jej mieć, że uzyska jakąkolwiek odpowiedź na stawiane przez siebie pytania. Chyba że co do jednego: „mama jest obecna we wszystkim, co napisałem”²⁶.

I tak jak – ostatni już przykład z jeszcze innego świata – Nick Cave, który na albumie *Ghosteen* nie chce odciąć pępownicy od zmarłego syna, lecz stwarza dla niego fantazmatyczne „nie-miejsce”, a w nim „drugie ciało” chłopca. Rozproszone, choć na pewno nie martwe, w słowach i oddechu, w głosie. Nieustalone, dopiero stające się w pulsowaniu pieśni, każdorazowo aktualizujące się w trakcie koncertów. Jest ono zbyt kruche

wspólnicy
w słowach
przeciwko
śmierci

rozproszone,
choć
na pewno
nie martwe

20 „Aforyzmy fantastyczne” to termin Paula von Matta. W posłowie do *Księgi przeciwko śmierci* napisał on też, że notatki Canettiego są „ściłą refleksją w postaci tekstu ściśle wyzbytego refleksji” (s. 81). Małgorzata Łukasiewicz stwierdziła, że to język „nieobłaskawionego sobiepana” (*Nowy, obcy język, w: Świadek wieku zaślepienia. Polska recepcja twórczości Eliasza Canettiego*, oprac. E. Białek i L. Żyliński, Wrocław 2006, s. 169). Łukasz Musiał z kolei spostrzegł – i to chyba najbardziej trafione – że w *Księdze przeciwko śmierci* łączy się „doświadczenie niebywałej intensywności myślenia, doznania wręcz sensualnego, oraz smak hermeneutycznej porażki, wynikającej z niemożności precyzyjnego uchwycenia sensu” (*Pierwsze przykazanie: nie umieraj*”, *Antyteologia Eliasza Canettiego*, w: *Nekroprzemoc. Polityka, kultura i umarli*, red. J. Orzeszek, S. Rosiek, Gdańsk 2022, s. 248–249).

21 E. Canetti, *Księga przeciwko śmierci*, przeł. M. Przybyłowska, Sejny 2019, s. 20.

22 Ibidem, s. 23.

23 Ibidem, s. 115.

24 Ibidem, s. 163.

25 R. Barthes, *Dziennik żałobny*, oprac. N. Léger, przeł. K. M. Jaksender, Kraków 2019, s. 35.

26 Ibidem, s. 147.

i słabe, by mogło zaistnieć w „kraju mocnych interpretacji”. Jeśli czegokolwiek od nas – słuchaczy i słuchaczek – to dziwne i chwiejne bycie oczekuje, to nie odpowiedzi na pytanie, kim i dlaczego jest, lecz afirmatywnego towarzyszenia²⁷. Gestu otwarcia. Uważności. Uznania, że j e s t. I że jest t a k i e.

3

Wróćmy jednak do literatury. Bo to ona jest stawką naszych rozmów, prawda? Nie żałoba, nie zmarli, lecz pisanie – także o nich. Mówiąc, że „interpretacja to nie jest kraj dla słabych podmiotów”, Michał Paweł Markowski z polemiczną prowokacją cofa papiery podmiotu melancholijnego spod granicy mocarstwa Interpretacji. A razem z nimi styl pisania melancholijnego, z jego figurami powtórzenia, rozproszenia, zaniechania, litoty, czułości, pseudonimu, ironii, a nieraz i emfazy. Niech i tak będzie. Podmioty melancholijne, ci rozbitkowie bez map i paszportów – jeśli jacyś są wśród nas – znajdują „przytułek i bezpieczeństwo” w nomadztwie „literatury słabszej”. Bramy nasze są otwarte i dla „dezerterów moralnych”²⁸, i dla „zbiegów spod noży zbójceckich”²⁹.

Ale można powiedzieć jeszcze inaczej. „Pragnienie rozproszenia”, które autor *Pragnienia obecności* przeciwstawia interpretacji, nie musi być jednoznaczne z *écriture mélancolique*, a tym bardziej z doświadczeniem żałoby. Wystarczy przesunąć „kierunki oznaczeń moralnych” – zupełnie po Schulzowsku – i „jesteśmy tu w innym klimacie, w którym kompas uczuć działa na opak”³⁰. Kiedy w *S/Z* Barthes pisze o interpretacji tekstów pisalnych, jest jak najdalszy „pragnieniu scalenia”: „Komentować to rozgwieżdżać tekst, a nie czynić zeń skupisko”³¹. „[...] prze-pisanie powinno polegać jedynie na jego rozsiewaniu, rozprasaniu w polu nieskończonej różnicy. Tekst pisalny jest wieczną terażniejszością, na której nie może się opierać żadna mowa ciągła (przekształcająca go nieodwołalnie w przeszłość); tekst pisalny to m y w t r a k c i e p i s a n i a, zanim jeszcze nieskończona gra świata (świat jako gra) nie zostanie

bez interpretacyjnych glejtów

pisalność, wieczna terażniejszość tekstu

27 Nick Cave and the Bad Seeds, *Ghosteen*, Bad Seed / Ghosteen Ltd., 2019. Cave w rozmowie z Seanem O’Haganem mówi wprost: „Cóż, sądzę, że Ghosteen, zarówno tekst, jak i muzyka, to wyobrażone miejsce, gdzie duch Arthura znalazłby spokój i schronienie. Wszystko to jest kruche i niepewne, lecz dla mnie osobiście duch Arthura żyje w tym albumie. I nie jest to tylko metafora, przeciwnie – nadaję temu sens całkiem dosłowny” (N. Cave, S. O’Hagen, *Wiara, nadzieja, i krwawa łaźnia*, przeł. T. Sławek, Kołobrzeg 2022, s. 18).

28 B. Schulz, *Ulica Krokodyli*, s. 72.

29 Idem, *Republika marzeń*, s. 330.

30 Idem, *Księga*, s. 115.

31 R. Barthes, *S/Z*, przeł. M. Gołębiowska, M. P. Markowski, Warszawa 1990, s. 47.

wzięta w nawias, przerwana, powstrzymana, utrwalona przez jakiś pojedynczy system (Ideologię, Gatunek, Krytykę), narzucony na mnogość początków, otwarcie sieci, nieskończoność języków. To, co pisalne, to powieściowość bez powieści, poezja bez wiersza, esej bez dysertacji [...]; tekst ten jest galaktyką *signifiants*, a nie strukturą *signifié*; nie ma on początku; ma charakter odwracalny; można doń się dostać przez rozliczne wejścia, z których żadne nie powinno zostać pochopnie uznane za główne; kody, które tekst uruchamia, rysują się jak okiem sięgnąć, są nierozstrzygalne³².

W tych kilku słynnych zdaniach, które jakże poetycko przełożyli Michał Paweł Markowski i Maria Gołębiowska, Barthes dokonuje w istocie apologii rozproszenia. Tym razem jednak nie ma ono w sobie nic z melancholii. Jest czystą intensywnością. Radością, pragnieniem, a niekiedy nawet więcej – rozkoszą tekstu. Jego pulsowaniem, „rozwieżdżaniem” czy – by sięgnąć po efektowne porównanie innego krytyka – „pracą orgazmiczną”³³. Jeśli ten styl myślenia o literaturze daje pewną receptę na rzeczywistość pisania – jak by z kolei powiedział Schulz – to chyba właśnie taką. To, co w niej najbardziej żywe i „pisalne”, jest nierozstrzygalne, rozproszone, nieuzgodnione. I przeciwnie, gdy głosy pytających nagle milkną w blasku zrozumienia, gdy pada ostatnia odpowiedź, literatura zaczyna gasnąć, staje się „czytelna” – promieniuje światłem martwych gwiazd, kanonicznych i skończonych tekstów.

Dobrze znamy ten fragment z *Ulicy Krokodyli*: „Przekroczywszy pewien punkt napięcia, przyływ zatrzymuje się i cofa, atmosfera gaśnie i przekwita, możliwości wędną i rozpadają się w nicość, oszalałe, szare maki ekscytacji rozsypują się w popiół”³⁴. Pisać tak, by utrzymywać przyływ w punkcie napięcia. Być w trakcie pisania. A to znaczy – pisać inaczej niż w trybie sądenia. Nie wiedzieć na pewno, czy „Józef jest «czułym narratorem swojego świata» czy raczej «władcą spojrzenia»”³⁵, lecz pozwolić, by dopóki to możliwe – jeszcze był oboma. Pozwolić też, by indeks Schulzowskiego ciała mówił sam za siebie. Nie – jak w lekturze Agaty Bielik-Robson – jako skończona „autopsja zawsze-już-martwego Lacanowskiego *le corps morcelé*” i nie jako scalający „rozdział o Schulzowskiej metafizyce materii”³⁶, lecz jako coś potencjalnego, co dopiero się staje. Ciało mgławicowe, pączkująca „galaktyka *signifiants*”. Cieleśność rozwieżdzona w tekście – jak okiem sięgnąć.

32 Ibidem, s. 39–40.

33 Zob. C. Grivel, *La place d'amour*, w: *Le récit amoureux*, dir. D. Coste, M. Zeraffa, Seyssel 1984.

34 B. Schulz, *Ulica Krokodyli*, s. 80.

35 M.P. Markowski, op. cit., s. 43.

36 A. Bielik-Robson, op. cit., s. 29.

4

Pisać tak, by utrzymać przyływ w punkcie napięcia. Być w trakcie pisania. Jeszcze nie i nie na pewno. Jak kopista Bartleby? Nie, jeśli uznamy go za ucieleśnienie nihilizmu czy – by powiedzieć górnolotnie – za ucieleśnioną Nicość. Lub przynajmniej – jak Agata Bielik-Robson – za arcywzór „logofobicznego 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”³⁷. Przekonania, że „na tym świecie Śmierć wszystko zmiecie, / Robak się lęgnie i w bujnym kwiecie”³⁸, a już na pewno w bujnych słowach, Bartleby nabrać by miał jako urzędnik w Biurze Martwych Listów w Waszyngtonie, naczytawszy się beznadziejnie smutnych kartek, które nie zdążyły trafić do swoich adresatów.

„Wśród krzątaniny życia listy owe śpieszą ku śmierci”³⁹ – podsumowuje narrator w ostatnich zdaniach noweli. I możemy się domyślić, że to jego interpretacja losu kopisty, którego dziwna, groteskowa śmierć na schodach więzienia dla włóczęgów, zwanego Grobowcem – nie wiadomo, głodowa czy z uwiadu woli – nagle jawi się prawnikowi jako logiczna konieczność. Wielkie Nie, długo dojrzewające w Bartleby w pomniejszych ukąszeniach negacji, w powtarzanych po dziesięciokroć, aż do fatalnego skutku: *I would prefer not to*.

Pisać jak kopista Bartleby oznaczałoby wówczas – pisać ku śmierci. To jednak nie koniec. Bo też jego Formuła nie daje się sprowadzić do czystego zaprzeczenia. Tryb warunkowy, w jakim porozumiewa się skryba (skądinąd „doprowadzając wszystkich do szału”⁴⁰), nie jest trybem orzekania. *I would prefer not to* – jak trzeźwo zauważa Deleuze – „nie jest ani twierdzeniem, ani przeczeniem”⁴¹. To stan zawieszenia pomiędzy Tak i Nie, w szczelinie języka, która otwiera w nim sferę nieokreśloności albo nierozróżnialności⁴². I jeśli niepokojąca Formuła Bartleby’ego stawia nas – jak z kolei chciał Agamben – przed próbą, nie dzieje się tak dlatego, że musimy opowiedzieć się po jednej ze stron alternatywy. Bartleby nie jest bowiem księciem Hamletem. Jego niedokonana negacja zawsze pozostaje niedokonana. Wyzwanie, jakie ze sobą niesie, nie nakłada na nas

pozostać
w nierozstrzygnięciu

37 Ibidem, s. 28.

38 A. Malczewski, *Maria. Powieść ukraińska*, oprac. H. Gacowa, Wrocław 1981, s. 38.

39 H. Melville, op. cit., s. 60.

40 G. Deleuze, op. cit., s. 113.

41 Ibidem, s. 117.

42 Ibidem, s. 120–122.

obowiązku spoglądania w „bezbarną otchłań nicości”⁴³. Skłania raczej do otwarcia się na coś radykalnie innego. Pisać jak Bartleby. Być w trakcie pisania. To znaczy – utrzymywać przyływ w punkcie napięcia, w którym Tak i Nie są nadal równie możliwe.

Czy nie tu właśnie, w „prowincjach niewiernych” języka, zaczyna się praca literatury? Jak w humusie Schulzowskiej *Wiosny*. Jak w pulsowaniu *Nocy lipcowej*: „Tajemny fluid mroku, żywa, czujna i ruchliwa materia ciemności, nieustannie kształtująca coś z chaosu i każdy kształt natychmiast zarzucająca”⁴⁴.

5

Jeden z najpoważniejszych zarzutów, jakie krytyka literacka stawiała Schulzowi za jego życia, dotyczył nie tyle samego stylu, ile czegoś, co można by nazwać za Jerzym Jarzębskim „światopoglądem prozy”. Tym, czego wielu recenzentów nie potrafiło zaakceptować w jego twórczości, nie była nawet śmiała, nienormatywna erotyka, lecz brak łatwo uchwytnego zaangażowania w kwestie polityczno-ideologiczne, a także – ontologiczna słabość i amoralność rzeczywistości *Sklepów* i *Sanatorium*, w której dopatrywano się zakamuflowanego nihilizmu⁴⁵.

Najdalej posunęli się w tej ocenie Kazimierz Wyka i Stefan Napierski. W słynnym *Dwugłosie o Schulzu* jego teksty oskarżali – to chyba właściwe słowo – o podważanie przyczynowo-skutkowego obrazu świata, o brak mocnego projektu etycznego, o słabą, autoironiczną podmiotowość narratora, o eskapistyczne ukrywanie się autora za językowymi manierami. W odczytaniu Wyki taka postawa twórcza musiała prowadzić do rozpadu – i tak dostatecznie zagrożonego – paradygmatu kultury, dla którego fundamentami były mocny humanizm i metafizyka obecności. Gdy rzeczywistość intelektualna i materialna znajdowała się o krok od zapaści i potrzebowała zdecydowanych gestów ratowniczych – również w literaturze – Schulz oferował jej „a n t y h u m a n i z m i u t w i e r d z a n i e c h a o s u”.

Wyka zobaczył w Schulzu – tak jak przeszło pół wieku później Deleuze w Bartleby – ni mniej, ni więcej, tylko „metafizycznego łajdaka”⁴⁶. Dla Wyki jednak – inaczej niż dla Deleuze’a – nie było w tej pozycji nic afirmatywnego: „Lęk przed formą i prawem, cechy wszelkiego

domniemanie
logofobii

⁴³ G. Agamben, op. cit., s. 132.

⁴⁴ B. Schulz, *Noc lipcowa*, s. 214.

⁴⁵ Por. P. Sitkiewicz, *Bruno Schulz i krytycy. Recepcja twórczości Brunona Schulza w latach 1921–1939*, Gdańsk 2018, s. 152–153.

⁴⁶ G. Deleuze, op. cit., s. 143.

dekadentyzmu. Dowolność pretekstów uczyniona dogmatem. *Sanatorium pod Klepsydrą* jest niemoralne artystycznie przez swój absolutny brak hierarchii, przez to, że wartości sztuki są jedynie pozorem na usługach plazmy. [...] To tylko limby. Metafizyczny *no man's land*⁴⁷.

Napierski stwierdzi bardziej brutalnie: „[Schulz] zamiast nowel pisuje traktaty pięknoducha”, które jednak „Nie raju mają zapach, lecz naftaliny”⁴⁸. Jest pięknoduchem, którego „nie przestaje trapić [...] staroświecki nihilizm”⁴⁹. Kimś, kto bez wątpienia potrafi używać słów, lecz dla kogo słowo z pewnością nie jest Słowem. To ledwie pusty ornament, „który z dawna zatracił wszelkie znaczenie”⁵⁰. Niby Schulz udaje, że mu „chodzi o «sprawy ostateczne»”, ale w najlepszych okolicznościach – jak prowincjonalny iluzjonista – „za pomocą licznych [...] rekwizytów uprawiać będzie na wskroś parafiańską i amatorską metafizykę”⁵¹. Jeśli odrzeć je ze stylistycznej „kostiumologii”, jego opowiadania okażą się „trupimi zabawkami”, w których z nekrofiliczną namiętnością kokietuje bezformiem, „grzebie się w resztkach, gmera i pławi w odpadkach”⁵².

Literatura – zdają się mówić Wyka i Napierski u progu 1939 roku – nie jest krajem dla słabych podmiotów. „Zbyt wielu czyha na palenie książek i zbyt łatwym kosztem mogliby ci panowie czerpać słuszności”, a „Stanowisko Schulza jest [...] dobrowolną autoeliminacją”⁵³. Literatura powinna opowiadać się za Sensem, za Słowem. Umacniać je – nie rozpraszać w kolejnych relatywizacjach. Kto tego nie robi, kto „utwierdza chaos”, ten, choćby nieświadomie, osłabia istnienie. Zbyt łatwo, zbyt lekkomyślnie.

Albo, albo...

6

Wyka i Napierski nie mieli racji. To krytycznoliterackie nieporozumienie nie polegało jednak na nietrafnej charakterystyce prozy Schulza. Wiele ich rozpoznań trafia w czułe punkty jego pisania. Błąd – jeśli można tu mówić o błędzie – polegał na nieadekwatności zobowiązań, jakie nałożyli na jego twórczość i na niego jako autora. Krytycy żądali bowiem od

staby podmiot
osłabia
literaturę?

47 K. Wyka, S. Napierski, *Dwugłos o Schulzu*, w: *Bruno Schulz w oczach współczesnych. Antologia tekstów krytycznych i publicystycznych z lat 1920–1939*, red. P. Sitkiewicz, Gdańsk 2020, s. 463 (pierwotny druk: „Ateneum” 1939, nr 1, s. 156–163).

48 Ibidem, s. 464.

49 Ibidem, s. 466.

50 Ibidem, s. 468.

51 Ibidem, s. 467.

52 Ibidem, s. 465.

53 Ibidem, s. 463.

tekstów Schulza niemożliwego – że będą tekstami skrojonymi na miarę ich oczekiwań. Te zaś – jak sądzili – były tożsame z oczekiwaniami „młodej literatury”. Nie było w niej miejsca dla „literatury słabszej”.

Wyka i Napierski przemawiali z pozycji moralnego czy nawet moralizującego autorytetu. I już tym gestem, niejako z góry, skazali dzieło Schulza na wartościowanie negatywne („żadna z cech tej książki nie jest cechą przyszłości”⁵⁴). Interesowała ich hermeneutyka, a nie erotyka sztuki. Inaczej niż my, nie mogli jednak znać manifestu Susan Sontag *Przeciw interpretacji*. Nie mogli więc przeczytać, a później praktykować na przykład takiego zdania: „Funkcją krytyki powinno być pokazywanie, w jaki sposób istnieje dane dzieło, a nawet że istnieje, a nie odkrywanie, co ono znaczy”⁵⁵.

Nie mogli też skonfrontować swoich przedsądów z projektem literatury transgresji. W jej migotliwych ramach, naszkicowanych przez Foucaulta po śmierci Bataille’a, odnaleźliby zapewne przestrzeń dla twórczości Schulza. Twórczość ta – jak sam chciał ją rozumieć – „operuje w głębi przedmoralnej, w punkcie, gdzie wartość jest dopiero *in statu nascendi*”. Nie poddaje się łatwo krytycznoliterackim użyciom, „stawia zadania etyce – nie przeciwnie”⁵⁶. Jest osobna i wsobna (to już nie Schulz, tylko Foucault: „doświadcza siebie i swoich granic w języku i w transgresji języka, która prowadzi ją [...] do zaśląbnienia mówiącego podmiotu”⁵⁷). Na pytania etyczne odpowiada w sposób sobie właściwy – „Narcyzmem”⁵⁸. Na pytania o znaczenie – autoerotycznością samego języka.

Wyka i Napierski nie mogli jednak – gdy czytali *Sanatorium pod Klepsydrą* – wiedzieć, co Foucault napisał z myślą o dziele Bataille’a, a co ja cytuję z myślą o Schulzu: „By próbować myśleć to tak czyste i zawile istnienie – myśleć wychodząc od niego i w przestrzeni, którą ono zarysowuje – trzeba uwolnić je od podejrzanych pokrewieństw z etyką. Wyzwolić je z tego, co skandaliczne bądź przewrotne, to znaczy co ożywiane jest mocą negatywności. Transgresja niczego niczemu nie

wspólnicy
przeciw
interpretacji

twórczość
wyzývajúca
etykę
na próbę

54 Ibidem, s. 464.

55 S. Sontag, *Przeciw interpretacji*, przeł. D. Żukowski, w: eadem, *Przeciw interpretacji i inne eseje*, Kraków 2012, s. 26.

56 B. Schulz, *Bruno Schulz do St. I. Witkiewicza*, w: idem, *Dzieła zebrane*, t. 7: *Szkice krytyczne*, koncepcja edytorska W. Bolecki, komentarze i przypisy M. Wójcik, oprac. językowe P. Sitkiewicz, Gdańsk 2017, s. 10. Dalej jako SK.

57 M. Foucault, *Przedmowa do transgresji*, przeł. T. Komendant, w: idem, *Powiedziane, napisane. Sza-leństwo i literatura*, wybrał i oprac. T. Komendant, posłowie M. P. Markowski, Warszawa 1999, s. 65.

58 List Brunona Schulza do Stefana Szumana z 24 lipca 1932 roku, w: idem, *Dzieła zebrane*, t. 5: *Księga listów*, zebrał i przygotował do druku J. Ficowski, uzupełnił S. Danecki, Gdańsk 2016 s. 36. Schulz pisał tam niby o wierszach Szumana, ale najbardziej o Rillem i o sobie. Dalej jako KL.

przeciwstawia, nie usiłuje niczego załatwiać kpinami, nie zamierza naruszać trwałości zasad: nie rozbłyskuje drugą stroną lustra z tamtej strony niewidzialnej i nieprzekraczalnej linii. [...] W transgresji nie ma nic negatywnego. Afirmuje ona ograniczony byt, afirmuje bezgraniczność, w jaką rzuca się, pierwszy raz otwierając ją na istnienie. Ale powiedzieć też można, że w tej afirmacji nie ma nic pozytywnego: żadna treść nie może jej związać, ponieważ, zgodnie z definicją, żadna granica nie może jej utrzymać”⁵⁹.

7

Schulz nigdy nie odniósł się publicznie do recenzji Wyki i Napierskiego. Ślady tej lektury nie zachowały się też w jego prywatnych listach, chyba że pośrednio – w stanie „wielkiej depresji”, z której zwierzał się w styczniu 1939 roku Romanie Halpern⁶⁰. Ale właściwie nie musiał odpowiadać na ich dwugłos.

Zrobił to za niego Jakub, nie bez ironii uprzedzając podobne zarzuty w *Manekinach*: „mniej treści, więcej formy! Ach, jakby ulżył światu ten ubytek treści. Więcej skromności w zamierzeniach, więcej wstrzemięźliwości w pretensjach – panowie demiurdzy”⁶¹. Zrobił to także sam Schulz w wywiadzie Witkacego, gdy – iście po bartlebyańsku – wolał się uchylić od filozoficznej interpretacji *Sklepów cynamonowych*: „Sądzę, że zrationalizowanie widzenia rzeczy tkwiącego w dziele sztuki równa się zdemaskowaniu aktorów, jest końcem zabawy, jest zubożeniem problematyki dzieła. [...] Gdyby sztuka miała tylko potwierdzać, co skądinąd już zostało ustalone – byłaby niepotrzebna. Jej rolą jest być sondą zapuszczoną w bezimienne”⁶².

Kilka miesięcy po dwugłosie Wyki i Napierskiego ukazała się w „Wiadomościach Literackich” ankieta *W pracowniach pisarzy i uczonych polskich*. Odpowiedź, której udzielił Schulz, jeszcze inaczej – z rzadko spotykaną u niego otwartością – charakteryzuje jego twórczość na tle poruszanych tu problemów. To także ostatnia opublikowana deklaracja autora:

„Temat – jak zawsze – nieważny i trudny do zreferowania. Ja sam mam dla wewnętrznego użytku pewne nic niemówiące nazwy prywatne. [...] Nie wiadomo właściwie, co nazwać tematem przy tym sposobie krystalizowania treści. Właściwym tematem, a więc ostatecznym

odpowiedzi
zastępcze

⁵⁹ M. Foucault, op. cit., s. 52–53.

⁶⁰ List Brunona Schulza do Romany Halpern z 21 stycznia 1939 roku, w: KL, s. 184.

⁶¹ B. Schulz, *Traktat o manekinach*, s. 31.

⁶² Idem, *Bruno Schulz do St. I. Witkiewicza*, s. 8, 10.

surowcem, który znajduję w sobie bez żadnej ingerencji woli, jest pewien stan dynamiczny, zupełnie *ineffabilis* i zupełnie niewspółmierny ze środkami poezji. Mimo to posiada on całkiem określony klimat, wyznaczający ściśle gatunek treści osadzającej i nawarstwiającej się na nim. Im bardziej ten bezcielesny związek jest *ineffabilis*, tym większa jest jego chłonność, tym wyraźniejszy tropizm i tym silniejsza pokusa zaszczepienia go na materiale, w którym by się zrealizował. Np. pierwszym złączkiem moich *Ptaków* było pewne migotanie tapet, pulsujące w ciemnym polu widzenia – nic więcej. [...]

Paradoks, napięcie między ich niewyraźnością i nikłością a uniwersalną pretensją, aspiracją reprezentowania «wszystkiego» – jest najsilniejszą podniecią twórczą⁶³.

Nic więcej? Temat nieważny? Ale jednak alternatywą dla tematu nie jest nic. To nic – to coś. A nawet – w s z y s t k o. To, co nieredukowalne. Pewien stan dynamiczny. Twarz ojca o godzinie piątej rano. Zapach Adeli, którym odurza się Józef. Delikatne ciała ludzkie na wstydliwych fotografiach. Kot, który mył się w słońcu.

Intensywność, która nie potrzebuje tematu, by istnieć.

coś, pewien
stan
dynamiczny

63 Idem, *W pracowniach pisarzy i uczonych polskich*, w: SK, s. 139–140.