

Michał Paweł Markowski: Szybkie samoródtwo blagi. Schulz, Deleuze i kwestia interpretacji

Problemem nie jest znaczenie, tylko użycie¹.

Impas

Czy Schulz cierpi na brak, czy też może nadmiar interpretacji? W ostatnich, powiedzmy, dziesięciu latach dowiedzieliśmy się o Schulzu pewnie więcej, niż wiedzieliśmy przez pół wieku po jego śmierci. Archiwum Schulzowskie, wspierane edycją *Dzieł zebranych* i świadectw recepcji, dzięki staraniom Szkoły Gdańskiej pod dyskretnym, acz stanowczym dowództwem Stanisława Rośka, nasyciło się już chyba zupełnie i tylko jakieś sensacyjne odkrycie zagubionych tekstów (na miarę przeoczonego latami eseju o Lilienie²) mogłoby zmienić naszą wiedzę na temat autora *Sklepow cynamonowych*. A jednak czytelnik szesnastu tomów nieocenionego „Schulz/Forum” odnosi wrażenie, że choć znamy Schulza doskonale w każdym szczególe i ogóle, to rzadko pojawiają się tam odczytania rzeczywiście przełomowe lub choćby ryzykowne. Bardzo trudno jest oprzeć się myśli, że w oczekiwaniu na „Mesjasza”, który objawi nam ostateczną prawdę o Schulzu, wszyscy truchtamy w kółko i nie stać nas na śmiałe interpretacyjne gesty, które mówiłyby coś nowego nie o fragmentach, lecz o c a ł o ś c i, że w przyrastającej lawinowo masie przyczynków i przypisów niknie szansa odczytania Schulza na nowo i posuwamy się raczej wszerz niż w głąb, raczej kłaczasto niż korzennie. Tak jakby schulzologia znalazła się w końcu w sytuacji samego Schulza³: żyje w zamurowanym pokoju, z którego wyjście trzeba sobie dopiero wyobrazić.

raczej
kłaczasto niż
korzennie

- 1 G. Deleuze, F. Guattari, *Anty-Edyp. Kapitalizm i schizofrenia*, t. 1, przeł. T. Kaszubski, Krytyka Polityczna, Warszawa 2017. Dalej jako AE z podaniem numeru strony.
- 2 B. Schulz, *E.M. Lilien*, „Schulz/Forum” 2015, nr 6.
- 3 B. Schulz, *O sobie*, „Studio” 1936, nr 2. Tekst ten ostatecznie został przez autora zatytułowany *Samotność* i pod taką nazwą wszedł do *Sanatorium pod Klepsydrą*. Nic w tym dziwnego: strategia pisarska Schulza polegała na – uwaga: bardzo brzydkie słowo – odpartykularyzowaniu własnych doświadczeń, odciąganiu ich od autobiograficznego kontekstu, o czym piszę szerzej dalej, w kontekście nieobecności świata żydowskiego w jego prozie.

Poza imponującymi (a przez to dyskusyjnymi) próbami Panasa i Dybla, którzy wmontowali Schulza w wielkie systemy interpretacyjne (Kabałę i psychoanalizę), schulzologia jest nader ostrożna w otwieraniu sklepów cynamonowych nowymi kluczami, czego pośrednim dowodem jest niedawny zwrot biograficzno-tekstologiczny. Jest trochę tak, jakby ci znakomici młodzi i starsi badacze mówili: powoli, drodzy państwo, powoli, najpierw ustalmy fakty, potem przyjdzie czas na brawurę, najpierw popatrzymy na rękopisy Schulza pod światło, potem zajmijmy się intelektualną iluminacją. Mają rację i nie mają. Mają, bo żadna interpretacja nie ruszy z miejsca, jeśli skazana jest na domysły bez tekstualnego zaplecza. Nie mają, bo każda interpretacja ma w sobie ziarna anarchii: trzeba gwałtownie zanegować istniejący porządek władzy, za co oczywiście zawsze płaci się wysoką cenę, więc nie wiadomo, czy warto.

Z tego powodu artykuł izraelskiej badaczki Idit Alphandary *Estetyczne fałszywe i moralne emocje w „Sanatorium pod Klepsydrą” Brunona Schulza i w filmie Wojciecha Hasa* należy przywitać z uznaniem. Alphandary nie jest schulzolożką w sensie ścisłym, co znaczy, że zajmuje się Schulzem jedynie dorywczo⁴, używając go do własnych celów, ale to właśnie jest interesujące, bo wymusza pytania: jak się Schulza dziś za granicą używa, jakim interesom prywatnym i publicznym służy (dlaczego tak właśnie rozumiem interpretację, powiem za chwilę), komu i do czego jest potrzebny? Ta „obca” recepcja, spojrzenie z boku, śmiałe bluźnierstwo ma kolosalne znaczenie dla każdej literatury, zwłaszcza mniejszej, gdyż narusza jednojęzyczny monopol. Gdy Madeline Levine na nowo przełożyła całą prozę Schulza i *Collected Stories* odesłały (jak się zdawało) poronioną translację Celiny Wieniewskiej do lamusa⁵, można się było spodziewać, że wzbierze nowa fala zagranicznego zainteresowania *Sklepami cynamonowymi*. A jednak nie. Poza wciąż oczekiwaną książką Karen Underhill o galicyjsko-żydowskich kontekstach twórczości Schulza⁶ nie pojawiło się w ostatnim czasie za granicą żadne rewizjonistyczne odczytanie Schulza, które wzięłoby się za łeb z naszymi, polskimi, niedo- lub nadczytaniami.

powoli,
drodzy
państwo

4 O Schulzu pisze także na kilku stronach eseju o W.G. Sebaldzie (I. Alphandary, *Forgiveness and Resentment are Heterogeneous to Politics. W.G. Sebald's „Max Ferber”, [w:] Democracy, Dialogue, Memory. Expression and Affect Beyond Consensus*, ed. by I. Alphandary, L. Koczanowicz, Routledge, London 2018).

5 B. Schulz, *Collected Stories*, transl. from the Polish by M.G. Levine, Foreword by R. Galchen, Northwestern University Press, Evanston 2018.

6 K. Underhill, *Bruno Schulz and Galician Jewish Modernity*, Indiana University Press, Bloomington 2024; zob. zapowiedź: <https://www.amazon.com/Schulz-Galician-Jewish-Modernity-Eastern-ebook/dp/B08GBZMXC4>.

Winny: język

zagraniczni
czytelnicy
zdiagnozowani

Kto dobrze zna język polski, nie interesuje się Schulzem, kto interesuje się Schulzem – polszczyzny ledwie posmakował. Ma to swoje konsekwencje również dla Idit Alphandary, której nie pomaga brak znajomości oryginału, a czytanie Schulza wyłącznie w przekładzie Celinie Wieniewskiej prowadzić musi do stawiania f a ł s z y w y c h tez. Schulz w *Sanatorium* pisze o czasie tak: „Jest to do cna zużyty, znoszony przez ludzi czas, czas przetarty i dziurawy w wielu miejscach, przeźroczysty jak sito.

Nic dziwnego, toż jest to czas niejako zwymiotowany – proszę mnie dobrze zrozumieć – czas z drugiej ręki. Pożal się, Boże!...”⁷.

Wieniewska tłumaczy w ten sposób: “It is used-up time, worn out by other people, a shabby time full of holes, like a sieve. No wonder. It is time as it were regurgitated – if I may be forgiven this expression: secondhand time. God help us all!”⁸.

Alphandary, opierając się na błędnym przekładzie, dodaje kursywę i wyjaśnia: „Schulz prosi, aby mu «wybaczone», albowiem jego wspomnienia o ojcu i wspólnocie wypełnione są estetycznymi zniekształceniami, dzięki którym przeszłość zdaje się wychylona w stronę przyszłych różnic”⁹. Pomijam to, że nie rozumiem zupełnie, co to zdanie znaczy (autorka z reguły nie ułatwia zadania czytelnikom), i zwracam jedynie uwagę, że interpretacja ta bierze się z przekładowej niedokładności. Schulz nie prosi wcale, by mu w y b a c z o n o (interpretatorka chce, żeby tak było, bo cały artykuł jest o wybaczeniu), ale prosi o właściwe z r o z u m i e n i e słowa pochodzącego z rejestru „niskiego”. Wieniewska zmienia interpunkcję, sugerując, że „prośba o wybaczenie” dotyczy wyrażenia „z drugiej ręki”, podczas gdy w rzeczywistości dotyczy słowa „zwymiotowany”, które – notabene – jest w polszczyźnie znacznie mocniejsze niż angielskie *regurgitated*, używane zarówno przez Wieniewską, jak i Levine.

Schulz nie
prosi wcale

7 Wszystkie cytaty z *Sanatorium pod Klepsydrą* podaję za: B. Schulz, *Opowiadania. Wybór esejów i listów*, oprac. J. Jarzębski, Ossolineum, Wrocław 1998 (jako O z podaniem numeru strony), tu s. 268. Elementy biograficzne biorę najczęściej z: J. Ficowski, *Regiony wielkiej herezji i okolice. Bruno Schulz i jego mitologia*, Pogranicze, Sejny 2002.

8 B. Schulz, *The Street of Crocodiles and Other Stories*, transl. C. Wieniewska, Penguin Books, New York 2008, s. 259.

9 Odwołania do eseju Idit Alphandary w „Schulz/Forum” (2023, nr 19–20) oznaczam w tekście jako IA z podaniem numeru strony; tu s. 71.

W pewnym momencie autorka opisuje ptaka pojawiającego się w pierwszych sekundach filmu Hasa (*IA*, s. 76). Po pierwsze, ptak n i e p a t r z y w g ó r ę, po drugie – jest wyraźnym autocytatem, przeniesionym w sztuczny wymiar z filmu Hasa *Szyfry* (1966), w którym reżyser po raz pierwszy zmierzył się z tematem Holokaustu (nawiasem mówiąc, pociąg z ofiarami Holokaustu w początkowych scenach *Sanatorium* także jest autocytatem). Doszukiwanie się w ptaku odniesienia do transcendencji jest chybione, gdyż świat mesjańskiej nadziei czy zbawczej transcendencji nie jest światem Hasa. Nie zapominajmy, że film zaczyna się i kończy na cmentarzu, a ostatni ruch kamery prowadzi w głąb ziemi. Wizja Hasa jest mroczna i pesymistyczna: polscy Żydzi zostali wymordowani, pozostały po nich jedynie wspomnienia i cmentarze, a my, Polacy, musimy z tego powodu żyć z poczuciem winy i wstydu. Ciemno, głucho, mrok. Tu Alphandary ma całkowicie rację. Ale tylko tu.

po pierwsze,
ptak
nie patrzy
w górę

Has vs. Schulz

Jej artykuł ma trzy wyraźnie postawione cele. Po pierwsze, zestawia ze sobą i interpretuje tekst(y) Schulza i film Hasa. Po drugie, robi to za pomocą filozofii Gilles'a Deleuze'a i Félix'a Guattariego. Po trzecie, stosuje wyniki tej interpretacji do dyskusji na temat tego, czym jest przebaczenie. W niniejszym artykule interesuje mnie niemal wyłącznie to, jak autorka rozumie teksty Schulza, ale że rozumie je właśnie poprzez kontrast (z filmem Hasa) i pokrewieństwo (z filozofią Deleuze'a i Guattariego), to i moja analiza będzie z konieczności zahaczać to o film, to o filozofię. Przede wszystkim jednak będzie zahaczać o moją własną interpretację Schulza¹⁰, bo interpretujemy zawsze – choć nie zawsze zdajemy sobie z tego sprawę – agonicznie, p r z e c i w k o innej interpretacji. Interpretacja obstająca „za” jakąś inną interpretacją nie jest żadną interpretacją, lecz zgodą na przystąpienie do tej samej interpretacyjnej wspólnoty. Społecznie ważne, ale intelektualnie pochodne.

przedpole
agonu

Najpierw spróbuję zrekonstruować kontrast Schulz–Has. Jedno z wielu zdań kluczowych dla filozoficznego znaczenia eseju Alphandary brzmi następująco: Has „poszukuje moralnych odpowiedzi w polityce, by do wartościować ofiary” (*IA*, s. 62) i aby jego odbiorcy z młodego pokolenia

¹⁰ Tak, Schulz nie daje mi spokoju. Po pierwszej książce (tekst *Za kulisami rzeczywistości. Wprowadzenie do Schulza*, [w:] *Polska literatura nowoczesna. Leśmian, Schulz, Witkacy*, Universitas, Kraków 2007) przyszło mi niuansować (a czasem i odwoływać) jej rezultaty w kolejnej (*Powszechna rozwiązość. Schulz, egzystencja, literatura*, WUJ, Kraków 2012), po to tylko, by znów zrobić kolejny „obrót śruby”, tym razem w polityczną stronę, w projektowanej książce pod roboczym tytułem *Edyp, Żyd, nowoczesność. Polityki Brunona Schulza*.

„umieli przeżywać żalobę, odczuwać wstyd i winę za przeszłość” (IA, s. 65). Wynika stąd, że polityka nie jest właściwą odpowiedzią na cierpienie i zagładę ofiar Holokaustu. Według Alphandary Has za bardzo skupia się na upamiętnianiu przeszłości i na apelowaniu do nowych pokoleń o uznanie winy i o pielęgnowanie pamięci zamordowanych: „Zasadnicza różnica między prozą Schulza a jej ekranizacją polega na tym, że obrazy filmowe są przeplatane tradycyjnymi, stereotypowymi wizerunkami polskich Żydów” (IA, s. 61). Has według autorki jest całkowicie „sentymalnie” zapatrzony w przeszłość, stąd pełno w jego filmie odwołań do nieobecnej przeszłości i równie nieobecnej przyszłości, wobec czego zamyka nas w stereotypie i traumie („Dla Hasa natomiast przeszłość to trauma założycielska”, [IA, s. 66]). Z kolei Schulz, dzięki rewolucyjnemu traktowaniu czasu, ma otwierać nas na przyszłość, która wyzwala nas spod panowania Prawa („W odróżnieniu jednak od prozy Schulza film Hasa nie jest w stanie całkowicie wyzwolić się spod Prawa” [IA, s. 62]). Zamiast patrzeć w przód i przedstawiać możliwości żydowskiego stawania się w nowoczesnej Polsce, film Hasa zajmuje się upamiętnianiem (zob. IA, s. 65–66). W związku z tym „legitymizuje zapomnienie, jakie rodzą systematyczne, faktograficzne relacje z przeszłości, ponieważ wspominając polskich Żydów, zarazem oferuje domknięcie” (IA, s. 79). Tym samym Has „zdradza” zarówno Schulza, jak i autonomię filmowego medium, albowiem przedkłada politykę (sąd nad Polakami) nad estetykę. W konsekwencji reżyser, krytykując polską historię, „cierpi z powodu wyrzutów sumienia bądź jakiejś sekretnej winy i chce, by jego film mówił prawdę, by sprawił, że widzowie zapragną zrozumieć żydowską przeszłość swego kraju w całym jej bogactwie” (IA, s. 79). Poczucie winy nie może jednak dać dobrych rezultatów ani w sztuce, ani w etyce. Zamiast uwalniać – trzyma w garści, zamiast otwierać – zamyka, dlatego film Hasa konsekwentnie prezentowany jest jako moralne fiasko. Reżyser chce wpłynąć na Polaków z młodego pokolenia i sprawić, że będą odczuwać skruchę, winę i wstyd (por. IA np. 62). Szlachetny cel, ale nieskuteczny, powiada Alphandary, gdyż metafizyka, etyka i literatura poprzedzać muszą politykę, jeśli szukamy właściwych sposobów na radzenie sobie ze zbrodniami. Wspomniane trzy kategorie: skrucha, wina i wstyd łączą się u autorki p r z e c i w k o kategorii przebaczenia, które jest otwarciem w przyszłość, a nie fiksacją na przeszłości. Dlatego ostatecznie autorka staje po stronie Schulza przeciwko Hasowi, albowiem według niej Schulz skutecznie manipuluje czasem, rozrywając jego ciasny krąg (a tym samym, choć o przebaczeniu nie pada u niego ani jedno słowo, daje filozofom przebaczenia solidny argument); tymczasem Has, poprzez wspomnianie i nostalgię, staje się niezdolny do wyjścia z temporalnego zaszpuntowania. Według Alphandary

przebaczenie jest moralnie wyższe od poczucia winy, ponieważ to drugie zamyka nas w przeszłości i unieruchamia naszą moralność, która powinna wyzwolić się spod wpływu Prawa (hierarchii, patriarchy itd.), to pierwsze zaś otwiera przed naszą moralnością poczucie sprawiedliwości, które nie może działać na podstawie gotowych recept i dlatego należy – jak każda autentyczna etyka – do porządku nieobliczalnego. Znamy tę opozycję z filozofii Derridy, który w swoich rozważaniach na temat przebaczenia idzie wbrew filozofii mówiącej, że radykalne zło nie może być wybaczone (Arendt), i sugeruje, że przebaczenie godne tego miana może tylko przebaczać nieprzebaczalne.

Jak widać, nadrzędny cel interpretacji autorki to przeniesienie dywagacji etycznych na temat przebaczenia do sfery literackiej albo – to samo z odwrotnej strony – znalezienie w literaturze dowodu na to, że przebaczenie ściśle się wiąże z otwarciem na przyszłość, z kolei przeciwieństwo przebaczenia – resentyment – zakorzenione jest w rozpamiętywaniu przeszłości. Dlatego Has blokuje przebaczenie swoją wizją obróconą w przeszłość, natomiast Schulz je odblokowuje, albowiem jego „wynalazek” odmiennej temporalizacji świata przedstawionego otwiera przed nami horyzont przyszłości nieobjętej żadnym Prawem.

Egzegeza, lektura, interpretacja

Jasne jest, że Schulz i Has są tu narzędziami, za pomocą których buduje się i uzasadnia własną wizję świata. Tym właśnie jest interpretacja, w odróżnieniu od egzegezy. Egzegeta przekonuje nas, że chodzi mu wyłącznie o tekst, który objaśnia, że nic innego go nie interesuje, że siebie samego skromnie z egzegezy wyłącza, bo najważniejszy jest obiekt egzegezy, a nie osoba. Interpretatorka przeciwnie: jawnie oświadcza, że chodzi jej o coś innego niż sam tekst, że chce coś więcej zrobić, niż wytłumaczyć zagadkowe, objaśnić niezrozumiałe. W gruncie rzeczy jednak obydwoje robią to samo: przynoszą do tekstu swoje interesy i swoje wrażliwości, swoje uprzedzenia i swoje namiętności, swoje wyobrażnie i swoje erudycje, swoje lęki i swoje rozkosze. Tyle że egzegetka chce o nich milczeć, podczas gdy interpretator się z tym wszystkim obnosi, bo milczeć o tym, co robi, wcale nie chce. Egzegeza od interpretacji z technicznego punktu widzenia (tego, co robi) nie różni się niczym (obydwoje zajmują się przepisaniem nieczytelnego na czytelne). Jednak z ideologicznego punktu widzenia różni się wszystkim, albowiem te dwie techniki objaśniające zakorzeniają się w odmiennych instytucjach albo paradygmatach kulturowych. Egzegeza wpisuje się w instytucję *n a u k i*, wierzącej w obiektywność i bezzałożeniowość procesu objaśniania, z kolei interpretacja wpisuje się w instytucję politycznego *d z i a ł a n i a*, którego celem jest

znamy tę opozycję

nie mylmy interpretacji z egzegezą

uzasadnienie własnych potrzeb za pomocą tekstualnego autorytetu. Egzegeta powiada: objaśniam, bo t e k s t tego potrzebuje. Interpretatorka powiada: interpretuję, bo to j a potrzebuję tego tekstu, żeby lepiej wyrazić to, co chcę. Pierwszy odżegna się od własnych poglądów, udając, że egzegeza ich nie potrzebuje; druga właśnie swoje poglądy umieści w centrum interpretacji. Nie chodzi więc o to, co się z tekstem r o b i (nie chodzi tu więc o różnicę między analizą i interpretacją albo wyjaśnianiem i rozumieniem), ale – jak pisałem o tym już dwadzieścia lat temu¹¹ – jak się tego tekstu u ż y w a i po co, czyli – w gruncie rzeczy – o relację władzy. Albo się egzegetycznie – jak Schulz przed każdą *dominatrix* – pada na twarz przed tekstem, albo się interpretacyjnie – jak każda *dominatrix* nad Schulzem – nad tekstem panuje. Egzegeza jest submisywna i masochistyczna, interpretacja – dominująca i sadystyczna. Według mojej wykładni Schulz d o m a g a s i ę – i to domaga stanowczo! – interpretacji, nie egzegezy.

Domyślny czytelnik pojmuje w mig, że wprowadzam perspektywę S/M (można dowolnie te inicjały tłumaczyć) przede wszystkim ze względu na Deleuze'a, bo to on służy autorce za przewodnika po *Sanatorium*. Zanim jednak do tego Deleuze'a się zabiorę, by powiedzieć, że lektura Schulza za pomocą Deleuze'a jest bardzo grubymi nićmi szyta, muszę wprowadzić jeszcze jedną roboczą typologię. Tekst Alphandary jest wprawdzie „słaby” z powodu kompletnej nieznamości polskiej strony twórczości Schulza (zarówno jego tekstów nieobjętych cytowanym wydaniem – nie mówiąc o oryginałach – jak i polskiej tradycji egzegetycznej), ale jest za to bardzo „mocny” interpretacyjnie. Ma poważne tezy, chce Schulza włączyć w szerszy kontekst kulturowy, pokazuje w działaniu, jak czytać literaturę i film na niej oparty, wpisuje się w dyskusję polityczną, uwypukla napięcie między etyką i estetyką, słowem: nie jest błahym przyczynkiem, który można zbyć machnięciem ręki. Czytam ten tekst jako bardzo ciekawy przykład przeciągania krótkiej kołdry na swoją stronę (nic w tym gorszącego, wszyscy to robimy) i jako niezwykle interesujące *exemplum* interwencji w dziedzinie, którą nazywa się zazwyczaj „polityką interpretacji”, czyli używaniem tekstu literackiego do całkiem nieliterackich celów, jak formułowanie programu społecznego czy tworzenie moralnych manifestów, nawet jeśli ów manifest, jak dzieje się to w wypadku Alphandary, obraca się ostentacyjnie przeciwko polityce. Nie budzi to moich zastrzeżeń. Po to są teksty, byśmy ich w ten lub inny sposób używali. Trzeba wszelako uważnie analizować owe użytki, jeśli chcemy wiedzieć, co się za nimi kryje.

S/M (rozwiniecie skrótu ponoć dowolne)

przeciąganie kołdry i polityka interpretacji

Tak jak istnieje mocna dystynkcja między egzegezą a interpretacją, istnieje także nieusuwalna różnica między lekturą a interpretacją. Czytamy na własny rachunek, niefrasobliwie, wedle upodobań, w hamaku albo na plaży, interpretujemy zaś (w fotelu albo w kawiarni; przy biurku i w bibliotece robi się egzegezy) wedle – uświadomionych lub nie – zasad, które są dyskusyjne w tym sensie, że można (i należy) z nimi dyskutować. Lektura nikogo do niczego nie przywołuje, nie jest sprawą publiczną, która do czegokolwiek by zobowiązywała (jak słusznie podkreślała Szymborska, lektury są wyłącznie „nadobowiązkowe”), i dlatego czytelnik jest figurą prywatną, kapryśną, która czyta „po godzinach”. Jest idiotą w sensie źródłowym, czyli kimś od wspólnoty odłączonym, skazanym na istnienie osobne. Interpretacja odwrotnie: jest głosem w sprawie nie tylko tego akurat tekstu, nawet nie literatury jako takiej, ale rzeczy znacznie bardziej zasadniczych, takich jak relacja między fikcją i wiedzą, sens kultury, społeczna pozycja podmiotu w świecie, granice wolności, status przynależności etnicznej czy państwowej i tym podobne imponderabilia, co do których interpretator, w odróżnieniu od czytelnika-idioty, musi sobie zdawać sprawę, gdy zaczyna swoją grę z tekstem. Czytelnik ma pełną swobodę działania, interpretator – przeciwnie, i stąd wysokie ryzyko wpisane w jego przedsięwzięcie. Interpretacja jest ideologiczną interwencją, czy się tego chce, czy nie, z kolei czytanie nikogo nie skompromituje, gdyż nikt się na żaden sztyk nie wystawia. Czytelnik może powiedzieć sobie i innym, że robi, co chce, i oczekuje, że wszyscy się od niego odczepią; interpretator takiego luksusu nie ma i nie będzie miał nigdy. Jego robotą nie jest ani impresja, ani ekspresja, lecz p r e s j a: presja wywarta na innych, by się za tym lub owym opowiedzieli, by wyszli z kryjówek i otwarcie postawili na swoim. Najwięcej nieporozumień bierze się z pomieszania porządku czytania z porządkiem interpretacji, czyli lektury niezobowiązującej i czytelniczego zobowiązania, podobnie jak wiele niepotrzebnego hałasu bierze się z walki egzegetów z interpretatorami.

lektury
„nadobowiązkowe”

Puste stoliki

Schulz nie jest ani realistą, ani alegorystą; rzeczywistości, w której żył, nie ma¹². A to znaczyć musi, że nie ma też u Schulza Żydów, którzy zamieszkivali historyczny Drohobycz i którzy zapełniają każdy niemal kadr filmu Hasa. W tym sensie Alphandary ma rację: Has trzyma nas

12 Por. S. Chwin, *Dlaczego Bruno Schulz nie chciał być pisarzem żydowskim* (o „wymazywaniu” żydowskości w „Sanatorium pod Klepsydrą” i „Sklepkach cypranowych”), „Schulz/Forum” 2014, nr 4.

w moralnym szachu, narzucając Schulzowi upolitycznioną wizję przeszłości. Żydzi polscy zostali wymordowani i trzeba o tym nieustannie przypominać kolejnym pokoleniom, co do tego nie ma żadnych wątpliwości, ale skutkiem ubocznym tej polityki pamięci jest paraliżujące trwanie w traumie. Alphandary chciałaby więc, aby Żydzi u Schulza zostali od tego zamknięcia w przeszłości uwolnieni, gdyż tylko wtedy otwiera się dla wszystkich szansa lepszego życia. O ile zgadzam się całym z tą filozofią, bo obca jest mi nostalgia w każdej postaci, o tyle nie zgadzam się z jej podstawową tekstową przesłanką, a mianowicie, że *Sanatorium pod Klepsydrą* jest utworem, który nam cokolwiek o Żydach mówi.

„W *Sanatorium pod Klepsydrą* Jakub, choć umarł, to nadal żyje dzięki zapętlonemu czasowi, podobnie jak inni pacjenci sanatorium – umarli Żydzi. Dzięki owej pętli mogą podjąć życie na nowo w momencie, w którym je porzucili” (IA, s. 60). W odróżnieniu od Hasa, który stara się wskrzesić umarłych Żydów, u Schulza, powiada Alphandary, Żydzi nie umierają, lecz otwierają sobie furtki przyszłego życia. Czyżby? Tekst Schulza nie mówi nam nic o tym, że pacjenci sanatorium to Żydzi, i nic nie prowadzi do takich wniosków. *De facto* nie wiemy nic o pacjentach, co oznacza, że nie odgrywają oni w opowiadaniu żadnej roli. W samym tekście z mieszkańców sanatorium pojawiają się tylko pokojówka i doktor. W przeciwieństwie do „restauracji na mieście” (O, s. 263), w której „wszystkie oczy” skierowane są na jedzącego Ojca, stoliki w sanatorium – czytamy zaraz na początku – „były puste” (O, s. 252) i ta pustka stolików odpowiadała pustce krajobrazu, „który w obramieniu framugi stał ze swoim głębokim smutkiem i rezygnacją jak żałobne memento. Na obrusach stolików widać było resztki niedawnego posiłku, odkorkowane butelki, na wpół opróżnione kieliszki” (O, s. 252)¹³. Nie widzimy pensjonariuszy sanatorium, nie poznajemy (jak u Manna czy – ostatnio – u Tokarczuk) ich historii, co nie dziwi, skoro tego samego doświadcza narrator: „Mam silne przekonanie, że jesteśmy jedynymi gośćmi w tym Sanatorium i że tajemnicze i dyskretne miny, z jakimi pokojówka zaciska drzwi pokojów, wchodząc lub wychodząc, są po prostu mistyfikacją” (O, s. 266–267).

Oczywiście, literatura jest jedną wielką mistyfikacją, czyli podszywaniem się „pod pozór życia” (O, s. 259), z czego Schulz doskonale zdawał sobie sprawę, bo najważniejsza w sanatorium była dla niego relacja Syna

czyżby?

13 Oczywiście, ta sama pustka z perspektywy po Holokauście musi być interpretowana znacząco, jako nieobecność wymordowanych Żydów (Hasa), ale z punktu widzenia prozy Schulza tak właśnie interpretowana być nie może.

z Ojcem, c a ł k o w i c i e wyjęta z historycznego kontekstu. Po to właśnie to sanatorium na marginesie realnego życia wymyślił i po to był mu potrzebny wynalazek doktora Gotarda, by czas wszedł w wymiar nie-historyczny, a więc i nie etniczny, nie społeczny.

Już w pierwszej rozmowie z doktorem Gotardem padają kluczowe słowa: „Wie pan równie dobrze jak ja, że z punktu widzenia pańskiego domu, z perspektywy pańskiej ojczyzny – ojciec umarł. To się nie da całkiem odrobić. Ta śmierć rzuca pewien cień na jego tutejszą egzystencję” (O, s. 253). Co to takiego „ojczyzna” w tym wypadku? Czy Józef jest za granicą? Owszem, za granicą potocznej egzystencji, gdzie nieistotne są w s z y s t k i e fakty biograficzne, ł ą c z n i e z żydowskim pochodzeniem Schulza. Z perspektywy ojczyzny, czyli rzeczywistości, ojciec – żydowski kupiec małomiasteczkowy – już nie żyje, bo jego przeżycie możliwe jest tylko jako postaci z opowiadania, która odziera go z wszelkiej partykularności, a więc także z etnicznej czy narodowej tożsamości. Nie można tego chyba powiedzieć jaśniej: „Ta śmierć rzuca pewien cień na jego tutejszą egzystencję”. Schulz przywiązywał sporo wagi do słówka „pewien”. W autokomentarzu do własnej filozofii, zawartym liście do Witkacego, szczególnie podkreślał ten zaimek nieokreślony w kontekście zaprojektowanej w jego tekstach rzeczywistości. „Sklepy cynamonowe dają p e w n ą receptę na rzeczywistość, statuują p e w i e n specjalny rodzaj substancji”¹⁴ (podkreślenie moje – MPM). Szukałem, co o tym zaimku mają do powiedzenia krytycy, ale nie znalazłem. A przecież jeśli Schulz powtarza jedno słowo w jednym zdaniu, niezwykle filozoficznie obciążonym, to musi to coś znaczyć, bo u Schulza wszystko znaczy niesłychanie intensywnie. Ale co? Czy można o cieniu powiedzieć „pewien”? Można, jeśli się nie chce powiedzieć za dużo, ale też nie nic. Ta „tutejsza egzystencja” jest egzystencją wyłącznie literacką, zamkniętą w ramach opowieści, która toczy się wedle własnej logiki. Tym jest właśnie „reaktywacja” czasu: odłączeniem go od zdarzeń empirycznych i przekształceniem jego substancji, która już z rzeczywistością czasowością nie ma nic wspólnego, tak jak dzieło sztuki nie ma nic wspólnego z nieartystyczną rzeczywistością. Poniższa scena (niezauważona przez Alphandary, która się bardzo spieszy, żeby udowodnić swoje tezy, ale też nieobecna u Hasa) dobrze to pokazuje: „Stałem przed lustrem, aby zawiązać krawat, ale powierzchnia jego, jak zwierciadło sferyczne, zataiła gdzieś w głębi mój obraz, wirując mętną tonią. Nadaremnie regulowałem oddalenie, podchodząc, cofając

¹⁴ B. Schulz, *Dzieła zebrane*, t. 7: *Szkice krytyczne*, koncepcja edytorska W. Bolecki, komentarze i przypisy M. Wójcik, oprac. językowe P. Sitkiewicz, słowo/obraz terytoria, Gdańsk 2017, s. 9.

się – ze srebrnej płynnej mgły nie chciało wyłonić się żadne odbicie. Muszę kazać dać inne lustro – pomyślałem sobie i wyszedłem z pokoju” (O, s. 257).

Józef nie ma odbicia, bo postać literacka niczego nie odbija – tak jak nie odbija niczego literatura i żadne inne lustro tu nie pomoże. Postacie literackie zrobione są „ze srebrnej płynnej mgły” i nie są rzeczywiste. A jeśli nie są rzeczywisti ci, którzy działają i mówią, na ile rzeczywisti mogą być ci, których nie przedstawiono? Nie ma pacjentów, nie ma Żydów, jest tylko Syn i Ojciec. I w pewnym momencie, tylko na chwilę, mignie na korytarzu Matka (O, s. 269), na zawsze pozbawiona imienia własnego. To w tym trójkącie, z rzadka poszerzanym przez inne osoby, rozwijają się Schulzowskie opowieści.

Po dwóch, po trzech

Alphandary mówi, że „chcąc uciec od przesądów na temat Żydów, Has czerpie z bujnej wyobraźni Schulza, z jego zdolności ożywiania własnych, różnorodnych i intensywnych doświadczeń żydowskości, a także doświadczenia Żydów w jego rodzinie i społeczności” (IA, s. 64). Tymczasem jedyny tekst Schulza, w którym pojawia się jawnie świat żydowski, czyli *Noc wielkiego sezonu*, zamykająca *Sklepy cynamonowe*, nie pokazuje wcale „wspólnoty”, lecz świat sklepu, od samego początku przepuszczony przez filtry uniwersalizującego przedstawienia, które Schulz nazywa mitem: „Ściany sklepu znikły pod potężnymi formacjami tej sukiennej kosmogonii, pod tymi pasmami górskimi, piętrzącymi się w potężnych masywach. Otwierały się szerokie doliny wśród zboczy górskich i wśród szerokiego patosu wyżyn grzniały linie kontynentów. Przestrzeń sklepu rozszerzyła się w panoramę jesiennego krajobrazu, pełną jezior i dali, a na tle tej scenerii ojciec wędrował wśród fałd i dolin fantastycznego Kanaanu, wędrował wielkimi krokami, z rękoma rozkrzyżowanymi proczno w chmurach i kształtował raj uderzeniami natchnienia”¹⁵.

Tylko tu w całej twórczości literackiej Schulza kultura żydowska pojawia się wprost. Ale co to za „wprost”? Ten „fantastyczny Kanaan” to nic innego jak mityczna dekoracja, jedna z wielu potrzebnych Schulzowi do otwarcia „przestrzeni sklepu” na „panoramę jesiennego krajobrazu”, która jest właściwą scenerią (słowo trafne, bo wszystko sztuczne u Schulza, wszystko przedstawione, wszystko zainscenizowane)

15 Idem, *Dziela zebrane*, t. 2: *Sklepy cynamonowe*, wstęp i oprac. J. Jarzębski, dodatek krytyczny S. Rosiek, oprac. językowe M. Ogonowska, słowo/obraz terytoria, Gdańsk 2019, s. 116 (dalej cytowane jako SC z podaniem numeru strony).

Schulzowskich fabuł i bajek. Tam gdzie Schulz przywołuje kontekst żydowski, nie ma mowy o Żydach z Drohobycza, których Schulz znał i których widywał codziennie, bo w ogóle codzienności u Schulza nie ma. Weźmy taki fragment, w którym j e d y n y raz pojawia się u Schulza słowo „Żyd”: „Gdzie indziej stały grupy Żydów w kolorowych chałatach, w wielkich futrzanych kołpakach przed wysokimi wodospadami jasnych materii. Byli to mężowie Wielkiego Zgromadzenia, dostojni i pełni namaszczenia panowie, gładzący długie, pielęgnowane brody i prowadzący wstrzemięźliwe i dyplomatyczne rozmowy. [...] [O]jcowie miasta, mężowie Wielkiego Synhedrionu, przechadzali się w grupach pełnych powagi i godności i prowadzili ciche, głębokie dysputy. Rozszedłszy się po całym owym wielkim, górzystym kraju, wędrowali po dwóch, po trzech na dalekich i krętych drogach. Małe i ciemne ich sylwety zaludniały całą tę pustynną wyżynę, nad którą zwisło ciężkie i ciemne niebo, sfałdowane i chmurne, poorane w długie równoległe bruzdy, w srebrne i białe skiby, ukazujące w głębi coraz dalsze pokłady swego uwarstwienia. Światło lampy stwarzało sztuczny dzień w owej krainie – dzień dziwny, dzień bez świtu i wieczoru” (SC, s. 117–118).

Oczywiście, nie są to Żydzi z prowincjonalnego miasteczka, ale „Żydzi” mityczni, którzy potrzebni są w opowiadaniu po to tylko, aby przemienić sklepową rzeczywistość Ojca w „pustynną wyżynę”, „górzysty kraj”, krainę „bez świtu i wieczoru”, po której „mężowie Wielkiego Synhedrionu” „wędrowali po dwóch, po trzech” (całkiem jak „rozkrzyżczane szczygły” z *Wiosny*, które ulatywały „po dwa, po trzy” (O, s. 149), albo psy koło sanatorium, które również „Przelatują po dwa, po trzy z wyciągniętymi czujnymi szyjami” [O, s. 270])¹⁶. W całym tym świecie panuje „sztuczny dzień”, który wszystko – także Żydów – zmienia w rekwizyt wiecznej, a więc pozahistorycznej opowieści.

Powiedzmy sobie szczerze: wszystkie postaci Schulzowskich utworów pozbawione są „twarzy i indywidualności”, które to wyrażenie pochodzi właśnie z *Nocy wielkiego sezonu* i choć bezpośrednio dotyczy „pospolitego, bezpostaciowego tłumu” (SC, s. 117), to można je zasadnie rozciągnąć na wszystkie postaci. „Cóż powiem o Biance, jakże ją opiszę?”, pyta narrator *Wiosny* i nie znajduje żadnej innej odpowiedzi poza tym, że Bianka jest „cudownie zgodna ze sobą” (O, s. 153). Kiedy pojawia się jej jedyny opis („Bianka jest cała szara” [O, s. 166]), to jasne jest, że

powiedzmy
sobie szczerze

¹⁶ Tak przejawia się u Schulza prymat znaczącego nad znaczoną: dana fraza („po dwa, po trzy”) przenosi się z miejsca na miejsce i na moment przystaje przy jakimś znaczeniu (szczygły, Żydzi, psy), by następnie związać się z całkiem innym znaczoną. Fakt, że „po dwa, po trzy” raz dotyczy Żydów, raz psów, raz ptaków, oznacza, że żadnemu z tych znaczeń nie nadano uprzywilejowanego miejsca w narracji.

kolor jej karnacji musi być „szary”, żeby odpowiadał nie tylko „bezgranicznej martwocie szarej aury” (O, s. 171) wokół jej willi, ale też wszystkim „szarym” tonacjom Schulzowskich krajobrazów melancholii, w tym krajobrazu wokół sanatorium. Świat Schulza jest światem bez pozatekstualnych odniesień¹⁷, za to nasyconym relacjami między tekstami, zarówno jego własnymi¹⁸, jak i tekstami kultury, które niemal nigdy nie pojawiają się w jego utworach w postaci „alegacyjnej”¹⁹, lecz spardiowanej, ironicznej. Świetną ilustracją tego ostatniego zjawiska jest właśnie cytowany wyżej fragment o Żydach, w którym ich „dostojność” i „namaszczenie” (powiedzmy: ich pozatekstualny autorytet) natychmiast zostają uzupełnione przez „element błazeński, roztańczony tłum poliszynelów i arlekinów, który, sam bez poważnych intencji handlowych, doprowadzał do absurdu gdzieniegdzie nawiązujące się transakcje swymi błazeńskimi figlami” (SC, s. 117). Traktuję ten fragment jako świadomy autokomentarz Schulza, który zdaje się powiadać, że literatura niweczy poważne „transakcje” zachodzące między słowami i rzeczami, na mocy których rzeczywistość stanowiłaby jej ekwiwalent. Z tego powodu n i c z e g o, co Schulz mówi, nie można traktować serio²⁰, poza samym mówieniem, które ma przesłonić rzeczy. Założenie takie likwiduje jakikolwiek b e z p o ś r e d n i u ż y t e k, jaki moglibyśmy zrobić z jego tekstów – czy będzie to użytek moralny, polityczny, czy też jakikolwiek inny. W tym sensie Schulz niczego nie otwiera, niczego nie odblokowuje, niczego nie umożliwia. Wręcz przeciwnie: całe jego dzieło jest jednym wielkim zamknięciem, albo lepiej: o d c i ę c i e m²¹.

literatura
niweczy
poważne
„transakcje”

- 17 Jak Undula, bohaterka pierwszych prób literackich Schulza, która, jak pisze Stanisław Rosiek, „nie musi szukać uzasadnień swojego istnienia poza dziełem” (*Cień Unduli*, „Schulz/Forum” 2019, nr 14, s. 4).
- 18 Rosiek dopomina się tu słusznie o „nową semantykę”: „Obok biograficznej logiki figur inna semantyka powinna uwzględniać relacje między znaczeniem i kontr-znaczeniem, a nawet znaczeniową pustką, ponieważ dopiero wtedy staje się możliwa identyfikacja uniwersum, w jakim tekst tkwi, a pośrednio także – klatka znaczeń, w której piszący został uwięziony” (S. Rosiek, *Odcięcie. Szkice wokół Brunona Schulza*, Fundacja Terytoria Książki, Gdańsk 2021, s. 200–201).
- 19 Michał Głowiński nazywa alegacjami „wszelkie odwołania tekstowe nie łączące się z żywiołem dialogiczności, takie, w których cytat czy aluzja nie tylko nie staje się czynnikiem wielogłosowości, ale – przeciwnie – utwierdza jednogłosowość. Dzieje się tak wówczas, gdy przywołany tekst traktowany jest jako autorytatywny, obowiązujący, a priori słuszny i wartościowy” (M. Głowiński, *O intertekstualności*, „Pamiętnik Literacki” 1986, nr 4, s. 91).
- 20 Piszę o tym w artykule *Poésie et viande ou Pourquoi on ne peut prendre Schulz au sérieux*, [w:] *Bruno Schulz entre modernisme et modernité*, sous la dir. de M. Smorąg-Goldberg et M. Tomaszewski, Éd. L'improviste, Paris 2018, a także w *Powszechnej rozwiązłości* (WUJ, Kraków 2012).
- 21 S. Rosiek, op. cit.

Jak ruda szarańcza

W ten sposób dochodzę do tego, co można by nazwać „esencją” Schulzowskiego świata, który jest światem literackim na wskroś, inscenizującym w obrębie literatury (i tylko jej) spektakle podrabiające rzeczywistość. W *Powszechnej rozwiązłości* szukałem u Schulza egzystencjalnego rozmontowywania esencji, czyli także używałem go do własnych celów, a dokładniej: do mojej wieloletniej kampanii przeciwko pojęciowemu unieruchamianiu ludzkiego doświadczenia. Tak zresztą czytałem cały najbardziej nowoczesny kwartet polskiej literatury – Leśmiana, Schulza, Witkacego i Gombrowicza – rozmiękczejący stwardniałą substancję życia (jednostkowego i zbiorowego)²². Interpretacje takie bez wątpienia były wysoce strategiczne: u z y w a ł e m ich w określonym celu i z określonych powodów, głównie przeciwko metafizyce i polityce „naturalnej” jedności, w którą nie wierzę i która zawsze wydawała mi się podejrzana. Z tego powodu interesowały mnie u Schulza głównie elementy r o z - rzutne, r o z - lazle i r o z - chwierutane, tak jakby Schulz był j e d y n i e kapłanem egzystencjalnej rozwiązłości. Oczywiście, był nim, inaczej nie pisałbym o nim dwóch książek, jednak był nim n i e w y ł ą c z n i e, albowiem ta rozwiązała materia jego tekstów, która tak bardzo fascynuje czytelników, egzegetów i interpretatorów i która każe wielu z nas widzieć w Schulzu apologetę różnicy, wielości i niekonkluzywności, jest tylko jedną stroną jego dzieła, druga strona zaś, także bardzo nowoczesna, nastawiona jest na coś całkiem odwrotnego: na usuwanie różnic, wielości i nierozstrzygalności. Tu już jestem bardzo blisko błędnej aplikacji filozofii Deleuza i Guattariego do Schulza, ale jeszcze nie czas na nią.

Idit Alphandary pisze: „Schulz wprowadza fragmentaryzację do rzeczywistości, która jest, jak się wydaje, spętana przez spójność” (IA, s. 70). Jednostronność jest ojcem interpretacyjnej mocy, ale matką interpretacyjnej ułomności. Nie można, czytając Schulza, utrzymywać, że „wprowadza fragmentaryzację do rzeczywistości”, skoro cały jego estetyczny projekt polega na osiągnięciu celu całkowicie odwrotnego. Weźmy dwa fragmenty z utworu otwierającego *Sklepy cynamonowe* i dokładnie przeczytajmy, co się w nich dzieje, bo to właśnie na poziomie retoryki tekstu najczęściej upadają śmiało wykładnie ideologiczne:

„Rynek był pusty i żółty od żaru, wymieciony z kurzu gorącymi wiatrami, j a k b i b l i j n a p u s t y n i a. Cierniste akacje, wyrosłe z pustki

rozzrutne,
rozlazle,
rozchwierutane,
ale nie tylko
takie

22 M.P. Markowski, *Czarny nurt. Gombrowicz, świat, literatura*, Wydawnictwo Literackie, Kraków 2004, oraz *Polska literatura nowoczesna. Leśmian, Schulz, Witkacy*, op. cit..

żółtego placu, kipiały nad nim jasnym listowiem, bukietami szlachetnie uczłonkowanych filigranów zielonych, jak drzewa na starych gobelinach. Zdawało się, że te drzewa afektują wicher, wzbudzając teatralnie swe korony, ażeby w patetycznych przegięciach ukazać wytworność wachlarzy listnych o srebrzystym podbrzuszu, jak futra szlachetnych lisic. [...] Zdawało się, że całe generacje dni letnich (jak cierpliwi sztuczatorzy, objający stare fasady z pleśni tynku) obtłukiwały kłamliwą glazurę, wydobywając z dnia na dzień wyraźniej prawdziwe oblicze domów, fizjognomię losu i życia, które formowało je od wewnątrz” (SC, s. 28).

„Złote ściernisko krzyczy w słońcu, jak ruda szarańcza; w rześszym deszczu ognia wrzeszczą świerszcze; strąki nasion eksplodują cicho, jak koniki polne.

A ku parkanowi kożuch traw podnosi się wypukłym garbem-pagórem, jak gdyby ogród obrócił się we śnie na drugą stronę i grube jego chłopskie bary oddychają ciszą ziemi” (SC, s. 30).

Jeżeli u Schulza nic nie istnieje samo z siebie, to dlatego, że coś zawsze odsyła do czegoś innego. Coś jest zawsze jak coś innego²³, coś zawsze zdaje się czymś innym. Ma to wytłumaczenie w Schulzowskiej metafizyce, która zakłada, że świat form jest tylko pozorny i wszystko może w każdej chwili zmienić kształt. Ale to tylko jedna strona świata, stale poddana prawu transformacji. Jest jeszcze strona druga, prawdziwsza, w której rzeczy odsłaniają swoją „treść”. „Przysiedliśmy się do nich, jakby na brzeg ich losu, zawstydzeni trochę tą bezbronnością, z jaką wydali się nam bez zastrzeżeń, i piliśmy wodę z sokiem różanym, napój przedziwny, w którym znalazłem jakby najgłębszą esencję tej upalnej soboty” (SC, s. 33). „Były to przedziwne skróty i formuły, recepty na cywilizację, poręczne amulety, w których można było ująć między dwa palce esencję klimatów i prowincji” (O, s. 143). „Rdzeń świata szedł w głąb, dojrzewał coraz jaskrawiej, docierał do sedna i nagle wylewała się czysta esencja tych dni” (O, s. 166). To właśnie tej drugiej strony – prowadzącej w głąb, nie w-szerz, ku istocie, nie ku pozorom, ku sednu, a nie ku powierzchni – szuka ciągle Schulz i jego narrator. A robi to po to, by wpisać świat w porządek znany, ucłowieczony, zhumanizowany, by go zakończyć, a nie zmienić w nieskończone kłaczce, scalić, nie pokawałkować. Do Witolda Gombrowicza pisał przecież: „W Tobie jest materiał na wielkiego humanistę. Czymże innym jest

prawo transformacji, ruch w głąb

23 Ze strukturalistycznego punktu widzenia rolę porównania w prozie Schulza precyzyjnie omówił Włodzimierz Bolecki (*Źęzyk poetycki i proza: twórczość Brunona Schulza*, [w:] tegoż, *Wenus z Drohobycza (o Brunonie Schulzu)*, Fundacja Terytoria Książki, Gdańsk 2017, s. 132–136).

Twoja patologiczna wrażliwość na antynomie, jeśli nie tęsknotą do uniwersalizmu, do zhumanizowania n i e d o l u d z k i c h obszarów, do wywłaszczenia partykularnych ideologii i zaanektowania ich na rzecz wielkiej jedności”²⁴. Dlatego wszystko u Schulza zmierza ku porównaniu, które eliminuje jednostkowość i różnicę jako znaki pozoru i ustanawia „prawdziwszy” porządek rzeczy. „J a k g d y b y m z przedśionka nocy wszedł w noc w ł a ś c i w ą. Jak głęboko oddycha się tym nocnym ozonem! Tu jest m a t e c z n i k, tu jest s e d n o nocy wezbrane jaśminem. Tu dopiero rozpoczyna ona swą w ł a ś c i w ą historię” (O, s. 198; podkreślenie moje – MPM). Dzień, noc, świat, rzeczywistość – poza ich złudnymi formami kryje się sens „właściwy”, który trzeba odcyfrować, by nie zgubić się w labiryncie codziennego doświadczenia. Jedyne problemy Schulzowskiego narratora i bohatera polega na tym, że owo sedno świata, choć nieustannie zapowiada swoje objawienie, wciąż wycofuje się jeszcze dalej w głąb, odwlekając moment ostatecznej rewelacji. Ta n i e s p e ł n i o n a a p o k a l i p s a, choć skazuje Schulzowskie postaci na błędzenie w labiryncie świata, nie eliminuje ich przemożnego pragnienia, by uspołnić świat przez powtórzenie. Jak pisał w *Ferdydurke* podziwiany przez Schulza Gombrowicz, „przez powtarzanie, przez powtarzanie najsmadniej tworzy się wszelka mitologia”²⁵. Tak jak nie ma powtórzenia bez mitu, tak nie ma mitu bez powtórzenia, i dlatego ucieczka Józefa z sanatorium, które rozmontowało jego poczucie czasowego porządku, kończy się wejściem w m i t p o w t ó r z e n i a t e g o s a m e g o. Pożegnanie z Ojcem, czyli wyjście poza schemat rodzinny, wcale nie prowadzi, jak można by się spodziewać (i jak sugeruje Alphandary), do wyzwolenia spod presji hierarchii społecznej czy Prawa, ale kończy się podporządkowaniem egzystencjalnemu powtórzeniu: „od tego czasu j a d ę, j a d ę w c i ą ż, zadomowiłem się niejako na koleji” (O, s. 276). Koniec przerzuca czytelnika do początku opowiadania, okazuje się bowiem, że to właśnie Józef jest „człowiekiem w podartym mundurze kolejowca”, którego spotkał w pociągu i który „gdzieś przepadł”, zostawiając po sobie „wyciśnięte miejsce w słomie zalegającej podłogę” (O, s. 276). Czytelnik pierwszych akapitów *Sanatorium* jeszcze tego nie wie, ale na końcu rozumie, że to sam Józef znika, zostawiając po sobie puste miejsce. Znika gdzie? W świecie sparodiowanego mitu,

plagiat
egzystencjalny

24 B. Schulz, *Dzieła zebrane*, t. 5: *Księga listów*, zebrał i przygotował do druku J. Ficowski, uzupełnił S. Danecki, słowo/obraz terytoria, Gdańsk 2016, s. 118 (podkreślenie Schulza). Dalej jako KL z podaniem numeru strony.

25 W. Gombrowicz, *Pisma zebrane*, t. 2: *Ferdydurke*, oprac. W. Bolecki, Wydawnictwo Literackie, Kraków 2007, s. 65.

w którym Żyd Wieczny Tułacz zmienia się w anonimowego kolejarza, śpiewającego dla zarobku w „przedziałach drugiej klasy”. Jeśli mit jest strukturą organizującą rzeczywistość, to – znów – nie sposób zgodzić się z tezą Alphantary (korzystającej z rozróżnień rosyjskich formalistów), że *сюжет*, czyli schemat fabularny, jest u Schulza mniej istotny niż *фабула*, czyli treść zdarzeń. Dowodzi tego *Wiosna*, której cała treść wynika z wadliwej interpretacji „historii o porwanej i zamienionej księżniczce” (O, s. 163). Jeżeli każda pora roku „rośnie na historiach” (O, s. 160), to znaczy, że percepcja rzeczywistości jest z a w s z e filtrowana przez literaturę, a ostatecznie przez mit, którego literatura jest jednym z wcieleń. Jakie są tego filtrowania konsekwencje? Ano takie, że mit, oparty z konieczności na grubych kontrastach (światło–ciemność, dobro–zło, wewnątrz–zewnątrze etc.), jest kiepskim wsparciem dla przekonującej etycznej wykładni świata. Wręcz przeciwnie: mitu używa się najczęściej po to, żeby sobie widzenie świata uprościć, a wizję tę upraszcza się najczęściej po to, by przymknąć oczy na złożoną postać tego świata. Schulz, widzący precyzyjnie każdy zawijas w falującej teksturze świata przeobrażonego w dzieło sztuki, jednocześnie przymykał oczy na konsekwencje metafizycznego cięcia, jakim to dzieło separował od świata codziennego doświadczenia. W gruncie rzeczy to właśnie w tej separacji (sztuki i rzeczywistości, nocy i dnia, istoty i pozoru, prawdy i złudzenia) tkwi wątpliwy fundament etyczny jego ideologii estetycznej. Wątpliwy, bo – wbrew temu, co sugeruje Alphantary – niczego on nie otwiera, niczego nie rewolucjonizuje, niczego nie podminowuje. Jest odwrotnie: świat Schulza to świat na wskroś konserwatywny. Świat Wielkiego Zamknięcia.

rewolucja
w konserwie?

Poza fizyką

Nie mogę zatem zgodzić się z antymetafizyczną wykładnią Schulza, jaką proponuje Idit Alphantary i jaka od czasu do czasu pojawia się w badaniach nad Schulzem. Autor *Sanatorium pod Klepsydrą* jest bowiem metafizykiem w sensie najbardziej podstawowym, najbardziej oczywistym. Oznacza to dwie rzeczy. Po pierwsze: sztuka jest dla niego o b i e t n i c ą z b a w i e n i a od niewygody świata, nadzieją na wyjście poza obszar dotkliwej kontyngencji; po drugie zaś – a może nawet przede wszystkim – jest szansą na oszukanie czasu. Podobnie u Hasa, który wprowadza w przestrzeń sanatorium cały świat historyczny, skryształizowany wokół kultury żydowskiej. Wedle różnych wypowiedzi reżysera, zafascynowanego snem, całą niemal treść filmu, włożoną w narracyjne ramy przyjazdu Józefa do sanatorium, można i chyba należy rozumieć jako sensne wyobrażenie Józefa, które *de facto* zbudowane jest z samych cytatów

z różnych fragmentów prozy Schulza²⁶. W sanatorium czas nie płynie linearnie, ba! w ogóle nie płynie, historia starannie je omija, o czym świadczy to, że aby się do niego dostać, trzeba przejść przez żydowski cmentarz. Nie pomylimy się zbyt, twierdząc, że sanatorium to świat sztuki, w którym czas p r z e s t a ł odgrywać rolę i w którym uchylona zostaje logika przyczynowości. W tym sensie Has jest wierny Schulzowi w stopniu najwyższym i nie ma między nimi żadnej różnicy, jeśli chodzi o traktowanie czasu: nie można dowodzić, że świat Schulza jest bardziej wychylony w przyszłość, świat Hasa zaś w przeszłość, albowiem różnienia te tracą swój sens w sztuce, która – wedle obu artystów – zawiesza temporalną, a więc fizyczną strukturę rzeczywistości. Innymi środkami Schulz i Has „uciekają z rzeczywistości” w sferę realnego, która swoją sztucznością i niesamowitością rozsadza ramy potocznego doświadczenia.

Dla obydwu sztuka jest metafizyczna z zasady, bo rozgrywa się poza fizyką tego świata i nie podlega jej regułom. Podobnie nie podlegają jej regułom rzeczy, zdarzenia i postacie „świata przedstawionego”, a raczej podlegają, ale szybko się od niej uwalniają. Ten „świat przedstawiony”, w którym czas płynie linearnie i szybko, ciągnąc wszystko do śmierci, jest ciągle dziurawiony przez wieczność, która go „przeaniela”, przeistacza, transfiguruje.

Tak wygląda Schulzowska „logika katastrofy”: wszyscy oczekują epifanii sensu, opadnięcia masek, objawienia sedna świata, ale w momencie największego przesilenia okazuje się, że dobroczynna apokalipsa została odroczone, Mesjasz znowu nie przyszedł i świat znów popadł w pozór, sztuczność i tymczasowość. „Tęskniącym ludom”, czytamy w opowiadaniu *Emeryt*, „kraj obiecany” ukazuje się „tylko na chwilę” (*O*, s. 308). Schulz zanurza się w materii, jednak nie dlatego że tego pragnie, ale dlatego że nie ma wyjścia, bo jego pragnienia skierowane są nie w stronę „stawania się”, ale tego, co mogłoby się ostatecznie stać, lecz – niestety – nigdy się nie stanie. Najlepiej pokazuje to fragment z *Emeryta*, w którym bohater mówi o swojej fascynacji drewnem. „Ach, drewno, zaufana, poczciwa, pełnowartościowa materia rzeczywistości, na wskroś jasna i rzetelna, ucieleśnienie uczciwości i prozy życia” (*O*, s. 299). Kto wie, że

apokalipsa
znowu
odroczone

26 Które czasami są „falszowane”, by podeprzeć główny pomysł interpretacyjny filmu. Kiedy Ojciec w jednej ze scen z ptakami mówi: „Trzeba wyeliminować bałamutne przegadywania ptaków, ich spiczaste przysłówki i przyimki, ich płochliwe zaimki zwrotne, ażeby powoli wydzielić zdrowe ziarno c z a s u”, to jest to cytat z *Wiosny*, który jednak brzmi: „Trzeba wyeliminować bałamutne przegadywania ptaków, ich spiczaste przysłówki i przyimki, ich płochliwe zaimki zwrotne, ażeby powoli wydzielić zdrowe ziarno s e n s u” na „c z a s” jest bardzo znamienna, albowiem Hasowi – tak jak Schulzowi – rzeczywiście chodzi o „wydzielenie zdrowego ziarna czasu”; zdrowego, czyli nieskażonego żadną historią.

Schulz prozy życia nienawidził, od razu zacznie strzyc uszami na tę dziwną insynuację, ale czytając dalej, zrozumie, że to nie o drewno samo w sobie chodzi, o jego „włóknisty miąższ”, ale o jego rąbanie, które dzięki temu, że jest tradycją „starą jak ród ludzki”, otwiera w ciągu dnia „lukę czasu”, „szczerbę dnia”, „otwartą na [...] wieczność” (O, s. 299). To otwieranie się świata na wieczność w każdym możliwym momencie jest Schulzowską metafizyczną sygnaturą. Jeżeli interpretacja zakorzenia nas w kontyngencji, bo zawiązuje między tekstem i interpretatorem alians tymczasowego interesu, to interpretator w zasadzie nie ma czego u Schulza szukać, bo czas fizyczny i społeczny – dziedzina interpretacji – istnieje u niego tylko po to, żeby jego ograniczenia przekroczyć. Idealnym czytelnikiem Schulza nie jest ktoś, kto myśli, ale ktoś, kto wzdycha nad niewysłowionym.

W poszukiwaniu utraconego kłacza

No i wreszcie dochodzimy do Deleuze’a i Guattariego.

Według Alphandary „Schulz ukazuje czas w formie splątanej, aby położyć kres przeświadczeniu, jakoby to przeszłość miała określać przyszłość” (IA, s. 61). Czy jednak Schulz rzeczywiście kładzie kres takiemu przekonaniu? I z czego miałyby wynikać obalenie – jak pisze dalej badaczka – symbolicznego, patriarchalnego, hierarchicznego porządku „indywidualizacji, narodowości i Prawa”, do którego dążyć ma pisarz? Otóż taka wykładnia wynika z bardzo wybiórczej lektury. Owszem, gdyby Schulz rzeczywiście miał na oku „obalenie symbolicznego, patriarchalnego porządku”, wówczas zgoda. Tyle tylko, że taki Schulz, którego można by bez zastrzeżeń za pomocą Deleuze’a i Guattariego czytać, nie istnieje.

Pewnie się nie pomyłę, mówiąc, że Schulza za pomocą tego właśnie idiomu krytycznego nie interpretuje się często. Nie znajduję Deleuze’a i Guattariego w indeksach klasyków schulzologii, nie widzę, by zapładniali oni umysły filologicznej młodzieży²⁷. Przyczyna tego stanu rzeczy jest dość prosta. Przede wszystkim mało kto w Polsce Deleuze’a i Guattariego czyta (a może po prostu mało kto w Polsce czyta zachodnią filozofię nowoczesną) i nawet niedawny przekład dwóch ich fundamentalnych dzieł nie spowodował nad Wisłą wielkiej zwyżki lekturowej. Nic dziwnego: są to teksty nieskończenie trudne w śledzeniu

²⁷ Jedyny znany mi przykład czytania Schulza za pomocą Deleuze’a dotyczy nie Schulza samego, lecz filmu Hasa. Zob. M. Jakubowska, *Laboratorium czasu*. Sanatorium pod Klepsydrą Wojciecha Jerzego Hasa, PWSFTviT, Łódź 2010 (szczególnie rozdział IV: „Rezerwat czasu”).

argumentu, a lektura jest uciążliwa, bo zarówno *Anty-Edyp* (1972), jak *Tysiąc plateau* (1980)²⁸ to dzieła odbiegające od retorycznych i gatunkowych standardów rozpraw filozoficznych, których myślowe efekty można by łatwo adaptować. Filozofia dla Deleuze'a to tworzenie pojęć, a nie ich porządkowanie, co daje powód do niebywałej rozrzutności pisarskiej, z której labiryntu trudno wyjść na światło dzienne logicznego argumentu. Dlatego też zainteresowani i nieco skonfundowani czytelnicy sięgają raczej po opracowania popularne, wyjaśniające znaczenie zarówno całego projektu filozoficznego Deleuze'a, jak i poszczególnych pojęć, sprowadzonych do wytrychów. Tak jakby trzeba było wielkiego trudu maszyny uniwersyteckiej, by odcedzić przekazywalną esencję myślenia z wielu setek gęsto zapisanych stron. A jednak, choć wozy transmisyjne przekazujące myśl Deleuze'a i Guattariego są liczne i porozstawiane na wszystkich kontynentach, daleko im rozmiarem do wielkich flotylli przemierzających świat pod banderą Foucaulta czy Derridy. Deleuze z Guattarim są – nie ma co ukrywać – trudni, proteuszowi i, by tak rzec, kompletnie nieobliczalni. Z mieszczańskiego nauczyciela akademickiego, piszącego na stopień rzetelne rekonstrukcje dawnych filozofów, Deleuze nagle, pod wpływem Maja '68 i Félix'a Guattariego, przeobraził się w intelektualnego furiata, którym ani Derrida, ani Foucault nigdy nie byli, i zaczął wyrzucać z siebie kategorię za kategorią w wybuchowym przepływie energii, który szybko utożsamiono z postmodernizmem i odłożono z poczuciem wyższości. Klącze, deterytorializacja, maszyny pragnące, nieświadomość molekularna, schizoanaliza, ciało bez organów, linie ujścia, stawanie-się-zwierzęciem, myśl nomadyczna – cały ten leksykon budził i nadal budzi zakłopotanie.

światło dzienne
logicznego
argumentu

Polityka podmiotu

Filozofię obu tomów Deleuze'a i Guattariego trzeba czytać w historycznym kontekście i tutaj takiej lektury z braku miejsca podać nie mogę. Można jednak śmiało powiedzieć, że między rokiem 1972 i 1980 Deleuze z Guattarim intensywnie obracali kołkiem osinowym w dogorywającym truchle zachodniego podmiotu, bojąc się, że mógłby zmartwychwstać w jakiegokolwiek postaci. Krytyka podmiotu, jaka się dokonywała we Francji po wojnie, była operacją złożoną, wynikającą z lektur Marksa, Heideggera, Nietzschego i Freuda, lecz jednocześnie bardzo prostą. Uznano, że za większość nieszczęść nowoczesnego rodzaju ludzkiego,

dogorywające
truchło
zachodniego
podmiotu

²⁸ G. Deleuze, F. Guattari, *Anty-Edyp*, op. cit.; eidem, *Tysiąc plateau* [bez tłumacza], Fundacja Nowej Kultury Bęc Zmiana, Warszawa 2015.

od kapitalizmu po kolonializm, odpowiada wyobrażenie człowieka jako rozumu będącego fundamentalnym warunkiem sensowności świata. To, czego rozum ten nie mógł lub nie chciał pojąć, czyli to, czego nie uczynił przedmiotem swojego namysłu, nie mogło mieć żadnego znaczenia. I odwrotnie: znaczenie miało to tylko, co rozum ten mógł i chciał pojąć. A że przede wszystkim chciał i mógł pojąć samego siebie, to pytanie: „kim jestem”, czyli pytanie o tożsamość, stało się pytaniem kluczowym w walce o sens. Czy jestem tym, kto nadaje sens rzeczywistości, czy raczej tylko tym, czemu ów sens się nadaje? Czy wobec tego jestem panującym czy już opanowanym, podmiotem czy przedmiotem? Jeżeli tym, co mnie jako podmiot określa, jest pozbawienie wszystkiego, co nie-moje, znaczenia, czyli przeniesienie tego do porządku przypadkowości i przygodności, to jasne, że moja podmiotowość, dzięki której wyswabdzam się spod panowania sił, nad którymi nie panuję, musi nabrać pewności, stałości, niezmienności. Musi b y ć, i to byciem niewzruszonym, niepodatnym na ataki bezsensu, który zostaje utożsamiony ze wszystkim, przed czego pomyśleniem rozum się wzbrania. Z tego powodu rozum najchętniej myśli własne myśli (czyli rzeczywistość przełożoną na pojęcia), bo to one chronią go przed światem, czyli wszystkimi „rzeczami” opierającymi się myśleniu. Co natomiast nie chce się myśleniu podporządkować, nie ma wyjścia: albo zostaje wyeliminowane z istnienia, albo podrzucone podmiotowi jako przedmiot jego władzy. Jeśli myślenie jest przedstawianiem sobie świata, przekształcaniem go w „świat przedstawiony”, to wszystko, co kwestionuje wyjątkową suwerenność podmiotu jako samostanowiącego się centrum przedstawienia, nabiera charakteru wywrotowego, a więc napiętnowanego podrzędnością. Nic dziwnego, że logika ta podbiła umysły mężczyzn wykształconych w religijno-politycznym modelu mieszczańskim, w którego centrum tkwił Ojciec, podpora rodziny i społeczeństwa, na którego obrzeżach (powiedzmy symbolicznie: poza wiedeńskim Ringiem, poza krakowskimi Plantami) tłoczyła się niewymienna, niezobiektywizowana rzeczywistość: wariaci, poeci, wilkołaki, pederasci, pijacy, kobiety upadłe, bandyci, biedacy, syfilitycy, bezdomni – pozbawione rozumu wyrzutki społeczeństwa.

Ojciec kontra
mottoch

Ten właśnie model podmiotu mieszczańsko-racjonalnego, który starannie w swoim suwerennym byciu odgradzał się od niepokojącej swoją bezsensownością rzeczywistości i kapitalizował znaczenia narzucone światu, stał się obiektem intensywnej krytyki całej „postmodernistycznej” filozofii francuskiej (Derrida, Foucault, Lyotard), ale Deleuze’a i Guattariego w szczególności. Przeciwno mieszczańskim maszynom przedstawienia Deleuze i Guattari wytoczyli wojenne maszyny pragnienia: „zmontowanie maszyny pragnącej jest niemożliwe bez równoczesnego wysadzenia całych obszarów społecznych” (AE, s. 137), kontrolowanych przez

instytucjonalne ekstensje racjonalnego podmiotu. Najważniejsze kategorie wymyślone przez Deleuze'a i Guattariego z założenia miały rozmontowywać samorzutność panującego nad samym sobą i nad rzeczywistością podmiotu. Jeśli podmiotowi cementującemu wokół siebie niestrudzenie wszystkie formy wspólnoty przypisali oni pozycję *p a r a n o i c z n ą*, to anarchicznym figurom antypodmiotowym wyznaczili pozycję *s c h i z o i d a l n ą*, traktując obydwie jako „dwa wielkie typy inwestycji społecznych” (AE, s. 323). Pierwszy typ – „segregacyjny” albo „faszyzujący” – „inwestuje w centralną formację suwerenną, przeinwestowuje ją, czyniąc z niej odwieczną i ostateczną zasadę każdej innej historycznej formy społecznej”, odbierając tym samym znaczenie „enklawom czy peryferiom” i „każdej wolnej figurze pragnienia”. Drugi typ – „nomadyczny” albo „rewolucyjny” – odwrotnie: „podąża wzdłuż linii ujęcia pragnienia, przekracza mur, wywołuje przepływy, składa swoje maszyny, gromadzi swoje stopione grupy w enklawach lub na peryferiach”, mówiąc: „nie jestem jednym z was, od wieków należę do podrzędnej rasy, jestem zwierzęciem, Murzynem”. Równocześnie jednak Deleuze i Guattari pokazują, że obydwie te pozycje wywołują się nawzajem, jedna nie istnieje bez drugiej, jedna drugą warunkuje. „Krótko mówiąc, nie ma deterytorializacji przepływów schizofrenicznego pragnienia, której nie towarzyszyłyby globalne bądź lokalne reterytorializacje” (AE, s. 367–368). Jeśli integrująca pozycja podmiotu stara się zakodować rzeczywistość pod postacią klarownego wyobrażenia, które oddziela obraz od rzeczy, pozycja dezintegrująca zmierza do zburzenia spektaklu przedstawienia, w którym podmiot z satysfakcją przygląda się rozpościerającemu się przed nim światu pełnemu znaczeń.

W ten sposób Deleuze i Guattari podsumowują dwustuletni wysiłek zachodniej filozofii nowoczesnej, starającej się określić podstawowe warunki samostanowienia podmiotu: czy to jako suwerennej władzy rozpostartej nad światem, czy to jako podziemnego nurtu władzę tę podmywającego. Ta nowoczesna dialektyka przybiera postać starcia dwóch modeli myślenia o podmiocie: jako o strukturze *a u t o n o m i c z n e j*, wolnej i samocelowej oraz strukturze *h e t e r o n o m i c z n e j*, ulegającej zewnętrznym wpływom, czy też „prawu inności”. Deleuze i Guattari, choć bronią się jak mogą przed zabrnięciem w „ślepą uliczkę jednoznaczności” (AE, s. 62), sami *j e d n o z n a c z n i e* opowiadają się za modelem drugim – schizofrenicznym, rewolucyjnym i heteronomicznym, starając się mocno wyprowadzić podmiot z niego samego, rozluźnić jego solidne podstawy, umożliwić mu ucieczkę od samego siebie.

W książce o Kafce (1975) tak właśnie scharakteryzowane jest „stawanie-się-zwierzęciem” – podstawowa figura Kafkowskiej dekonstrukcji podmiotu, wpisanej szczególnie w ostatnie utwory, *Der Bau* oraz *Josefine*,

„dwa wielkie typy inwestycji społecznych”

die Sangerin: „Stać się zwierzęciem to starannie wykonywać ruch, nakreślić linię ujęcia w całej jej pozytywności, to przekroczyć próg, osiągnąć kontinuum intensywności, które nie mają większej wartości niż one same, odnaleźć świat czystych intensywności, gdzie rozpadają się zarówno wszystkie formy, jak i wszystkie znaczenia, znaczące oraz znaczone, na korzyść nieuformowanej materii, zdeterytorializowanych przepływów, nieznaczących znaków”²⁹.

Dyskurs Deleuze’a i Guattariego sam rozwija się wedle logiki ucieczki: metafory wywołują kolejne metafory, definicje rodzą definicje w nieskończonym ruchu „otwierania znaczeń”. W tym sensie dylogię *Kapitalizm i schizofrenia* czytać należy w granicach rozwijającej się w latach siedemdziesiątych XX wieku we Francji dekonstrukcji interpretacji jako narzędzia jednoznacznego kodowania sensów i stabilizacji władzy mieszczańskiej oraz wstawienia na jej miejsce „eksperymentowania” ze znakami. W rezultacie lektury *Kapitalizmu i schizofrenii* nie sposób nie traktować jako natchnionego manifestu rewolucji semantycznej, która – jak każda rewolucja w świecie znaków, nie polityki – więcej obiecuje, niż spełnia, bardziej komplikuje, niż ułatwia, głównie dlatego że jej inwestycja jest bardzo jednostronna. Wszystkie strategie stabilizacyjne są faszystowskie, a wszystkie pragnienia wyzwalaające. Byt jako taki jest zawsze waloryzowany negatywnie, stawanie się jako takie jest nieodmiennie zbawieniem. Znaczenie i interpretacja są instrumentami przymusu i władzy, rozregulowywanie znaczeń jest rewolucyjne. I tak dalej, i tym podobne. Zarówno *Anty-Edyp*, jak i *Tysiąc plateau* wpisują się gładko w ten nurt nowoczesnej krytyki, który staje po stronie permanentnego przewrotu przeciwko permanentnej stabilizacji i choć euforia tego wyboru łatwo się czytelnikowi udziela, jednoznaczność proponowanego świata budzić musi intelektualną podejrzliwość.

Życie w kłęczu

Zwłaszcza wtedy, gdy używa się pojęć wypracowanych przez schizoanalizę w kontekście całkiem jej obcym. Według Alphandary Schulz w swoich utworach sugeruje, że „życie wewnątrz kłęczu to ciągłe «stawanie się-innym» – odmiennym od struktury umacnianej przez interes większościowy” (IA, s. 68). Ten zaczerpnięty od Deleuze’a i Guattariego sztywny dualizm: mniejszościowe (*minoritarian*) życie w kłęczu *versus* większościowe (*majoritarian*) interesy Prawa – charakteryzuje w całości

jak każda
rewolucja
w świecie
znaków

²⁹ G. Deleuze, F. Guattari, *Kafka: ku literaturze mniejszej*, tłum. A.Z. Jaksender i K.M. Jaksender, Wydawnictwo Eperons-Ostrogi, Kraków 2016, s. 71.

jej lekturę Schulza. Schulz jest po stronie „stawania-się”, a nie po stronie „bytu”, po stronie „różnicy”, nie po stronie „powtórzenia”, po stronie pragnienia, nie po stronie „Prawa”, po stronie afektu, nie po stronie idei, po stronie mniejszości, nie po stronie większości, po stronie „kłącza”, nie po stronie „drzewa”, po stronie kobiet, nie po stronie mężczyzn, po stronie zwierząt, nie po stronie ludzi etc. W przeciwstawieniu tych dwóch serii – nomadycznej i stabilizacyjnej – Schulz umieszczany jest z a w s z e po stronie „różnicy”, a nie tożsamości. Z tego powodu Alphandary powiada, że Schulzowski „obraz społeczności żydowskiej – wielobarwnej i pulsującej życiem” (gdzież ten obraz można znaleźć?) jest „(post)modernistyczny” (IA, s. 62).

Wciąż ten sam błąd, bez końca: to, co kontrastuje z modernizmem, musi być post-modernistyczne, wedle serii opozycji zarysowanych wyżej. Pamiętamy te tabelki sprzed pół wieku: tu nowoczesne, tam ponowoczesne, tu patriarchat, tam matriarchat, tu serio, tam ironia, tu idea, tam pragnienie, tak jakby nowoczesność sama nie mogła być podzielona, dialektycznie poróżniona, niejednorodna. Tak jak dialektycznie poróżniony jest Bruno Schulz, przykładowy artysta nowoczesny, podszyty metafizyką amator fizyki, podszyty mizoginią masochista.

Tymczasem kobieta Schulzowska nie otwiera nowych możliwości (zob. IA, s. 69–70), lecz je z a m y k a. Jest czytelną i jedyną figurą władzy i Prawa, oczywiście dlatego że pochodzi z dziedziny prozy. Ojciec musi uciekać w zwierzęcość, by tam – w nieludzkich obszarach bytu – szukać ochrony przed nierozumiejącymi go kobietami. „Przestaliśmy po prostu brać go w rachubę, tak bardzo oddalił się od wszystkiego, co ludzkie i co rzeczywiste” (SC, s. 42). Ojciec s t a j e s i ę zwierzęciem w aspekcie dokonanym, co c a ł k o w i c i e kłóci się z tym, co o „stawaniu-się-zwierzęciem” piszą Deleuze z Guattarim, podkreślając tego stawania się aspekt nigdy niedokonany. To nie kobieta jest po stronie możliwości, lecz Ojciec, tragicznie oddany sprawie poezji, która nigdy nie triumfuje. Jeśli życie zbiorowości miałyby się otwierać na „nowe możliwości”, to Matka nie mogłaby mieć tak mocnej pozycji w domu Józefa. „Kobieta jest tym «stawaniem-się», które wymyka się z większościowych struktur kontroli i władzy” (IA, s. 74). Kryje się tu interpretacyjna niedoróbka: u Schulza kobieta nie wymyka się z większościowej sieci władzy i kontroli. Ona tę sieć sama splota i dlatego Schulz – masochista – widział w niej ostateczne źródło Prawa.

Potwór

„W książce *Kafka: ku literaturze mniejszej* Gilles Deleuze i Félix Guattari definiują termin «stawanie-się-zwierzęciem» jako ucieczkę od trójkątną

pamiętamy te
tabelki sprzed
pół wieku

struktury rodziny bądź narodu” (IA, s. 63). Właśnie! Z tym że to „stawanie-się-zwierzęciem” nie może odnosić się do Ojca (który u Schulza ostatecznie wylądował na półmisku), lecz do Syna, jak to jest w *Przemianie* Kafki. Jeśli temu *devenir animal* Deleuze i Guattari przypisują aspekt „ucieczkowy” i krytyczny wobec Rodziny, to u Schulza, w przeciwieństwie do Kafki, takiego „stawania-się-zwierzęciem” nie ma. A jakie jest?

Pamiętamy scenę w *Sanatorium*, gdy Józef konfrontuje się z „człowiekiem-psem”, który wcale nie zrywa się sam z uwięzi (jak pisze Alphandary, IA, s. 72), lecz jest puszczony wolno przez głównego bohatera, co ma istotne znaczenie dla rozwoju fabuły. Alphandary nie pyta jednak, jaka jest funkcja tej hybrydycznej postaci w ekonomii opowiadania, i w zamian docieka czego innego: „Czy wściekłość psa skierowana jest konkretnie przeciw polskiemu Żydowi? A może samotny pies jest uwiązany na łańcuchu polskim Żydem?” (IA, s. 72). Jeśli całe opowiadanie, jak sugeruje autorka, jest poświęcone Żydom, mimo ich całkowitej nieobecności, to każdy element opowiadania musi brać udział w tej nadrzędnej ramie interpretacyjnej. „«Stawanie-się-psem» może działać wyzwalająco, jeżeli jednostka będzie częścią stada zapewniającego jej przetrwanie; ale może też przerażać, jeśli psa potraktujemy jako outsidera wykluczonego z grupy, tak jak polscy Żydzi zostali wyrugowani z polskiego społeczeństwa” (IA, s. 73). Wspaniale, ale jak to wygląda w samym tekście? Pies okazuje się introligatorem i Józef wyrzuca sobie, „jak wielka jest moc uprzedzenia”, która powstrzymuje człowieka przed autentycznym stawaniem-się-psem: „W tym fragmencie nie ma mowy o «stawaniu-się» – być może dlatego że „stawanie-się-psem” nie likwiduje uprzedzeń. Mało tego: samotny Żyd zdaje się gardzić psem, ponieważ widzi w nim swoje własne odbicie. Ale to miejscowa ludność ponosi winę za traktowanie Żyda jak obcego, bezpańskiego psa, nienależącego do „stadu”. «Stać-się-psem» oznacza: nadal podlegać większościowym wizjom swojskości i uczestnictwa w życiu miejskiej wspólnoty – albowiem pies to «zwierzę w największym stopniu edypalne», domowe. A jednak bycie introligatorem czy też pisarzem oznacza przynależność do perspektywy mniejszościowej” (IA, s. 73).

Sporo tu przypuszczeń, ale przede wszystkim manipulacji. Otóż introligator n i e j e s t wcale pisarzem, który został tu umieszczony przez książkową przyległość. Ów agresywny człowiek-pies to „introligator, krzykacz, mówca wiecowy, partyjnik” (O, s. 273), z czego wynika jego „gwałtowność” i „furia”. Trudno pojąć, jak ów w ś c i e k ł y p o p u l i s t a może należeć do mniejszościowej sfery życia, wyłamującej się ze stereotypu, skoro Józef, rozpoznawszy „wybuchowe namiętności” tego hybrydycznego „potwora”, rzuca się do ucieczki, tak jak Schulz zawsze uciekał

od polityki jako osnowy życia. „Uciekać, uciekać stąd. Gdziekolwiek” (O, s. 275). A gdzie to gdziekolwiek jest? W sferze mitu, który likwiduje upływ czasu i łączy koniec z początkiem. Czyż jednak Deleuze i Guattari nie uczyli, że linie ucieczki muszą być wyznaczone o d „struktur scalających”, a nie ku nim?

Forteca

Na koniec zadam pytanie, które od dawna mnie nurtuje i na które Alphandary zdaje się mieć jasną odpowiedź. Czy estetyka umożliwi skuteczną ucieczkę przed politycznym zamknięciem? Alphandary widzi w sztuce („estetycznych fałszach”) nadzieję na otwarcie przyszłości, dzięki której można uwolnić się od presji politycznych żądań. W tym sensie interpretacja literatury jest z definicji polityczna, choć jej cel stanowi ucieczka od polityki. W zakończeniu swojego eseju Alphandary porzuca *Sanatorium pod Klepsydrą* i zajmuje się *Republiką marzeń*, która podobno „wyraźnie pokazuje związek między «stawaniem-się» a różnicą” (IA, s. 84). Fragment ten jest dobrą okazją do tego, by zapytać – raz jeszcze – co to znaczy interpretować, i powiedzieć, dlaczego Idit Alphandary myli się co do Schulza.

Republika marzeń to tekst, który trudno sklasyfikować gatunkowo. Niby opowiadanie, ale przecież mało się tu – jak zawsze u Schulza – opowiada. Jest to raczej fikcyjne wspomnienie, choć więcej tu – jak zawsze u Schulza – projekcji niż jakiegokolwiek wspomnienia. Schulz robi w *Republice* to, co umie najlepiej: tasuje perspektywy czasowe i geograficzne („tu, na warszawskim bruku [...] przenoszę się myślą do dalekiego miasta mych marzeń” (O, s. 324), „tam, gdzie mapa kraju staje się już bardziej południowa” [O, s. 325]), nakłada marzenie na rzeczywistość, nie dba o „życiową” prawdę, kieruje się wyłącznie zasadą ideowego prawdopodobieństwa, czyli zgodności z jego ogólnym wyobrażeniem rzeczywistości. W istocie wyobrażenie to daje się odnaleźć we wszystkich jego tekstach, nic więc dziwnego, że drugi tom jego prozy nie był konsekwencją twórczego rozwoju (jak chciał sam autor), lecz efektem opróżniania szuflad. Jeśli istnieje coś takiego jak „świat Schulza”, to dlatego że Schulz od pierwszych do ostatnich utworów nie zmienił ani na jotę swojej filozofii („poglądu na istotę życia” [KL, s. 76]), która daje się dość łatwo zrekonstruować. Można ją przypasowywać do różnych języków krytycznych, ale w swym najgłębszym jądrze jest to filozofia estetycznej transfiguracji rzeczywistości, czyli przekonania – dzielonego przez artystów głównego nurtu nowoczesności – iż rzeczywistość codziennego doświadczenia jest znośna tylko o tyle, o ile zostaje przekreślona przez sztukę. Kiedy sztuka nagle

przestaje zastępować rzeczywistość, ta – pozbawiona blasku niezwykłości – wraca do swych niskich źródeł i ciągnie za sobą człowieka, niezdolnego się przed nią bronić. Schulz nie umiał żyć inaczej, jak tylko między estetyczną ekstazą i egzystencjalną depresją. Pierwsza była światem błyskotliwej poezji, druga – światem codziennej prozy. Blask wyobrazonego świata co rusz blaknął, gdyż podtrzymywała go jedynie słaba wyobraźnia pisarza, skazanego na samotne życie na prowincji. Z każdego niemal listu Schulza słyhać rozpaczliwe wołanie o współwyznawcę tej samej estetycznej utopii. „Czy chciałby Pan ze mną i jeszcze z kimś mieszkać na bezludnej wyspie, w samowystarczalnej twierdzy, lekko zagrożonej dzikimi zwierzętami, piratami itd.?” – pisał Schulz 6 października 1935 roku do Kazimierza Truchanowskiego (KL, s. 111). To właśnie obraz „samowystarczalnej twierdzy”, estetycznej fortecy, artystycznego azylu ulokowany jest w centrum *Republiki marzeń*, która bodaj najpełniej i bez osłonek wyklada Schulzowską ideologię estetyczną. Oto kluczowy fragment, który bez wahania uznaję za niewątpliwie najważniejszy cytat z Schulza w ogóle, stąd długie przytoczenie:

„W tych dniach dalekich powzięliśmy po raz pierwszy z kolegami ową myśl niemożliwą i absurdalną, ażeby powędrować jeszcze dalej, poza zdrojowisko, w kraj już niczyj i boży, w pogranicze sporne i neutralne, gdzie gubiły się rubieże państw, a róża wiatrów wirowała błędnie pod niebem wysokim i spiętrzonym. Tam chcieliśmy się oszańcować, uniezależnić od dorosłych, wyjść zupełnie poza obręb ich sfery, proklamować republikę młodych. Tu mieliśmy ukonstytuować prawodawstwo nowe i niezależne, wznieść nową hierarchię miar i wartości. Miało to być życie pod znakiem poezji i przygody, nieustannych olśnień i zadziwień. Zdawało się nam, że trzeba tylko rozsunąć bariery i granice konwenansów, stare łożyska, w które ujęty był bieg spraw ludzkich, ażeby w życie nasze włamał się żywioł, wielki zalew nieprzewidzianego, powódź romantycznych przygód i fabuł. Chcieliśmy poddać nasze życie temu strumieniowi fabulizującego żywiołu, natchnionemu przyplływowi dziejów i zdarzeń i dać się ponieść tym wezbranym falom, bezwolni i jemu tylko oddani. Duch natury był w gruncie rzeczy wielkim bajazrem. Z jej sedna wypływała niewstrzymanym strumieniem swada fabuł i powieści, romansów i epepei. Cała wielka atmosfera pełna była tłoczących się wątków fabularnych. Trzeba było tylko nastawić sidła pod niebem pełnym fantomów, wbić pal, grający na wietrze, a już trzepotały dookoła wierzchołka złowione strzępy powieści. Postanowiliśmy stać się samowystarczalni, stworzyć nową zasadę życia, ustanowić nową erę, jeszcze raz ukonstytuować świat na małą skalę wprawdzie, dla nas tylko, ale podług naszego gustu i upodobania. Miała to być forteca, blockhaus,

ufortyfikowana placówka opanowująca okolicę – na wpół twierdza, na wpół teatr, na wpół laboratorium wizyjne. Cała natura miała być wprzęgnięta w jego orbitę” (O, s. 329).

Nie można jaśniej wyłożyć idealnego układu świata. W szczelnie odgrodzonym od „spraw ludzkich” centrum dochodzi do przemiany zwyczajnego w niezwykłe, prozy w poezję. Z perspektywy tej fortecy natura nie jest naturą, czymś od kultury różnym, lecz fabryką fabuł, potencjalnym rezerwuarem opowieści, które nie pozwalają jej wymknąć się poza uchwyt ludzkiego umysłu. Schulzowska estetyzacja obejmuje cały kosmos, bo tylko tak człowieka można wyrwać z kieratu codzienności. Ta „nowa zasada życia”, czyli idea estetycznego kosmosu (albo kosmosu zestetyzowanego), wyklucza przypadek, zwykłość i użyteczność, a więc wyklucza też historyczność ludzkiej egzystencji, która – pozbawiona znamion wyższej konieczności – staje się kompletnie bezwartościowa. Czym więc jest Schulzowska utopia, to „suwerenne terytorium poezji” (O, s. 331)? Estetycznym projektem b e z r e s z t y totalizującym ludzkie doświadczenie, teatrem, w którym wystawiano by rzeczywistość oczyszczoną z partykularności, przemienioną w mit. W tej utopii przygodność musi zmienić się w przygodę, a świat w wyobrażenie. Jasne jest, że Schulz – jak najdalszy od postmodernistycznego sceptycyzmu – podąża tu ochoczo śladem zachodniej metafizyki, ustanawiającej w wyzbytym przypadkowości podmiocie – centrum świata, w którym rzeczywistość, by przetrwać, musi zmienić się w przedstawienie.

centrum
za granicami
codziennosci

Mesjanizm retroaktywny

Schulzowska republika marzeń zainstalowała się w przeszłości, w dzieciństwie. Jeśli przez obietnicę mesjańską będziemy rozumieli przyrzeczenie „innego życia”, „nowej formy egzystencji”³⁰, która dawałaby pocieszenie wyswobodzenia z egzystencjalnej niefortunny, to Schulzowski mesjanizm jest zdecydowanie regresywny: nie patrzy w przyszłość, lecz obraca się wciąż za siebie. „Gdyby można było uwstecznić rozwój, osiągnąć jakąś okrężną drogą powtórnie dzieciństwo, jeszcze raz mieć jego pełnię i bezmiar – to byłoby to ziszczeniem «genialnej epoki», «czasów mesjaszowych», które nam przez wszystkie mitologie są przyrzeczone i zaprzysiężone” (KL, s. 120–121). Tak Schulz pisał w marcu 1936 roku do Andrzeja Pleśniewicza, a więc w tym samym mniej więcej czasie, kiedy powstała *Republika marzeń*.

30 A. Bielik-Robson, *Cienie pod czerwoną skałą. Eseje o literaturze*, Fundacja Terytoria Książki, Gdańsk 2016, s. 125.

Mesjanizm Schulza jest nie tylko retroaktywny, ale też esencjalistyczny. Schulz powiada tak: świat jaki jest, każdy widzi, ale świat jaki jest naprawdę, widzą tylko nieliczni. Ci pierwsi ulegają złudzeniu, zmamieni przez zmienne pozory, ci drudzy wiedzą, że prawdziwe oblicze świata tkwi poza maską fenomenów, poza dynamiką form, sobowtórów i cieni. Z tego powodu nie tylko estetyczną fortecę, wzniesioną na rogatkach miasta dzieciństwa, cechowało „oczyszczenie” ze świata, którego maskę należało „strącić z siebie”, gdy „wstępowało” się w „elizejskie wianie”, w „różaną słodycz powietrza”. Tak samo narrator opisywał też kraj swojego dzieciństwa, „wraść[ający] rok za rokiem w niebo”, „wstępu[jący] w zorze”, „przeaniela[jący] się cały w refleksach wielkiej atmosfery” (O, s. 325). Pisząc o kraju pamiętek, Schulz używa jednoznacznych określeń: „wybrana kraina”, „prowincja osobliwa”, „miasto jedyne na świecie”. „Miasto to i kraina zamknęły się w samowystarczalny mikrokosmos i zainstalowały na własne ryzyko na samym brzegu wieczności” (tamże). Kiedy tylko pojawia się u Schulza wieczność, tam możemy być pewni, że chodzi o porzucenie tymczasowości i wstąpienie w wymiar chroniony przed pozorem.

„Gdy inne miasta rozwinęły się w ekonomikę, wyrosły w cyfry statystyczne, w liczebność – miasto nasze zstąpiło w esencjonalność. Tu nie dzieje się nic na darmo, nic nie zdarza się bez głębokiego sensu i bez premedytacji. Tu zdarzenia nie są efemerycznym fantomem na powierzchni, tu mają one korzenie w głąb rzeczy i sięgają istoty. Tu rozstrzyga się coś każdej chwili, egzemplarycznie i po wszystkie czasy. Tu dzieją się wszystkie sprawy raz jeden tylko i nieodwołalnie. Dlatego jest tak wielka powaga, głęboki akcent, smutek na tym, co się tu zdarza” (O, s. 326).

Czym jest to „zstąpienie w esencjonalność”? Rewersem „wniebowstąpienia”. Te dwa ruchy – wwyż i w głąb – określają dynamikę Schulzowskiego świata, który „dzieje się” tylko na powierzchni, w swym sednie zaś pozbawiony jest ruchu. I s t o t a j e s t a t e m p o r a l n a, inaczej byłaby zmienną formą: od tego żelaznego prawa zachodniej metafizyki nie ma ucieczki, jeśli się własną metafizykę buduje – jak Schulz – na przeciwieństwie istoty i pozoru. Ogród o rozwidlających się ścieżkach założony być może tylko w sferze nieistotnej, albowiem w sferze esencji świat jest już od dawna gotowy. Kłopoty z wykładnią Schulza pojawiają się wtedy, gdy czytelnik zaczyna brać pozór za istotę albo odwrotnie, nie dostrzegając, że Schulz tego pomieszania ani nie proponuje, ani nie uzasadnia. Jeśli jego ukochane miasto zstąpiło w esencjonalność, wymykając się „ekonomicznie”, „cyfrowo statystycznym”, „liczebności” (O, s. 326), czyli pozorowi narzuconemu przez nowoczesność, to trzeba konsekwentnie wierzyć w to, że antynowoczesny Schulz będzie się przeciwko pozornemu „bytowi ekonomicznemu” (jak określił to Leśmian³¹) buntował.

W tym kontekście lektura *Republiki marzeń* zaproponowana przez Idit Alphandary zdumiewa swoją opacznością, którą zrozumieć można tylko wtedy, gdy się ją wpisze w całą stosowaną przez badaczkę armaturę interpretacyjną. Otóż miasto opisane w tym utworze **n i e j e s t** opanowane przez „kapitalizm, paternalizm, porządek i efektywność” (IA, s. 84). Jest dokładnie na odwrót! To „inne miasta” zdecydowały się na modernizację, nie miasto Schulza. Wobec tego **n i e m o ż n a** utrzymywać, że „Schulzowski geniusz polega na przełamaniu tej struktury [społecznej] i jej zrewolucjonizowaniu” (IA, s. 84). Schulz wcale nie szuka „kłacza” i „linii ucieczki” z tego miasta: cały zamiar stworzenia utopii estetycznej pod nazwą „republika marzeń” nie jest zaprzeczeniem miejskiej logiki życia (z pewnością **n i e t e g o** miasta), lecz jej spektakularnym powtórzeniem. Owszem, można twierdzić, że Schulz „chce się uwolnić od większościowych praktyk kapitalistycznych i reguł prawa, dlatego oddaje się marzeniom i fikcji” (IA, s. 85), ale **w ł a ś n i e z t e g o p o w o d u** twórczość musi przybrać u niego formę **z a c h o w a w c z e g o z a s t o p o w a n i a c z a s u**. Schulz nie jest żadnym postmodernistą, lecz nowoczesnym estetycznym konserwatystą: świat daje się ocalić jedynie przez piękno. Gdy piękno z tego świata się usuwa, życie przestaje mieć sens, wobec czego jedynym podmiotem wartym wysiłku jest podmiot estetycznej kontemplacji. Nie ma w Schulzowskiej topologii żadnej **d e** terytorializacji, jest za to niezwykle mocne dążenie do **r e** terytorializacji: do zamknięcia, do samowystarczalności, do autonomii, do zatrzaśnięcia murów estetycznej twierdzy, do ustanowienia podmiotowego centrum świata, które rzeczywistość przekształca w zachwycające przedstawienie. To właśnie z tego powodu świat opuszczony przez powiew wieczności, przytłaczający „brutalnym ciężarem” i „skażony codzienną troską i grozą” (KL, s. 173), trwa w stanie wiecznego oczekiwania na „nowy ładunek blasku”, który pozwoli mu się „odnowić”. Różnie można to „odnowienie” wyklądać. Można przyłożyć tu klucz alchemiczny, mejsjański, pauliński, apokatastatyczny albo estetyczny, ale nie zmienia to wcale podstawowego sensu tego „odnowienia”, które zawsze stoi w ostrym przeciwieństwie do „prozy dnia powszedniego” (KL, s. 174). Jeśli na płaszczyźnie prywatnej Schulz najbardziej bał się „ataku” świata na delikatne „wnętrze” własnej istoty (depresja to był dla niego stan, w którym rzeczywistość „pokonuje” podmiot i wdziera się „do wnętrza” [KL, s. 174]), to na płaszczyźnie projektu estetycznego chodziło o to, aby życie podporządkować „natchnionemu przyływowi dziejów i zdarzeń” (O, s. 329), który „od środka” przebudowywał historyczność ludzkiej egzystencji,

ultymatywna
teza

przenosząc ją w wymiar pozahistoryczny. Tam jednak, pozbawiona jakichkolwiek punktów oparcia, ludzka egzystencja skazana jest na spektakularną porażkę.

Dlaczego więc Alphantary p r z e i n a c z a Schulza? Bo potrzebuje go jako sprzymierzeńca we wspólnej sprawie estetycznej odnowy świata poddanego nowoczesnym procesom sekularyzacji. Nie jest w tym roszczeniu jedyna, bo Schulz intensywnie przyciąga umysły chętnie oglądające rzeczywistość przez kolorowe szybki sztuki. Autorka nie rozumie jednak, że ta esencjalistyczna utopia estetyczna nie tylko nie ma nic wspólnego z Deleuzjańską krytyką podmiotu jako punktowego ośrodka przedstawień, ale jest jej radykalnym zaprzeczeniem. Nie rozumie także, że nowoczesna metafizyka estetyczna (czy też metafizyczny estetyzm) nie otwiera wcale horyzontu czasowego, tylko go zamyka (tym samym eliminując przejście do etyki), czego dowodem jest obraz estetycznej twierdzy jako metafizycznego azylu, podsunięty przez Schulza w *Republique marzeń*. Czas wreszcie zobaczyć w Schulzu Schulza: przestraszonego, nieśmiałego impotentą, pragnącego jedynie tego, by rzeczywistość została go w świętym spokoju, w stanie ciągłego estetycznego pobudzenia, dzięki któremu jego edypalizacja mogłaby nabrać szlachetnej wzniosłości.

pożytki
z przeinaczeń