

[inicjacje schulzowskie]

Filip Szalasek: Gra w świąty

Ale puste miejsce po ściętym konarze dostrzega się równie łatwo, jak wtedy, gdy zostaje zrąbany cały pień, wraz z pióropuszem szerokich, jasnozielonych liści, z których wystaje gruba, wygięta łodyga, obciążona owocami.

A. Robbe-Grillet, *Żaluzja*, przeł. M. Zenowicz, Warszawa 1975, s. 23

Pokusa odosobnienia

Odosobnienie przywołuje skojarzenia z ascezą, umartwieniem lub wydaleniem ze społeczeństwa. Podsuwa obrazy niegościnnych scenerii, w których człowiek zmuszony jest znosić nie tylko samotność, ale i protesty natury przeciwko jego intruzyjnej obecności. Miejsce odosobnienia może być wytworem ludzkiej myśli, jak więzienia, panoptika, szpitale, przeróżne zakłady zamknięte. Bywają miejsca zesłania i własnowolnej alienacji, ale bez względu na położenie separującej przestrzeni, niezależnie od tego, komu lub czemu przypisywać jej „autorstwo”, ładunek emocjonalny skumulowany w słowie „odosobnienie” zawsze wyzwala natarczywą wizję bariery odgradzającej człowieka od rdzenia jego osobowości, od jakiejś jego własnej prawdy, od pnia, wokół którego osi rozgałęziają się konary – choćby nie wiadomo jak sękaty i mocny, to niezdolne do zastąpienia esencji.

Pasuje jak ulał do powszechnie przyjętego wyobrażenia o egzystencji Schulza w Drohobyczu. Mowa tu nie tylko o aspekcie, by tak rzec, „profesjonalnym”, a więc o oddaleniu pisarza od ówczesnego centrum życia artystycznego. Chodzi także o nudę prowincji, stopniowo wysysającą siły twórcze z autora *Sklepów cynamonowych*. Odosobnienie w Drohobyczu to nie mur piętrzący się na drodze do spełnienia pragnień – za dużo w tym porównaniu patosu. Sednem izolacji

jest tu płaska i jałowa doczesność: plotkarska zgiełkliwość, pogwarki subiektów, użeranie się z uczniami w szkole. Kiedy w końcu cichnie natrętne paplanie, to zapada milczenie zapyziałej mieściny, jątrząca niemota starego domu wczasowego, która pobudza wrażliwość do melancholii, szybko przeradzającej się w apatię.

W liście do Andrzeja Pleśniewicza Schulz następująco opisuje wyśnione przeciwieństwo drohobyckiej stagnacji, skwapliwie dementując przy okazji stereotyp „świętego spokoju”, tego ochronnego płaszcza, rzekomo rozpostartego nad prowincją: „Przecenia Pan korzyści mojej drohobyckiej sytuacji. Czego mi i tu brak nawet – to ciszy, własnej, muzycznej ciszy, uspokojonego wahań, podległego własnej grawitacji, o czystej linii toru nie zmąconej żadną obcą influencją. Ta cisza, subtelna, pozytywna – pełna – jest już sama niemal twórczością”¹.

„Stworzyć alternatywę dla życia we wszystkich jego przejawach, nieustanną opozycję, trwałe schronienie: oto najwyższa misja poety na tej Ziemi²” – pisze Michel Houellebecq o celu pisarstwa Philipa Howarda Lovecrafta. Te same oczekiwania można by przypisać autorowi *Sklepów*. W kontekście zapotrzebowania na „muzyczną ciszę” nie dziwi marzycielski ton, w jakim Schulz opowiada o pragnieniu dyscypliny. Widzi w rygorach wewnętrznych sposób na ignorowanie doczesnego świata i zatrzaśnięcie się w twórczości, jak gdyby w centrum ochronnego kręgu lub wewnątrz łupiny orzecha. Schulz chce być jak dzieło muzyczne, swoim wewnętrznym porządkiem separujące się od rozgardiaszu świata: „oprzed swe życie na pracy, na czynności, uniezależnić się od barometru szczęścia – na tym powinna polegać organizacja życia” (s. 583). Planuje „odgrodenie życia wewnętrznego”, „nie dopuszczać, by tam zagnieździło się robactwo pospolitych trosk”, ale przyznać musi, że już na to za późno, bo „rzeczywistość go pokonała i wtargnęła do wnętrza” (s. 643).

Pobudzająca natchnienie cisza małego miasteczka? Bzdura! Czarowi marginalizacji, odsunięcia od centrum życia kulturalnego ulec może jedynie hipokryta winiący za swoje artystyczne niepowodzenia wielkomięskie dystrakcje i pragnący w związku z tym przetrząść się w drugą skrajność – egzystencję regulowaną niepostrzeżonym zlewaniem się kolejnych dni w monotonną i jednolitą epokę. Przypomina się *Dygresja o zmyśle czasu z Czarodziejskiej góry*: „Pustka i monotonia mogą wprawdzie sprawić, że chwila i godzina rozciąga się i «dłuży», ale sprawiają też, że długie i najdłuższe okresy czasu skracają się, a nawet ulatniają aż do zupełnej nicości. [...] To, co nazywa się nudą, «dłużeniem się» czasu, jest więc właściwie raczej chorobliwie prędkim «schodzeniem» czasu wskutek monotonii: przy nieprzerwanej jednostajności wielkie okresy czasu

1 B. Schulz, *Do Andrzeja Pleśniewicza*, [w:] idem, *Proza*, Kraków 1964, s. 579. Opowiadania, szkice krytyczne oraz listy Schulza cytują z tą edycją, podając jedynie numer strony.

2 M. Houellebecq, *Lovecraft. Przeciw światu, przeciw życiu*, przeł. J. Giszczak, Warszawa 2007, s. 127.

kurczą się w sposób, który napełnia serce śmiertelnym przerażeniem; jeżeli każdy dzień jest taki sam jak wszystkie, to wszystkie one są jak jeden dzień, i przy zupełnej jednostajności najdłuższe życie wydałoby się całkiem krótkie i uleciałoby niepostrzeżenie”³.

Prawdziwemu marzycielowi taka monotonia przypomina w miniaturze nudę nieśmiertelności. Nieśmiertelność w miniaturze... Czy trzeba jeszcze pogłębiać poníženie? Chodzi przecież, przeciwnie, o wzniosłość „rządzenia łupiną orzecha, przy jednoczesnym mienieniu się panem wszechświata”!

Ponure uziemienie Schulza w Drohobyczu jest jednak na rękę nauczycielom. Wystarczy podkreślić kontrast między pospolitym otoczeniem a nieokielznaną imaginacją pisarza, produkującą pomimo niesprzyjających warunków barwną i oryginalną (koniecznie!) sztukę, aby napełnić Gałkiewicza nadzieją i wiarą w moc wyobraźni, a może i zachęcić go do własnych prób literackich. Warto jednak przyjrzeć się bliżej temu banałowi, ukrył się w nim bowiem sposób na zaprzeczenie utartemu pogładowi na istotę samotności Schulza w Drohobyczu. Podobnie jak wiele innych aspektów jego życia i twórczości, także odosobnienie oraz ustalone w jego konsekwencji parametry wyobraźni są dialogiczne, dwupłaszczyznowe. Jak zauważa Jerzy Jarzębski: „Obrazy świata bytują u Schulza pomiędzy dwoma biegunami: po jednej stronie są uporządkowane, umiejscowione, określone i nazwane fragmenty przestrzeni miejskiej – jej ulice, place, domy o wyraźnej, często dokładnie opisanej fizjonomii. Po drugiej stronie drzemie [...] nieokreśloność, pojawia się żywioł o nieostrych granicach i substancji, z którego wszystko może się zrodzić”⁴.

Nie trzeba wzmózonego wysiłku interpretacyjnego, by dostrzec, że przygnębiająca egzystencja w zaściankowym miasteczku to tylko jedna strona medalu, która nie znajduje odbicia w opowiadaniach Schulza, a przynajmniej nie tak często, jak można by przypuszczać po pobieżnym zapoznaniu się z psychobiograficzną legendą autora *Sanatorium pod Klepsydrą*. Zbyt często depresyjne akcenty Schulzowskiej biografii przysłaniają ów optymistyczny żywioł, który chętnie utożsamiam z nieznaną spoczynku wyobraźnią pisarza. Pracująca pełną parą imaginacja sprawia, że drohobycka samotność ma w sobie coś z samochwalstwa wirtuoza, który uwielbia zasiewać w publice wątpliwość, czy aby na pewno zasłużył sobie na tak burzliwe owacje, jakie mu zgotowano. Lekceważącym gestem lub kpiącą monosylabą utalentowany arogant sugeruje, że mistrzowskie wykonanie było w dużej mierze kwestią przypadku lub sprzyjającej magii momentu. Przekonuje (Schulz), że sztuka (pisarstwo) poszłaby jeszcze lepiej (powieść monolit na miarę Prousta zamiast plejady opowiadań), gdyby tylko wpadł mu w ręce lepszy instrument (Warszawa, Berlin,

3 T. Mann, *Czarodziejska góra*, przeł. J. Kramsztyk, t. I, Warszawa 1965, s. 157.

4 J. Jarzębski, *Miasto Schulza*, „Teksty Drugie” 2001, nr 2, s. 46–47.

Paryż, świat cały, a nie tylko marny Drohobycz, gdzie nawet poetyczna rozpu-
sta nie może dojść do skutku)⁵.

Ileż tej narcystycznej przekory w ostentacyjnie czarodziejskich sztukach
ojca, przypominających (nie zawsze, lecz zastanawiająco często) jeden spośród
aspektów zabawy scharakteryzowanych przez Johana Huizingę w studium
Homo ludens: „Wyjątkowa i szczególna pozycja zabawy ujawnia się, rzecz zna-
mienna, w tym, że tak chętnie otacza się ona tajemnicą. Już małe dzieci zwięk-
szają urok swej zabawy przez to, że robią z niej drobne tajemnice. To jest coś dla
nas, nie dla innych. A to, co robią tam tamci, nas przez pewien czas nic nie ob-
chodzi. W sferze zabawy nie obowiązują prawa i obyczaje pospolitego życia. My
«jesteśmy» i my «robimy» to «inaczej». To czasowe zlikwidowanie «pospolitego
świata» jest już całkowicie ukształtowane w życiu dziecka [...]»⁶.

„Skoro czas nie jest «realny», lecz kreowany, to należy się spodziewać, że
i wydarzenia rozgrywające się w nim, również będą miały podobny charakter”⁷
– pisze Władysław Panas w szkicu poświęconym *Nocy Wielkiego Sezonu*. A jeśli
tak, to przychodzi na myśl pewien sposób manipulowania słowem „odosobnie-
nie”, na co dzień zazdrośnie strzeżonym przed próbami ingerencji w jego sens.

Wystarczy rozproszyć jego zwarty szyk dywizem lub odstępem: „od-osob-
nienie”/od osobnienie, by rzucić niespodziewaną aluzję do ekspresji, do trans-
misji „od osoby” do świata, adresata, publiki. Zamiast więc, zgodnie z duchem
odosabniania, odrzucać, dorzucmy raczej dodatkowy sens do puli znaczeń. Nie
wymusza to wykluczenia wszelkich odrzuceń – osamotnień, wypędzeń – zbyt
romantycznych, by pozbywać się ich lekką ręką. Dorzucanie oznacza wyłącznie
upragniony ferment, włączenie aspektu ludycznego w krąg skojarzeń związa-
nych z odosobnieniem, bo czyż „dorzucanie” znaczeń nie kojarzy się z grą: z bin-
go, kośćmi, dobieraniem kart?

Zdaje się, że Schulz nie tylko mierzył się z odosobnieniem, lecz niekiedy
także ulegał mu, jak dziecinnej pokusie, tak że opowiadania dające obraz ma-
gicznego (i często wesołego) miasteczka można postrzegać właśnie jako „drob-
ne tajemnice” wspomniane przez Huizingę. Wesołość, przybierająca czasem
nawet formy sowizdrzalskie, jest w opowiadaniach Schulza obecna, i to jawnie,
lecz bywa przeoczana, jako że uwagę absorbuje odurzająco gęsta metaforyka,
z której oparów jedynie z pewnym wysiłkiem udaje się wyłowić i „od-osobnić”
sceny podobne do tej ze *Sklepów cynamonowych*: „W czarnej gęstwinie parku,
we włochatej sierści zarośli, w masie kruchego chrustu były miejscami nisze,

5 Zob. np. wypowiedź Schulza w liście do Romany Halpern z 30 sierpnia 1937 roku: „Może wziąć jako
przeciwagę tego przygniatającego walca – rozpuść? Przychodziło mi to już na myśl. Ale to mnie
zbyt nerwowo wstrząsa i wyczerpuje – (w tak trudnych i niebezpiecznych warunkach, jakie tu
mam – małe miasto – nauczyciel)” (s. 612).

6 J. Huizinga, *Istota i znaczenie zabawy jako zjawiska kulturowego*, [w:] idem, *Homo ludens. Zabawa
jako źródło kultury*, przeł. M. Kurecka, W. Wirpsza, Warszawa 1967, s. 27.

gniazda najgłębszej puszystej czarność, pełne płatanin, sekretnych gestów, bezładnej rozmowy na migi. Było w tych gniazdach zacisznie i ciepło. Siadaliśmy tam na letnim miękkim śniegu w naszych włóchatych płaszczach, zajadając orzechy, których pełna była leszczynowa gęstwina w ową wiosenną zimę. Przez zarośla przewijały się bezgłośnie kuny, łasice i ichneumony, futrzane, węszące zwierzątka, śmierdzące kozuchem, wydłużone, na niskich łapkach. Podejrzewaliśmy, że były między nimi okazy gabinetu szkolnego, które, choć wypatroszone i łysiejące, uczuwały w tę białą noc w swym pustym wnętrzu głos starego instynktu, głos rui, i wracały do matecznika na krótki, złudny żywot” (s. 115–116).

W taką noc – jak gdyby z Lewisa Carrolla – nikt nie zawraca, spostrzegliśmy, że jest bez płaszcza. Nikt nie zmierza prostą drogą do celu. W ten oksymoroniczny, karnawałowy czas „wiosennej zimy” i „letniego śniegu” ukrywamy się w gąszczu i zajadamy orzechy zrywane wprost z gałęzi leszczyny, a ciemność nie przeraża. Zapelniona jest przez gromadnie buszujące gryzonie i ich zabiegającą, pełną prysiadów i truchtów, egzystencję. W noc balu, na który wstęp mają tylko mali, niczym psotne pchły wczołgujący się we „włóchatą sierść zarośli”, ożywają nawet wypchane zwierzęta, wśród nich szczególnie te wijące się, ruchliwe, na niskich łapkach, chociaż podłużne. Rozbiegają się wśród dzieci jak pędzone dmuchnięciem konfetti lub pierzaste węże i smoki z kolorowej bibuły. „To jest coś dla nas, nie dla innych. A to, co robią tam tamci, nas przez pewien czas nic nie obchodzi”.

Wydaje się, że pokusie zabawy o mitotwórczym potencjale ulega sama natura, tak dalece nobilitując jej urok, że trwoni energię na użyczenie wczasów wyliniałym eksponatom, ale siłą sprawczą jest tutaj zawsze i wszędzie Schulzowska wizyjność, w której „kategorie błazeństwa, ironii, żartu są zasadami konstytuującymi świat [...]”⁸. W zainicjowanej przez nią grze „ktoś jest człowiekiem, a ktoś karakonem” (s. 682), po prostu.

Zgodnie ze spostrzeżeniami Huizingi, zabawa jest świadoma własnej powagi i nie inaczej jest z igraszkami Schulza. Przecież niezwykłe lokacje i jej mieszkańców to gest zawłaszczenia. Poprzez niezwykły, hipnagogiczny makijaż Drohobycz zostaje nie tylko ocalony od nudy, ale także dyskretnie wydarty ze stron biedermeierowskich przewodników, w których punkty przyznawane są zgodnie z kryterium nudnej mieszczańskiej atrakcyjności. W ten sposób Schulzowskie odosobnienie w Drohobyczu byłoby także odosobnieniem samego miasta: zlikwidowaniem „pospolitego świata” na rzecz imaginacyjnego

7 W. Panas, *Apologia i destrukcja („Noc Wielkiego Sezonu” Brunona Schulza)*, [w:] *Nowela, opowiadanie, gawęda. Interpretacje małych form narracyjnych*, pod red. K. Bartoszyńskiego, M. Jasińskiej-Wojtkowskiej, S. Sawickiego, Warszawa 1974, s. 193–194.

8 D. Świtkowska, *Kolekcje i kolekcjonerzy w twórczości Stanisława Ignacego Witkiewicza, Romana Jaworskiego i Brunona Schulza*, [w:] *Historia niechciana. Historie obecne. Szkice o literaturze polskiej XX wieku*, pod red. H. Gosk, A. Zieniewicza, Warszawa 2003, s. 62–63.

uniwersum, w którym – choćby i samotnie! – my „jesteśmy” i my „robimy” to „inaczej”, gdzie „osobiste staje się powszechnym, prowincja – światem”⁹. Niespodziewana u Schulza przekora objawia się w geście autokoronacji na *genius loci* Drohobycza, w uzurpatorskim zagarnięciu jego domów i ulic pod swoją artystyczną kuratelę, w pyszałkowatym wyzwaniu: „miasto to ja!”, rzuconym w twarz nie wiadomo właściwie komu, jakiej konkurencyjnej mocy. Być może czytelnikowi, żeby pozazdrościł tak wspaniałej zabawki?

Przyznaję: działa, więc niech Drohobycz pozostanie Drohobyczem – faktycznie istniejącym miasteczkiem w Galicji Wschodniej – ale niech realność nie przeszkadza mu, przepuszczonemu przez filtr artystycznej wizji, w rozwijaniu nowych sensów, bo przecież „marzenie nie jest antytezą, lecz dalszym ciągiem rzeczywistości, jej formą doskonalszą, która przyświeca większości naszych zamierzeń”¹⁰. Niech będzie świadectwem mocy „od-osobniających”, a więc dowodem na aktywność sił ekspresywnych, osiągających szczególną intensywność w samotności. Sądzę, że tak właśnie postrzegał rodzinny partykularz sam Schulz. Rzeczywisty Drohobycz tak ściśle zespolił się – dlań i przezeń – z projektem zeksoterioryzowania wytworów wyobraźni, że miasto z rzadka jedynie prześwituje spod swojego fantastycznego *alter ego*. Można powiedzieć, że Schulz najpierw absolutnie podporządkował sobie ów teren – szczególnie jego topografię i mikroklimat – a potem, bez pytania o zgodę, rzutował nań nową, wizyjną tożsamość. Mechanizm ten naświetla Stanisław Rosiek, pisząc o innej metamorfozie, przeprowadzonej przez Schulza na Józefie Piłsudskim: „W szkicach wokół Piłsudskiego osoba bohatera rozprasza się jak w micie, którego powstawanie opisują. W końcu już nie wiadomo, czy to sam Schulz, czy mit – jak go Schulz rozumie – dezindywidualizuje Piłsudskiego, pozbawia twarzy, umieszcza ponad czynem”¹¹.

Chcę rozumieć tę „dezindywidualizację”, to „pozbawienie twarzy” i „umieszczenie ponad czynem”, tę mityzację, jako pełną dezynwoltury zabawę we własnowolne kształtowanie świata. Zależy mi na uwydatnieniu elementu zabawy, towarzyszącego Schulzowi na pisarskich ścieżkach, a także na określeniu parametrów i wymagań, jakie drohobyckie odosobnienie wymusiło na owej zabawie. Przyjęcie takiego założenia pomaga odrzucić „strategię permanentnych przekładów” i „poszukiwanie ekwiwalentów”, i uzasadnia „poszukiwania interpretacji estetyki Schulza w jej własnym języku”¹² oraz wykorzystanie „techniki swo-

9 J. Ficowski, *Fantomy a realność*, [w:] idem, *Regiony wielkiej herezji i okolice. Bruno Schulz i jego mitologia*, Sejny 2002, s. 65.

10 C. Konczewski, *Geneza i istota bajki*, „Marchoń” 1938, nr 2 (14), s. 134. Cyt. za: C. Karkowski, *Kultura i krytyka inteligencji w twórczości Brunona Schulza*, Wrocław–Warszawa–Kraków–Gdańsk 1979, s. 180.

11 S. Rosiek, *Wstęp*, [w:] B. Schulz, *Powstają legendy. Trzy szkice wokół Piłsudskiego*, Kraków 1993, s. 8.

12 Określenia te w odniesieniu do przyjętej przez siebie strategii badawczej stosuje Włodzimierz Bolecki w poświęconych Schulzowi rozdziałach książki *Poetycki model prozy w dwudziestoleciu międzywojennym*, Wrocław 1982, s. 172.

bodnego kojarzenia”, podsuwanej przez niego samego w *Zapiskach krytycznych*¹³. Badanie Schulzowskiej poetyki powinno niewątpliwie „wykraczać poza opis i systematyzację reguł dyskursywno-semantycznej organizacji [...], rozciągając zakres [...] na wszelkie semiotycznie zorganizowane artykulacje ludzkiego doświadczania siebie i świata – o ile poddają się one opisowi i analizie w kategoriach poetologicznych (znaczącej formy, reguł i prawidłowości sensotwórczych struktur)”¹⁴.

Ta odrobina swobody przejętej od samego autora *Sklepów cynamonowych* pozwala oswoić i zachęcić do ujawnienia się dobroczynne prądy narcyzmu, anarchicznej zabawy i narowów wyobraźni, wiernie, choć skrycie towarzyszących odosobnieniu Schulza, aby notować niespodziewane dysonanse na marginesach muzycznego toku jego prozy. Oglądani z takiej perspektywy – jako wyrafinowani kuglarze i hochsztaplerzy – zarówno bohaterowie, jak i autor-narrator Schulzowskich opowiadań zaczynają ujawniać analogie z diukiem des Esseintes, występującym w *Na wspak* Jorisa-Karla Huysmansa, czy z Tytrusem – protagonistą *Mokradel* André Gidé’a. Podobni są więc do postaci, dla których samotność nie jest wyłącznie udręką, lecz także (a może przede wszystkim?) pobudką do inscenizatorskiej brawury. Właściwy sens ich osobności najpełniej objawia się w wyczynach suwerennych w swojej bezcelowości, *actes gratuits*, których sukces niezależny jest od reakcji audytorium i samej jego obecności. Tak właśnie „ludzkość stwarza sobie nieustannie na nowo wyraz dla egzystencji; drugi, wymyślony świat obok świata natury”¹⁵.

Osobność – dopingująca do fantazyjnych, teratofilskich¹⁶ wzlotów ponad płaską doczesność, obiecująca trwałe uwolnienie się od nudy istnienia – zasila wyobraźnię i pozwala jej osiągnąć groteskową wręcz bujność. Ale czy ktoś będzie chciał przyjąć te fantomowe realia, odbijać je, uwierzyć w czasy, osoby i przestrzenie zaprojektowane w samotności alchemicznego gabinetu? Kto odważy się grywać w światy i być naiwny, jak Roland Barthes, marzący o zamieszkaniu wewnątrz fotografii? „Dla mnie fotografie pejzaży (miejskich czy wiejskich) powinny nadać się do z a m i e s z k a n i a, a nie do zwiedzania. Ta chęć zamieszkania, którą wyraźnie w sobie dostrzegam, nie jest ani oniryczna (nie śnię o żadnym szczególnie atrakcyjnym miejscu na ziemi), ani empiryczna (nie zamierzam kupić

13 Tę metodologię Schulz wyklada jasno w *Aneksji podświadomości. (Uwagi o „Cudzoziemce” Kuncewiczowej)*, s. 463.

14 R. Nycz, *KTL – wyjaśnienia i propozycje*, [w:] *Kulturowa teoria literatury 2: poetyki, problematyki, interpretacje*, pod red. R. Nycza, T. Walas, Kraków 2012, s. 21.

15 J. Huizinga, op. cit., s. 16.

16 Powołuję się tu na definicję teratofilii sformułowaną przez Stefana Chwina. Jest to według niego „upodobanie do tworzenia form dziwacznych, zdeformowanych, groteskowych”. S. Chwin, *Bruno Schulz – Golem, Demiurg i Materia*, [w:] idem, *Romantyczna przestrzeń wyobraźni*, Bydgoszcz 1989, s. 113. Por. M. H. Huet, *Monstrualny ojciec: narodziny teratogenii*, „Kultura Popularna” 2012, nr 1 (31), s. 116–132.

domu z prospektu agencji nieruchomości). Ta chęć jest fantazmatyczna, pochodzi z pewnej wizyjności, która zdaje się przenosić mnie w przyszłość, do czasu utopijnego lub w przeszłość, w jakieś miejsce mnie samego [...]”¹⁷.

Stymulacja wyobraźni

Może się wydawać, że trywializuję oto świat przeżyć wewnętrznych autora *Sanatorium pod Klepsydrą*. Że dostrzegając w nim skłonność do zabawy i narcystyczne impulsy¹⁸, zapominam zupełnie o dręczącej go depresji twórczej, dyskomfortach związanych z przymusami szkolnymi i okupacyjnymi, a wreszcie o zwyczajnej ludzkiej niemocy. Spróbuję zatrzeć to wrażenie, przywołując jeszcze kilka urywków ze studium Huizingi. Dążąc do ustalenia definicji zabawy, Holender wspomina o wielu rozpowszechnionych, lecz zawsze zaskakująco poważnych pryzmatach jej postrzegania, doskonale analogicznych do oczekiwań żywionych przez Schulza, lecz tłumionych przez drohobycką codzienność. Zabawa bywa więc „sposobem na zaspokajanie przy pomocy fikcji pragnień nie dających się spełnić w rzeczywistości, czyli na podtrzymywanie poczucia własnej osobowości”, „wyrównaniem za to, co nie zostało urzeczywistnione”, „manipulowaniem pewnymi obrazami, unaocznianiem rzeczywistości przez przekład na kształty w żywotności swej ruchliwego życia”¹⁹.

W *Homo ludens* znajdzie się także przyjazna riposta dla tych spośród wypowiedzi Schulza, które pełne są niespodziewanej u niego stanowczości, graniczącej z doktrynerstwem. W szkicu *Mityzacja rzeczywistości* pisze: „Istotą rzeczywistości jest sens. Co nie ma sensu, nie jest dla nas rzeczywiste. Każdy fragment rzeczywistości żyje dzięki temu, że ma udział w jakimś sensie uniwersalnym” (s. 443). Trzykrotne, dobitne powtórzenie słowa „sens”. Natychmiast taką samą liczbą „sensów” odpowiada Huizinga, stwierdzając że „zabawa jako taka wykracza poza

17 R. Barthes, *Światło obrazu*, przeł. J. Trznadel, Warszawa 2008, s. 72–73. W wywiadzie cytowanym przez Andrzeja Kasperka w eseju „*Biedny Bruno, czego oni od niego chcą?!*” Bohumil Hrabal również dzieli się „fantazmatem lokatorskim” i widzi w tej roli ni mniej, ni więcej tylko Drohobyc, w kształcie nadanym miasteczku w *Sklepiach cynamonowych*: „[Drohobyc] To dla mnie najpiękniejsze miasto na świecie, którego już nie ma, a więc chyba właśnie dlatego [...] przeprowadziłem się tam i mieszkam tam do dziś, choć nigdy tam nie byłem, ale co z tego? Fikcja bywa doskonalsza i prawdziwsza niż rzeczywistość”. Zob. A. Kasperek, „*Biedny Bruno, czego oni od niego chcą?!*”, „*Bliza*” 2012, nr 1 (10), s. 102.

18 Sam Schulz nie dostrzegał ich w sobie, choć uważał narcyzm za wartość pozytywną. Jak pisze w liście do Romany Halpern, dzieląc się wrażeniami po lekturze próbki jej prozy: „Zastanawia mnie wyraźny narcyzm tego krótkiego utworu. Nie przypisywałem go Pani. Jest to własność, która mnie zawsze fascynuje w kobiecie, jako wyraz jej zasadniczej inności, nieosiągalnej dla mnie harmonii i zgody na siebie. To jest to, co mi zawsze pozostanie obce, a przeto pociągające i utęsknione. Sam jestem daleki od narcyzizmu i wydaje mi się jakimś metafizycznym przywilejem oddawać się mu tak bez troski i bez skrupułów. Niech Pani dalej pisze!” (s. 602).

19 Cytaty z *Homo ludens* w podanej edycji kolejno ze stron: 12–13, 14, 16.

granice działalności czysto biologicznej, bądź też czysto fizycznej. Jest to funkcja sensowna. W zabawie i grze «współgra» coś, co wykracza poza bezpośredni pęd do utrzymania się przy życiu i co nadaje pewien sens działalności życiowej. Każda zabawa coś oznacza. [...] Jakkolwiek byśmy to oceniali, zawsze ujawni się pewien niematerialny element samej istoty zabawy, ponieważ zabawa ma sens²⁰.

Z rozważaniami Huizingi, uświadamiającymi poważne, „sensowne” podłoże zabawy, współgrają określenia ze *Słownika schulzowskiego*, gdzie z kolei Włodzimierz Bolecki wylicza wcielenia sensu – jak go rozumie Schulz – perfekcyjnie spójne z istotą zabawy. Według definicji *Słownika* sens jest „rozluźnieniem rygorów praktyki życiowej”, to „własne prawo słowa”, „możliwość włączenia się poszczególnych jednostek leksykalnych w różne konteksty, czyli związki niespotykane w tak zwanej codziennej, potocznej komunikacji” i przeciwstawne „konotacjom, w jakie słowo obrasta w trakcie społecznej komunikacji”. Słowo, dążąc do „uzupełnienia się w sens”, „neguje zasady praktyki życiowej”, nabiera „zdolności łamania reguł obowiązujących w znaczeniu ogólnojęzykowym²¹”. Sens, słowo, jest więc zabawą. Dwie strony jednej monety. Słowem: sens jest zabawą słowa, wyobraźnią języka, przekładem *langue* „na kształty w żywotności swej ruchliwego życia”. Jak rozumieć tę ostatnią, dość zagmatwaną myśl Huizingi? Może tak, jak Erich Fromm, kiedy definiując język symboliczny, pisze o „języku, w którym wewnętrzne doświadczenie, uczucia i myśli wyrażamy tak, jak gdyby były doświadczeniami zmysłowymi, wydarzeniami z kręgu świata zewnętrznego. Jest to język, który rządzi się logiką różną od konwencjonalnej, stosowanej przez nas za dnia, logiką, w której nie czas i przestrzeń są kategoriami naczelnymi, lecz intensywność i kojarzenie²²”.

Jaki sens – jednocześnie „poważny” i „ludyczny” – mają wyobrażeniowe aktywności Schulza? Przede wszystkim ich celem jest objęcie despotycznego patronatu nad rodzinnym miasteczkiem, sprowadzenie go do roli własności artystycznej. W toku lektury opowiadań ujawnia się jednak jeszcze jeden gest dominacji, o wiele bardziej agresywny: chęć zdegradowania budynków i ulic do formy preparatu – drobnej cząstki, która wyizolowana z organizmu i poddana wnikliwym badaniom mikroskopowym ujawni zasadę działania całości²³. W tym wypadku

20 Ibidem, s. 11–12.

21 W. Bolecki, *Sens*, [w:] *Słownik schulzowski*, pod red. W. Boleckiego, J. Jarzębskiego, S. Rośka, Gdańsk 2006, s. 347–348.

22 E. Fromm, *Zapomniany język. Wstęp do rozumienia snów, baśni i mitów*, przeł. J. Marzęcki, Warszawa 1972, s. 28–29.

23 Utylitarność tego typu obrazu miasta w opowiadaniach Schulza dostrzega także Jarzębski: „Miasto i stojące w nim domostwa są u Schulza przyrządem służącym do zaglądania w inną rzeczywistość” (J. Jarzębski, op. cit., s. 43). Przypomina się tytułowy alef z opowiadania Jorge Luisa Borgesa – zjawisko pozwalające przez niewielką wyrwę w trywialnej przestrzeni schodów prowadzących do piwnicy oglądać wszechświat, jego ukształtowanie przestrzenne i czasowe: przyszłość, teraźniejszość i przeszłość. Możliwości oferowane przez alef zostają wykorzystane przez jednego z bohaterów do stworzenia poematu totalnego, opisującego precyzyjnie całość Ziemi.

preparatem, modelem ćwiczeniowym jest Drohobycz, całością zaś świat w ogóle, ów świat, do którego Schulz nie ma na co dzień dostępu, a który poznaje za pośrednictwem rzadkiej korespondencji, ograniczonego księgozbioru i dedukcji, co chwila wytrącanej z racjonalnego toru pod wpływem potoczystego nurtu fantazji, niewątpliwie faworyzowanej jako pryzmat odbierania rzeczywistości.

Drohobycz funkcjonuje jako zakładnik, staje się lokacją bezbronną, odosobnioną od reszty globu i zdaną na łaskę demiurgicznego fantasty, pragnącego wymyślić miasto od nowa. Jerzy Jarzębski twierdzi, że Schulz „opisuje nie tyle prawdziwą dzielnicę swego miasta, ile wtargnięcie w jego obręb nowych idei i nowej obyczajowości”²⁴. Wydaje mi się jednak, że równie istotnym wtargnięciem jest twórcza agresja samego Schulza, jego idei i jego obyczajowości. Ten atak autora na rodzinne miasteczko wiąże się z kolonizacją i późniejszymi transformacjami. Jeśli Schulz zdradzał skłonności masochistyczne, jak twierdzi Artur Sandauer²⁵, to chyba jedynie w kontaktach międzyludzkich, z kobietami. Tyrania jego wyobraźni zaś, zamieniająca Drohobycz w laboratorium nieznoszącego sprzeciwu marzyciela, za pośrednictwem swoich bohaterów wprawiającego ludzi w ściany i zsyłającego na zabłąkanych chłopców labiryntowe ulice, rozwijające się jak żywe dywany z *Alicji w Krainie Czarów*, podsuwa raczej myśl o żywych impulsach sadystycznych, których realności nie przeczy fakt zaspokajania ich w ramach artystycznej fikcji. Wyobraźnia – oto „nowa apologia sadyzmu”.

Twórcza niemoc i depresja zyskują przeciwwagę w eksperymentowaniu z „ofiara”: jeśli rzeczywisty obraz niewielkiego miasteczka podda się pod naporem złaknionej wrażeń wyobraźni, jeśli uda się rzutować na płaski i nudny Drohobycz fantom miejsca pełnego wdzięku i przygód, to – być może – z czasem cały świat podda się zakusom marzyciela i przybierze oczekiwany przezeń kształt. Ostatecznie przecież „uważamy słowo potocznie za cień rzeczywistości, za jej odbicie, lecz słuszniejsze byłoby twierdzenie odwrotne: rzeczywistość jest cieniem słowa” (s. 445). To, co się wydarza na papierze, w myślach, halucynacjach, we śnie, może równie dobrze stać się kanwą nowego świata.

W tyranii wyobraźni dostrzec można „nową apologię sadyzmu”, wspomnianą przez ojca w *Traktacie o manekinach*. Sadyzm Schulzowskiej imaginacji motywowany jest jednak nie tyle paradygmatem psychicznym, postawą lub oczekiwaniami wobec życia erotycznego, ile raczej potrzebą wręcz fizjologiczną, bez której zaspokojenia niemożliwa jest nie tylko satysfakcja, ale życie w ogóle. W książce *Mężczyzna, który pomylił swoją żonę z kapeluszem* Oliver Sacks, neurolog zajmujący się między innymi bólami fantomowymi, relacjonuje ciekawy przypadek, niejasno analogiczny do „drohobyckiej sytuacji”: „Pewien mój pacjent opowiadał, jak codziennie rano «budzi» swój fantom: przyciąga do

²⁴ J. Jarzębski, op. cit., s. 50.

²⁵ W jednym z rozdziałów swojego wstępu do *Prozy*, znacząco zatytułowanym *Rzeczywistość zdegradowana*.

siebie kikut udowy, a potem daje mu kilka mocnych klapsów – «jak dziecku w pupę». Przy piątym czy szóstym razie fantom nagle wystrzela do przodu jak błyskawica, ożywiony na nowo stymulacją nerwów obwodowych. Dopiero teraz pacjent może nałożyć protezę i pójść»²⁶.

Ta zaskakująca anegdota budzi we mnie oddźwięk identyczny z wrażeniami po lekturze Schulzowskich opowiadań i listów. Trwale odseparowany od świata, czy nawet stolicy swojego kraju, Schulz zmuszony jest wyobrazić sobie rzeczywistość poza granicami Drohobycza, codziennie rano „budzić kilkoma mocnymi klapsami” wierę w istnienie świata poza miasteczkiem, którego stał się *genius loci*. Kształtuje jego wizję, zawierając z braku innych źródeł *faits divers*, na poły tabloidowym opowieściom o cudownych artefaktach i egzystencjach awanturników²⁷. Zdrowy rozsądek i doświadczenie (bywał przecież Schulz, choć krótko, w Paryżu, Berlinie, Warszawie) podpowiada, że świat poza granicami Drohobycza wcale nie wygląda tak jak w tych przekazach. Jest o wiele bardziej... nudny. Autora *Sklepów* interesuje więc fałszowanie rozsądku i – jak to określa Stefan Chwin – „tworzenie światów nie po to, by zilustrować jakąś tezę, nie po to, aby uczynić z nich przekaz alegoryczny, lecz po to, by zaistniały światy nowe, nigdy dotąd nie widziane, wysnute z prywatnych rojeń”²⁸.

Schulzowskie fantomy, owe protezy świata, to nie manekiny – „straszliwe transplantacje obcych i nienawidzących się ras drzewa, skucie ich w jedną nieszczęśliwą osobowość” (s. 92) – lecz pełne przekory (a być może i desperackie) upiększanie protez, upoetycznianie odruchów kompensacyjnych. Jak w *Republice marzeń*, gdzie całe połacie przestrzeni i architektoniczne fasady żyją osobnym życiem, animowane jedynie nieuchwytną wolą, jak gdyby miejsca posiadały ciała astralne: „oddziela się ten partykularz od zespołu krainy i idzie samopas, w pojedynkę, nie wypróbowaną drogą, próbuje na własną rękę być światem. Miasto to i kraina zamknęły się w samowystarczalny mikrokosmos, zainstalowały się na własne ryzyko na samym brzegu wieczności” (s. 400–401).

Wyobrażone światy, próbujące konkurować z rzeczywistym, to nie wyłącznie metafora losu Schulza, zmuszonego do zastępowania korespondencją swojej realnej obecności w świecie. Wydaje się, że wizje fantomowych rzeczywistości są także wyrazem automatyzmu psychicznego: wewnętrzny imperatyw każe auto-

26 O. Sacks, *Fantomy*, [w:] idem, *Mężczyzna, który pomylił swoją żonę z kapeluszem*, przeł. B. Linderberg, Poznań 1994, s. 94–95.

27 Automatycznie przychodzi tu na myśl Anna Csillag i jej niesamowite włosy, ale sugestywny okaz tej klasy „niedowcielen” – pozornie zupełnie odmienny, bo o wiele bardziej niesamowity, jak gdyby inspirowany podróznymi opowiadaniem Poego lub kuriozum mistrza Canterela, bohatera *Locus Solus* Raymonda Roussela – znalazł się także w *Dokończeniu „Traktatu o manekinach”*. Jest to ucięta i zachowana w doskonałym stanie głowa kochanki „pewnego kapitana”, ozdobiona porożem. Na rozchylonych lekko ustach pojawia się od czasu do czasu i pęka bańka śliny, sugerując chwiejne tlenie się życia w kobiecie pomimo dekapitacji.

28 S. Chwin, op. cit., s. 114.

rowi i niektórym bohaterom jego opowiadań utożsamiać poczucie braku z koniecznością gorączkowego poszukiwania zastępstwa – zastępstwa tak interesującego i „magicznego”, że jego urok pozwoli zapomnieć o luce i – ponownie nawiązawszy łączność z figurą wirtuoza-aroganta – przekonać publiczność, że w odpowiednich rękach surogat (grzebień, opowiadanie) potrafi prześcignąć rzecz do danego celu od początku pomyślaną (harmonia, powieść w wielu tomach).

Schulz nie jest jedynym śmiałkiem próbującym dokonać takiej podmiany – odesłanie rzeczywistości powszechnie uznawanej za prawdziwą do roli iluzji i obśadzenie tak powstałego wakuu wytworem własnej fantazji. Prototypy nowych rzeczywistości, jak na razie chybotających się dopiero na granicy spełnienia, opracowuje wielu autorów odseparowanych od „wielkiego świata”. Wystarczy wspomnieć niektóre z fikcji Borgesa, którego „pierwsze wspomnienia wiążą się ze wschodnim czy też zachodnim brzegiem La Platy, tej błotnistej, wolno płynącej rzeki”²⁹, czy opowiadania Lovecrafta, uwięzionego ze względu na stan zdrowia i mizantropię w miasteczku Providence, a właściwie w domu rodzinnym, w którym żył samotnie i którego ścian w ciągu całego życia nie opuszczał³⁰.

Odkrycia geograficzne, obserwacje astronomiczne czy mikroskopowe, miast rozszerzyć świat, zawęziły go. Ziemi, stale taksowanej docieklwym wzrokiem naukowców, coraz trudniej zaspokoić ludzką ciekawość świata. Niektórzy, zwątpiwszy w eksplorację kosmosu i odrzuciwszy wiarę w istnienie baśniowych księstw bakterii i mikrobów, podjęli próbę opracowania nowego świata na własną rękę i zastąpienia nim tego, który powszechnie nazywa się realnym, ale który zdążył im się już opatrzyć. Przekonują ze swadą, że na ciele Ziemi pączkują zarodki młodych, nieukształtowanych jeszcze światów, które czekają tylko, by pewnego dnia wyprzeć i zastąpić znaną nam rzeczywistość.

Przeciwności stające przed takim projektantem lub propagatorem młodych światów sugeruje sam Schulz, kiedy do opisu swojej imaginacyjnej twórczości używa sformułowań przywodzących na myśl wynurzenia o niuansach kabalistycznych konszachtów z demonami: „Już ten spokój, jaki tu mam [...], stał się niewystarczający dla coraz wrażliwszej, wybredniejszej wizji. Coraz trudniej jest mi w nią uwierzyć. A właśnie te rzeczy wymagają wiary, ślepej, na kredyt powziętej. Dopiero zjednane tą wiarą, godzą się z trudem być – do pewnego stopnia zaistnieć” (s. 579–580).

Warto zachować wzmożoną ostrożność, szczególnie w wypadku „demiurgów” o despotycznych ciągotech (a nie ma innych w tej szczególnej klasie marzycieli), bo – jak uprzedza Jolanta Brach-Czaina w *Szczelinach istnienia* –

29 Przytaczam fragment *Szkicu autobiografii Borgesa* w tłumaczeniu Zofii Chądzyńskiej, zacytowany na skrzydełku obwoluty zbioru *Alef*, Warszawa 1972.

30 Zob. M. Houellebecq, rozdziały *Inny świat* oraz *Antybiografia*, [w:] idem, op. cit., s. 29–43 i 97–100, a także S. T. Joshi, *Barbarzyńca i odludek (1908–1914)*, [w:] idem, *H. P. Lovecraft: biografia*, przeł. M. Kopacz, Poznań 2010, s. 146–173.

„łatwo może się zdarzyć, że pośród niewyraźnej mowy bytu usłyszemy jedynie własny głos. Chodzi więc o to, by powściągnąć siebie. [...] Jak partaczem jest rzeźbiarz, który nie widzi, co podpowiada mu kamień, i gwałcąc tworzywo wymusza na nim własne widzimisie, tak i my jesteśmy partaczami, gdy mowę bytu zagłuszamy własną i w obiekt egzystencjalny rzutujemy siebie”³¹.

Ta cenna rada, tak samo jak tytuł książki Brach-Czainy, zazębia się z kontekstem Schulzowskich opowiadań, bo przecież to właśnie w wąskich szczelinach, tam gdzie „wszczepia się w konkret nowe możliwości” i „skłania rzeczywistość do nowego sposobu bycia”, tam gdzie każda chwila jest „momentem granicznym”, a każda pięćdziesiąta przestrzeni „znakiem punktu wyjścia”³², nasila się dążenie do zastąpienia prowincjonalnej rzeczywistości republiką marzeń. System nerwowy nosiciela wizji jest w takiej szczelinie istnienia wystawiony na wszelkie niebezpieczeństwa: eksplozji, implozji, osunięcia się w delirium lub, jak to wprost nazywa Schulz w tytule jednego z opowiadań, nawiedzenia: „Gdy tak siedział w świetle lampy stołowej, wśród poduszek wielkiego łoża, a pokój ogromniał górą w cieniu umbry, który go łączył z wielkim żywiołem nocy miejskiej za oknem – czuł, nie patrząc, że przestrzeń obrasta go pulsującą gęstwiną tapet [...], pełną porozumiewawczych mrugnięć, perskich oczu, rozwijających się wśród kwiatów małżowin usznych, które słuchały, i ciemnych ust, które się uśmiechały. [...] Wówczas pogrążał się pozornie jeszcze bardziej w pracę, [...] bojąc się zdradzić ten gniew, który w nim wzbierał i walcząc z pokusą, żeby z nagłym krzykiem nie rzucić się na oślep za siebie i nie pochwycić pełnych garści tych kędzierzawych arabesek, tych pęków oczu i uszu, które noc wyroliła z siebie i które rosły, zwielokrotniały się, wymajaczając coraz to nowe pędy i odnogi z macierzystego pępka ciemności” (s. 60).

Głód rzeczywistości

„*Traktat o manekinach* to przykład aktywności intelektualnej pozbawionej bezpiecznej podstawy, aktywności, której obce są pewniki oraz stabilne i spójne struktury uwiarygadniające – pisze Żaneta Nalewajk w artykule *Herezja unieważniona*. – Świat staje się wielowymiarowy, ale rozbity zarazem, wyzwalający siły sprawcze, lecz wyobcowujący jednocześnie. Niesie to ze sobą ważne konsekwencje w postaci zmiany w doświadczeniu czasu, obciąża człowieka świadomością prowizoryczności rozwiązań, które zawsze mogą być poddane krytycznej refleksji i weryfikacji”³³.

31 J. Brach-Czaina, *Szczeliny istnienia*, Warszawa 1992, s. 21.

32 Te formuły Jerzego Ficowskiego zbiera Jan Gondowicz w artykule *Mrugająca materia*, [w:] *Białe plamy w schulzologii*, pod red. M. Kitowskiej-Lysiak, Lublin 2010, s. 101.

33 Ż. Nalewajk, *Herezja unieważniona. Brunona Schulza rozważania o problemie materii*, [w:] *Historia niechciana...*, s. 74.

Ale – jak słusznie zauważa Rosiek – Schulza, pomimo związanego z tym ryzyka, „najbardziej interesuje właśnie tajemniczy proces urzeczywistniania mitu – mitu, który zajmuje miejsce władzy i który (jak król) zaczyna władać rzeczywistością”³⁴. Niech za ilustrację tego zafrapowania posłuży jedna ze scen *Dokończenia „Traktatu o manekinach”*³⁵, gdzie Jakub, z fascynacją dziecka marzącego o samodzielnym powtórzeniu prestidigitatorskiego triku, wspomina spotkanie z niewielkim, ograniczonym do samych kwiatów, lecz autonomicznym światem, dyskretnie wyrzynającym się z rzeczywistości w próbie zaistnienia:

„Widziałem, jak z drgania powietrza, z fermentacji zbyt bogatej aury wydziela się i materializuje to pośpieszne kwitnienie, przelewanie się i rozpadanie fantastycznych oleandrów, które napełniły pokój rzadką, leniwą śnieżycą wielkich, różowych kiści kwiatnych.

– Nim zapadł wieczór – kończył ojciec – nie było już śladu tego świętego rozkwitu. Cała złudna ta fatamorgana była tylko mistyfikacją, wypadkiem dziwnej symulacji materii, która podszywa się pod pozór życia” (s. 91–92).

Jakiś anonimowy wycinek równoległej rzeczywistości próbuje w tej scenie przeobrazić się w prawdę, awansować z zamysłu, ze świata potencjalnego, z fantomu, do rangi realności. Botaniczne zjawy są w wizji ojca „symulacją materii”, jednym z możliwych przebiegów wyosabniania się bytów. Słusznie określa je Chwin jako „światy momentalne i wątpliwe, światy wcielające się na moment i rozwiewające się za chwilę w nicość, które próbują istnieć i wycofują się z nich, korzystają z nieskończonego repertuaru form, ale nie nieruchomięją ostatecznie w żadnej”³⁶. I równie słusznie pyta o granice tej zmiennokształtnej materii, przeczuwając, że w sprzyjających momentach mogłaby ona uzyskać nowy stan skupienia, zbliżony do stałości. Jak na razie zaskakuje swoimi nagłymi, epifanicznymi zjawieniami i zanikami, ale niechybnie zacznie czynić aluzje do ewentualności własnego zestawienia się, spotwornienia, groźnego dla ludzi i tego świata jednogłośnie uznanego za rzeczywisty jedynie na wątej podstawie historycznej trwałości.

Fantomy Schulza są na razie tylko jak „szósty mały palec u ręki, jak dzieci późno spłodzone, [...] miesiąc garbusek”, „nieregularne i nierówne, niewykształcone i zrosnięte z sobą, jak palec potworkowatej ręki, pączkujące i zwinięte w figę”³⁷, ale „czy jest jakaś gwarancja, że nie przekroczą miary, nie wyrodzą

34 S. Rosiek, op. cit., s. 13.

35 Także Jan Gondowicz, w podobnym kontekście, uznaje ten moment Schulzowskiej prozy za kluczowy: „Idea, że świat realny naznaczają punkty, w których natura rzeczywistości gotowa jest ulec, poddać się spotęgowanej, wyczekującej uwadze obserwatora, a sprowokowana – wyjść naprzeciw jego imaginacji, przywodzi oczywiście na myśl *Traktat o manekinach*” (J. Gondowicz, op. cit., s. 101).

36 S. Chwin, op. cit., s. 117–118.

37 B. Schulz, *Noc Wielkiego Sezonu*, tekst ze zbiorów „Wirtualnej Biblioteki Literatury Polskiej” Instytutu Filologii Polskiej Uniwersytetu Gdańskiego, http://f.polska.pl/files/129/43/109/Sklepy_cynamonowe.pdf, s. 73 (dostęp: 1 maja 2012).

się ostatecznie? [...] Czy ta rzeczywistość rozwija się w jakimś zaszyfrowanym w niej kierunku, czy raczej eksploduje we wszystkich kierunkach, przepływa z formy w formę, uniemożliwiając rozróżnienie jej autokreacji od deformacji czy degeneracji?”³⁸

Z wizji, które Schulz snuje za pośrednictwem niektórych ze swoich protagonistów, wynika, że światy walczą między sobą o miejsce do życia na zasadzie darwinowskiej selekcji. Gatunek dominujący – świat, który wysforował się do przodu tak dalece, że uważany jest aktualnie za rzeczywistość – kradnie cały blask i odżywcze soki weryzmu pomniejszonym realiom, ukrywającym się w ściółce, gdzieś u stóp ewolucyjnej drabiny. Wystarczy jednak, by chwiejne dziwotwory uszczknęły kilka okruchów z pańskiego stołu, by zechciały poprobować brawurowego zamachu i wyprzeć konkurencję, przedzierzgamąc się tym samym z Leśmianowskich „niedowcielen”³⁹ w obowiązujące rzeczywistości.

W *Dokończeniu „Traktatu o manekinach”* kwietny świat realizuje się potajemnie w zapomnianym pokoju, nieodwiedzanym od tak dawna, że drzwi do niego niemalże wrosły w ścianę, czyniąc z pomieszczenia bezpieczny inkubator dla chwiejnego jeszcze istnienia. Kiedy ojciec otwiera drzwi, to tak jakby rozdarł paznokciem powłoczkę kokonu: przeobrażający się motyl zostaje zbyt szybko wystawiony na światło i powietrze i rozwiewa się, opróżniając pustą łupinkę⁴⁰. Podobne do tych dramatyczne chwile Schulzowskiej prozy Andrzej Kasperek trafnie kojarzy ze sceną z *Rzymu* Federica Felliniego: „Budowniczo wie metra dowiercili się do jakiegoś pomieszczenia. Okazuje się ono komnatą pałacu. Widzimy cudowne freski i rzeźby sprzed tysięcy lat. Wszyscy są zachwyceni i poruszeni, ale po chwili kolory bledną, obrazy znikają. Bezwrotnie!”⁴¹.

Materializowanie się i dematerializację fantomicznych światów można rozumieć w kategoriach narodzin i śmierci, czyli egzystencji. To „słowo określające nasze główne zadanie zawiera echo narodzin jako wyłaniania. W klasycznej łacinie *ex sisto* znaczyło dosłownie «wychodzić z, wydobywać się, rodzić się». W takich znaczeniach używał tego czasownika Cyceron w *O naturze bogów*”⁴².

38 S. Chwin, op. cit., s. 119.

39 Związki pomiędzy poetykami Schulza i Leśmiana naświetla Stefan Chwin w artykule *Schulz i Leśmian*, [w:] *Czytanie Schulza. Materiały międzynarodowej sesji naukowej „Bruno Schulz – w stulecie urodzin i pięćdziesięciolecie śmierci”*, Instytut Filologii Polskiej Uniwersytetu Jagiellońskiego, Kraków, 8–10 czerwca 1992, pod red. J. Jarzębskiego, Kraków 1994.

40 W szkicu *Ikostas* Paweł Florenski tłumaczy, że „w najróżniejszych doktrynach, nawet pod względem terminologicznym zupełnie jednakowo określa się podstawową cechę astralnych szczątków, ich pseudorzeczywistość. I tak w Kabale nazywają się one «klijot» – łupina, a w teozofii noszą nazwę «skorup». Godne uwagi jest i to, że taki brak wypełnienia skorupy, pustka pseudorzeczywistości zawsze uchodziły w mądrości ludowej za cechę sił nieczystych i złych”. Zob. P. Florenski, *Ikostas*, [w:] idem, *Ikostas i inne szkice*, przeł. Z. Podgórzec, Warszawa 1984, s. 113.

41 A. Kasperek, op. cit., s. 107.

42 J. Brach-Czaina, op. cit., s. 35.

Ale do aktywności podejmowanej przez iluzoryczne światy Schulza bardziej niż *ex sisto* pasuje *inclusio*, czyli dosłownie: „wgranie się”⁴³ lub trafniej: ciągłe, uporczywe wgrywanie się, wywieranie nacisków na niewidoczną błonę oddzielającą świat rzeczywisty od uniwersum potencjału. Marzenie i projektowanie światów to część egzystencji, lecz samodzielne dążenie owych światów do realizacji należy zaliczyć już do domeny inluzji. Botaniczne zjawy wgrywają się (kusi określenie: „wgryzają”) własnowolnie, bo „w marzeniu zawarty jest jakiś głód rzeczywistości, jakaś pretensja, która zobowiązuje rzeczywistość, rośnie nie-dostrzegalnie w wierzytelność i w postulat, w kwit dłużny, który domaga się pokrycia” (s. 406–407).

Ale w granicach Drohobycza ta agresja światów, ich ciągła inluzja, pozostaje intymna i ściśle zespojona z pragnieniami „nosiciela”. Łatwo ulec wrażeniu, że nawiedzające bohaterów „nieczyste siły” to emanacje miłosnych fantazji snutych potajemnie przez Schulza. W tych subtelnych i nieśmiałych rojeniach uczucie uchyla się od jaskrawej analogii między światem a sceną teatru, spektaklem, fasadą. Schulz, podobnie jak des Esseintes, zamyka się w niewielkiej przestrzeni, by celebrować wyłączność przeżyć. Na tym prywatnym terytorium zabawa w światy zyskuje wymiar kuszenia, *teasingu*⁴⁴. Pragnienie urzeczywistnienia krąży wokół dyskursu zarezerwowanego dla erotyzmu. Nie cofa się przed szablonowym słownictwem, byle niezawodnie przywołać obraz haremu – odosobnionego, małego uniwersum służącego bóstwom nudy, pokusy i hierarchii, u której szczytu znajduje się władca, nie zaś – zbyt łatwo przypisywany Schulzowi – zahukany masochista. Jak trafnie zauważa Nalewajk: „poprzez czytelną analogię do uwodzicielskiego uroku kobiecości materia opisywana jest jako sfera niewyczerpanej potencji, oczekująca na urzeczywistnienie w konkretności kształtu, gotowa ulec jakiemukolwiek celowi, któremu może zostać podporządkowana”⁴⁵, jak we *Wtorej Księdze Rodzaju*, gdzie „materii dana jest nieskończona płodność, niewyczerpana moc życiowa i zarazem uwodna siła pokusy, która nas nęci do formowania. W głębi materii kształtują się niewyraźnie uśmiechy, zawiązują się napięcia, zgęszczają się próby kształtów. Cała materia faluje od nieskończonych możliwości, które przez nią przechodzą miłymi dreszczami. Czekając na ożywcze tchnienie ducha, przelewa się ona w sobie bez końca, kusi tysiącem słodkich okrągłizn i miękkości, które z siebie w ślepych rojeniach wy-majacza” (s. 80).

⁴³ Zob. J. Huizinga, op. cit., s. 26.

⁴⁴ Jak „taniec zrobiony z rytualnych gestów oglądanych tysiąc razy działa niby makijaż ruchów i ukrywa nagość, nanosi na widowisko laserunek zbędnych, a przecież zasadniczych gestów, bo obnażanie zostaje tu odesłane do szeregu działań pasożytniczych, podejmowanych w nieosiągalnej dali. Toteż profesjonalne striptizerki owijają się w cudowny dobrobyt, który je bezustannie odziewa, oddala [...]”. R. Barthes, *Striptiz*, [w:] idem, *Mit i znak. Eseje*, przeł. W. Błońska, Warszawa 1970, s. 188.

⁴⁵ Ź. Nalewajk, op. cit., s. 83.

„Miłe dreszcze”, „napięcia”, „falowania” przechodzące przez ciało materii, jej „przelewianie się”, „zgzęszczanie”, „słodkie okrągłizny i miękkości” przywodzą na myśl *Uścisk ręki* – sugestywny rozdział *Moby Dicka* Hermana Melville’a, w którym czytelnik uczestniczy w macerowaniu olbrotu. Do ugniatania jedwabistej substancji zaangażowana zostaje cała załoga, ulegając, bez wyjątku, pogodnej euforii. Oto jak komentuje ów epizod Gaston Bachelard: „W kontakcie z tą rozkoszną miękkością budzi się głębokie poczucie dynamicznego współuczestnictwa, które jest naprawdę szczęściem zawartym w dłoni [...]. Ta pewność harmonii między ręką a materią jest znakomitym przykładem *cogito* związanego z lepieniem. Jakże palce wydłużają się w miękkości tej doskonałej masy, jak czynią się *par excellence* palcami, świadomością palców, marzeniem palców bezkresnych i wolnych! Nie dziwny się więc, że w tej sytuacji palce zyskują wyobraźnię, że czujemy, jak dłoń tworzy swe własne obrazy”⁴⁶.

Podobnie jak Pigmalion, który pozostając wierny wyrzeźbionej kobiecie, nie musiał już poszukiwać żywego obiektu uczuć i obawiać się odtrącenia, i podobnie jak Szahrijar, którego zazdrość ukoić może jedynie opowieść skrojona na tydzień i jedną noc, tak samo Schulz (a wraz z nim jego protagoniści, szczególnie ojciec, ale nie tylko on, jak się za chwilę okaże) sprawuje kontrolę nad swoim wizyjnym Drohobyczem, lepi go i upajając się twórczą mocą wyobraźni, ulega wspomnianemu przez Bachelarda „poczuciu dynamicznego współuczestnictwa”. Pod wpływem własnej pełni, własnej esencjonalności relacja pomiędzy imaginacją a jej obiektem – miasteczkiem – staje się czystą zabawą, dialogiem toczonym pomiędzy marzycielem i światem rzeczywistym, który ustępując pod naporem wizji, staje się rzeczywistością na poły hipnagogiczną. Obsesja zamienia się w grę – w rzeźbienie, produkcję bajek, projektowanie miasteczek i zarządzanie nimi – i w ten sposób znajduje ukojenie. To ta zabawa, która bywa „sposobem na zaspokajanie przy pomocy fikcji pragnień nie dających się spełnić w rzeczywistości, czyli na podtrzymywanie poczucia własnej osobowości”.

Zagubienie wśród krętych uliczek imaginacyjnego Drohobycza, nagle wykwyty nieznanych wcześniej dzielnic, wszystko to wliczone jest w projekt miejsca odosobnienia, które bawić ma „uwięzionego” w nim marzyciela i dostarczać mu ciągle nowych i zaskakujących wrażeń, pomimo iż wszystkie atrakcje i niebezpieczeństwa zostały w nim umieszczone własnoręcznie przez samego projektanta, jak w *Locus Solus* Raymonda Roussela lub w *Śmierci i busoli* Borgesa. Panowanie nad wymagowanym światem traci jednak z czasem swoje pierwotne walory. W wypadku Schulza etap ten nie przybiera formy zblazowania jak w wypadku Jana des Esseintes. Osiąga kulminację w punkcie dość nieoczekiwanym, bo w filantropijnej potrzebie dzielenia się wysnutymi fantazjami.

46 G. Bachelard, *Ziemia, wola i marzenia*, [w:] idem, *Wyobraźnia poetycka. Wybór pism*, przeł. H. Chudak, A. Tatariewicz, Warszawa 1975, s. 236.

W jednym z listów do Zofii i Tadeusza Brezów ta konieczność zostaje wyrażona wprost: „Potrzebny mi jest towarzysz. Potrzebna mi jest bliskość pokrewnego człowieka. Pragnę jakiejś poręki świata wewnętrznego, którego istnienie postuluję. Wciąż tylko trzymać go na własnej wierze, dźwigać go wbrew wszystkiemu siłą swej przekory – jest trudem i udręką Atlasa” (s. 567).

Potrzebny jest Błękitnooki, ktoś, kto marzenie „wzięłby na serio, ktoś naiwny i wierny w duszy, kto by je przyjął dosłownie, za dobrą monetę, wzięłby do ręki, jak rzecz prostą i nieproblematiczną” (s. 407). Kontynuując rozważania skierowane do Brezów, dodaje Schulz na tej samej stronie: „Czasem zdaje mi się, że tym wytężonym gestem dźwigania trzymam nic na swoich barkach. Chciałbym móc na chwilę złożyć ten ciężar na czyichś ramionach, rozprostować kark i spojrzeć na to, co dźwigałem”.

Z rozrzutnością dziecka posiadającego zbyt wiele zabawek, słowami Błękitnookiego Schulz namawia nieokreślonych „wszystkich” do współdzielenia i współtworzenia wizji. Przekonuje ewentualnych chętnych, że nie różnią się od niego, że również wytwory ich wyobraźni, ich fantomy mogą nie tylko konkurować ze światem czy istniejącymi już namacalnymi wytworami rąk ludzkich, ale i je przewyższyć: „Dzieła ludzkie mają tę właściwość, że, ukończone, zamykają się w sobie, odcinają od natury, stabilizują się na własnej zasadzie. Dzieło Błękitnookiego nie wystąpiło z wielkich związków kosmicznych, tkwi w nich, do połowy ucłowieczone, jak centaur, wprzęgnięte w wielkie periody natury, nie gotowe jeszcze i rosnące. Błękitnooki zaprasza wszystkich do kontynuacji, do budowania, do współtwórczości – jesteśmy wszak wszyscy z natury marzycielami, braćmi spod znaku kielni, jesteśmy z natury budowniczymi...” (s. 408).

Ta entuzjastyczna zachęta może oczywiście trafić w próżnię⁴⁷, ale wirtuoz, poprzez którego coraz wyraźniej prześwieca idealista – lub desperat, bo na obecności towarzystwa zaważyło uwiarygodnienie jego światów – doczekać się może podziwu potomnych. Schulz zapobiegliwie przestrzega, co się stanie, jeśli ów respekt nie zostanie udzielony na czas.

I tak Józef oddaje po latach nieśmiały hołd czarodziejskim sztukom ojca. Prawdziwe znaczenie postępków starego Jakuba dotarło do niego dopiero po osiągnięciu dorosłości. Ekscentryczne poczynania ojca, oglądane z perspektywy czasu, wydają się „światnym kontrmarszem fantazji, który ten niepoprawny improwizator, ten fechmistrz wyobraźni poprowadził na szańce i okopy jałowej i pustej zimy. Dziś dopiero rozumiem samotne bohaterstwo, z jakim sam jeden wydał on wojnę bezbrzeżnemu żywiołowi nudy, drętwiącej miasto. [...] Był on

47 Bo „niewiara w wielkość wrodzona jest duchowi ludzkiemu. Jest w nas jakiś duch małości, który rozdrabnia, ryje, podgryza, kruszy, aż póki nie rozdrobi, nie rozniesie, nie przeryje skały wielkości. To jest nieustanna, żarliwa, podziemna praca małości. Ażeby zrozumieć, musi człowiek pomniejszać. Pasja rozumienia, asymilacji jest elementarną siłą, automatyczną funkcją ludzkości” (B. Schulz, *Powstają legendy*, [w:] idem, *Powstają legendy...*, s. 19–20).

cudownym młynem, w którego leje sypały się otręby pustych godzin, ażeby w jego trybach zakwitnąć wszystkimi kolorami i zapachami korzeni Wschodu” (s. 72).

Józef przyznaje, że domownicy byli „skłonni zapoznawać wartość suwerennej magii ojca, która ich ratowała od letargu pustych dni i nocy”. Wcześniej jednak, w latach dzieciństwa, bohater-narrator *Sklepów cynamonowych* nie poświęcał rodzicielowi dostatecznej uwagi. Obaj wiedli bowiem podobne żywoty, bawiąc się w swoich światach i zachowując niepisane prawo ich wzajemnej odrębności. Pamiętali, że w sferze zabawy nie obowiązują zasady i obyczaje pospolitego życia. My „jesteśmy” i my „robimy” to „inaczej”. Uprawnione jest nawet „jakieś niskie zadowolenie, haniebna satysfakcja z ukrócenia tych wybujałości, których kosztowaliśmy łakomie do syta, ażeby potem uchylić się perfidnie od odpowiedzialności za nie” (s. 72), tak jak uprawniona jest radość tego, kto w grupie łobuzów okazał się nieuchwytny i jako jedyny uniknął przyłapania i kary. Tamci, mimo że źli i zazdrośni, rozumieją jego triumf, takie jest prawo zabawy: „ktoś jest człowiekiem, a ktoś karakonem [...]”, po prostu.

Dorosłość jest inna: wiąże się z ostatecznym zestaleniem materii, z której nie można już wykroić swojego świata. Ta niemożność kojarzy się z sennym koszmarem, w którym twoje miękkie ciało zostaje ujęte w kamień, zatrzaśnięte na wieki wewnątrz opoki, której nie da się rozedrzeć. To nie zawieszony zbyt wysoko konar drzewa, na które się wspinasz, a także nie krótkotrwały bezdech przed skokiem z okna w zaspę wysoką na pięć lub więcej metrów, lecz granica innego rodzaju, terytorium, w którym zabronione są dopowiedzenia, w którym nie przewidziano „wyrównania za to, co nie zostało urzeczywistnione”. Tam „książki, ongiś tak bogate i pełne mięszu [...], są jak drzewa ogołoczone z listowa [...]. Nie ma już nigdzie tych książek, które czytaliśmy w dzieciństwie, rozwiały się – zostały nagie szkielety” (s. 602).

Aby dobitnie zaakcentować kontrast pomiędzy wiecznotrwałym dzieciństwem marzyciela a dorosłością, wciąż zmierzającą ku kresowi istnienia, i do tego zmierzającą w znieruchomieniu, jak gdyby wodzoną bez udziału własnej woli po pasie produkcyjnym, warto zestawzić ze sobą dwa fragmenty diametralnie różnych utworów Schulza, zastanawiająco podobne do siebie. Oto jak wygląda republika marzeń: „Nawiedził go duch tej koncepcji zbłąkany w atmosferze. Proklamował republikę marzeń. Suwerenne terytorium poezji. [...] ogłosił panowanie niepodzielne fantazji. [...] Kto goniony przez wilki albo zbójców dowlecze się do bram tej twierdzy – jest uratowany. Wprowadzają go w triumfie, zwlekają zakurzoną odzież. Odświętny, błogi i szczęśliwy wstępuje w elizejskie wianie, w różaną słodycz powietrza. Daleko za nim pozostały miasta i sprawy, dni i ich godziny” (s. 407).

A tak przedstawia się świat dorosłych: „Nastąpiła restauracja małości. Z ulgą restytuowano przeciętność, przywrócono zasadę zrozumiałości, racjonalizmu. Podzielono cały obszar życia, rozkawałkowano, poddano kontroli. Proklamowano niemożliwość wielkości, obwieszczono jej niepotrzebność. Wysunięto nieoso-

bowy proces dziejowy, cyfry i statystykę. W nich szukano klucza do zrozumienia historii”⁴⁸.

Powtarzają się sformułowania i ton, a przez to tym wyraźniej rysuje się antagonizm pomiędzy dwoma rzeczywistościami: w jednej „elizejskie wianie”, w drugiej „poddanie kontroli”. Można oczywiście za Arturem Sandauerem widzieć w tych dwóch scenach zakamuflowane obrazy XIX i XX wieku. Ale – jak słusznie zauważa Władysław Panas przy okazji pogłębionej analizy *Ulicy Krokodyli* – ustalony przez Sandauera kanon interpretacyjny, uporczywie doszukujący się w *Sklepiach cynamonowych* „obrazu realistycznych przemian, jakim w latach 1901–1914 uległ Drohobycz”⁴⁹, częstokroć degraduje Schulzowską prozę do „dyskursu niemal publicystycznego, przepuszczonego przez medium stylu jedynie”⁵⁰.

Nie sposób pominąć wszystkich przejawów ludycznego podejścia Schulza do drohobyckiej sytuacji. Inwazja jego rozchełstanej wyobraźni na prowincjonalne miasteczko, próba podmiany lokacji geograficznej na urzeczywistnioną fantazję, to gest zabawy i apoteozy brawury, „powtórne osiągnięcie jakąś okrężną drogą dzieciństwa, jego pełni i bezmiaru...” (s. 580). To także instruktaż, credo marzyciela. W liście otwartym do Witkiewicza twierdzi Schulz, że „zracjonalizowanie widzenia rzeczy tkwiącego w dziele sztuki równa się zdemaskowaniu aktorów, jest końcem zabawy, jest zubożeniem problematyki dzieła” (s. 681–682). Jak zauważa Huizinga, „w zabawie i grze «współgra» coś, co wykracza poza bezpośredni pęd do utrzymania się przy życiu i co nadaje pewien sens działalności życiowej”. „Widzenie rzeczy” jest nieodłącznie zespolone z wyobraźnią i zabawą, można właściwie zrównać gry imaginacji z percypowaniem w świecie, które polega przecież przede wszystkim na uwierzeniu w sensowność całego przedsięwzięcia. Zapewne nie udawałoby się to wcale lub niezmiernie rzadko, gdyby nie dryg do unieważniania ponurych demaskacji.

48 Ibidem, s. 20.

49 A. Sandauer, *Rzeczywistość zdegradowana. (Rzecz o Brunonie Schulzu)*, [w:] B. Schulz, *Sklepy cynamonowe. Sanatorium pod klepsydrą. Kometa*, Kraków 1957, s. 18.

50 W. Panas, *Brunona Schulza traktat o krokodylach*, [w:] *Interpretacje aksjologiczne*, pod red. W. Panaśa, A. Tyszczyka, Lublin 1997, s. 134.