

[noty, recenzje, przeglądy]

Anita Jarzyna: Herezje Jana Gondowicza

Pozostają pewne metody illegalne, cały bezmiar metod heretyckich i występnych.

Bruno Schulz *Traktat o manekinach albo Wtóra Księga Rodzaju*

Może te słowa, które mimochodem Jan Gondowicz przytacza w swojej nowej książce poświęconej Brunonowi Schulzowi, najlepiej przepowiadają dalsze losy schulzologii. Tym większym niedopatrzaniem byłoby pisanie o owej pracy jak o każdej innej monografii autora *Sklepów cynamonowych*. Spotkanie tych dwóch wyobraźni jest bezprecedensowe i równocześnie – gdy wreszcie zostało poświęcone drukiem – możemy być pewni, że konieczne. Od dawna już zanośnię na ten zbiór esejów, połączonych teraz pod wspólnym i intrygującym tytułem *Trans-Autentyk. Nie-czyste formy Brunona Schulza*¹. Wprawdzie nie jest to pierwsza książka Gondowicza o drohobyckim prozaiku, ale pierwsza w pełni własna. Poprzednia to bowiem szczupły album wydany w kolekcji „Ludzie, Czasy, Dzieła” oficyny Edipresse (*Bruno Schulz 1892–1942*, 2006), choć już tu pojawiają się wątki, nawet całe fragmenty, które autor włączył do swej nowej publikacji, a jego komentarz do prac plastycznych Schulza – z założenia popularyzatorski, nieprzeznaczony dla znawców – jest pod wieloma względami jednak niekonwencjonalny.

Trzeba też od razu podkreślić, że choć *Trans-Autentyk* to zbiór szkiców przez lata pisanych i wygłaszanych (podczas konferencji naukowych, na któ-

1 J. Gondowicz, *Trans-Autentyk. Nie-czyste formy Brunona Schulza*, PIW, Warszawa 2014.

rych autor zawstydział tak zwanych profesjonalnych czytelników – badaczy), szkiców w znacznej części już wcześniej drukowanych, to nie są to w żadnej mierze eseje przypadkowo połączone w jednym tomie (wszak nie zawiera on wszystkich prac autora na ten temat). Wreszcie: Gondowicz (jak Jerzy Ficowski, jak Władysław Panas) szczególnie uwewnętrznił to, co schulzology uświadamiają sobie coraz dobitniej, o czym świadczą na przykład studia składające się na książkę zbiorową *Bruno od Księgi Blasku* (Wydawnictwo emg, 2013)². Gondowicz wie, że dla dzieła Schulza trzeba wynajdywać nowe języki, nowe style interpretacyjnej – to nieprzypadkowe słowo – opowieści. I dlatego tytuł *Trans-Autentyk* w pierwszej kolejności czytam dosłownie i autotelicznie. Oto autentyk lekturowy. A w nim kilka (moich) zakładek. By choć odrobinę oddać maestrię i smak tych interpretacji, warto się skusić i zaryzykować występki referowania.

Witkacy jako uczeń nieuświadomiony

Witkacy, drugi z głównych bohaterów wyobraźni Gondowicza, pojawia się na równych prawach z Schulzem w pierwszym szkicu książki. Z ich spotkania w 1925 roku autor wnioskuje o wpływie drohobyczanina na *Nienasylenie*, przejawiającym się w podobnie pojętej metafizyce ciała, ale – zaznacza eseista – Witkacy „nie inspiruje się jednak jego [Schulza] prozą, bo tej jeszcze nie było, lecz grafiką” (s. 15)³. To jeden z przełomowych epizodów ich relacji (nawiasem mówiąc, już tu Gondowicz sygnalizuje, jak istotne mogą być prace plastyczne autora *Sklepów cynamonowych*); drugi wydarzył się dziesięć lat później, gdy Witkacy odkrył w prozie Schulza – czyli tam, gdzie zgodnie z autorską teorią zakopiańskiego artysty nie miała prawa się ona znaleźć – Czystą Formę i się przeraził. Tym właśnie eseista tłumaczy dziwne losy artykułu na temat Schulza, z którego napisaniem Witkacy niepomrotnie zwlekał (podjął się tego, być może, w wyniku impulsu, zamroczony, rozentuzjasmowany pierwszą lekturą *Sklepów cynamonowych*), czym bardzo niepokoił bohatera szkicu. Tymczasem samego autora szkic ten kosztował więcej, niż niecierpliwy debiutant mógł przypuszczać. Ostatecznie bowiem „*Twórczość literacka Brunona Schulza* to kapitulacja: już nigdy Witkacy problemu Czystej Formy w prozie nie poruszy” (s. 27). Ale ta konstatacja oraz burzliwa prehistoria studium nie przesądza o jego wartości. Właśnie z tej pracy wyprowadza Gondowicz trzy kluczowe dla swojej książki kategorie, a są to: trans, autentyczność i przekroczenie. Twierdzi, że właśnie Witkacy jako

2 W umieszczonym w tym tomie szkicu Andrzeja Niewiadomskiego (*Styl „adekwatny rzeczywistości”. Schulz i sztuka barokowa*) znajdziemy na przykład wyniesioną z lekcji Władysława Panasa pochwałę poszukiwania prawdy „schowanej tam, gdzie nikt jej nie szuka”.

3 Lokalizacje cytatów z *Trans-Autentyku*... podaję w nawiasach.

pierwszy dostrzegł je w twórczości Schulza. I tak znajduje nowy sposób, by zbliżyć ich do siebie.

Zatem na pierwszych stronach (a i na ostatnich także) *Trans-Autentyku* jego bohater to przede wszystkim widmo, które objawia się w dziełach innych autorów, poświadczając z tym większą mocą znaczenie swojej twórczości.

Tuwim jako mistrz i jako uczeń

Podobnie jak dla Witkacego – przypomina Gondowicz – również dla Tuwima lektura debiutanckiego tomu opowiadań Schulza była objawieniem. Zestawienie prozaika z dwoma wybitnymi twórcami międzywojnia buduje ramy *Trans-Autentyku*. Ostatni szkic włączony do książki na prawach aneksu (*Tuwimowskie cynamony*) poświęcony jest właśnie wzajemnym relacjom autora *Sanatorium pod Klepsydrą* i Juliana Tuwima.

Łączyło ich, skamandrytę i drohobyczanina, wiele, co wylicza eseista: „pochodzenie, środowisko, kult dzieciństwa, gust do prowincji, zamiłowanie do groteski i dar przydawania fanatyczności rzeczom zwykłym, a także erotyzm oraz fakt, że obaj byli «monografistami wiosny»” (s. 217). Gondowicz sporządza również skrócony, ale bardzo cenny katalog możliwych inspiracji Tuwimem w prozie Schulza (przy czym właściwa łódzkiemu poecie transcendencja jest w niej rozsadzana). I jednocześnie od razu pokazuje nie tylko, w jaki sposób zostały one przewyżczone, ale również – co niebagatelne – jak wpływy zmieniły swój wektor. Warta uwagi wydaje się też odkrywcza sugestia interpretatora, iż w słynnym liście Schulza do Tuwima, jedynym zachowanym, słyszalne są echa pisanego wówczas, zaginionego *Mesjasza*, ten ułamek korespondencji byłby więc dyskretnym, niewykluczone że dla samego adresata nieczytelnym, zwierzeniem z wizji autora.

Mitologia Pierwsza

W przeważającej większości szkiców Gondowicz rekonstruuje koncepcję, którą nazywa Pierwszą Mitologią Schulza. Oto punkt wyjścia wielu interpretacyjnych dociekań:

„Obcując z dziełem Schulza, miewa się pokusę rekonstrukcji tego, co w nim potencjalne, rozproszone, a nieraz przemyślnie ukryte [...]. Schulz to bowiem narrator perfidny, a przy tym na wzór biblijny buduje swe historie z ruin i szczątków własnych wcześniejszych historii. [...] u Schulza mówić można o pierwszej, drugiej i trzeciej mitologii. Druga – powszechnie znana – to demiurgiczne uroszczenia Ojca i dzieje jego metamorfoz. Trzecia – to mit Księgi, poszukiwań Autentyku i podziemnego królestwa opowieści z *Wiosny*, wiodące ku mesjańskiej idei odnowienia świata.

Mnie jednak nade wszystko ciekawi mitologia pierwsza. Lecz ten z nią kłopot, że była przed literaturą, wyrażona w twórczości, dziś – poza *Xieęgą bałwochwalczą*

– niemal unicestwionej. Kto chce dociec, skąd się wszystko wzięło, musi sięgnąć do analizy wstecznej, traktującej rysunki jako szczątki rozbitej fabuły. *Xięga* z samej swej nazwy przeznaczona jest do lektury, nieprawdaż? W tekstach zaś szukać trzeba (zamierzonych zapewne) niekonsekwencji, które w świetle mitu założycielskiego być nimi przestają.

Ów mit założycielski to odpowiedź na pytanie, czym trudniła się drohobycka grupa artystyczna „Kalleia”, założona przez Schulza i rówieśników na rok czy dwa przed I wojną światową, a czynna mniej więcej dekadę. Teza brzmi, że młodzi ludzie płci obojga, których nazwiska zdołał zebrać Jerzy Ficowski, a twarze utrwałił Schulz wspólnym wysiłkiem wyobraźni wspomaganey lekturami odtworzyli – na w pół serio – pogański kult bogini młodości, a mówiąc wprost, erotyzmu: idolatria umowna, niedosyty realne. Jest to pierwsza Schulzowska „mityzacja rzeczywistości”. „Sakralne” ryciny *Xięgi bałwochwalczej* kryją wizje obrzędów tego kultu przeniesionego w realia galicyjskiego miasteczka. Znamienne są zwłaszcza nocne teofanie kapłanek lunarnej bogini, wprowadzające mieszkańców w stan ekstazy. W późniejszych narracjach Schulza powraca motyw niezwykłych zaburzeń mechaniki niebieskiej i kaprysów klimatu – oznak rychłego nadejścia czasu występnych spełnień. Miasto, w dni letnie podległe okrutnej dyscyplinie solarnej, zmienia się w takie noce w fantasmagoryczną Sodomę” (s. 151–152).

Wprawdzie do tego wykładu docieramy dopiero w drugiej części książki, nie czyni to jednak jej nieczytelnej. Autor do wielu wątków powraca, oświetla je z różnych stron. Dodajmy jeszcze, że „Kalleię”, znaną tylko z relacji jej domniemanej założycielki, Marii Budrackiej, o której pisał również Jerzy Ficowski, umieszcza Gondowicz pośród innych tego rodzaju tajemnych stowarzyszeń tworzonych przez młodych ludzi, zazwyczaj mężczyzn, inspirację czerpiących ze źródeł oficjalnie kwestionowanych, „ze śmietniska idei” (s. 106). W wypadku drohobyckiego stowarzyszenia szczególnie ważny jest z założenia panironiczny charakter jego misterii; taka postawa „za źródło ma odkrycie, że samowolne kaprysy wyobraźni, działania na próbę dla żartu, także zdolne są stwarzać” (s. 110).

Bardzo możliwe, że wszyscy najciekawszy badacze twórczości Schulza są jak on pionierami i kacerzami, prawie bez uczniów. Tym istotniejsze więc, że w przywołanych wyżej odkryciach nie jest Gondowicz niekwestionowanym pionierem. Zasadniczo raczej niezależny, rzadko powołuje się na innych interpretatorów, niekiedy punktowo na Jerzego Ficowskiego, czasem wspomina Władysława Panasa czy Włodzimierza Boleckiego. Dlatego tak wiele znaczy, gdy podkreśla, że jego hipotezy sporo zawdzięczają odważnym dociekaniom historyczki sztuki, przedwcześnie zmarłej badaczki dzieł plastycznych Schulza, Małgorzaty Kitowskiej-Lysiak, której zadedykowany został cały *Trans-Autentyk*.

Jednak niezależnie od tych pokrewieństw osobną wartością (i przyjemnością) pozostaje wyczytywanie kacerskich interpretacji Gondowicza. Więć na

wczesnym *Autoportrecie* z roku 1919, na którego dalszym planie Schulz umieścił dwa obrazy, widzi badacz „niekompletny przewodnik po obrzędach powołanych do życia w ramach osobistej mitologii” (s. 90). Stanowiąca ich sedno sakralizacja erotyzmu miałyby służyć wskrzeszeniu kultu bogini Asztarte. Warto przyjrzeć się, w jaki sposób jego przejawy wydobywa Gondowicz z szyfru *Xięgi bałwochwalczej*. Doszukuje się w niej opowieści o „teofanii – objawieniu się pośród codzienności istot wyższych” (s. 72). Za rycinę programową, ukazującą scenę zawarcia przymierza między bóstwem a bałwochwalcami, uznaje *Undulę u artystów*; tu idol wyjątkowo obdarza artystę o rysach Schulza łaskawym zainteresowaniem. Obok tej pracy umieszcza dwie wersje wstępu do całości, zatytułowane *Zaczarowane miasto I* oraz *Zaczarowane miasto II*; na nich mężczyźni już korzą się przed żeńskimi bóstwami i prowadzeni są na smyczach. Dalej akcja przynosi w scenerię usługowych pochodów z *Bachanaliów* i *Procesji*. Podobizna samego autora ukazana na wszystkich przedstawieniach zaświadcza autentyczność przeżyć. Schulz zdradza w ten sposób najtajniejsze fantazje, za które sam siebie karze, wszak – jak czyta kolejne grafiki Gondowicz, zwłaszcza *Bestie* – transgresja przebiega, wedle formuły Jerzego Ficowskiego, „od ubóstwienia do ubestwienia”.

Kolejnym ważnym detalem wskazywanym przez interpretatora na rysunkach jest „coś na kształt jasno oświetlonego szpica: tympanonu kościoła bądź szczytu kamienicy” (s. 82). Ma on symbolizować obecność owego żeńskiego i co istotne, lunarne bóstwa o syryjsko-fenickim rodowodzie Artemidy-Kybele-Asztarte. Jej wcieleniami są oczywiście Undula oraz inne bohaterki *Xięgi*, na której kartach dominuje właśnie księżyc. „W Schulzowskim mieście, gdzie panuje kult solarny, wszyscy pilnie śledzą bieg spraw niebieskich, wyczekując z niepokojem nadciągających z firmamentu wichur, komet i innych zagrożeń. I takim – zaryzykować można – kosmicznym najazdem bywają okresowe inwazje bogini księżycy, wprawiające męską ludność miasta w paroksyzm orgiastycznego poniżenia” (s. 85). Lunarne refleksy (to stosowne słowo) odbija się w dwóch opowiadaniach otwierających *Sanatorium pod Klepsydrą – Księżde* i *Genialnej epoce*, opowiadaniach zresztą szczególnie ważnych dla Gondowicza. W drugim z nich przyczyn eksplozji dziecięcego geniuszu eseista dopatruje się we wpadających do pokoju promieniach słońca, które miały wystraszyć tęskniącego za Autentykiem chłopca, „lunarne dziecko”.

W podobny sposób interpretator wyklada inne plansze *Xięgi bałwochwalczej*, dzieląc je na „dewocyjne i narracyjne, gdzie rozbudowana anegdota służyć mogła inicjacji” (s. 99). Zresztą związek z sekretną mitologią dostrzega również w rysunkach, niepodejmujących wprost tematu kultowych przedstawień. To właśnie prace plastyczne – twierdzi Gondowicz – „nawiązują wprost i reprodukuja wciąż na nowo wspomnienie zatraczonego Autentyku” (s. 86).

Ale mimo szczególnego zainteresowania rekonstruowanym mitem badacz nie ignoruje zmiany, która zaszła w stylu rysunków. Najkrócej rzecz ujmując,

sceny w stylu *fêtes galantes*, na przykład umieszczone na drugim tle na rysunkowych portretach autorstwa Schulza z roku 1919, w pewnym momencie znikają z jego repertuaru, zastępują je sceny z domów schadzek, równocześnie znika kod powszechnie rozumianych kulturowych symboli, wciąż zaś pozostaje – czytelny dla wtajemniczonych – szyfr owej własnej tajemnej mitologii. Warto zatrzymać się przy tym wątku, by drogami wytyczanymi przez autora *Trans-Autentyku* znowu przejść od rysunków do prozy drohobyczanina. Eseista ma Schulza za pisarza najwytrwalej wśród polskich twórców mierzącego się z niewyraźnością, najbliższego Hofmannsthalowi i jego *Listowi lorda Chandosa*, a jednocześnie za tego, który „żyje w pogotowiu ekstatycznym. Daje światu szansę inności” (s. 40); najbardziej wyrazistymi sygnałami oczekiwania na epifanie są wizje księgi. Gondowicz twierdzi, że prawdziwy kryzys niewyraźności dotknął Schulza wcześniej i został przewyciężony. Znaczący go właśnie owa zmiana, więcej niż stylistyczna, w pracach plastycznych. Ich autor doświadczył poczucia, iż jego najwcześniejsze malarskie przedstawienia (których repliki powtórzył najprawdopodobniej na *Autoportrecie* z 1919 roku i w tle kilku innych prac) nie dotykają sedna. Ostatecznie, rekonstruuje ten proces badacz, ocalenie przyszło od strony słowa, które lepiej jest w stanie uchwycić naturę rzeczywistości, a jest nią nieustanna deziluzja, panironiczna „atmosfera kulis” (s. 53).

Jeszcze gdzie indziej sięga Gondowiczowska archeologia *Xięgi bałwochwalczej*, gdy – zwłaszcza w szkicu pod tytułem *Piękno adeliczne* – źródeł Schulzowskich inspiracji dopatruje się między innymi w pracach zapomnianego dziś Edwarda Fuchsa, badacza erotyki oraz jej przedstawień zarówno w guście oficjalnym, jak i popularnym. Warto w tym kontekście choćby zasygnalizować, że znany z rozległej erudycji eseista i w szkicach składających się na *Trans-Autentyk* uruchamia szerokie konteksty, równocześnie jednak doskonale panuje nad dygresjami, skojarzeniami, które ostatecznie okazują nie sprowadzać się do głównego wątku, lecz naprowadzać na nieoczekiwane sensy. Tak oto przebiega wtajemniczenie – na kilku poziomach, w kilka stron, ale na podstawie tego samego korpusu prac – Gondowicz po prostu (?) opowiada, po prostu interpretuje, a przecież jego propozycje niejedno zmieniają w schulzologii.

Iluzja – imaginacja – inwencja – inwersja

Na osobną uwagę zasługuje szkic zatytułowany *Mrugająca materia*. To dobry moment, by zobaczyć, w jaki sposób jego autor balansuje między ludycznymi wręcz rewelacjami a rewolucyjnymi lekcjami dzieła Schulza. Odkrywa, iż na wielu jego rysunkach, gdy odwrócić je o 180°, twarze postaci przeobrażają się w wizerunki krasnoludów, koboldów. Na ich trop – przyznaje – trafił już wcześniej Jerzy Ficowski, kiedy pisał, ale w trybie niepopartej wyrazistymi przykładami intuicji, że rysunki były przestrzenią metamorfoz wyobraźni. Tymczasem Gondowicz czyta, ogląda i mruga, patrzac na setki prac, wybiera kilka, by o nich

napisać. A gdy mimo wszystko zaczynamy się poważnie wahać, czy rzeczywiście mruga, czy raczej puszcza oko, odkrywamy za sprawą jego lekcji, że chodzi o epifanie, jakich można doświadczyć dzięki wglębianiu się w materię, i że w wypadku rysunków ilustrujących opowiadania ukryty wizerunek „coś do wizji piarskiej dopowiada” (s. 136).

Nadto odkrywamy – co oczywiście także zręcznie podsuwa Gondowicz – że w prozie Schulza tak właśnie postępuje Ojciec, odczytujący znaki, tajemne sygnatury ukryte na powierzchni materii, obwieszczający istnienie w niej siły „manekicznej”, przejawiającej się w załączkach kształtów. Metody interpretacyjne ich obu – bohatera oraz badacza tej prozy – okazują się więc w jakimś sensie nieodróżnialne. Interesujące są obiekty niestabilne, gotowe do przekształcenia, ów dziwny moment mrugania materii (materii tekstu, jego struktury, nie wyłącza- jąc). Ostatecznie w lekturze (i za jej sprawą) Gondowicza Schulzowskie warianty tak zwanych *Vexierbilder* wydają się poważniejsze, niż można by przypuszczać. Zmierzają w stronę podważenia widzialnego świata. Ale meandryczna interpretacja kluczcy jeszcze bardziej, zahacza o skojarzenia z psychoanalizą (i Freudowskimi „nieświadomymi zagadkami obrazkowymi”). Potwierdzenie dla nich autor znajduje w wypowiedziach Schulza, by w ten sposób jeszcze raz wrócić do *Traktatu o manekinach*. Bo tworzenie drugiego stopnia okazuje się właśnie – mruganiem, właśnie z myślą o owym jednym geście powoływane są manekiny.

Kilkanaście stron dalej, w kontynuującym ten wątek pasażu interpretacyjnym ze szkicu *Bezsenne kosmografie*, to samo „drganie rzeczywistości” zaobserwujemy – mrużąc oczy zgodnie z instrukcjami Gondowicza – na nocnym niebie z opowiadania *Sklepy cynamonowe*. W innym artykule tę wiązkę zjawisk astronomicznych autor opisuje następująco: „rozwieżdżony nieboskłon nada- je światu ziemskiemu głębię, zasklepia i otwiera zarazem horyzont rzeczy ludz- kich. Jego ekran konfrontuje wyobrażone z symbolicznym, a iluzję z deziluzją. Trwa w górze jak doskonale, pełne odwiecznych znaków lustro” (s. 188, 191). Oto więc kolejne międzytekstowe przejście (zresztą Gondowicz wielokrotnie pokazuje swoistą pasażowość tego dzieła zarówno w pracach plastycznych, jak i w prozie; zwraca na przykład uwagę na te wszystkie miejsca, w których pokój zmienia się w ulicę). A równolegle biegnie przecież jeszcze jeden pasaż tematy- czny odwiecznego antagonizmu kapłanów kultów solarnych i lunarnych.

Ale zanim eseista znowu poprowadzi nas w te okolice, w interpretacji *Sklepów cynamonowych* objawi inną, może fundamentalną zasadę rządzącą jego inter- pretacjami. Otóż w swoich pracach niestrudzenie dowodzi, że wyobrażone ma własną wręcz żelazną logikę, więc Schulzowskie fantastyczne metamorfozy nie- biańskiego firmamentu tłumaczy, sięgając po uzasadnione fabularnie skojarze- nia biegnące od szklanej kuli przez wunderkamerę po astrolabium i inne bar- dziej skomplikowane zegary astronomiczne. Metafizykę objaśnia, wykazując się jednocześnie niepospolitą orientacją w tych zagadnieniach, astronomiczną me- chaniką spod znaku Ptolemejskiej wizji kosmografii. Pisze Gondowicz o zachwy-

ceniu, jakiego doświadcza bohater opowiadania, i je potęguje. Bo komu nie udało się to z Schulzem, z nim przenosi się wzrokiem w sfery ponadplanetarne *Sklepów cynamonowych* i wreszcie zyskuje zdolność głębszego widzenia, poznaje sens nocy jako „potencji wszelkich możliwych kształtów” (s. 175). A wszystko to za sprawą tej interpretacji – chciałoby się napisać – unaoczniającej; być może taki nowy gatunek interpretacji jest swoistym produktem ubocznym wkręcenia wyobraźni Gondowicza w tryby Schulzowskiej maszyny (i *vice versa*).

Biografia Demiurga (regiony zapoznane)

Oto krótki opis miejsc w prozie Schulza szczególnie gościnnych dla kace-rza, miejsc, w których najchętniej zatrzymują się interpretacyjne dociekania Gondowicza.

Biografie magów z reguły pomijają milczeniem detale magicznych technik. Spowija je pełna respektu lub zażenowania tajemnica. Nie inaczej traktuje Józef wyczyny magiczne Ojca: nigdy dość przypominać, iż jego relacje pełne są luk, przekręceń i prób autocenzury. Co najwyżej nadmienia, że był zbyt mały, by wszystko, co widział, pojąć. Tak czy owak ufać mu nie należy. Czytać go trzeba pod włos, dociekając intencji, skrytych wyznań i mimowolnych sprzeczności (s. 205).

Gondowicz, jak już wspominałam, wielokrotnie zadaje sobie pytanie, co z rekonstruowanej przez niego Pierwszej Mitologii przetrwało w prozie Schulza. Dlatego szczególnie interesuje go postać Jakuba oraz te opowiadania, których akcja toczy się zimą, kiedy Ojciec, solarny kapłan, traci władzę na rzecz kobiet, kapłanek nocy. Nie przypadkiem eseista kilkakrotnie zwraca uwagę na wypatrywane z uwagą i niepokojem przez bohaterów tej prozy fenomeny atmosferyczne. „Miasto stanowi więc teren zmagania sił kosmicznych” (s. 93) – stwierdza. Na zimową porę roku przypada właśnie wykład o manekinach, podobnie jak akcja *Komety*, precyzyjnie przez Gondowicza datowany na pierwszy dzień Ryb – wtorek 21 lutego 1905 roku. Dopiero dzięki wydobytym w *Trans-Autentyku* kontekstom okazuje się, że celem ojca udaremnionym przez Adelę, jedną z lunarnych kapłanek, było ośmieszenie Bogini Księżycy, sfabrykowanie parodii boskości przez powołanie do życia manekiniów – golemic, które „w środku zimy miały przejść się rynkiem” (s. 159).

Dwa kolejne epizody potyczek Ojca dostrzega Gondowicz w *Nocy wielkiego sezonu* i w *Komecie*. Z pierwszego opowiadania ma wynikać, że Jakub, jeszcze zanim podczas swych wykładów został pokonany i poniżony przez Adelę, skłonił zahipnotyzowane szwaczki do stworzenia ze skrawków materiału drugiej generacji stworzenia, ptaków, które szybko wyleciały przez okno. To właśnie one wracają w *Nocy wielkiego sezonu*. Spotworniałe i przerośnięte, wracają z pretensjami do Demiurga jako przestroga; Gondowicz sugeruje, że winien je Jakub

uznać za stworzone na własne podobieństwo. W *Komecie* zaś ofiarą – to jednak dobre słowo – pomysłów ojca, teoretycznie zapowiedzianych w *Traktacie o manekinach*, pada wuj Edward, zredukowany do dzwonka, „staje się pierwszym cyborgiem” (s. 188), za wyrzeczenie się człowieczeństwa zyskuje życie wieczne. Zwieńczeniem eksperymentów Jakuba jest homunkulus, który wziął się z promienia meteoru złapanego w przyrząd optyczny. Interpretator puentuje, że powołane niejako do życia przez Ojca – „niemowlę nie z tej ziemi” (s. 195), to jego swoiście karykaturalne zwycięstwo, pozwala także czytać *Kometę* jako Schulzowską autoparodię zaginionego *Mesjasza*.

Tak właśnie co chwila podkreśla Gondowicz nieustanne oscylowanie sensów w dziele Schulza między pociągającą mistyką własnych pragnień, najtajniejszych fantazji a równocześnie ironicznym stosunkiem do nich. Szkic o niebie autora *Sklepow cynamonowych* kończy przenikliwym wnioskiem, iż marzył on o „literaturze jako planetarium: projekcji na niebo dna własnego umysłu” (s. 175). Myślę – szczególnie, gdy przywołuję w pamięci pozostałe książki Gondowicza – że to ich wspólne marzenie.

Wyobraźnia

Można by po tym wszystkim, po (wciąż) próbcie rewelacji i domysłów, sparafrazować Szymborską: Zdarzyło się albo nie zdarzyło. Ale można inaczej – spróbować uczynić z tej przedwczesnej konkluzji jeszcze jeden atut *Trans-Autentyku*.

Według nomenklatury Gondowicza „wyobraźnia” to „wylęgarnia fantazji, skupiająca myśl nieświadomą w stadium narastania” (s. 203). Podczas gdy inni interpretatorzy biorą utwory literackie na warsztat, on jeszcze (najpierw) bierze je do „wyobraźni”. Stąd – niejako z jej wnętrza czy raczej przedsiionka – na koniec jeszcze jedno spostrzeżenie o sile tych esejów, sile, która sprawia, iż chcemy wierzyć ich autorowi zawsze, kiedy twierdzi, że wie, bo wyobraża sobie na przykład, co się stanie w następstwie przedstawionej na rysunku sceny (s. 99), albo gdy z niezachwianą pewnością, ale na podstawie bardzo słabych przesłanek stwierdza, że rysunek, który na *Autoportrecie ze Stanisławem Weingartenem i dwiema modelkami* studiuje Weingarten, to *Bestie* Schulza. Z podobną swadą w innym miejscu opisuje jeden z rysunków autora *Xięgi bałwochwalczej*, by za chwilę zdradzić, że tak naprawdę nigdy nie istniał (s. 151). Albo pisze: „W książeczce o grafikach Schulza wspominam, jak zdjąłem z domowej półki *Wybór pism* Waltera Patera w sławnej serii *Sympozjon* (Lwów 1909), po czym odkryłem w nim stempel: «Biblioteka Domu Naucz. Polskiego, Zakopane». Napisałem, więc żartem, że mój egzemplarz podwędził przed laty i zgiął w Warszawie Bruno. I na to wygląda” (s. 12). Więc wierzymy i przede wszystkim rozsmakujemy się. Bo zdarza się to tak rzadko, że właściwie nigdy – by pisarz i jego interpretator obdarzeni byli wyobraźnią równie śmiałą, by pierwszy nie depri-

mował drugiego, a drugi z kolei nie traktował pierwszego protekcjonalnie. Inna rzecz, i nie ulega to wątpliwości, że ma Gondowicz niepospolitą wrażliwość oraz erudycję, a ponadto dostrzega szczegóły, których inni czytelnicy nie widzieli. Tym sposobem jego eseje interpretacyjne, jakkolwiek by były niewiarygodne, nie są nigdy niespójne czy niedopracowane (i koncepcyjne, i stylistyczne). Powiedziałabym więc, że jak Borges miał Alberta Manguela, a Joyce – Becketta, literatura, która ma swojego Schulza, potrzebuje (i na szczęście go ma) swojego Gondowicza.