

Tomasz Swoboda: Elvis, Mickey, Bruno

Jako neofilolog-romanista mam czasem okazję uczestniczyć w wydarzeniach naukowych (konferencjach, publikacjach) „tam”, „u nich”. Zawsze pojawia się wówczas dylemat: o czym „im” opowiedzieć czy też napisać? Wypełniać jeden z punktów filologicznej misji, polegający na popularyzacji „naszych tam”, czy raczej pokazać, że i „my” potrafimy mówić „o nich”? Wybór pierwszej opcji jest bardzo wygodny. Nie grozi narażeniem się na zarzut niekompetencji, a do tego daje miłe poczucie spełnienia patriotycznego obowiązku, porównywalne z datkiem na organizację charytatywną, który pozwala nam bez wyrzutów sumienia skupić się przez resztę roku wyłącznie na sobie. Pewną niedogodnością jest tylko to, że w wypadku konferencji słuchacze – „tamci” – głównie udają zainteresowanie, o ile nie dokonują właśnie ostatnich korekt własnego referatu. Druga opcja jest nieco bardziej ryzykowna. Nawet jeśli wzniesiemy się na wyżyny swoich umiejętności, możemy liczyć co najwyżej na życzliwą wyrozumiałość; raczej „nieźle mówi pan w naszym języku” niż „to bardzo ciekawe, co pan mówi”. Bo „ich” autorzy są „ich” autorami. Wielokrotnie przemielonymi przez krytyczną maszynkę, której tryby rzadko tolerują „obce” elementy. Szansa, jaką jest spojrzenie z zewnątrz, którego skuteczności dowiódł Monteskiusz, zostaje wtedy zaprzepaszczone wskutek alergicznej reakcji na „niemacierzysty”, a więc niekompatybilny kontekst. Pozostaje wówczas już tylko inny punkt neofilologicznej misji: „o nich tutaj” – dość bezpieczny, bo przecież nikt z „tamtych” do naszego tekstu nie zajrzy, a zawsze można liczyć na jakiś order zasługi.

Myślę o tym wszystkim, czytając książkę czy raczej książeczkę François Coadou o Schulzu¹, będąc zatem w owej dość rzadkiej sytuacji „tutejszego”, który jednak zagląda do tego, co się o „naszych tam” wypisuje. Słowo „książeczka” mogłoby już zdradzać pogardliwy stosunek do tej publikacji, ale odnosi się ono wyłącznie do rozmiarów tego niespełna stustronicowego wydawnictwa małego formatu. Autor – filozof i estetyk, zajmujący się głównie muzyką i sztukami plastycznymi – proponuje w nim odczytanie dzieła Schulza jako pewnej całości, kładąc akcent na więzi łączące zarówno poszczególne teksty, jak i teksty z pracami plastycznymi.

1 F. Coadou, *Bruno Schulz: l'inquiétude de la matière*, Semiose, Paris 2007. Dalej cytuję w tłumaczeniu własnym, podając tylko numer strony.

Jak każdy krytyk piszący „o naszych tam” – a z jego perspektywy „o nich tutaj” – Coadou znajduje się w dość niezręcznej sytuacji. Wynika ona z tego, że jego znajomość twórczości Schulza jest dość gruntowna – to znaczy przeczytał on o autorze *Sklepów cynamonowych* chyba wszystko, co na jego temat opublikowano po francusku – ale zakładając, że zwraca się do osób nieznanających tego dzieła, czuje się on w obowiązku przedstawić je niejako od podstaw, co zajmuje wiele stron tej i tak przecież niepokażnej publikacji, choć wydaje się, że chętnie przeszedłby od razu do bardziej szczegółowych problemów. Wyczuwalne jest to na przykład wtedy, gdy porusza kwestię galicyjskiego zakorzenienia Schulza i związanego z tym problemu jego przynależności narodowej: jak z dystansem zaznacza – problemu sztucznego, istotnego wyłącznie dla „adeptów klasyfikacyjnych zabaw – nacjonalistów i innych taksynomistów” [11]. Przedstawiając *Xięgę bałwochwalczą*, sugeruje od razu, że jest to dzieło estetycznie bliższe dekadentyzmowi niż nowoczesności, i przechodzi do rozważań nad erotycznym wymiarem religijności w ogóle [21–25]. Szukając kontekstów, wybiera między innymi Witkacego i Kantora, przy czym nie poprzestaje na szkicowych pokrewieństwach, lecz podkreśla na przykład twórcze odczytanie Schulzowskiej myśli przez tego ostatniego – jednego z najbardziej rozpoznawalnych we Francji polskich artystów. Znamienna jest też otwierająca książkę opowieść o śmierci Schulza: Coadou z jednej strony podkreśla jej symboliczną wagę (wielki artysta sprowadzony do bycia przedstawicielem swojej „rasy”, zredukowany do prostego *cliché*), z drugiej zaś – dostrzega banalność i stereotypowość pisania o śmierci Schulza, które samo jest pewnym *cliché*. Autor zauważa również, jak chętnie francuska krytyka weszła na wąską przecież ścieżkę wytyczoną przez pierwszego wydawcę Schulza, Maurice’a Nadeau, który w swoim komentarzu do wyboru szesnastu opowiadań wskazał na paralele między tą twórczością a pismami Franza Kafki. Z jednej strony było to świetne posunięcie, gdyż Kafka cieszył się w tamtym czasie wielką popularnością, z drugiej zaś – zaszufladkowało Schulza jako „polskiego Kafkę” i przede wszystkim pisarza; jego prace graficzne ukażą się nad Sekwaną dopiero w roku 1983. Coadou zwraca uwagę na dość powszechne traktowanie autora *Xięgi bałwochwalczej* jako rysującego pisarza: ilustracje do *Sanatorium pod Klepsydrą*, precyzyjnie umieszczone przez niego w oryginalnym wydaniu, były w takiej postaci opublikowane jedynie we włoskiej edycji Francesca Cataluccia. Również z tego między innymi powodu drugą część książki zaczyna Coadou od gorzkiego sądu: „Dzieło Brunona Schulza wciąż pozostaje we Francji słabo znane: jest z rzadka oglądane i niewiele częściej czytane. Ogólnie zresztą, zarówno we Francji, jak i w Niemczech czy w Polsce, dzieło Brunona Schulza jest wciąż zapoznane i źle rozumiane, ujmowane w wiele przedstawień czy figuracji, które je często zaciemniają i unieruchamiają” [53].

Ta druga część książki Coadou to już próba oryginalnej interpretacji dzieła, zatytułowana „Zaczarowany sensualizm albo poetycki materializm Brunona Schulza”, a poprzedzona, dodajmy dla porządku, częścią pod tytułem „Prezentacja

Brunona Schulza” – z pozoru zupełnie neutralnym, lecz we francuszczyźnie wcale nie tak częstym, nawiązującym do Deleuzjańskiej *Présentation de Sacher-Masoch*, jako że autor *Wenus w futrze* stanowi jeden z analizowanych tu kontekstów. Obie części to owoc wykładów, które François Coadou wygłosił w akademii sztuk pięknych w Caen w 2004 i 2005 roku. Geneza książki determinuje jej zawartość: autor w dużej mierze skupia się na problematyce wizualnej, podkreślając współzależność i nierozzerwalność twórczości literackiej i graficznej Schulza, czym próbuje zarazem nadrobić wspomnianą wyżej jednostronność, a w każdym razie nierównomierność francuskiej recepcji. Ciekawie rozwiązana okładka z okienkiem obramowującym reprodukcję *Bestii* zdradza też szczególne zainteresowanie autora *Xięgą batwochowalczą* i szerzej – techniką *cliché verre*, której poświęca kilka ciekawych – zwłaszcza dla słuchaczy z *beaux-arts* – stron. Przypomina na przykład twórczość Camille’a Corota, jednego z mistrzów tej techniki, przede wszystkim jednak skupia się na wyborze Schulza. Sugeruje, że artystę mogła urzec dynamika kreski, na którą pozwala *cliché verre*, bliższy w tym względzie rysunkowi niż rycinie, ale zwraca też uwagę, że była to technika, która w drugiej i trzeciej dekadzie XX wieku przeżywała swoje apogeum [19–20]. Specyficzne audytorium wpływa także na dobór kontekstów, przynajmniej w pierwszej części książki. Oprócz Corota znajdziemy tu Ropsa, Kubina, Goyę, lecz także Malczewskiego i Wojtkiewicza oraz Klee i Witkacego, przy czym dwaj ostatni występują tu dla kontrastu i podkreślenia, że Schulzowskie rozumienie nowoczesności nie ma wiele wspólnego z pojęciem czystej formy.

Problematyka wizualna stoi również w centrum rozważań w drugiej części książki, tu jednak rezygnuje Coadou z perspektywy historii sztuki na rzecz ujęcia filozoficzno-estetycznego. Postawione przez niego tezy brzmią następująco: 1) Cała twórczość Schulza obraca się wokół kwestii obrazu. 2) Głównym tematem tej twórczości jest przeciwstawienie ruchu i bezruchu [57]. Przywołując kluczowy jego zdaniem list do Juliusza Wita, w którym Schulz między wierszami odżegnuje się od sztuki awangardowej, Coadou wskazuje na niejednoznaczny status obrazu w tej twórczości. Z jednej strony bowiem czymś nieoczywistym jest to, że Żyd w ogóle zajmuje się rysunkiem [83]. Z drugiej zaś mamy u niego do czynienia – twierdzi Coadou – z rodzajem ikonoklazmu wymierzonego przeciwko formie. „Ikonoklazmu – pisze – w którym pojawia się i objawia wyłącznie prawda i rzeczywistość jako działanie, wykonywanie” [75].

Mglistość tej frazy i otaczających ją rozważań może wskazywać, że autor chętnie oddaje się analizie Schulzowskiej twórczości w perspektywie filozoficznej, i tak faktycznie jest. Sam tytuł pracy, „Niepokój materii”, sugeruje, że znajdziemy u autora *Sklepów cynamonowych* koncepcje istotne dla całej historii myśli i że jego dzieło wpisuje się w długą tradycję zarówno ontologii, jak i epistemologii. Czego tu nie ma! Platon, a raczej antyplatonizm, sabataizm (oba w ramach gnostycznych kosmologii), sensualizm Condillaca, fenomenologia, wreszcie Marks i Nietzsche, przy czym ten niechronologiczny porządek (zaznaczmy od

razu: mojego autorstwa) szereguje te konteksty od najmniej ciekawego do najbardziej inspirującego. Marks pozwala bowiem autorowi czytać dzieło Schulza trochę na sposób Bermanowski: zanik porządku świata i podmiotu, z jakim mamy do czynienia w XIX wieku, miał Schulz włączyć do własnej myśli nie jako sytuację godną żalu czy opłakiwania, lecz wręcz przeciwnie, opiewania i twórczego wykorzystania – sytuację pozwalającą poruszyć „wszystko, co stałe”. Nietzsche zaś służy Coadou jako wzór pewnego sposobu pisania czy też modelu dzieła literacko-filozoficznego, które warto by czytać jako dość jednolity zbiór fragmentów, zapładniający myśl niezależnie od miejsca, w którym zacznie się i skończy lekturę. Autor widzi w tekstach Schulza dzieło otwarte, powieść w tradycji Cervantesa, Sterne’a czy Joyce’a, zaznaczając jednocześnie, że w wyciągnięciu konsekwencji z rozpadu świata i podmiotu polski pisarz poszedł dalej niż Irlandczyk [69].

Oprócz takich odważnych i momentami kontrowersyjnych czy zwyczajnie wątpliwych propozycji interpretacyjnych znajdziemy w tej krótkiej książce także refleksję metakrytyczną. Coadou z ubolewaniem i zarazem karykaturalnym zacięciem opisuje schulzowskie konferencje, które „szybko zmieniają się w targowisko, targowisko próżności, po którym każdy, przybywszy ze swoim Schulzem tak, jak przychodzi się ze swoim fetyszem albo relikwią, odchodzi, jak po przyjęciu, ze spuszczoną głową, pustą głową i ze swoim Schulzem, skostniałym, bez najmniejszej choćby zmiany” [54]. Aby zmienić ten stan rzeczy, wyznacza sobie i całej schulzowskiej krytyce zadanie, które brzmi zarazem minimalistycznie i maksymalistycznie: „wyrazić jedność tego dzieła poza tradycyjnymi schematami wyjaśniającymi, jakimi są biografia, psychologia czy psychiatria – schematami, które dzieło to skandalicznie wynaturzają i umniejszają. Chodzi o to, żeby Schulza zrozumieć: nie oceniać i nie szufladkować” [51]. W wypadku François Coadou chodziłoby zapewne o rodzaj krytyki filozoficznej, której pewne założenia wcześniej naszkicowałem, a której zwięzłe podsumowanie znajdziemy w ostatnim akapicie książki: „Tym, co trzeba stworzyć, jest nowa metafizyka, przecząca duchowi ociężałości i powagi; nowa metafizyka, w której meta nie oznaczałoby wreszcie »poza«, lecz »ponad« – ponad fizyką, bytem i nieskończonością” [90].

Jak widać, książka François Coadou reprezentuje nurt schulzologii, który coraz wyraźniej zaznacza się jako dość osobna tendencja w badaniach nad pisarzem, a którego przykładem mogą być w Polsce chociażby teksty Michała Pawła Markowskiego², będące zarazem dowodem na to, jak płodny może być ten typ krytyki. „Niepokój materii” z kolei pokazuje, że droga ta może też łatwo sprowadzić na manowce. Rozprawa Coadou jest przede wszystkim propozycją bardzo nierówną: obok inspirujących uwag zawiera liczne mielizny, na których filozo-

2 Zob. niemal programowy dla tego nurtu szkic *Schulz – pisarz jako filozof*, „Schulz Forum” 2013, nr 2, s. 7–14, oraz recenzję książki Markowskiego w „Schulz Forum” 2013, nr 3, s. 139–145.

ficzna myśl autora osiada z nieskrywaną lubością, natomiast myśl czytelnika (neofilologa-literaturoznawcy) osiada raczej z rozpaczą. „Śmierć kogoś bliskiego – pisze Coadou na wstępie swoich niemiłosiernie retorycznych rozważań o Holokauście – jest zawsze objawieniem jakby ponownym wydajnej obecności; jest zawsze objawieniem jakby ponownym promieniejącej obecności w objawieniu pustki, rozziwieniu, w który wycofuje się ta obecność” [6]. Pod koniec książki zaś autor stwierdza tak: „Myśl Schulza opiera się wszelkiej czystości; myśl Schulza opiera się wszelkiej jednolitej formie, wszelkiej jednolitej esencji: w tym esencjalistycznej idei radykalnej nieobecności wszelkiej formy; w tym esencjalistycznej idei radykalnej nieobecności wszelkiej esencji” [85; w obu wypadkach tłumaczę najlepiej, jak umiem]. Agata Bielik-Robson określiła kiedyś taki styl mianem „wербalnej prazupy”³: o ile nie zgadzałem się z tym stwierdzeniem w odniesieniu do niezwykle precyzyjnego Maurice’a Blanchota, o tyle zdaje się ono doskonale pasować do niektórych fragmentów książki Coadou. Styl autora, najeżony porównaniami i metaforami, pełen irytujących powtórzeń i efekciarskich paradoksów, tylko częściowo da się wytłumaczyć tym, że książka powstała na podstawie wygłoszonych wykładów. Jej geneza nie może też być usprawiedliwieniem dla redakcyjnej fuszerki, którą nieskutecznie skrywa dość atrakcyjna szata graficzna: kilkanaście błędów składniowych i ortograficznych na dziewięćdziesięciu stronach to niezbyt dobry bilans.

L'Inquiétude de la matière François Coadou jest więc w sumie pozycją interesującą i jednocześnie rozczarowującą. Interesującą jako – by powrócić do celowo polonocentrycznej perspektywy ze wstępu – spojrzenie na „naszego pisarza” z zewnątrz, które niewątpliwie zawiera kilka faktycznie odświeżających ujęć. Rozczarowującą zaś głównie ze względu na interpretacyjną i stylistyczną niedbałość, jak również mało przekonujący i nachalnie filozoficzny dobór kontekstów. Przede wszystkim jednak książka ta jest rozczarowująca jako element pewnej serii. Otóż tematem dwóch poprzednich książek opublikowanych przez wydawnictwo Semiose był Elvis oraz Myszka Miki. Sięgając po wydaną w tej serii książkę o Schulzu, liczyłem, że pozwoli mi ona ujrzeć autora *Sklepów cynamonowych* jako ikonę popkultury. Niestety, na razie nic z tego.

3 A. Bielik-Robson, „*Na pustyni*”. *Kryptoteologie późnej nowoczesności*, Universitas, Kraków 2008, s. 176.