

Rolf Fieguth: Tęskniąc za spójnością. Notatki o intertekstualności, kompozycji i koncepcji języka u Brunona Schulza¹

Piękno jest chorobą, uczył mój ojciec. Jest pewnego rodzaju dreszczem tajemniczej infekcji, ciemną zapowiedzią rozkładu, wstającą z głębi doskonałości i witaną przez doskonałość westchnieniem najgłębszego szczęścia.

Bruno Schulz *Druga jesień*

Całość jest nieprawdą, powtarzał Adorno za współczesnością dwudziestowieczną (*Moderne*). Fałszywą, nieprawdziwą całość uosabiały, wedle Schulzowskiej mitologii, cesarz Franciszek Józef oraz despotyczna władza jego niepoetyckiej prozy nad pozostałymi częściami ogółu.

Poezja jest jednak dla galicyjskiego poety prozy tęsknotą rozproszonych fragmentów i słów za pierwotną całością sensu (sensem uniwersalnym). Poetycka prawda to rozproszenie części i ich wzajemna zależność. Wzajemna tęsknota części w nieprzyjaznej rzeczywistości może być przedstawiona przez poetę tylko za pomocą otwartej manipulacji, to znaczy poprzez realizację mitu w przyjaznej nierzeczywistości. Manipulacyjność, ironiczność tych poetyckich formacji tworzących sens, nadających ład znaczeniom, nie łagodzą tęsknoty za spójnością, lecz wzmacniają ją na oczach poety i czytelnika². Ta otwarcie manipulacyj-

tęsknota
fragmentów
za całością

- 1 Niniejszy szkic odnosi się do mojego wykładu przedstawionego na oldenburskiej konferencji dotyczącej Brunona Schulza z roku 1995 (Oldenburger Bruno-Schulz-Tagung 1995), w tym samym roku został on złożony do druku, jednak tom pokonferencyjny się nie ukazał. Powstałe następnie opracowania mogły zostać wykorzystane w niniejszej publikacji jedynie mimochodem; mowa tu szczególnie o dysertacji D. de Bruyn, *Literaire reflexiviteit in het Poolse modernisme: Karol Irzykowski en Bruno Schulz tussen autotematyzm en metafiction*, Gent 2006 (z wyczerpującą bibliografią). Wszystkie cytaty z dzieł Brunona Schulza według edycji: *Opowiadania. Wybór esejów i listów*, oprac. J. Jarzębski, wyd. 2, Wrocław–Kraków 1998.
- 2 Syntetycznego podsumowania Schulzowskiego eseju *Mityzacja rzeczywistości* dokonał już wcześniej W. P. Szymański. On też jako pierwszy dostrzegł to, co stanowi główną tezę niniejszego szkicu, zgodnie z którą dystans i ironia Schulza niekoniecznie mają wydźwięk pejoratywny (W. P. Szymański, *Wyznawca Absolutu i Materii, w: Prozaicy dwudziestolecia międzywojennego*, red. B. Faron, Warszawa 1972, s. 613).

na, chwiejna spójność pozwala się odczytać na wszystkich poziomach Schulzowskiej sztuki opowiadania. W niniejszym szkicu tropimy jej obecność w zakresie kompozycji czy aranżowania noweli, w domenie intertekstualności i w obrębie koncepcji języka.

Niektóre fakty z biografii³ tłumaczą szczególną dyspozycję Brunona Schulza do intertekstualności. Jego miasto rodzinne Drohobycz było środowiskiem wielojęzycznym. W centrum pozostawały polski i jidysz. Niemiecki, przez wiele lat oznaka urzędowa austriackich panów regionu, stanowił jako język Lessinga, Mosesa Mendelssohna, Goethego, Schillera, Heinego i Grillparzera także jeden z ulubionych języków wykształconych warstw wschodnioeuropejskiego społeczeństwa żydowskiego. Dotyczyło to zwłaszcza matki Schulza, która przekazała chłopcu *Erlkönig* (*Króla Olch*) Goethego⁴. Natomiast językiem domowym i codziennym nieasymilowanych krewnych i klienteli ojcowskiego sklepu bławatnego był na pewno, oprócz polskiego, jidysz. Schulz miał niewątpliwie jako chłopiec zajęcia z religii żydowskiej i stąd znał przynajmniej podstawy hebrajskiego⁵. Nawet czytelnik bez judajskiego wykształcenia (jak autor tego szkicu) wyczuwa z Schulzowskich tekstów nieobojętny stosunek autora do duchowej, intelektualnej i światopoglądowej tradycji żydowskiej⁶. *Noc wielkiego sezonu*, ostatnie opowiadanie z cyklu *Sklepy cynamonowe*, zawiera scenę żywiołowej karnawałowej żydowskości, przenikającej wraz z jidysz świat sklepu bławatnego Jakuba:

„Przestrzeń sklepu rozszerzyła się w panoramę jesiennego krajobrazu, pełną jezior i dali, a na tle tej scenerii ojciec wędrował wśród fałd

dyspozycja
Schulza do
intertekstual-
ności

- 3 O Schulzowskiej biografii zob. przede wszystkim J. Ficowski, *Regiony wielkiej herezji. Szkic o życiu i o twórczości Brunona Schulza*, Kraków 1974. O jego związku z psychologią freudowską zob. R. Lachmann, *Dezentrierte Bilder. Die ekstatische Imagination in Bruno Schulz' Prosa*, w: *Wiener Slawistischer Almanach*, „Sonderband” 1992, nr 31, s. 439–461.
- 4 Por. A. Czabanowska-Wróbel, *Obraz „Króla olch” w prozie Schulza*, w: *Czytanie Schulza: materiały międzynarodowej sesji naukowej „Bruno Schulz – w stulecie urodzin i w pięćdziesięciolecie śmierci”*, red. J. Jarzębski, Kraków 1994, s. 296–305. Schulz napisał po niemiecku opowiadanie *Heimkehr* i wysłał je w 1938 roku do Thomasa Manna, a w 1940 roku do niemieckiej redakcji moskiewskiego wydawnictwa „Inoizdat”; do dziś go nie odnaleziono. Zob. J. Ficowski, op. cit., s. 228 i n.
- 5 Schulzowskie świadectwo klasy VIII, czyli przedostatniej klasy gimnazjalnej, zawiera ocenę z religii „bardzo dobry” (J. Ficowski, op. cit., s. 25), mogły to być tylko zajęcia z religii żydowskiej (E. Prokopiec-Janiec, *Schulz a galicyjski tygiel kultur*, w: *Czytanie Schulza...*, s. 103). Schulz pozostał do roku 1935 żydem, a po wystąpieniu ze swojej drohobyckiej gminy żydowskiej nie przyjął innego wyznania (J. Ficowski, op. cit., s. 189, jak też A. Bejowicz, *Zerwane zaręczyny z panną J.*, w: *Teatr pamięci Brunona Schulza*, pod red. J. Ciechowicza i H. Kasjaniuk, Gdynia 1993).
- 6 W sprawie żydowskiej tematyki u Schulza znane są mi dotąd opracowania: W. Panas, *„Mesjasz rośnie pomatu...” O pewnym wątku kabalistycznym w prozie Brunona Schulza*, w: *Bruno Schulz in memoriam 1892–1942*, red. M. Kitowska-Łysiak, Lublin 1992, s. 113–129; S. Lindenbaum, *Wizja mesjanistyczna Schulza i jej podłoże mistyczne*, w: *Czytanie Schulza...*, s. 33–67; A. Sproede, *Expérimentations narratives après la fin de l'Avant-garde: notes sur Bruno Schulz, son lecteur et ses 'Incantations'*, w: *La littérature polonaise du XX^e siècle. Textes, styles et voix*, red. H. Konicka, H. Włodarczyk, Paris 2000, s. 135–165; J. Schulte, *Eine Poetik der Offenbarung: Isaak Babel, Bruno Schulz, Danilo Kiš*, Wiesbaden 2004.

i dolin fantastycznego Kanaanu, wędrował wielkimi krokami, z rękoma rozkrzyżowanymi proroczo w chmurach, i kształtował kraj uderzeniami natchnienia.

A u dołu, u stóp tego Synaju, wyrosłego z gniewu ojca, gestykułował lud, złorzeczył i czcił Baala, i handlował [...].

Gdy ojciec mój, przerażony ohydą grzechu, wrastał gniewem swych gestów w grozę krajobrazu, w dole beztroski lud Baala oddawał się wyuzdanej wesołości. Jakaś parodystyczna pasja, jakaś zaraza śmiechu opanowała tę gawiedź. Jakże można było żądać powagi od nich, od tego ludu kołatek i dziadków do orzechów! Jak można było żądać zrozumienia dla wielkich trosk ojca od tych młynków, mielących bezustannie kolorową miazgę słów! Głusi na gromy proroczego gniewu, przykucali ci handlarze w jedwabnych bekieszach małymi kupkami dookoła sfałdowanych gór materii, roztrzásając gadatliwie wśród śmiechu zalety towaru. Ta czarna giełda roznosiła na swych prędkich językach szlachetną substancję krajobrazu, rozdrabniała ją siekaniną gadania i połykała niemal.

Gdzie indziej stały grupy Żydów w kolorowych chałatach, w wielkich futrzanych kołpakach przed wysokimi wodospadami jasnych materyj. Byli to mężowie Wielkiego Zgromadzenia, dostojni i pełni namaszczenia panowie, gładzący długie, pielęgnowane brody i prowadzący wstrzeźliwe i dyplomatyczne rozmowy. Ale i w tej ceremonialnej konwersacji, w spojrzeaniach, które wymieniali, był błysk uśmiechniętej ironii. Wśród tych grup przewijał się pospolity lud, bezpostaciowy tłum, gawiedź bez twarzy i indywidualności. Wypełniał on niejako luki w krajobrazie, wyścielał tło dzwonekami i grzechotkami bezmyślnego gadania. Był to element błazeński, roztańczony tłum poliszynelów i arlekinów, który, sam bez poważnych intencji handlowych, doprowadzał do absurdu gdzieniegdzie nawiązujące się transakcje swymi błazeńskimi figlami”⁷.

Język jidysz nie jest tu wprawdzie nazwany po imieniu, jednakże bardzo żywo uobecniiony jako językowe tło całej tej sceny (gestukulująca, obmawiająca i uhonorowana; kolorowa miazga słów; proroczy głosiciele gniewu; gadatliwie; szybkie języki; bezmyślne gadanie; ostrożne, dyplomatyczne rozmowy).

Schulz od roku 1902 do egzaminu dojrzałości w roku 1910 uczęszczał do drohobyckiego Gimnazjum Realnego im. cesarza Franciszka

jidysz jako
językowe tło

7 B. Schulz, *Noc wielkiego sezonu*, s. 106–108. Bohdan Budyrowicz (*Galicja w twórczości Brunona Schulza*, w: *Bruno Schulz in memoriam...*, op. cit., s. 12) widzi w tej scenie, o dziwo, „zaskakująco małe zainteresowanie” autora sztetem w Drohobyczu. Młody, tradycyjnie ubrany Żyd z jedynego zachowanego Schulzowskiego obrazu olejnego *Spotkanie*, naiwnie i lubieżnie spoglądający na dwie eleganckie, młode kobiety, ma rysy samego malarza – tak twierdzi Wojciech Chmurzyński (*Spotkanie ze „Spotkaniem”*, w: *Czytanie Schulza...*, s. 272).

zaniedbania

Józefa. Językiem wykładowym był tam polski, a pierwszym i ostatnim nowożytnym językiem obcym – niemiecki; w kursie ruskiego (*Ruthenisch-Kurs*; program szkolny przewidywał taką możliwość) nie wzięły udziału⁸. Francuskiego i angielskiego w ogóle w tej szkole nie uczono. Jednakże w owych „pięknych czasach” sztuki i literatury Schulz jako uczeń zapoznał się oczywiście, dzięki polskim i niemieckim tłumaczeniom, z literaturą francuską i angielską. Badania dotyczące Schulzowskich związków z francuską literaturą i sztuką są w porównaniu z jego niemieckimi i cekańskimi filiacjami raczej zaniedbane⁹. Bądź co bądź modernistyczny Wiedeń, Lwów, Kraków i Warszawa, które wywarły długotrwały wpływ na młodego Schulza w latach gimnazjalnych i studenckich¹⁰, uznawały się za frankofilskie i jest niewyobrażalne, żeby dzieła prozatorskie Flauberta, Baudelaire’a, Zoli, Huysmana, Claudela, André Gide’a, jak też filozoficzne pisma Henriego Bergsona nie wpłynęły znacząco na przeżycia literackie Schulza. Jego entuzjazm dla Marcela Prousta jest wprawdzie udokumentowany dopiero od roku 1937¹¹, jednak Schulz nie musiał czekać na przekład *W poszukiwaniu straconego czasu* Boya-Żeleńskiego. Znał francuskiego autora i zapewne doszukiwał się w nim wielu podobieństw z sobą, a mógł go odkryć dla siebie dzięki niemieckim tłumaczeniom z lat 1926, 1927 i 1930, zatem jeszcze przed powstaniem *Sklepow cynamonowych* (1931–1933)¹². Poza tym w równym stopniu wyczekiwane są badania dotyczące domniemanych lektur Schulza: angielskich, a przede wszystkim skandynawskich i rosyjskich, te ostatnie już choćby z powodu rosyjskich sympatii literackich przynajmniej trzech szczególnie przez niego podziwianych autorów – Stanisława Przybyszewskiego, Thomasa Manna i Rainera Marię Rilkego. Wyczerpującego wyjaśnienia wymaga również stosunek Schulza do antyku, który był systematycznie wykładany w gimnazjum. Nowa interpretacja starożytności i jej mitologii stanowiła jeden z najważniejszych problemów sztuki i literatury secesji i Młodej Polski, cieszących się największym zainteresowaniem. W tym kontekście na myśl przychodzi szczególnie Friedrich Nietzsche, a także materiał antyczny w dramatach

8 Zob. fotokopie świadectw, J. Ficowski, op. cit., s. 25.

9 Por. Ostatnio W. Bolecki, *Das „principium individuationis“: Nietzscheanische Motive im Werk von Bruno Schulz*, w: *Polnische Literatur im europäischen Kontext. Festschrift für Brigitte Schulze zum 65. Geburtstag*, red. F. Göbler, München 2005.

10 Schulz zdał egzamin dojrzałości w roku 1910, następnie studiował architekturę na Politechnice we Lwowie, a podczas I wojny światowej sztukę w wiedeńskiej Akademii Sztuk Pięknych. Wszystko to w czasie rozkwitu i końcowych lat secesji.

11 List do Romany Halpern z 16 listopada 1937 roku (B. Schulz, *Księga listów*, Kraków 1975, s. 96).

12 B. Schulz, *Proza*, Kraków 1975, zawiera recenzje powieści Louisa Aragona, Georges’a Bernanosa, François Mauriac’a i Jeana Giono.

Stanisława Wyspiańskiego (1869–1907). Późniejsze zainteresowania Schulza mitologią antyczną są z pewnością inspirowane przez Schległa, Schellinga, Schopenhauera i Nietzschego; źródeł teorii mitu Schulza i jego mitopoetyckich manipulacji należy szukać także we współczesnych mu badaniach o mitach z psychologią głębi włącznie¹³. Charakterystyczne jest przy tym, że antyczne mity zostają przeniesione w żydowską codzienność i dyskretnie wtopione w judajskie motywy mityczne. Jednocześnie Schulza szczegółowo zaprzętała myśl okultystyczna, gnostyczna, teozoficzna i antropozoficzna. O ile mi wiadomo, zabezpieczanie śladów w tym obszarze nie zostało jeszcze rozpoczęte.

zabezpieczyć ślady

W posłowie do niemieckiego wydania opowiadań Brunona Schulza François Bondy mówi o „pozytywnym, radosnym stosunku zarówno do natury, w której człowiek istnieje i która u Schulza ogarnia niebo jak u Jeana Paula, i o drugiej naturze produktów mechanicznych w ich ostatniej formie rupiecia”¹⁴. Tym sformułowaniem charakteryzuje Bondy nie tylko światopogląd autora, nie tylko jego świat emocji, ale przede wszystkim też określoną intonację, w której wybrzmiewa wiele całkiem różnych dźwięków i szmerów pobocznych, zwłaszcza niewątpliwy zachwyty:

„Oto jest historia pewnej wiosny, wiosny, która była prawdziwsza, bardziej olśniewająca i jaskrawsza od innych wiosen, wiosny, która po prostu wzięła serio swój tekst dosłowny, ten manifest natchniony, pisany najjaśniejszą, świąteczną czerwienią, czerwienią laku pocztowego i kalendarza, czerwienią ołówka kolorowego i czerwienią entuzjazmu [...].

niewątpliwy zachwyty

Każda wiosna tak się zaczyna, od tych horoskopów ogromnych i oszalamiających, nie na miarę jednej pory roku, w każdej – żeby to raz powiedzieć – jest to wszystko; nieskończone pochody i manifestacje, rewolucje i barykady, przez każdą przechodzi w pewnej chwili ten gorący wicher zapamiętania, ta bezgraniczność smutku i upojenia szukająca nadaremnie adekwatu w rzeczywistości”¹⁵.

Schulzowskie opowiadania powstają przez wiele lat i swoją pierwszą postać przybierają nierzadko w formie listów do przyjaciół i przyjaciółek¹⁶; dotyczy to szczególnie *Sklepów cynamonowych*, które zrodziły się z korespondencji z Deborą Vogel. Pewien aspekt listów miłosnych daje się dostrzec nawet w wersji drukowanej. Literacko artykułowany zachwyty

13 Jarzębski (Wstęp, w: B. Schulz, *Opowiadania. Wybór esejów i listów*, s. LXXXI–XXXIII) wskazuje parokrotnie na uwagi Bogusława Gryszkiewicza (*Ironia i mistycyzm*, „Miesięcznik Literacki” 1980, nr 3) dotyczące Schulzowskiego opracowania mitów; ta praca była dla mnie niedostępna.

14 B. Schulz, *Die Zimtläden und alle anderen Erzählungen*, [Nachworte von Andrzej Wirth und François Bondy], Aus dem Polnischen von Josef Hahn, Frankfurt am Main 1981 (Fischer Taschenbuch 5066), s. 349.

15 B. Schulz, *Wiosna*, s. 143–144.

16 Szczególną rolę odgrywa tutaj Władysław Riff (J. Ficowski, op. cit., s. 112 i n.), a zwłaszcza Debora Vogel (ibidem, s. 121 i n.).

jest zawsze zabarwiony bardzo osobiście, ale jednocześnie świadczy o miłosnym wyrwaniu się „ja” z ciasnych granic własnej indywidualności – i właśnie to stanowi podstawowy gest Schulzowskiego pisarstwa: wyjście poza granice – i tak zawsze fikcyjnego – siebie¹⁷. Zachwyt jest również wyczuwalny w ekstatycznym tonie, ciągłym przekraczaniu literackiego „ja” przez zaskakujące manipulacje kompozycyjne, przez entuzjastyczno-ekstatyczną i krytyczno-ironiczną intertekstualność, w ostateczności okazującą się także zasadą kompozycyjną, i wreszcie także w refleksyjności jego krytyki literackiej i epistemologicznej.

O kompozycji cyklu

Schulz szuka z powodzeniem odpowiedzi na odwieczne pytanie dotyczące związku między fragmentem a całością. Części zostają u niego uwolnione od pierwotnej całości i jej tyranii. W swojej nowej wolności zmieniają one nieco naturę – z części zwartej całości stają się szybko przechodnimi, niekompaktowymi półcałościami (*Halb-Ganze*) lub szybkimi, wybujałymi nadcałościami (*Über-Ganze*). Są teraz związane wolną sympatią, piękną i beztroską tęsknotą za wcześniejszymi współ-częściami w przeszłej przynębiającej całości przymusowej. Tworzą między sobą nowe, ironiczne związki, które karykaturują i prześmiewają stary despotyzm. Poetycką formą wyrażenia buntu przeciw starej tyranii całości staje się rozwiązanie konwencjonalnej spójnej kompozycji powieści i zastąpienie jej przez luźne formy kompozycji cyklicznej¹⁸. Części składowe cyklu pozostają autonomicznymi opowiadaniem, jednak wspólnie składają się na przedstawienie mitycznego świata, który w poetyckiej nieokreśloności swej wewnętrznej spójności zyskuje

przeciw tyranii
całości

- 17** Stala (*On the margins of reality. The paradoxes of representation in Bruno Schulz's Fiction*, „Acta Universitatis Stockholmiensis. Stockholm Slavic Studies” 1993, nr 23) zauważa całkiem w duchu Derridy i jego szkoły „wycofanie Ja” w Schulzowskich opowiadaniach (s. 17 i n.). Lepszą intuicję miał jednak Stanisław Ignacy Witkiewicz, dla którego związek pomiędzy opowiadaniem *Sklepów cynamonowych* tkwił między innymi „w nieświadomej metafizyce autora i jego promieniującej w samym nawet stylu niesamowitej osobowości” („Tygodnik Ilustrowany” 1935, nr 17 (4.04.1935), tłumaczenie wg B. Schulz, *Księga listów*, op. cit., s. 164).
- 18** W streszczeniu *Sklepów cynamonowych*, przygotowanym dla jednego z zagranicznych wydawnictw, od początku odrzuca Schulz ich związek z sagą powieściową o upadku rodziny pewnego kupca bławatnego. Zamiast tego mówi o próbie „wydobycia dziejów pewnej rodziny, pewnego domu na prowincji nie z realnych elementów, zdarzeń, charakterów czy prawdziwych losów, lecz poszukując ponad nimi mitycznej treści, sensu ostatecznego owej historii” (B. Schulz, *Die Wirklichkeit ist Schatten des Wortes. Aufsätze und Briefe*, red. J. Ficowski, Frankfurt 1994, s. 325). Cykliczna kompozycja Schulzowskiego utworu jest faktem powszechnie znanym, ale z tego, co wiem, niedokładnie zbadanym. Jarzębski nie porusza tego tematu bezpośrednio, ale jego analiza schulzowskiego języka i czasu oraz wyczerpujący komentarz do motywu labiryntu stanowią cenny przyczynek do zrozumienia kompozycji cyklu (*Wstęp*, w: B. Schulz, *Opowiadania...* s. XXXIV–XLI, LVI–LXIII).

podobnie jak we śnie wyrazistość i oczywistość. Cykl w wydaniu Schulzowskim jest literacką formą gatunkową paradoksu, wskazuje ironicznie na ideę podmiotu przechodzącego transformację w przestrzeni i czasie. Bohater, znajdujący się w centrum całej opowieści, czyli ojciec Jakub, jest niewątpliwie bliski autorskiego i narratorskiego podmiotu, ale cykliczna forma zmienia ten podmiot na wszelkich poziomach. Początek cyklicznej opowieści odsyła do jej końca, koniec do początku, środek do początku i końca jednocześnie, wszystko rzutuje tu na wszystko, tworząc hybrydowe formacje i metamorfozy. Zasada cyklicznej hybrydyzacji obejmuje konstrukcję czasu i przestrzeni, opowiadający podmiot i postaci, formę gatunkową i styl. Przestrzenie zamknięte i przestrzeń miasteczka zmierzają do ciągłego rozrostu w kosmos albo powrotu do Księgi, ilustracji, a właściwie katalogu. Czas wykoleja się, chodzi swoimi drogami, materializuje bądź uprzestrzenia. Specyficzna cykliczność czasu, czyli transformacja jego linearności i sukcesywności, wpływa na figury syna (podmiotu opowiadającego) i ojca (głównego bohatera). Stoją oni w centrum dwóch potencjalnych opowieści, które ulegają ewolucji i transformacji. Historia o upadku ojca traci początek, koniec i właściwą kolejność, a historia dojrzewania syna jest historią „dojrzewania do dzieciństwa”¹⁹. Nigdy nie możemy być pewni, z jakiego punktu wyjścia, od jakiej fazy czasu – syna czy biografii ojca – rozpocznie się dane opowiadanie. Pierwsze opowiadanie *Sierpień* jest w dużej mierze prezentowane z perspektywy dziecka i mniej więcej ta sama perspektywa przeważa w kolejnych opowiadaniach. Dopiero cztery rozdziały o manekinach charakteryzuje pewien dystans, bo stanowią one przedstawienie z perspektywy dorastającego, już więcej rozumiejącego syna i obserwatora. Ale w następującym po nich opowiadaniu *Nemrod* dominuje znowu ujęcie właściwe chłopcu, chociaż utwór ten zamyka retrospekcja zgodna z intelektualnymi możliwościami dorosłego. Kolejne opowiadania stopniowo wysuwają na pierwszy plan erotycznie ukierunkowaną perspektywę narracji chłopca i подростka (szczególnie opowiadania o zwierzętach, a także *Ulica Krokodyli*), podczas gdy trzy ostatnie powracają do ujęcia typowego dla dziecka czy chłopczyka. Szczególnie w ostatnim opowiadaniu *Noc wielkiego sezonu* następuje zwrot perspektywy: na początku działania ojca przedstawione są z punktu widzenia obserwatora w pełni rozwoju intelektualnego, a tytuł opowiadania przywraca perspektywę dziecka, które jest niezwykle rozczarowane powrotem do codzienności. W ten sposób końcówka cyklu odsyła do prologu, opowia-

wszystko
rzutuje tu na
wszystko

zwroty
perspektyw

19 Zob. L. Steinhoff, *Rückkehr zur Kindheit als groteskes Denkspiel. Ein Beitrag zum Motiv des „dojrzeć do dzieciństwa“ in den Erzählungen von Bruno Schulz*, „Slavistische Texte und Studien“ 1984, nr 5.

dania *Sierpień*, którego początek zachowuje perspektywę chłopca. Jednym słowem, narrator ulega wielokierunkowej transformacji i deformacji, co rzutuje na rozwój całości akcji, nieprzebiegający linearnie, lecz kołowo, cyklicznie i przez to pozbawiony teleologii. Cyklicznemu procesowi dojrzewania i dzieciennienia narratora odpowiada proces achronologicznych, fantastycznie odwracalnych metamorfoz ojca. Symptomy jego upadku przejawiają się nie tylko w przemianach w insekty, ale także w infantyilizacji i w uniesieniach erotycznych, intelektualnych i profetycznych²⁰.

Notatki o schulzowskiej intertekstualności: hołdowanie i autorefleksyjność

Co się tyczy Schulzowskiej intertekstualności, to dzięki quasi-odśrodkowej dynamice ma ona swój udział w kompozycji nielinearnej, kołowej, cyklicznej jego zbiorów opowiadań. Poza tym służy nierzadko jako znak hołdu składanego wielbionym przez autora pisarzom, spełniając jednocześnie funkcję literackiej autorefleksyjności. Zresztą intertekstualność utworu nie ogranicza się bynajmniej do dzieł wysokiej literatury, lecz odwiedza wszystkie jej kondygnacje. Znaczącą rolę muszą tu odgrywać książki dla dzieci i powieści popularne (powieści dla służących), nie potrafię ich jednak precyzyjnie zidentyfikować. Nowelka *Nemrod* opowiada historię pewnego pieska uczącego się swojego „języka” – szczekania. Przypomina to tak lubiane przez dzieci opowieści o zwierzętach. W niemieckim obszarze językowym są twórcy, których mógł Schulz znać. Przywołam tu Waldemara Bonselsa, Hermanna Lönsa, a przede wszystkim ezoterycznego i antropozoficznego autora bajek o zwierzętach Manfreda Kybera (1880–1933)²¹, w Polsce – Adolfa Dygasińskiego. Do odpowiednich reminiscencji popularnoliterackich harmonijnie dołączają aluzje wysokoliterackie. Adela – pokojówka, której posłuszni są usłużny pan i jego syn – stanowi odbicie motywów tanich powieści erotycznych. Natomiast opis dzieciństwa i dziecięcej miłości w opowiadaniu *Wiosna* przywodzi na myśl w swojej pierwszej fazie Albertynkę Prousta (u Schulza ta dziewczynka nazywa się Bianka), aż do momentu, w którym narrator, coraz fantastyczniej ewoluujący, zbliża się do *Zapisków*

Kyber i inni

20 Podobna, cykliczna zasada kompozycji łączy także opowiadania *Sanatorium pod Klepsydrą*, aczkolwiek akcenty tematyczne są tu inaczej rozłożone (perspektywa narratora zawiera tutaj więcej „dorosłych” elementów).

21 Warto zbadać, czy przedstawiona przez Kybera historia okultyzmu (M. Kyber, *Einführung in das Gesamtgebiet des Okkultismus vom Altertum bis zur Gegenwart*, Stuttgart 1923) mogła w jakikolwiek sposób wpłynąć na Schulza.

wariata Gogola. Notabene można znaleźć jeszcze wyraźniejszą aluzję do Gogola – tym razem do jego *Płaszcz* – w opowieści o emerytowanym urzędniku *Emeryt*.

Gogol

W dwu następnych przykładach hołdowanie innemu autorowi bardzo wyraźnie przechodzi w refleksję o własnych procedurach literackich. Oto początek opowiadania *Genialna epoka*:

„Czy czytelnik słyszał coś o równoległych pasmach czasu w czasie dwutorowym? Tak, istnieją boczne odnogi czasu, trochę nielegalne co prawda i problematyczne. [...] Spróbujemy tedy odgałęzić w którymś punkcie historii taką boczną odnogę, ślepy tor, ażeby zepchnąć nań te nielegalne dzieje”²².

Ten fragment jest oczywistą aluzją do noweli niesamowitej Stefana Grabińskiego (1887–1936) – *Ślepy tor* (1919), w której fanatyczny mag kolejowy Wiór sprowadza cały pociąg z przepisowej trasy na ślepy tor i jego niewielu pozostałych, odważnych pasażerów wprowadza w stan przypominający po części śmierć w wyniku katastrofy pociągu, a po części przebywanie w nieznanym wymiarze czasu i przestrzeni²³. Niebagatelne znaczenie biegu fantastycznych rozgałęzień trasy kolejowej dla pisarstwa Schulza wynika szczególnie z następującego passusu:

Grabiński

„Bo tekst wiosny znaczony jest cały w domyślnikach, w niedomówieniach, w elipsach, wykropkowany bez liter w pustym błękitcie, i w wolne luki między sylabami ptaki wstawiają kapryśnie swe domysły i swe odgadnienia. Dlatego będzie ta historia, wzorem tego tekstu, ciągnęła się na wielu rozgałęzionych torach i cała przetykana będzie wiosennymi myślnikami, westchnieniami i wielokropkami”²⁴.

Drugim przypadkiem hołdowania jest opowiadanie *Sanatorium pod Klepsydrą*, dające tytuł całemu cyklowi. Schulz wymyśla tutaj sanatorium i miasto, gdzie panuje „czas z drugiej ręki”, czas użyty już wcześniej, w którym umarli przeżywają swoje życie po raz kolejny. W tym mieście również materia domów i cały kontekst rzeczywistości są podejrzenie rozluźnione i tak samo z drugiej ręki. To wszystko stanowi najzupełniej jawne odwołanie do powieści Alfreda Kubina *Po tamtej stronie* (1909), w której fantastyczne miasto Perła, umiejscowione na krańcach świata, składa się wyłącznie z odłamków europejskich i amerykańskich domów odbudowanych ponownie w nowym miejscu. Są to domy, w których popełniono niegdyś morderstwa. W tych domach mordy z drugiej ręki zbiegowie z cywilizacji przeżywają rzekomo drugie życie w innej epo-

Kubin

22 B. Schulz, *Genialna epoka*, s. 130–131.

23 Dziwna kolej żelazna, która przywozi i odwozi narratora *Sanatorium pod Klepsydrą*, jest jawnym nawiązaniem do Grabińskiego.

24 Idem, *Wiosna*, s. 144–145.

ce, poddani dyktaturze fantastów i utopistów, aż do momentu, kiedy to ludzie i materia podniosą tumult, w którym ta cała zjawia przepadnie. Kubinowski wątek drugiego życia, życia pożyczonego, wraca u Schulza w związku z życiem książek i Księgi:

„Egzegeci Księgi twierdzą, że wszystkie książki dążą do Autentyku. Żyją one tylko wypożyczonym życiem, które w momencie wylotu wraca do swego starego źródła. Znaczy to, że książek ubywa, a Autentyk rośnie”²⁵.

Irzykowski i jego dyskurs metaliteracki²⁶

Do niewyraźnych nawiązań należą u Schulza aluzje do *Pałuby* Karola Irzykowskiego, powieści ze szczególnie wyeksponowanym momentem metaliterackiej refleksji. Powiązanie fikcji narracyjnej i metaliterackiej refleksji nie jest, jak wiadomo, wynalazkiem współczesności dwudziestowiecznej. Spotykamy je w literaturze wielokrotnie, zwłaszcza w sentymentalizmie (Laurence Sterne i Jean Paul) i w romantyzmie, ale też niespodziewanie w najważniejszej powieści pozytywizmu polskiego – *Lalce* (1887–1889) Bolesława Prusa. Mamy tu dwóch narratorów: wszytkowiedzącego, nadrzędnego, i subiekta Rzeckiego, którego pamiętnik jest wpleciony w powieść. Oba monologi narratorskie wzajemnie się objaśniają i właśnie dlatego zostają ze sobą w stosunkach metarelacji.

Polska postrealistyczna *modernité*, aby ponownie skutecznie podjąć problem, dokonała wcześniej niż reszta Europy drastycznego przezwyciężenia wszechwładnego realistycznego postulatu spójności w fikcji narracyjnej. Dokonało się to w *Pałubie* Karola Irzykowskiego. Wyraz tytułowy „pałuba” jest – podobnie jak tytuł powstałej dużo później pierwszej powieści Witolda Gombrowicza (1937/1938) *Ferdydurke* – bezkształtnym słowem o bezkształtnej semantyce, oznaczającym między innymi „osłonę wozową”, „szaloną głowę”, „lalkę krawiecką”, „złośliwą [starą] babę”. W centrum *Pałuby* stoi metaliteracki dyskurs wymierzony w podstawy fikcji powieściowej i estetyki iluzji, degradujący akcję powieściową do prawie czystego materiału demonstracyjnego. Jest to powieść dydaktyczna o tym, jak nie tworzyć więcej powieści – na przykład w stylu Henryka Sienkiewicza – i jak się powinno je pisać w przyszłości. Książka zawiera zatem zarówno krytykę powieści, jak i pozytywną utopię tego gatunku wraz z wyczerpującą teorią przyszłościowego języka narracyj-

25 Idem, *Księga*, s. 125.

26 Ten ustęp pozostawiłem celowo w kształcie opracowania z roku 1995. Schulzowskie nawiązania do Irzykowskiego komentuje później też Dieter de Bruyn w swojej wymienionej tu już dysertacji (2006).

nego i jego estetycznego oddziaływania. W jej metaliterackich ustępach chodzi szczególnie o naświetlenie skrycie niedorzecznych i „wstydlivych punktów” (zwanymi również punktami pałubicznymi) w psychicznych motywacjach reagowania czy działania danego bohatera. Właśnie ten aspekt był w Polsce postrzegany jako odpowiednik psychologii Zygmunta Freuda. Nie tylko Gombrowicz poszedł w swoich powieściach za programem Irzykowskiego, lecz na swój sposób także Schulz (zob. niskie funkcje cielesne, które towarzyszą profetycznym porywom ojca Jakuba lub pozbawione pobłażliwości ukazanie zainteresowań pornograficznych i erotycznych w zachowaniu syna i narratora). Wracając do Irzykowskiego, to nie chodzi mu tylko o atak na niepełną psychiczną motywację konwencjonalnego bohatera powieściowego. Dowodzi on bowiem nieuczciwości wszystkich tradycyjnych sposobów sugerowania narracyjnego – na przykład tworzenia konstelacji osobowych ze skrytą symetrią i kontrastami, aluzyjnego dawkowania informacji o „prehistorii” (*Vorgeschichte*) bohatera i akcji, a potem o jej przebiegu, w ogóle zaś tworzenia aluzyjnego języka powieści. Ogólnie, „demaskuje” iluzyjny charakter fikcji i wszelkiej poezji w narracji oraz jej sugestywny, podświadomy wpływ na czytelnika. Szczególnie interesujący był (i jest) atak Irzykowskiego na wszystkie organiczne, całościowe wyobrażenia o porządku w dziele literackim, obnażane przez niego jako fikcja i manipulacja²⁷.

Powieść Irzykowskiego jest chyba dla przeciętnego czytelnika w dużej mierze niestrawna. Dla czytelnika zawodowego, krytyka literackiego czy pisarza ma cechy bardzo odświeżające i intelektualnie pobudzające, gdyż kwestionuje podstawy konwencjonalnych technik narracji i zachęca do ich ciąglego intelektualnego i etycznego kontrolowania. Pod tym względem *Pałuba* wywarła wpływ na kilku wybitnych pisarzy polskiego dwudziestowiecza, którzy wprowadzili do narracji elementy dyskursu metaliterackiego. Nieprawdopodobne pomieszanie fikcji narracyjnej oraz dyskursu metaliterackiego i filozoficznego wykazują powieści Stanisława Ignacego Witkiewicza wyraźnie na skutek oddziaływania Irzykowskiego. Dopiero jednak Schulzowi w obu cyklach opowiadań, a wkrótce po nim Gombrowiczowi w pierwszej powieści *Ferdydurke* udaje się artystyczna, naprawdę przekonująca synteza tych elementów²⁸.

śladem
Irzykowskiego

niestrawność
Pałuby

27 Irzykowski metaliteracki dyskurs, ciągnący się przez całą jego powieść, podsumowuje dydaktycznie w rozdziale XIX „Trio autora”.

28 Radykalna napaść Irzykowskiego na konwencje powieści musiała pozostawić ślady także u takich autorów, jak Żeromski, Berent, Kuncewiczowa i Dąbrowska. Najbardziej widoczne są w *Niecierpliwych* (1939) Zofii Nałkowskiej.

Chociaż istnieje ogromna różnica między antyiluzyjną i racjonalnie zdystansowaną powieścią Irzykowskiego a rozkoszną – pomimo całej ironii – Schulzowską epicką mitopoeją, to autor *Sklepów cynamonowych* mógł czuć się ośmielony do własnych dokonań przez generalny atak Irzykowskiego na konwencjonalne powieści narracyjne i na ich język. Swoją daninę spłaca Schulz Irzykowskiemu w *Skleпах cynamonowych*, w *Traktacie o manekinach*, kiedy z finezyjną ironią używa wyrazów „pałuba”, „pałubiasty” w wyklętej przez Irzykowskiego funkcji werbalnego lejtmotywu. Z wielu znaczeń wyrazu „pałuba” pierwszorzędnego nabiera zresztą u Schulza sens niecałkiem uformowanej „lalki” naturalnej wielkości człowieka, przeznaczonej na potrzeby krawieckie²⁹:

„My, przeciwnie, kochamy jej zgrzyt, jej oporność, jej pałubiastą niezgrabność”³⁰.

„Czy przeczuwacie ból, cierpienie głuche, niewyzwolone, zakute w materię cierpienie tej pałuby, która nie wie, czemu nią jest, czemu musi trwać w tej gwałtem narzuconej formie, będącej parodią? [...] Tłum się śmieje. [...] Bo przecież płakać nam, moje panie, trzeba nad losem własnym na widok tej nędzy materii, gwałconej materii, na której dopuszczono się straszego bezprawia. Stąd płynie, moje panie, straszny smutek wszystkich błazeńskich golemów, wszystkich pałub, zadumanych tragicznie nad śmiesznym swym grymasem. Oto jest anarchista Lucchesini, morderca cesarzowej Elżbiety, oto Draga, demoniczna i nieszczęśliwa królowa Serbii, oto genialny młodzieniec, nadzieja i duma rodu, którego zgubił nieszczęsny nałóg onanii. O, ironio tych nazw, tych pozorów! Czy jest w tej pałubie naprawdę coś z królowej Dragi, jej sobowtór, najdalszy bodaj cień jej istoty? [...] Czy słyszeliście po nocach straszne wycie tych pałub³¹ woskowych, zamkniętych w budach jarmarcznych, żałosny chór tych kadłubów z drzewa i porcelany, wałących pięściami w ściany swych więzień?”³².

Schulz używa tu kluczowego słowa „pałuba”, aby spowodować destrukcję jeszcze jednej strony fikcji organicznej i całościowej, którą

29 W podobnym znaczeniu pojawia się to słowo w opowiadaniu *Sierpień*: „Tam te wylupiaсте pałuby łopuchów wybałuszły się, jak babska szeroko rozsiadłe...” (*Sierpień*, s. 51; por. Schulz, *Die Zimt-läden...*, s. 12). Występowanie właśnie tych słów nie jest zresztą wyłącznie aluzją do Irzykowskiego, lecz jednocześnie śladem korespondencji z Deborą Vogel. Ficowski (*op. cit.*, s. 123–124) wymienia tomik wierszy Vogel *Manekiny* (1934) i jej tom prozy *Akacje kwitną* (1936), gdzie znajdują się między innymi teksty *Nowe surowce są potrzebne*, *Nowe manekiny idą*, *Rozdziału o manekinach ciąg dalszy*, *Jeszcze kilka gatunków lalek* i *Tandeta zalewa świat*; tu też cytata z D. Vogel: „Oto pałubiasta i nudna materia świata wchodziła w swój najdoskonalszy etap życia, w decydującą dla jej losu epokę sztucznych kształtów” (Ficowski, *op. cit.*, s. 124).

30 B. Schulz, *Traktat o manekinach albo wtóra Księga Rodzaju*, s. 38.

31 Gdyby nie wyraźne wskazanie na *Pałubę* w Schulzowskiej recenzji powieści *Ferdynurke* Gombrowicza, nie odszyfrowalibyśmy „pałub woskowych” jako aluzji do Irzykowskiego.

32 B. Schulz, *Traktat o manekinach. Ciąg dalszy*, s. 40–42.

Irzykowski w swej krytyce zostawił nietkniętą: fikcji naiwnie zakładającej pełnię rzeczy materialnych. U Schulza przedmioty i ciała są materialnie właśnie niepełne – co notabene rzuca światło na stosunek polskiego autora do Kafki. *Karakony* nie są po prostu hołdem złożonym znanej noweli *Przemiana*, lecz demonstrują odmienność rzeczywistości od opisanej przez praskiego autora. Jeśli Kafka na sposób wyraźnie realistycznej fantastyki prezentuje przemianę Gregora Samsy w ogromnego chrząszcza jako fatalną i ostateczną, to u Schulza przemiana Jakuba w różne insekty jest ostentacyjnie prowizoryczna i kilkakrotnie odwracalna.

to nie hold

Metaliteracka refleksja i tymczasowość wymyślonego świata

Bohaterowie Schulzowskich opowiadań, wciąż wtajemniczany w śmierć (i ciągle powracający do życia) ojciec Jakub oraz „dojrzewający do dzieciństwa” syn, nie bronią formy ludzkiej rzeczywistości przeciwko jakiemuś porządkowi wyższemu, który mógłby się jej narzucić. Mają natomiast moc wytwarzania rzeczywistości alternatywnych, nielegalnych, pobocznych i paralelnych. Szczególnie ojciec wymaga dla siebie roli drugiego demiurga, który tworzy i od nowa formuje materię według własnych niskich upodobań. W przeciwieństwie do Kafkowskiego Józefa K. bohaterowie Schulza nie znoszą biernie włamania się metafizyki w ich życie, lecz sami tworzą własną przyziemną metafizykę ludzką. Nie są również, jak postaci u Kafki, nierozłączni z zaprezentowanym przez autora światem przedstawionym, stworzoną przez niego fikcją. U Schulza wyraźnie widać, jak przełamuje fikcję analogia między manipulacyjnymi pomysłami ojca a literackimi manipulacjami autora. Jego teoria i metoda zostają wyłożone z dużą dozą komizmu i udzielającej się poezji w serii o manekinach z cyklu *Sklepy cynamonowe*. Dziś „manekin” kojarzony jest raczej z osobą demonstrującą ubrania na pokazie mody. To słowo pochodzi jednak bezpośrednio od flamandzkiego wyrazu *manneken* – mały człowiek – i określa we francuskim jeszcze około roku 1900 jedynie przedmioty mechaniczne, w tym marionetki i lalki wszystkich rodzajów, również manekiny krawieckie. Pod postacią manekinów odnajdujemy u Schulza osobliwe połączenie zasady mechanicznej i erotyczno-kobiecej³³. Między polami semantycznymi słów „manekin” i „pałuba” istnieje widoczny, aczkolwiek nie od razu racjonalnie wytłumaczalny związek. W sklepie ojca manekinami są dwie szwaczki – uprzedmiotowione lalki, bezlitośnie napędza-

manipulacje ojca i syna

33 Jest w tym aluzja do E.T.A. Hoffmanna, ale chyba także do „zmechanizowanej” erotyki stenotypistek opisanych przez Zofię Nałkowską w powieści *Romans Teresy Hennert* (1923).

ne do pracy przez równie uprzedmiotowiony manekin krawiecki (pa-lubę!). Jednak to, co przy tym produkują, to kolorowe odpadki:

„Ich dusze, szybkie czarodziejstwo ich rąk było nie w nudnych sukniach, które zostawały na stole, ale w tych setkach odstrzygnięć, w tych wiórach lekkomyślnych i płochych, którymi mogły zasypać całe miasto, jak kolorową, fantastyczną śnieżycą”³⁴.

Obserwując tę scenę ojciec czyni z uprzedmiotowionych, szczupłych niczym szpule nici ciał manekinów komiczne obiekty swoich na wpół erotycznych eksperymentów z formą, a jednocześnie żywy przykład teorii wtórej demiurgii:

„Jest godne uwagi, jak w zetknięciu z niezwykłym tym człowiekiem rzeczy wszystkie cofały się niejako do korzenia swego bytu, odbudowywały swe zjawisko aż do metafizycznego jądra, wracały niejako do pierwotnej idei, ażeby w tym punkcie sprzeniewierzyć się jej i przechylić w te wątpliwe, ryzykowne i dwuznaczne regiony, które nazwiemy tu krótko regionami wielkiej herezji [...]”.

Dalej ojciec wykłada swoją teorię:

„Materia jest najbierniejszą i najbezbronnejszą istotą w kosmosie. Każdy może ją ugniatać, formować, każdemu jest posłuszna. Wszystkie organizacje materii są nietrwałe i luźne, łatwe do uwstecznienia i rozwiązania. [...] Nie ma materii martwej. [...] martwota jest jedynie pozorem, za którym ukrywają się nieznane formy życia. [...] Zbyt długo żyliśmy pod terrorem niedościgłej doskonałości Demiurga [...]. Nie mamy ambicji mu dorównać. Chcemy być twórcami we własnej, niższej sferze, pragniemy dla siebie twórczości, pragniemy rozkoszy twórczej, pragniemy, jednym słowem, demiurgii. [...] Nie zależy nam [...] na tworach o długim oddechu, na istotach na daleką metę. Nasze kreatury nie będą bohaterami romansów w wielu tomach. Ich role będą krótkie, lapidarne, ich charaktery – bez dalszych planów. Często dla jednego gestu, dla jednego słowa podejmiemy się trudu powołania ich do życia na tę jedną chwilę. [...] Demiurgos kochał się w wytrawnych, doskonałych i skomplikowanych materiałach – my dajemy pierwszeństwo tandecie. [...] To jest [...] nasza miłość do materii jako takiej, do jej puszystości i porowatości, do jej jedynej, mistycznej konsystencji. [...] Słowem [...] chcemy stworzyć po raz wtóry człowieka, na obraz i podobieństwo manekina”³⁵.

Przytoczone fragmenty z *Traktatu o manekinach* nie ukazują wystarczająco jasno, że ojcowski wykład teorii tworzenia osadzony jest w naładowanej erotycznie, a przez to szczególnie komicznej sytuacji. Oprócz

erotyczne
eksperymenty
z formą

34 B. Schulz, *Manekiny*, s. 31.

35 Idem, *Traktat o manekinach*, s. 35–38.

ojca, dziecięcego narratora i obu manekinów znajduje się w niej też służąca Adela, niekiedy zagrażająca domowemu porządkowi, panująca nad matką i ojcem. Pozornie abstrakcyjna prelekcja teoretyczna zyskuje w ten sposób zabarwienie pikantnej, rozmowy miłosno-uwodzicielskiej pozbawionej niewinności. Jest to zatem obrazowy przykład Schulzowskiego amalgamatu poetyckiego – połączenia literackiej fikcji z unieważniającym i wchłaniającym ją dyskursem metaliterackim.

Mit Księgi

Wielokrotnie wyłożony w opowiadaniach mit tekstu i Księgi jest niezbędny dla zrozumienia zarówno poglądu Schulza na estetyczny problem związku poetyckiej prozy i metapoezji, jak i w ogóle jego pisarstwa. W opowiadaniu *Księga* autor pisze:

„Nazywam ją po prostu Księgą, bez żadnych określeń i epitetów, i jest w tej abstynencji i ograniczeniu bezradne westchnienie, cicha kapitulacja przed nieobjętością transcendentu, gdyż żadne słowo, żadna aluzja nie potrafi załsnąć, zapachnieć, spłynąć tym dreszczem przestachu, przecuciem tej rzeczy bez nazwy, której sam pierwszy posmak na końcu języka przekracza pojemność naszego zachwytu. Cóż pomógłby patos przymiotników i napuszystość epitetów wobec tej rzeczy bez miary, wobec tej świetności bez rachuby. [...] Księga... Gdzieś w zaraniu dzieciństwa, o pierwszym świcie życia jaśniał horyzont od jej łagodnego światła. Leżała pełna chwały na biurku ojca, a ojciec, pograżony w niej cicho, pocierał poślinionym palcem cierpliwie grzbietych odbijanek, aż ślepy papier zaczynał mglić się, mętnieć, majaczyć błogim przecuciem i z nagłą złuszczał się kłakami bibuły i odsłaniał rąbek pawiooki i urzęsiony, a wzrok schodził, mdlejąc, w dziewiczy świt bożych kolorów, w cudowną mokrość najczystszych lazurów. O, to przetarcie się bielma, o, ta inwazja blasku, o błoga wiosno, o ojciec... Czasem ojciec wstawał od Księgi i odchodził. Wówczas zostawałem z nią sam na sam i wiatr szedł przez jej stronicę i obrazy wstawały. I gdy tak wiatr cicho kartkował te arkusze, wywiewając kolory i figury, spływał dreszcz przez kolumny jej tekstu, wypuszczając spomiędzy liter klucze jaskółek i skowronków. Tak ulatywała, rozsypując się, stronica za stronicą i wsiąkała łagodnie w krajobraz, który syciła barwnością. [...] To było bardzo dawno. Matki jeszcze wówczas nie było. Spędzałem dni sam na sam z ojcem w naszym wielkim wówczas, jak świat, pokoju”³⁶.

hymn do

Ten hymn do Księgi nie wprowadza notabene rozróżnienia na świat pisarskich i malarskich fantazji. Uzupełniając słowa Krzysztofa Stali, można powiedzieć: świat schulzowskiego kosmosu nie tylko się c z y - t a, lecz się w Księdze w i d z i i jest on nie tylko c z y t a n y, lecz dodatkowo o g l ą d a n y³⁷.

Narrator, uwiedziony pieszczotami matki, zapomina o Księdze. Później nie potrafi sobie przypomnieć, za jaką książką tęskni, więc ojciec podsuwa mu wielokrotnie Biblię, „ten skażony apokryf, tysięczną kopię, nieudolny falsyfikat”³⁸.

W momencie rozbudzenia erotycznego – spowodowanego bardzo kobiecym wyglądem Adeli – chłopiec odnajduje w kuchni powiązany tom wielu roczników popularnego czasopisma pełnego najróżniejszych historyjek, zdjęć i anonsów. Przez lata służył on, strona po stronie, za papier śniadaniowy; zostało w nim jeszcze tylko kilka kartek, między innymi ogłoszenie reklamujące środek na porost włosów Anny Csillag z Karłowic w Czechach, dziś często cytowany mityczny motyw polskiej poezji:

„Tę historię przeczytałem przez ramię Adeli i nagle tknęła mnie myśl, od której uderzenia stanąłem cały w płomieniach. Toż to była Księga, jej ostatnie stronicie, jej nieurzędowy dodatek, tylna oficyna pełna odpadków i rupieci!”³⁹.

Ten szpargał n i e j e s t długo wyczekiwany „Autentykiem”, jak się często przyjmuje, lecz za taki uważa go chłopiec. Odnaleziony produkt typograficzny nie stanie się jednak dzięki temu Autentykiem, pozostanie jedynie względem niego w związku metonimicznym – jako „nieoficjalny dodatek”, „tylna oficyna pełna odpadków i rupieci”. Podrostek czyta „przez ramię Adeli” historię, która była „podobna w konstrukcji do historii Hioba” – reklamę o cudownym poroście włosów Anny Csillag. Erotyzująca obecność służącej wyraźnie inspiruje jego przekonanie, że oto ma przed sobą „Autentyk”. Odnaleziona Księga nie jest oczywiście księgą, którą dziecko podziwiała na biurku swojego ojca, choć za taką ją uważa: „Nie omyliło mnie przecucie. Był to Autentyk, święty oryginał, choć w tak głębokim poniżeniu i degradacji”⁴⁰. „Autentyku” dotyczy ta sama myśl, która zostaje wypowiedziana w *Księdze* o „genialnej epoce”: „Zachodzi tu zjawisko reprezentacji i zastępczego bytu. Jakieś zdarzenie może być co do swej proveniencji i swoich własnych środków małe i ubogie, a jednak, zbliżone do oka, może otwierać w swoim wnętrzu nieskończoną i pro-

szpargał
nie jest
Autentykiem

37 Por. K. Stala, op. cit., s. 20.

38 B. Schulz, *Księga*, s. 117.

39 Ibidem, s. 119.

40 Ibidem, s. 124.

mienną perspektywę dzięki temu, że wyższy byt usiłuje w nim się wyrazić i gwałtownie w nim błyszczycy”⁴¹.

Chłopiec chce widzieć w tym druku z krzykliwymi reklamami przeblask właśnie takiego wyższego bytu i dlatego myśli, że znalazł „Autentyk”. Rupieć, tandeta są tu mistycznym stanem materii, który każdemu umożliwia jej formowanie. Mit i tandetny rupieć są u Schulza koniecznymi składnikami całej jego literatury. Czytelnicy Schulza mogą sobie przypomnieć włóczęgę załatwiającego swe potrzeby w wybujałych pokrzywach, który ucieleśnia bożka Pana (*Pan*), czy dźwigającą mięso i wazywa służącą Adele, która uosabia mityczną boginię płodności Pomonę (*Sierpień*) i tym podobne. To, co mityczne, metafizyczne i święte, nie może zamienić się w tym literackim świecie w perfekcyjne dzieło pierwszego demiurga, lecz tylko w tandetne produkty uboczne – odpadki. Powróćmy do *Księgi*:

„Egzegeci Księgi twierdzą, że wszystkie książki dążą do Autentyku. Żyją one tylko wypożyczonym życiem, które w momencie wylotu wraca do swego starego źródła. Znaczy to, że książek ubywa, a Autentyk rośnie. [...] Autentyk ma granice ze wszech stron otwarte dla wszystkich fluktuacji i przepływów”⁴².

Fragment ten zawiera centralny poetologiczny komentarz do schulzowskich opowiadań i ich wzajemnych relacji. Są one wprawdzie ściśle ze sobą związane przez wciąż powracające postaci i sytuacje, ale odmawiają przynależności do wypracowanej kompozycyjnie spójnej historii. Stoją obok siebie niczym zbiór kolorowych rupieci i w swym „zbierackim” charakterze powielają strukturę bezgranicznego, otwartego dla wszystkich fluktuacji i przepływów szpargału-Autentyku. Jak widzimy, struktura książki otwarta jest dla rozmaitych dziedzin, przede wszystkim z zakresu natury. U Schulza sakralny mit *Księgi*, szczególnie ważny w tradycji żydowskiej⁴³, zostaje zastąpiony przez dziecinny i kiczowaty mit o Księdze. Przez wszystkie opowiadania przebija upojna, a jednocześnie ryzykowna, wyraźnie ukształtowana przez elementy kiczu, narracyjna poezja natury. Struktura tej książki jest również otwarta na wpływy i pozostałości wszystkich innych możliwych dzieł i stylów literackich, to znaczy na ową dobitną intertekstualność, która charakteryzuje prozę

sakralne,
dziecinne,
kiczowate

41 Ibidem, s. 128–129.

42 Ibidem, s. 125.

43 Siergiej Siergiejewicz Awierincew (szczególnie rozdział *Słowo i kniga*, w: *Poëtika rannevizantijskoj literatury*, Moskwa 1977) wskazał sakralne znaczenie mitu o Księdze w tradycji żydowsko-biblijnej, przed nim uczynił to Ernst Robert Curtius (*Europäische Literatur und lateinisches Mittelalter*, Bern 1948, rozdz. 16); dalsze wskazówki: Jarzębski, *Wstęp*, s. LXXXIII–XCI; J. Błoński, *Świat jako księga i komentarz, Czytanie Schulza...*, a także S. Chwin, *Twórczość i autorytety. Bruno Schulz wobec romantycznych dylematów tworzenia*, „Pamiętnik Literacki” R. LXXVI, 1985, z. 1, s. 69–93.

Szulza. Odbija się w tym wszystkim dwudziestowieczna niewiara w sens zamkniętej iluzji i fikcji narracyjnej, realistycznej czy genialnie fantastycznej. Tacy autorzy jak Gombrowicz i Schulz nie prezentują czytelnikom gotowych produktów swoich manipulacyjnych form, lecz czynią centralnym tematem literackiej komunikacji proces ich powstawania. Jawne odniesienia do innych tekstów stanowią zatem legalną część tworzenia form literackich. Schulzowskie książki żyją „tylko wypożyczonym życiem” nie bezwiednie i nie mimowolnie, nie są one po prostu nieurodzajną glebą pod rozrost Autentyku. Schulz stara się raczej przeformować w aktywny proces to, co przydarza się wszystkim książkom, pragnie odnosić się do Autentyku nie automatycznie, lecz z pełną świadomością, w gruncie rzeczy chce tworzyć go od nowa. Za fantastyczną, ryzykownie poetycką historią galicyjskiego dzieciństwa, rodziny i miasteczka niepozornego nauczyciela rysunków kryje się niespodzianie tytaniczna pretensja, nie mniej śmiała i ostra aniżeli jego o wiele bardziej aroganckich kolegów – Witkacego i Gombrowicza.

O Schulzowskiej koncepcji języka: efekt plastyczny i ironia

Na zakończenie tych rozważań należałoby zapytać, w jakim stopniu koncepcja języka i praktyka językowa Schulza dają się pogodzić z dotychczasowymi obserwacjami. Tekstem szczególnej wagi dla tego tematu jest esej *Mityzacja rzeczywistości*. Oto jego główne fragmenty:

„Pierwotne słowo było majaczeniem, krążącym dookoła sensu światła, było wielką uniwersalną całością. Słowo w potocznym dzisiejszym znaczeniu jest już tylko fragmentem, rudymeniem jakiejś dawnej wszechobejmującej, integralnej mitologii. Dlatego jest w nim dążność do odrastania, do regeneracji, do uzupełniania się w pełny sens. Życie słowa polega na tym, że napina się ono, pręży od tysięcy połączeń, jak poćwiartowane ciało węża z legendy, którego kawałki szukają się wzajemnie w ciemności. Ten tysiąckrotny a integralny organizm słowa rozerwany został na poszczególne wyrazy, na głoski, na potoczną mowę i w tej nowej formie, zastosowany do potrzeb praktyki, przeszedł on już do nas jako organ porozumienia. Życie słowa, jego rozwój sprowadzony został na nowe tory, na tory praktyki życiowej, poddany nowym prawidłowościom. Ale gdy [...] słowo wyzwolone od tego przymusu, pozostawione jest sobie i przywrócone do praw własnych, wtedy odbywa się w nim regresja, prąd wsteczny, słowo dąży wtedy do dawnych związków, do uzupełnienia się w sens – i tę dążność słowa do matecznika, jego pierwotną tęsknotę, tęsknotę do praojczyzny słownej, nazywamy poezją. Poezja – to są krótkie spięcia sensu między słowami, raptowna regeneracja pierwotnych mitów. [...] Najpierwotniejszą funkcją ducha jest bajanie, jest tworzenie „historyj”

Siłą motoryczną wiedzy ludzkiej jest przeświadczenie, że znajdzie ona na końcu swych badań ostateczny sens świata. Szuka go ona na szczycie swych sztucznych spiętrzeń i rusztowań. Ale elementy, których używa do budowy, już były raz użyte, już pochodzą z zapomnianych i rozbitych historyj. Poezja odpoznaje te sensory stracone, przywraca słowom ich miejsce, łączy je według dawnych znaczeń. U poety słowo opamiętuje się niejako na swój sens istotny, rozkwita i rozwija się spontanicznie według praw własnych, odzyskuje swą integralność. [...] Sens jest pierwiastkiem, który unosi ludzkość w proces rzeczywistości. Jest on daną absolutną. Nie można wyprowadzić go z innych danych. Dlaczego coś wydaje nam się sensownym – niepodobna określić. Proces usensowiania świata jest ściśle związany ze słowem. Mowa jest metafizycznym organem człowieka. Jednakowoż słowo z biegiem czasu sztywnieje, ustala się, przestaje być przewodnikiem nowych sensów. Poeta przywraca słowom przewodnictwo przez nowe spięcia, które z kumulacji powstają. Symbole matematyki są rozszerzeniem słowa na nowe zakresy. Także obraz jest pochodną słowa pierwotnego, słowa, które jeszcze nie było znakiem, ale mitem, historią, sensem. Uważamy słowo potocznie za cień rzeczywistości, za jej odbicie. Słuszniejsze byłoby twierdzenie odwrotne: rzeczywistość jest cieniem słowa. Filozofia jest właściwie filologią, jest głębokim, twórczym badaniem słowa”⁴⁴.

Jest paradoksem, że sformułowania te mogą budzić pewne nieporozumienie, obsługują bowiem gatunek eseju pełnego powagi, naukowości, głębokiej spekulacji i nawet niejakiego namaszczenia. Ale tekst Schulza nie jest tak jednoznaczny, jak mogłoby się na pierwszy rzut oka wydawać. Chcąc zrozumieć, co naprawdę dzieje się z językiem w opowiadaniach, należy je czytać z przymrużeniem oka, przejrzeć ukryty w nich potencjał ironiczny. W tym celu można by zaczerpnąć trochę energii z metaliterackiej powieści Karola Irzykowskiego *Pałuba*, którą Schulz znał i cenił, a jej sarkazm i odwagę odnajdujemy również u niego. Przeciwno teorii „metasłowa” Stanisława Przybyszewskiego Irzykowski stworzył „teorię bezimienności”⁴⁵, gdzie „płynące życie stale przebija przez konwencje słów i pokazuje ich nierównoległość”⁴⁶. Rozmaite, przemieszane stany psychiczne nie mają nazw i nie dają się odpowiednio wyrazić przez połączenia słowne. Niektóre wyrazy, jak: „piękno, sztuka, poezja, prawda, miłość”⁴⁷ z narzędzi stały się panami, „tak że teraz do słów doszukuje się pojęć i treści, jakby chcąc koniecznie dać posady tym ubogim, ale

czytać z przymrużeniem oka

44 B. Schulz, *Mityzacja rzeczywistości*, s. 383.

45 K. Irzykowski, op. cit., s. 352 i n.

46 Ibidem, s. 353.

47 Ibidem, s. 356.

majestatu pełnym arystokratom”⁴⁸. Nie chodzi Irzykowskiemu o nawiązanie do romantycznej krytyki słowa i języka, lecz „raczej o ulepszenie, zróżniczkowanie, spotęgowanie aparatu słów, tak aby można było mówić faktami, sygnalizować sobie wzajemnie całe kawały duszy. (Poetycznie: symfonie szczeroci zamiast poszczególnych dźwięków)”⁴⁹. Ta dowcipna i krytyczna teoria słowa jest coraz mniej oddalona od obszarów bliskich Schulzowi:

„Cóż jest do tego potrzebne? W pierwszym rzędzie wydobyć na jaw podziemnego życia psychicznego, ale nie w znaczeniu metafizycznym, to jest nie tak, jak je pojmują na przykład Przybyszewski. Dotychczasowym błędem było, że sięgano albo za płytko, albo – przeskakując całe życie następcze – za głęboko, to jest tam, gdzie już nic być nie może, i robiono rzekome wizje kosmiczne zamiast uprawiać introspekcję. Mnie się zdaje, że badać warstwę na kilkaset metrów pod tzw. powierzchnią duszy – to może wystarczy, nie trzeba szukać nadiru”⁵⁰.

Ale już na tej krawędzi jest „myślenie z natury rzeczy chaotyczne”, ponieważ „w ogóle człowiek tylko dla drugich robi pewną sugestię jasności, sam sobie zaś zostawiony, udaje się nad tę krawędź i zaczyna na serio myśleć, to jest gubić się w przestrzeniach, które zabudowuje wieżyczkami nonsensu”⁵¹.

Ta wybitnie doczesna „metafizyka” stanowiła z pewnością jeden ze stałych punktów odniesienia refleksji Schulza i powinna być wzięta pod uwagę przy interpretacji i ocenie jego toku rozumowania. Pierwszym punktem rozbieżnym między powierzchnią znaczeniową eseju *Mityzacja rzeczywistości* a faktyczną mitopoetyką praktyką językową w opowiadaniach jest złożony problem związku dosłowności czy tekstowości z literacką metodą unaoczniania „rzeczywistości”. Zagadnienie to nie znajduje odzwierciedlenia w *Mityzacji rzeczywistości*. Tu rzeczywistość jest postrzegana jako „cień słowa”, a wywołany przez słowo element ilustracyjności, oczywistości, widzenia, patrzenia zostaje zaciemniany i ukryty, podczas gdy w tekstach literackich, szczególnie przy „metaliterackich” wyjaśnieniach tematu „słowo, tekst, księga”, wizualność prawie zawsze jest wysuwana na pierwszy plan:

„I gdy tak wiatr cicho kartkował te arkusze, wywiewając kolory i figury, spływał dreszcz przez kolumny jej tekstu, wypuszczając spomiędzy liter klucze jaskółek i skowronków. Tak ulatywała, rozsypując się, stronica za stronicą i wsiąkała łagodnie w krajobraz, który syciła barwnością”⁵².

48 Ibidem.

49 Ibidem, s. 361.

50 Ibidem.

51 Ibidem, s. 363.

52 B. Schulz, *Księga*, s. 114.

Dwie matryce – pierwsza: Księga, tekst, sylaba, i druga: obraz, kolor, niebo, dal – bez wysiłku wychodzą jedna z drugiej, schodzą i zazębiają się, co wywołuje efekt unaoczniania, językowego i tekstowego obrazowania prozy jak w orientalnych miniaturach książkowych lub we współczesnych sztukach plastycznych, kiedy tworzą one kombinację imitatorów rzeczywistości i rysunku graficznego. W dodatku wszystko to dowodzi żądz grzeszności wymierzonej w biblijny zakaz obrazowania. Ufundowanym na ironii paradoksem Schulzowskiego sposobu pisania jest fakt, że wyobrażeniowe, fantastyczne wytwory są namacalne i plastyczne (namacalność dotyczy tu także nierzeczywistych, fantastycznych zachowań rzeczy i zdarzeń) poprzez ujawnienie językowych i tekstualnych manipulacji w toku ich wytwarzania, co jeszcze bardziej zwiększa efekt ich plastycznej wyrazistości. Literacka, fantazyjna plastyczność jest z pewnością jedną z największych, najbardziej imponujących jakości Schulzowskiej narracji, harmonijnie współgra ona z mitopoetyckością oraz fantastyczną i manipulatywną metafizycznością. Koniecznym wprost warunkiem tej plastycznej wyobraźni są nieodłączne ironia i paradoks. Zatem z jednej strony warstwa słowa i ciągle uprzestrzenianej tekstowości zamienia się w wielką, zapierającą oddech przestrzeń nieba, z drugiej jednak Schulzowska przestrzeń imaginacji powraca ciągle do świata papieru, namalowanych – mówiąc ściśle: porysowanych – obrazów. U Schulza występuje związek rotacyjny między tym, co przestrzenoplastyczne i tekstualnie metaforyczne, a tym, co kolorowopapierowe, znajdujący się w ciągłym ruchu i wytwarzający cyklicznie ironię, która z pewnością zasługuje na dokładniejsze zbadanie⁵³.

fantazyjna
plastyczność
narracji

W podrozdziale XVII opowiadania *Wiosna* metoda unaoczniania przez słowa urasta do otwartej fabrykacji mistycznego postrzegania. W jej pierwszej fazie chodzi o mroczny zakres drugiej strony słów, do której nas jednak słowa doprowadziły:

„Misterium zmierzchu! Dopiero poza naszymi słowami, gdzie moc naszej magii już nie sięga, szumi ten ciemny, nieobjęty żywioł. Słowo rozkłada się tu na elementy i rozwiązuje, wraca w swą etymologię, wchodzi z powrotem w głąb, w ciemny swój korzeń”⁵⁴.

A przy „ciemnym korzeniu słów” docieramy w drugiej fazie, robiąc niewielki wysiłek, na „drugą stronę rzeczy”, przy czym należy podkreślić

53 W zaawansowanych badaniach nad Schulzem rozwój tej problematyki jest wyraźnie opóźniony z powodu długofalowego działania zakazu obrazów Janusza Sławińskiego w literaturoznawczej teorii tworzenia i analizy tekstu. Obszerny opis Schulzowskiego języka prozy w tekście Boleckiego *Poetycki model prozy w dwudziestoleciu międzywojennym* („mechanizm semantyczny jest funkcją innych motywacji niż sytuacja widzenia”, s. 222) pozostawał jeszcze pod wrażeniem teoretycznoliterackiej ikonofobii Janusza Sławińskiego. Natomiast bliżej do plastyczności Schulza jest Jarzębskiemu (por. *Brunona Schulza malowanie słowem*, w: *Bruno Schulz in memoriam...*, s. 43–58).

54 B. Schulz, *Wiosna*, s. 168.

r z e c z y, nie słowa. Docieramy do „głębi”, „świata podziemnego”, „i widzimy” „labirynty wnętrza, magazyny i spichrze rzeczy”, jeszcze świeże groby, próchno, mierzwę, siedem warstw archeologicznych, na których rośnie wiosna⁵⁵. Potem wchodzimy w trzecią fazę, jeszcze głębiej i jesteśmy na samym dnie, gdzie już głębiej zejść nie można, „u Matek”⁵⁶, ale i tu towarzyszy nam ironia:

„Tu są te nieskończone inferna, te beznadziejne obszary osjaniczne, te opłakane nibelungi. Tu są te wielkie wylęgarnie historii, te fabryki fabulistyczne, mgliste fajczarnie fabuł i bajek. Teraz wreszcie rozumie się ten wielki i smutny mechanizm wiosny. Ach, ona rośnie na historiach. Ile zdarzeń, ile dziejów, ile losów!”⁵⁷.

tu także ironia

Tu znajdują się również wszystkie historie, które się jeszcze nie narodziły, nie powstały:

„Przed najstarszą zasłyszaną historią były inne, których nie słyszełście, byli bezimienni poprzednicy, powieści bez nazwy, epopoje ogromne, blade i monotonne, bezkształtne byliny, bezforemne kadłuby, giganci bez twarzy zalegający horyzont, ciemne teksty pod wieczorne dramaty chmur, a dalej jeszcze – książki-legendy, książki nigdy nie napisane, książki-wieczni pretendenci, błędne i stracone książki *in partibus infidelium...*”⁵⁸.

Z tego wyraźnie wynika: nie ma początku, bo na dnie, gdzie nie można zejść już głębiej, są historie, mówiąc ściśle – możliwe historie, i są *eo ipso* także słowa, które przy naszym mistycznym *descensus* zostawiliśmy rzekomo za sobą. Zwracamy uwagę na – bardzo słabo zasygnalizowany lub wcale – ironiczny i parodystyczny charakter drogi do matek, dlatego że prowadzi od słów do słów. Nie będzie niestosowne przypomnienie przy tym motywie „dna, gdzie droga już dalej nie prowadzi”, Rzykowskiego „kilka metrów pod powierzchnią duszy”. Całą tę wędrówkę do dna i do matek o charakterze skrycie ironicznym, parodystycznym wolno nam mimo wszystko rozumieć jako poszukiwanie sensu i pełni, jako wydarzenie w znaczeniu „niskiej” mistyki na miarę ludzką. Skoro nie mamy początku historii, początku i pierwotnego sensu słowa, wywołujemy je sobie z dymu naszych fajek, majstrujemy je sobie, tęskniąc poprzez naszą poezję⁵⁹.

nie ma początku

55 Ibidem, s. 169.

56 Ibidem, s. 170.

57 Ibidem, s. 170–171.

58 Ibidem, s. 172–173.

59 Por. S. Chwin, op. cit., s. 86: „Jego (ojca) kreatywność jest, jak się okazuje, tak samo grzeszna jak kreatywna siła twórcza bytu. Mityczny matecznik nie jest w żadnym wypadku zamkniętym repertuarem form, który człowiek mógłby zdeformować; skłonność do deformacji, niekontrolowanej erupcji, do majaczenia leży raczej w istocie bytu. Nieruchomość, powtarzalność form jest tylko złudzeniem, schulzowskie opowiadania pokazują byt takim, jakim jest on w swojej istocie i takie bycie istoty jest

Parafrazując jedno z pięknych spostrzeżeń Jerzego Jarzębskiego⁶⁰, możemy powiedzieć: różnorodność Schulzowskiego języka, bogactwo jego porównań, rozrastające się metafory i ich udział w ciągle odwracalnych metamorfozach ludzi i rzeczy stanowią poetycki wyraz tęsknoty za spójnością, a także idei realizacji nieograniczonych możliwości. Są one w tym mitopoetyckim świecie narzędziami manipulacyjnego wytwarzania związków wszystkiego z wszystkim, sygnałem ich niedokończonej egzegezy. Schulzowski język służy jednakże, zgodnie ze spostrzeżeniem Jerzego Ficowskiego, zakotwiczeniu i uprawdopodobnieniu mitycznego w „przyziemnej” rzeczywistości. Elementy ironii wskazują przy tym na to, że chodzi o świadome, artystyczne wytworzenie surogatu czy symulakrum tego, co może było ongiś pierwotną spójnością i pierwotnym sensem, bo natura ludzka tylko do tego jest zdolna, i jedynie czynność wykonana ręcznie odpowiada owej przyziemnej metafizyce ludzkiej, na której zależało Schulzowi przede wszystkim. Swoje odrzucenie jakiegos uzasadnionego Bogiem świata dusz jasno wyraził on w pochlebnej recenzji *Ferdydurke* Gombrowicza:

„Gombrowicz zniósł wyjątkową i izolowaną pozycję treści w świecie psychicznym, zburzył mit o ich boskim pochodzeniu i pokazał ich zoologiczną genealogię, ich genealogię z niższej sfery, od której się dumnie odgradzały”⁶¹.

Nie można jednak wykluczyć, że w tej negacji Boga tkwi element tęsknoty. Owa tęsknota, pomijana prawie przez wszystkich współczesnych interpretatorów drohobyckiego pisarza, z niżej podpisanym włącznie, nie stoi w sprzeczności z wszelkimi żartami i atakami nonsensu w jego twórczości.

piękne
sposrzenie
Jarzębskiego

elementy
tęsknoty
w negacji

Przełożyła Joanna Sass

tutaj zdemaskowane i ukazane”. Zdaniem Chwina Schulz marzy, jak Mann, o stałych praschematach, ale jednocześnie cieszy się z rozluźnionej struktury rzeczywistości i tę radość uważa za grzeszną.

⁶⁰ J. Jarzębski, *Wstęp*, s. XXI–XCVI.

⁶¹ B. Schulz, *Ferdydurke*, s. 401.