

[paralele i konteksty]

Marek Wilczyński: Ciągłość szyn, ciągłość rynków i ogrodów. Wspólne przestrzenie Romana Jaworskiego, Stefana Grabińskiego i Brunona Schulza

Gdyby tytuł miał się wydać czytelnikowi dziwny, na wszelki wypadek spieszę z wyjaśnieniem. Za wzór posłużyło mi słynne, złożone z dwóch zaledwie akapitów metafikcyjne opowiadanie *Ciągłość parków* Julia Cortázara, skonstruowane na wzór wstęgi Möbiusa, podłużnego kawałka papieru skręconego i sklejonego tak, że wydaje się mieć tylko jedną, dotykowo ciągłą stronę. Nie chcę przez to sygnalizować, że będę się zajmował metaprozą, chociaż w przypadku Jaworskiego byłoby to możliwe, a nawet wskazane. Postaram się natomiast pokazać ciągłość jak dotąd chyba niezaświadczoną – między przestrzeniami tworzonymi przez czterech pisarzy zamieszkujących wspólnie geograficzną przestrzeń II Rzeczypospolitej, co więcej, związanych z Galicją, a ściśle – ze Lwowem i Drohobyczem, jakkolwiek, o ile wiem, nigdy oni ze sobą się nie zetknęli. Czwartym pisarzem jest Stanisław Antoni Mueller, najmniej ważny dla niniejszego tekstu, jednak przede wszystkim ze względów kompozycyjnych niezbędny.

Zacznę więc jeszcze raz, tym razem od obszernego cytatu:

„Rynek rokomyski tworzył olbrzymi czworobok, wydęty w środku w kopę, opadającą wyboistym brukiem ku bocznym chodnikom, które z tego powodu mokły w kisałym lepkiem błocie. Czworobok zamykały ze wszech stron nierówne rzędy piętrowych kamienic i wałających się,

ciągłość
przestrzeni
pisarzy

inny rynek?

roztrzęsionych domków, krzyczących pstrokacizną otynkowania, przynięcionych wysokimi dachami, krytymi szerniałym i przegniłym gontem lub rdzawą blachą. Niskie, progami pod poziom chodnika wtłoczone drzwi wchodowe, czarne jak lochy piwniczne, zięjące cuchnącym brudem i niechlujstwem, przepłatały się na przemian z półkolistymi, niezgrabnymi wjazdami, przeżytkami gościnności staropolskiej i karczemnej polityki komunikacyjnej. Z nędznych żydowskich kramów, przed którymi sterczały obrzydliwe stołki zawalone zachęcającym do kupna towarem, buchał gęsty odór stęchlizny, wilgoci, śledzi, zjełczałego masła i nafty. Wonie te, zmieszane z ostrymi wyziewami końskiego moczu, rozmiesionego kopytami z błotem ulicznym w jedno trujące bagno, zawały powietrze nudnockliwą, ciężką, zapierającą oddech atmosferą. Na środkowe wzniesienie rynku wygramolił się niezgrabny, pękaty ratusz, trawiasto zielony, krótki a gruby, strzelający w jednym rogu nieproporcjonalnie cienką wieżą, rozpadającą się z zaniedbania i podtrzymaną drewnianym prowizorycznym rusztowaniem¹.

Opis ten odnosi się do rynku w Drohobyczu na początku XX stulecia i pochodzi z powieści *Henryk Flis* Muellera, której fabuła rozgrywa się mieście Schulza w okresie, kiedy rozwijało się ono burzliwie w rytmie gorączki naftowej. Ewokowana w tym fragmencie przestrzeń nie najgorzej przylega do wykreowanej w otwierającym *Sklepy cynamonowe Sierpniu*, mimo różnicy w poziomie metaforyzacji, o czym za chwilę przekonamy się dobitniej, na razie potraktujmy jednak centralny plac Rokomysza tylko jako punkt wyjścia do peregrynacji, która i tak zaprowadzi nas tam w końcu z powrotem.

Tytułowy bohater Muellera, początkujący „kandydat prawa”, przybywa do Rokomysza ze Lwowa pociągiem, trzecią klasą, i opuszcza go w przeciwnym kierunku tym samym środkiem lokomocji, choć już klasą drugą, w osobnym przedziale. Jak przekonuje w swoich trzech studiach o kolei w literaturze polskiej i europejskiej XIX i XX wieku² Wojciech Tomasik, podróżowanie pociągami i cała towarzysząca mu infrastruktura oraz kultura przenoszenia się z miejsca na miejsce po szynach okazały się pod względem literackim nadzwyczaj „produktywne”, ze szczególnym naciśkiem na „produktywność katastrofy”³ – motywu najwyraźniej obecnego w twórczości Stefana Grabińskiego, lecz pojawiającego się także w opublikowanych zaledwie dwa lata po *Henryku Flisie Historiach ma-*

1 S. A. Mueller, *Henryk Flis*, posłowiem i przypisami opatrzyła M. Puchalska, t. 1, Kraków 1976, s. 22–23.

2 Mam tu na myśli *Ikony nowoczesności. Kolej w literaturze polskiej* (Wrocław 2007), *Pociąg do nowoczesności. Szkice kolejowe* (Warszawa 2014) oraz *Szalony bieg. Kolej i ciemna nowoczesność* (Warszawa 2015).

3 W. Tomasik, *Szalony bieg. Kolej i ciemna nowoczesność*, Warszawa 2015, s. 142.

niaków Romana Jaworskiego, zwłaszcza w opowiadaniu *Zepsuty ornament*. Ignacy Fik, surowy krytyk „literatury choromaniaków”, do której zaliczył między innymi powieść Jaworskiego *Wesele hrabiego Orgaza* z roku 1925 oraz obydwie zbiory Schulza⁴, wyłączyłby zapewne spod anatemy Muellera ze względu na problematykę społeczną jego utworu, a zwłaszcza zaświadczony opisem strajku robotników zagłębia naftowego konflikt między kapitałem a pracą, niemniej istotna, jakkolwiek z pozoru marginalna obecność kolei w *Henryku Flisie* jest faktem. Przyjazd do i wyjazd protagonisty z Rokomysza nie tylko wzmacnia rozpoznany przez Rolanda Barthes’a „efekt rzeczywistości”⁵, dostarczając budujących realistyczne tło detali, lecz także podkreśla – mimo żywiołowej gospodarczej przemiany miasteczka – przestrzenną i cywilizacyjną różnicę między galicyjską prowincją a Lwowem, skąd tory wiodą dalej w różne strony dalekiego świata. Flis najpierw trafia w nieznaną – krainę krzywych chodników, kruchych karier, brudu i błota, aby w końcu tryumfalnie się stamtąd wydostać i przetworzyć doznane przykrości w artystyczną prozę.

Zepsuty ornament Jaworskiego to jeden z pierwszych w literaturze polskiej wyrafinowanych przykładów metafikcji, zaskakująco bliski *Ciągłości parków* Cortáзара, choć oczywiście pod wieloma względami, zwłaszcza pod względem stylistycznym, odmienny. Narrator, student sztuk pięknych, usiłuje nakreślić na gigantycznie długiej wstędze, wysuwającej się równie nagle co niewytłumaczalnie spośród grupy osób oczekujących na przyjazd pociągu, skomplikowany wzór. (Być może jest to po prostu wstęga telegrafu, gdyż ze stacyjnego budynku wciąż dochodzi hałas działającej maszynierii i odgłos dzwonek). Pociąg coraz bardziej się spóźnia i zniecierpliwieni ludzie zaczynają w końcu fantazjować o katastrofie. Przypadkowy świadek takiej katastrofy, która wydarzyła się niedaleko Mediolanu, przypomina sobie makabryczne szczegóły, jak gdyby dotyczyły one chwili obecnej:

„Na szczycie wału stał wyniosły fragment dwóch spiętrzonych wozów, które się wbiły w siebie czołami z zajadłością rozwścieczonych byków. Obie maszyny zwały się w jedność miażdżącego uścisku. W powietrzu wirowały dławiące, dokuczliwe pyłki. Opodał na grudzie ziemnej zwidziałem bardzo białą, cieniuchną kobiecą koszulkę. W jednym miejscu można było dostrzec jakąś część zmiażdżonego ciała, która przezieriała przez batyst, różowiąc się delikatnie. Jakaś obnażona szpada połyskiwała w słońcu. A dalej leżał nowiutki cylinder, nienaruszony, lśniący. W jego cieniu

„efekt
rzeczywistości”
– nie tylko

fantazje

4 I. Fik, *Dwadzieścia lat literatury polskiej (1918–1938)*, w: idem, *Wybór pism krytycznych*, oprac. i wstępem opatrzył A. Chruszczyński, Warszawa 1961, s. 449–450.

5 Por. R. Barthes, *Efekt rzeczywistości*, przeł. M. P. Markowski, „Teksty Drugie” 2012, nr 4 (136), s. 119–126.

zakrzepłą plamą krwi przyłgnęła do ziemi głowa mężczyzny. Sama głowa. Jak odcięta, proszę państwa, jak równiutko, niby rozmachem topora, niby uderzeniem gilotyiny! W oddali rzeziło konające dziecię, które trup matki przygniótł swym ciężarem. Staruszek z oderwaną, zwisającą szczęką, obłąkany z bólu, miął pięści i ciskał żuźle ku niebu”⁶.

Na uderzająco podobny detal pośród innych efektów katastrofy kolejowej natrafiamy w opowiadaniu Grabińskiego *Engramy Szatery*, opublikowanym pierwotnie w roku 1926 w czasopiśmie „Naokoło Świata”. Ludwik Szatera, naczelnik stacji w fikcyjnym Zakliczu, mimo wysiłków nie może pozbyć się z pamięci następującego obrazu:

„Wśród piekielnego łomotu i trzasku, wśród chaosu spiętrzonych wozów, węzowiska sprzętów, ludzi, rzeczy mignęła przed oczyma Szatery sylwetka młodej pani w czerwonym szalu. Nieszczęśliwa usiłowała ratować się ucieczką, wyskakując przez okno jednego z przedziałów. Lecz skok był fatalny, uderzywszy głową o latarnię międzytorową, zginęła na miejscu... Wtedy przyszedł moment końcowy – najstraszliwszy w swym ponurym uroku. Spośród kół jednego z wagonów, wyrzucona niby krąg żelazny z pasów transmisji, wypadła i potoczyła się ku niemu cudna, dziewczęca główka w otoczu jasnych, złotoblond włosów. Nagle ujrzał u stóp swoich parę przepięknych, fiołkowych oczu, które śmierć zawlokła już szklivem martwoty, i parę warg rozchylonych, podobnych płatkom róży... Szatera pochylił się ku tej umęczonej głowie, wziął ją ostrożnie w obie dłonie niby relikwię i przycisnął usta do jej ust zbielejących...”⁷.

U Jaworskiego katastrofa okazuje się ostatecznie zbiorowym urojeniem. Ku uldze wszystkich oczekujących, z których każdy ma wobec pociągu inne oczekiwania, niekiedy zupełnie absurdalne, opóźniony skład (Grabiński napisałby „garnitur”) wreszcie wtacza się na peron i tylko student-rysownik jest rozczarowany, ponieważ szczęśliwe zakończenie psuje mu rysowany na wstędze ornament. Nie pomaga nawet przypadkiem napotkany w pociągu pasażer-garbus, usłudźnie oferujący swój garb w charakterze pulpitu. Szatera z kolei ulega obsesji na punkcie odciętej głowy, której wargi składają na jego ustach konwulsyjny pośmiertny pocałunek, i jakiś czas później sam rzuca się pod koła lokomotywy, aby połączyć się z nawiedzającą go w kompulsywnych wizjach zdekapitowaną ukochaną. Dwie równo ucięte głowy ofiar katastrof – męska Jaworskiego i kobieca Grabińskiego, pierwsza w konwencji grozy na niby, druga na serio – łączą oba teksty niczym zdefiniowany przez Michaela Riffaterre’a „subtekst”⁸; detal z pozoru nieistotny, a przecież tworzący trudne do

zdekapitowana
ukochana

6 R. Jaworski, *Historie maniaków*, przedmowa M. Głowiński, Kraków 1978, s. 43.

7 S. Grabiński, *Demon ruchu*, posłowiem opatrzył K. Varga, Warszawa 1999, s. 130.

8 Por. M. Riffaterre, *Fictional Truth*, Baltimore 1990, s. 58–59.

precyzyjnego określenia znaczące *iunctim*. Co więcej, w *Zepsutym ornamentie* pojawia się sformułowanie „wirowate linie” („Pasma okoleń wirowatych linii musiało mnie męczyć, nie czułem jednak zmęczenia” – wyznaje narrator⁹). U Grabińskiego mamy natomiast linie „wichrowate” – w tytułowym opowiadaniu *Demonia ruchu* niejaki Tadeusz Szygoń czyta książkę tak właśnie zatytułowaną¹⁰ i takim też tytułem Jakub Knap opatrzył zredagowany przez siebie przed kilku laty zbiór utworów rozproszonych pisarza¹¹.

Na początku *Zepsutego ornamentu*, zanim jeszcze rozwinię się dramaturgia niespełnionej katastrofy pociągu, narrator spogląda na stacyjny ogródek, niemal równie silnie zmetaforyzowany, bardziej aktem zapisu niż spojrzeniem, jak ogrody i parki Schulza:

„Zauważyłem drzewa okólnego ogródka, skłębione w ciężką, bezplastyczną plamę. Z ledwo dostrzegalnych ruchów przeszły gałęzie w nieszporną nabożność. Z wolna wznosiły się pojedyncze konary z soczystego kleksu. Zadanie swe pojęły zupełnie klasycznie. Sły więc strofy gładkie, wymierzone, a przeciw nim padały w odmiennej rozlewności rzewne antystrofy. Czasem burzyły ład wzorowy młode listki, wijąc się przekornie w kształt swawolnych pukli na karczątku zwinnego dziecięcia. Podchwyciłem rytm jeno, treść ostała obcą, więc przerzuciłem spojrzenie”¹².

Opis ogródka niewiele ma w sobie jakości botanicznych, a raczej jakości owe nabierają w nim cech botanice obcych, bliższych za to substancjalności powstającego właśnie pod piórem pisarza tekstu. Plama drzew jest „bezplastyczna”, a zatem płaska, osobliwym tworzywem konarów jest „kleks”, a one same to „strofy” bądź „antystrofy”, poddane „rytmowi”. „Młode listki” istotnie coś burzą, ale nie tyle chodzi tu o „wzorowy ład”, ile raczej o lokalną semantykę narzuconą przez pisarskie słownictwo. W ten sposób ogród próbuje upomnieć się o swą liściastą tożsamość spod obcej sobie warstwy sensów, lecz udaje mu się to jedynie po części. Znacznie lepiej wychodzi to ogródkom z *Sierpnia* Schulza, zmetaforyzowanym zaskakująco mniej radykalnie:

„Przedmiejskie domki tonęły wraz z oknami, zapadnięte w bujnym i pogmatwanym kwitnieniu małych ogródków. Zapomniane przez wielki dzień, pleniły się bujnie i cicho wszelkie ziela, kwiaty i chwasty, rade z tej pauzy, którą prześnić mogły za marginesem czasu, na rubieżach nieskończonego dnia. Ogromny słonecznik, wydzwignięty na potężnej łodydze i chory na *elephantiasis*, czekał w żółtej żalobie ostatnich smut-

„konary
z soczystego
kleksu”

ogródki
Schulza

9 R. Jaworski, op. cit., s. 39.

10 S. Grabiński, op. cit., s. 51.

11 Idem, *Wichrowate linie. Utwory rozproszone*, wstęp i oprac. J. Knap, Kraków 2012.

12 R. Jaworski, op. cit., s. 38.

nych dni żywota, uginając się pod przerostem potwornej korpulencji. Ale naiwne przedmiejskie dzwonki i perkalikowe, niewybredne kwiatuszki stały bezradne w swych nakrochmalonych, różowych i białych koszułkach, bez zrozumienia dla wielkiej tragedii słonecznika”¹³.

Jak widać, „ziela, kwiaty i chwasty” po prostu „plenią” się u Schulza „bujnie i cicho”, i dopiero brutalna antropomorfizacja słonecznika sprawia, że „kwiatuszki” stają się „wybredne”, a zwłaszcza „perkalikowe”, niczym wzorki wymalowane na perkalu, materiale dwuwymiarowym, a więc jakoś do papieru Jaworskiego zbliżonym. Dopiero w drugiej części *Sierpnia*, poświęconej Tłui, metamorfoza ogrodu praktycznie nie zna granic:

„Splątany gąszcz traw, chwastów, zielska i bodiaków buzuje w ogniu popołudnia. Huczy rojowiskiem much popołudniowa drzemka ogrodu. Żółte ściernisko krzyczy w słońcu, jak ruda szarańcza; w rzęsimym deszczu ognia wrzeszczą świerszcze; strąki nasion eksplodują cicho, jak koniki polne. A ku parkanowi kozuch traw podnosi się wypukłym garbem-pagórem, jak gdyby ogród obrócił się we śnie na drugą stronę i grube jego chłopskie bary oddychają ciszą ziemi. Na tych barach ogrodu niechlujna, babska bujność sierpnia wyolbrzymiała w głuche zapadliska ogromnych łopuchów, rozpanoszyła się płatami włochatych blach listnych, wybijałymi ozorami mięsistej zieleni. Tam te wyłupiaste pałuby łopuchów wybałuszyły się, jak babska szeroko rozsiadłe, na wpół pożarte przez własne oszalałe spódnice. Tam sprzedawał ogród za darmo najtańsze krupy dzikiego bzu, śmierzdzącą mydłem, grubą kaszę babek, dziką okowitę mięty i wszelką najgorszą tandetę sierpniową”¹⁴.

Dzięki wpisaniu w ogrodowy mikropejzaż wyposażonych w niemal seksualne konotacje postaci bab i chłopca letnie apogeum wegetacji nabiera w tym fragmencie wymiarów monstualnych, koniecznych, aby wprowadzić w zasięg wzroku czytelnika samą Tłuję. Podobnie groteskową, choć wyraźnie odwróconą w kierunku malarstwa Witolda Wojtkiewicza wizję ogrodu – ogrodu bez wątplenia drohobyckiego – znajdujemy również w *Henryku Flisie*:

„Do domu przypierał mały ogródek, zboczysto spadający ku gościńcowi, okolony niskimi sztachetami, rozlatującymi się ze starości, dokoła biegly ścieżki błotniste, prawie czarne od wilgoci, do których kleiły się przegniłe, drobne listki akacji, jak zwierzątka delikatne do lepu. Tu i ówdzie zebrało się nieco mętnej kałuży w głębokich odciskach nieprawdopodobnie olbrzymich stóp, dokoła których kupiły się ślady kur i ptactwa, zasnuwając całą powierzchnię ścieżki siatką trójramiennych

13 B. Schulz, *Opowiadania. Wybór esejów i listów*, oprac. J. Jarzębski, wyd. 2, Wrocław–Warszawa–Kraków, 1998, s. 6.

14 Ibidem, s. 6–7.

gwiazdek. Grządki wyłysiały już prawie zupełnie od dżdżu, a deszczówka przy lada nasileniu słoty darła się przez nie, hucząc i rznąc wyrwiste, kręte chodniki w miękkim podłożu. Tylko obrzeża rabatów obsiadła marna, kostrubata trawka, coś niby przez mole zjedzone obszycie z piór na aksamitnej, ciężkiej salopce. Dwa nagie krzaki róż, uwiązane łykiem do niebieskich prętów, szamotały się z nimi daremnie. [...] Ogród był pusty i poniechany”¹⁵.

Mueller wybrał jako tło pierwszego pobytu bohatera w Rokomyszu późną jesień, w dodatku jesień szczególnie obfitą w deszcze i błoto. Tworzy ona emblematyczne tło dla uczuciowej szamotaniny bohatera i jego poczucia zagubienia w atmosferze prowincjonalnej bylejakości. We wczesnym opowiadaniu Grabińskiego *Pomsta ziemi* (1909) miejscowość Jaworzny Ostrów nie ma wprawdzie nic wspólnego z Drohobyczem, ale jego świat fantastyczny zostaje połączony ze światami Schulza i Muellera, w różnym stopniu zakorzenionymi w rzeczywistości, poprzez opis ściśle skorelowany z porą roku:

„Jaworzny Ostrów drzemał. Ujęty wodnym uściskiem rozwidlonej rzeki, zasnuty po krajach chaszczami, obrośły po urwistych brzegach zieleńskim i mątwą na głucho najeżył się kolcami tarniny, nastroszył drapieżną oprzędą cierni i jeżyny. Popołudniowy żar czerwca drgał jeszcze rozognioną falą, ale już z wolna przygasał. Za to obsunęła się miękko na ziemię leniwa senność i omdlenie, które pograżyły w martwocie dalekie sioło, padły na pola, pastwiska, osnuły drzemiącą nudą rzekę i ostrów. Wody bulgotały przyciszonym szmerem, lekko opluskując wysepkę; ciszę przerywał tajnym szeptem ciepły wiatr, co na wiotkich skrzydłach wionął stamtąd, zza boru, i przypadał mdłym, zdyszany tchem, pod znieruchomiałe drzewa...”¹⁶.

Mueller, Grabiński, Jaworski, Schulz... Ostatni w tym szeregu wyróżnia się oczywiście leksykalną wynalazczością, swobodą w obchodzeniu się z metaforą i czasowym oddaleniem od wzorca stylistycznego Młodej Polski, niemniej, jak dawno temu pokazał w swojej książce o poetyckim modelu prozy w dwudziestoleciu międzywojennym Włodzimierz Bolecki¹⁷, od Tadeusza Micińskiego poprzez Jaworskiego i Witkacego do Schulza i Gombrowicza rozwinęła się pewna modelowa ciągłość zróżnicowanych skądinąd wariantów języka opisu quasi-rzeczywistości, wywodząca się właśnie z wczesnego polskiego modernizmu. Bolecki podkreśla, iż „opisy w prozie Schulza nie poddają się sposobom analizy, które wy-

deszcz,
błoto,
bylejakość

modelowa
ciągłość
języków

15 S. A. Mueller, op. cit., s. 68–69.

16 S. Grabiński, *Pani z Białego Kasztelu i inne opowiadania*, Przemyśl 2012, s. 67.

17 Por. W. Bolecki, *Poetycki model prozy w dwudziestoleciu międzywojennym*, Wrocław 1982.

korzystują kategorię percepcji (nawet negatywnej jak w przypadku Gombrowicza)”¹⁸, lecz przecież w zaproponowanej powyżej sekwencji podmiot i jego specyficzne postrzeganie świata wychodzą na jaw jedynie u Jaworskiego, natomiast brak ich nie tylko u autora *Sierpnia*, lecz także u Muellera i Grabińskiego. Tym, co pomimo różnic między nimi łączy całą czwórkę pisarzy, a raczej co spaja ich obrazy natury poddanej ludzkiej ingerencji, jest oparta na metaforze niezwykłość nadająca procesom wzrostu – bądź na odwrót, przekwitania i uwiędnięcia – wymiar fantastyczny, u Grabińskiego dodatkowo sprzęgnięty z konwencją gotycką. Warto może przypomnieć raz jeszcze, że wszyscy oni mieszkali na stałe lub przynajmniej na dłużej w tym samym regionie, chociaż trudno dobiec, czy miało to dla modelowania przez nich ogrodowej i pastwiskowo-polnej przyrody jakiegokolwiek uchwytne znaczenie.

Kolej znowu na kolej. Naturalnie spośród całej czwórki pisarzem *par excellence* kolejowym był Grabiński, autor słynnego zbioru opowiadań *Demon ruchu*, wydanego najpierw w roku 1922, a następnie w wersji rozszerzonej w 1925, zatem wypadałoby odnieść się przede wszystkim do niego. Chciałbym jednak rozpocząć tę część wywodu od *Sanatorium pod Klepsydrą* Schulza. Do tytułowego zakładu narrator i zarazem protagonista przyjeżdża bowiem pociągiem, i nie jest to bynajmniej pociąg zwyczajny:

„Podróż trwała długo. Na tej bocznej, zapomnianej linii, na której tylko raz na tydzień kursuje pociąg – jechało zaledwie parę pasażerów. Nigdy nie widziałem tych wagonów archaicznego typu, dawno wycofanych na innych liniach, obszernych jak pokoje, ciemnych i pełnych zakamarków. Te korytarze załamujące się pod różnymi kątami, te przedziały puste, labiryntowe i zimne miały w sobie coś dziwnie opuszczonego, coś niemal przerażającego. [...] Wszędzie wiało, zimne przeciągi torowały sobie drogę przez te wnętrza, przewiercały na wskroś cały pociąg. Tu i ówdzie siedzieli ludzie z węzełkami na podłodze, nie śmiejąc zająć pustych kanap nadmiernie wysokich. Zresztą te ceratowe wypukłe siedzenia zimne były jak lód i lepkie od starości. Na pustych stacjach nie wsiadał ani jeden pasażer. Bez gwizdu, bez sapania, pociąg ruszał powoli i jakby w zamyśleniu w dalszą drogę”¹⁹.

Skład Schulza jest najwyraźniej składem gotyckim, podążającym do innego świata, a *Sanatorium pod Klepsydrą* nazwać można opowiadaniem grozy, choć grozy kontrolowanej. W dodatku konduktor z „całkiem białymi oczyma” wygląda jak monstrum, a przystanek końcowy to

¹⁸ Ibidem, s. 223.

¹⁹ B. Schulz, op. cit., s. 261–262.

„cisza, pustka, żadnego budynku stacyjnego” – dalej narrator podąża do swego celu „białym wąskim gościńcem, uchodzącym niebawem w ciemny gąszcz parku”²⁰. Po wszystkich perypetiach z ojcem, prześladowany przez agresywnego psa, który nagle zmienia się w natrętnego człowieka, biegnie on z powrotem ku torom w nadziei ucieczki i ponownie znajduje się w tym samym pociągu, jak gdyby oczekującym właśnie na niego:

„Szczęście, że ojciec już w gruncie rzeczy nie żyje, że go to właściwie nie dosięga – myślę z ulgą i widzę już przed sobą czarny ciąg wagonów kolejowych stojących u wyjazdu. Siadam do jednego z nich i pociąg jakby czekał na to, rusza z miejsca powoli, bez gwizdu. [...] Od tego czasu jadę, jadę wciąż, zdomowiłem się niejako na kolei i toleruję mnie tam, wałęsającego się z wagonu do wagonu. Ogromne, jak pokoje, wozy pełne są śmiecia i słomy, przeciągi przewiercają je na wskroś w szare, bezbarwne dni. Moje ubranie podarło się, postrzępiło. Podarowano mi znoszony mundur kolejarza. Twarz mam obwiązaną brudną szmatą wskutek spuchniętego policzka. Siedzę w słomie i drzemię, a gdy jestem głodny, staję w korytarzu przed przedziałami drugiej klasy i śpiewam. I wrzucają mi drobne monety do mojej konduktorskiej czapki, do czarnej czapki kolejarza z oddartym daszkiem”²¹.

Podróż powrotna, a właściwie bezpowrotna, bo przecież nigdy się nie kończy, jest o tyle bardziej niesamowita niż droga do sanatorium, że już wcześniej – jak się okazuje – narrator natknął się w pociągu niejako na samego siebie z przyszłości – takiego samego obdartusa w kolejarским mundurze z opuchniętą, przewiazaną brudną chustką twarzą. Trudno zatem rozstrzygnąć, czy wciąż żyje, czy też podlega tym samym prawom zaburzonej chronologii co zmarły ojciec. Przybycie do wymiaru sanatorium, niczym przekroczenie Lety, wydaje się nieodwracalne – nie ma stamtąd powrotu, ponieważ nawet pociąg, łódź Charona, nie należy bynajmniej do świata żywych.

W opowiadaniu Grabińskiego *Ultima Thule z Demona ruchu*, które także rozgrywa się na pograniczu światów i w którym środkiem międzyświatowej komunikacji jest telegraf, naczelnik stacji Krępacz Kazimierz Joszt również „lubił porównywać siebie z Charonem”²². Ponadto sam tytuł sugeruje dwuznacznie zarówno oddalenie stacji od obszarów dobrze znanych, jak i możliwość jej usytuowania poza sferą przyrodzoną. Inne opowiadanie z tego samego tomu, *Ślepy tor* (pamiętajmy o „bocznej, zapomnianej linii” Schulza), kreuje realność radykalnie alternatywną

groza
kontrolowana

podróż
bezipowrotna

20 Ibidem, s. 262.

21 Ibidem, s. 290–291.

22 S. Grabiński, *Demon ruchu*, s. 114.

wobec materialnej. Oto trzy wagony pociągu numer 20 nagle znikają z linii kolejowej Zalesna–Groń, po czym po dziesięciu dniach pojawiają się znowu, a w nich kolejarze odnajdują zwłoki trzynastu pasażerów, którzy po prostu przenieśli się w zaświaty, w „rzeczywistość wyższego rzędu”²³. Wreszcie *Błądny pociąg*, tekst włączony do drugiego wydania *Demonu ruchu*, przynosi wizję bez mała schulzowską. Na dworcu w Horsku skład realny, dosłownie przeniknięty przez pociąg widmo, przedstawia widok następujący:

„W wozach grobowa cisza, nikt nie wysiada, nikt nie wychyla się z wnętrza. Przez oświetlone czworokąty okien widać pasażerów: mężczyzn, kobiety i dzieci, wszyscy cali, nie uszkodzeni. Nikt nie doznał najłżejszej kontuzji. Lecz stan ich dziwnie zagadkowy... Wszyscy w postawie stojącej, twarzami w kierunku, gdzie zniknął upiorny parowóz; jakaś siła okropna zakłęła tych ludzi w jedną stronę i trzyma w niemym osłupieniu; jakiś prąd silny przeorał zbiorowisko dusz i spolaryzował na jedną modłę; wyciągnięte naprzód ręce wskazują cel jakiś nieznan, cel pewnie daleki, podane przedsię ciała, pochylone torsy w dal dążą zawrotną, w odległą gdzieś mglistą krainę, a oczy... zeszkłone opętańczą trwożą i... zachwytem oczy toną w przestrzeni bez krańców... Tak stoją i milczą; muskuł nie zadrgnie, nie spadnie powieka”²⁴.

W ten sposób tory kolejowe zdają się łączyć wielorako prozę Muellera, Jaworskiego, Grabińskiego i Schulza, biegnąc nie tylko przez przestrzeń geograficzną i wyobrażoną, ale również przez poetyki i zróżnicowaną stylistykę tych pisarzy. Załóżmy na koniec, czysto spekulatywnie, że narrator-protagonista *Sanatorium pod Klepsydrą* wraca jednak do świata żywych i w *Sierpniu ze Sklepów cynamonowych* ląduje z matką na rynku – tym samym rokomyskim-drohobyckim, o którym była mowa na początku:

„Rynek był pusty i żółty od żaru, wymieciony z kurzu gorącymi wiatrami, jak biblijna pustynia. Cierniste akacje, wyrosłe z pustki żółtego placu, kipiały nad nim jasnym listowiem, bukietami szlachetnie uczłunkowanych filigranów zielonych, jak drzewa na starych gobelinach. Zdawało się, że te drzewa afektują wicher, wzburzając teatralnie swe korony, ażeby w patetycznych przegięciach ukazać wytworność wachlarzy listnych o srebrzystym podbrzuszu, jak futra szlachetnych lisic. Stare domy polerowane wiatrami wielu dni, zabarwiały się refleksami wielkiej atmosfery, echami, wspomnieniami barw, rozproszonymi w głębi kolorowej pogody. Zdawało się, że całe generacje dni letnich (jak cierpliwi sztukatorzy,

tory biegnące
przez
poetyki

²³ Ibidem, s. 112.

²⁴ Ibidem, s. 95.

objający stare fasady z pleśni tynku) obtłukiwały kłamiwą glazurę, wydobywając z dnia na dzień wyraźniej prawdziwe oblicze domów, fizjonomię losu i życia, które formowało je od wewnątrz. Teraz okna, oślepięte blaskiem pustego placu, spały; balkony wyznawały niebu swą pustkę; otwarte sienie pachniały chłodem i winem”²⁵.

W porównaniu z przedstawieniem tego samego rynku u Muellera, u Schulza estetyzacja przebiega w kierunku przeciwnym: brzydota kryje się pod warstwą metafor, które dekorują kamienice kolorami lata, a drzewa, trochę jak te u Jaworskiego, „z soczystego kleksu”, przemieniają w motywy z gobelinów. Mimo to jednak trudno nie dostrzec swoistej ciągłości rynków – nie rynku, nie tożsamości konkretnego miejsca, lecz właśnie rynków, dwóch miejsc osobliwych, osobno synestezycznie angażujących zmysłowość czytelnika. Ten sam Drohobycz objawia się dwójako, sam ze sobą połączony linią kolejową, która biegnie z *Henryka Flisa* poprzez fantastyczny krajobraz *Zepsutego ornamentu* i wszystkie wymaginowane stacje Grabińskiego aż do *Sanatorium pod Klepsydrą*, donikąd i zarazem zawsze z powrotem do Drohobycza w sierpniu (*Sierpniu*) albo, jak w *Pomście ziemi*, w czerwcu.

literacka
linia
kolejowa

Schulza można oczywiście czytać na różne sposoby: można mnożyć interpretacje poszczególnych opowiadań lub zbiorów, a nawet całości, osadzając je w kontekstach zróżnicowanych pod względem metodologicznym; można tropić, jak Władysław Panas czy ostatnio Agata Bielik-Robson i Adam Lipszyc, ślady żydowskie; można rekonstruować biografie, można szukać relacji między spuścizną literacką i plastyczną. Można też jednak próbować włączać dzieło pisarza w intertekstualny dialog z innymi pisarzami, budować hipotetyczne ciągi powinowactw, które rzucają na Schulza światło wprawdzie obce, lecz zarazem ujawniające nowe sensy jego tak czy inaczej niezwykle przecież autonomicznej prozy. Analizując jej właściwości, Włodzimierz Bolecki stwierdza kategorycznie: „Paradoks opisywanego zjawiska polega na tym, że Schulz – inaczej niż Jaworski, Witkacy czy Gombrowicz! – nigdy nie sięga po stereotyp. Żaden element tekstu nie jest utworzony z istniejących w tradycji literackiej szablonów leksykalnych czy fabularnych – tak jak to się dzieje w prozie Witkacego czy Gombrowicza”²⁶. Nie jestem do końca pewien, czy rzeczywiście „nigdy” i „żaden” – tylko w wykorzystanych

nigdy?
żaden?

²⁵ B. Schulz, op. cit., s. 4–5.

²⁶ W. Bolecki, op. cit., s. 205.

luzowanie

tu cytatach z *Sierpnia* znajdujemy „złote ściernisko”, „rzęsisty deszcz ognia”, „fizjonomię losu i życia”. Oczywiście ze względu na rangę w kanonie literatury polskiej Jaworski, Witkacy i Gombrowicz to dla autora *Sklepów* i *Sanatorium* towarzystwo najodpowiedniejsze, ale poluzujmy nieco zakaz Boleckiego i powtórzmy za Ryszardem Nyczem, który rozważa inspirującą rolę *Historii maniaków*: „Stąd pewnie tak wiele tu pomysłów, chwytów i obserwacji, które, rozwinięte i wprowadzone w odmienne konteksty, spotkać można u innych, wybitniejszych pisarzy: Gombrowicza, Witkiewicza, Schulza”²⁷. Skoro wypada łączyć Schulza z Jaworskim, to może i warto niekiedy z pisarzami niższej gildii? W *Ciemnych terytoriach*, studium o gotycyzmie Grabińskiego, Eliza Krzyńska-Nawrocka napisała trafnie, choć dziwnie kulawą polszczyzną:

„Niewątpliwie interesujące byłoby rozwinięcie tematu Grabińskiego i innych prozaików modernistycznych, na przykład Brunona Schulza, Witolda Gombrowicza, czy Zofii Nałkowskiej... Możliwości badań porównawczych jest wiele, sądzę, że skupienie się na przykład nad [sic!] wyobraźnią Grabińskiego i autora *Sklepów cynamonowych* [...] mogłoby okazać się ciekawym studium [sic!] na temat m.in. kreacji podmiotowości u obu pisarzy. Można by zwrócić uwagę także na sposoby obrazowania u autorów *Salamandry* i *Sanatorium pod Klepsydrą*, mityzację światów przedstawionych”²⁸.

A zatem Jaworski, Grabiński, Schulz, pobocznie również Mueller... Ciągłość tej sekwencji udało się być może choć po części wykazać.

²⁷ R. Nycz, *Język modernizmu. Prolegomena historycznoliterackie*, Wrocław 1997, s. 253.

²⁸ E. Krzyńska-Nawrocka, *Ciemne terytoria. Człowiek i świat w prozie Stefana Grabińskiego*, Kraków 2012, s. 308.