

Ewa Goczał: Szklane klisze albo dwie strony (z) Księgi. Ficowskiego wiersze o Schulzu

„Patrząc w to wielkie na całe niebo oblicze mitu i czytać zeń i wywróżyć, i wymajaczyć, co w nim się marzy bezimiennie!”

Bruno Schulz

1.

Jasny jest status Jerzego Ficowskiego jako badacza życia i twórczości Brunona Schulza, piewcy jego dzieła, odkrywcy biograficznego i epistolograficznego podłoża *Sklepow cynamonowych* i *Sanatorium pod Klepsydrą*, a w tym wszystkim „krytyka miłującego”¹. Mniej jasna jest ranga jego własnego dorobku literackiego, ciągle obciążonego balastem nierozpoznania, przeoczenia, niedoczytanego w swoim czasie albo też – czekającego jeszcze na odkrycie i doczytanie „p o n i e w c z a s i e”², co zresztą dla budowanej przez niego filozofii twórczej jest jedną z formuł kluczowych. Tymczasem w wierszach Ficowskiego kryje się, oprócz rozległych i różnorodnych bogactw samoistnych, także ciekawy przypis do jego dokonań schulzologicznych, rzucający na nie smugę nowego światła, niuanujący relację pomiędzy mistrzem-odkrywcą a uczniem-egzegetą.

Swoją fascynację drohobyckim pisarzem opisywał Ficowski z emfazą jako „całozyciową pasję, zachłanne medytacje nad jego dziełem, zbieranie wszelkich śladów życia, rekonstrukcje tragicznie przerwanej biografii, prześwietlanie Schulzowskich arcymitów”³, tym jednak, co ugruntowało jego pozycję, było ściszenie własnego głosu, oddanie się faktografii raczej niż silnej interpretacji. Przyjętą przezeń metodą był swoisty „bio-

ranga
własnego
dorobku

- 1 J. Jarzębski, *Krytyk miłujący: Jerzy Ficowski jako badacz twórczości Schulza*, w: idem, *Prowincja Centrum. Przypisy do Schulza*, Kraków 2005.
- 2 „chcę zdążyć / choćby poniewczasie” – tak brzmi wygłos wiersza o emblematycznym incipicie „nie zdołałem ocalić...”, otwierającego tom *Odczytanie popiołów* z 1979 roku, podejmujący temat pamięci o Zagładzie. Istotny jest w tym kontekście także tytuł późniejszego tomu: *Zawczas z poniewczasem* z 2004 roku.
- 3 J. Ficowski, *Do czytelnika*, w: idem, *Regiony wielkiej herezji i okolice*, Sejny 2002, s. 7. Obszerny opis „wielkiej przygody twórczej Jerzego Ficowskiego, jedynej tego rodzaju w naszej rzeczywistości literackiej” podaje Wiesław Budzyński. Zob. idem, *Schulz pod kluczem*, Warszawa 2013, s. 240.

grafizm”⁴, polegający na wyznaczaniu „szerokości pasma łączącego świat realny i świat wykreowany w literaturze”⁵, na pieczołowitym odkrywaniu, co i w jaki sposób w imaginarium Schulza może mieć swoje źródło w życiu, otoczeniu i osobowości pisarza. Tak postępujący Ficowski schulzolog, pozostawał najbliżej – i najbardziej w cieniu – omawianego dzieła. Tym samym ani nie zamykał go na inne wykładnie, ani nie budził takich – zawsze problematyzujących autorytet – kontrowersji jak socjologizujący Schulza w stronę realizmu historycznego Artur Sandauer czy eksponujący własny pisarski idiom Władysław Panas, dokonujący na tej prozie, wzorem jej narratora i bohaterów, „grzesznych manipulacji”⁶ i wykładający „kacerską doktrynę”⁷. Teksty dyskursywne Ficowskiego, choć naznaczone eseistycznym indywidualizmem i poetycką wrażliwością, pozostają powściągliwe, zachowawcze, jakby autor powstrzymywał się od potencjalnych nadużyć. Powątpiewając w intuicję czy też śmiałość egzegetyczną swego poprzednika, Jan Gondowicz tak pisał na temat jego omówienia *Xięgi bałwochwalczej*: „Znamienne, że od zagadki Schulzowskiego iluzjonizmu Ficowski był o włos. Wiedział, choć nie widział. Intensywna poetycka medytacja, tworzywo wstępu do wspomnianego albumu stanowi świadectwo z gruntu podprogowych rozpoznań, które wciąż jednak uchyla świadoma refleksja”⁸.

Inaczej niż w esejach i komentarzach rzecz ma się w samej poezji. Wnikliwej analizy związków schulzologicznych pasji autora *Inicjału* z jego własną twórczością liryczną dokonał Jerzy Kandziora, przyglądając się takim świadectwom powinowactwa z wyboru, jak mitogenność dzieciństwa i pospolitości, metamorficzność poetyckich figur, a nade wszystko – specyficzne modelowanie czasu – i zalecając, aby „czytać *Regiony* również jako swoisty przewodnik po ważnych komponentach poezji samego Ficowskiego”⁹. Powiązania są z pewnością liczne, choć nie ma tu mowy o epigoństwie – raczej o wielu świadectwach wspólnoty wyobraźni i śla-

4 Zob. J. Jarzębski, *Krytyk miłujący*, s. 175.

5 Ibidem, s. 176. Nie wydaje się, by w podobnych komentarzach, jak napisze Marta Baron, Ficowskiemu „wytykano [...] naiwny biografizm”. Zob. eadem, *Grzebanie grzebania. Archeolog i grabarz w twórczości Jerzego Ficowskiego*, Katowice 2014, s. 7.

6 Za: W. Panas, *Apologia i destrukcja*, w: *Nowela, Opowiadanie. Gawęda. Interpretacje małych form narracyjnych*, red. K. Bartoszyński, M. Jasińska-Wojtkowska, S. Sawicki, Warszawa 1974, s. 237.

7 Za: idem, „Mesjasz rośnie pomalu...”. *O pewnym wątku kabalistycznym w prozie Brunona Schulza*, w: *Bruno Schulz. In Memoriam 1892–1942*, red. M. Kitowska-Łysiak, Lublin 1994, s. 127.

8 J. Gondowicz, *Trans-Autentyk. Nie-czyste formy Brunona Schulza*, Warszawa 2014, s. 118.

9 J. Kandziora, *Jerzy Ficowski o Schulzu – między rekonstrukcją a retoryką. (Refleksje nad „Regionami wielkiej herezji”)*, „Schulz/Forum” 3, 2014, s. 46. Dostępne monografie i krótsze omówienia dotyczą tego zagadnienia, ale go nie pogłębiają. Zob. P. Czwordon, *Empatia i obserwacja: o poezji Jerzego Ficowskiego*, Poznań 2010; M. Baron, op. cit.; *Wcielenia Jerzego Ficowskiego według recenzji, szkiców, rozmów z lat 1956–2007*, oprac. P. Sommer, Sejny 2010.

dach nietajonych kontemplacji, czy wręcz: p o e t y c k i c h a d o r a c j i „Schulzowskiego Mitu sięgającego aż do praschematów”¹⁰, jako że dla Ficowskiego „poezja j e s t praktyką sakralną”¹¹ – ona jedna poprzez twórczy wysiłek umożliwia obcowanie z *sacrum*. Jeśli zaś uznaje się go w tym duchu za „najwyższego kapłana kultu [Schulza] w Polsce”¹², to wierszom poświęconym pamięci geniusza z Drohobycza należy przyznać rangę niejako, w cudzysłowie literackiej kreacji, „sakramentalną”. To, co w schulzologicznej eseistyce pozostaje rzetelnym, poręcznym narzędziem opisu, w poezji zmienia się w źródło metafizyczne, atrybut kultu, sygnaturę herezji. To w poezji Ficowski, na dekadę przed rewelacjami Władysława Panasa, napisze o Schulzu: „Bruno kabalista”¹³.

najwyższy
kapłan

Zwraca uwagę fakt, że niektóre sformułowania Ficowskiego, stworzone na użytek prac interpretacyjnych, anektowane są następnie do wierszy. Tak dzieje się z dwoma charakterystycznymi neologizmami: „mitologiką”¹⁴ i „ubestwieniem”¹⁵. Oba są hasłami określającymi istotne zjawiska w twórczości autora *Sanatorium pod Klepsydrą*, które poeta obmyśla jako pojemne i cenne poznawczo, używa ich niejednokrotnie,

10 J. Ficowski, *W życzliwości dla cudu* (rozmowa Magdaleny Lebeckiej), w: *Wcielenia...*, s. 666–667.

11 Idem, *Piszę dla moich bliskich dalekich* (rozmowa Wojciecha Wiśniewskiego), w: *Wcielenia...*, s. 592.

12 B. Budurowycz, *Galicja w twórczości Brunona Schulza*, w: *Bruno Schulz. In Memoriam*, s. 15.

13 Sam Władysław Panas, intensywnie eksplorujący kabalistyczne wątki w dziele Brunona Schulza, swój pierwszy „mesjanizujący” go tekst opatrzył takim właśnie tytułem, a także mottem wziętym z wiersza Ficowskiego (choć wyraźnie mniej zainteresowany jego twórczością poetycką niż schulzologiczną znalazł go, jak sygnuje w przypisie, nie w *Śmierci jednorozca* z 1981 roku, ale w *Okolicach sklepów cynamonowych* z roku 1986). Zob. W. Panas, *Bruno kabalista. O kosmogonii kabalistycznej Brunona Schulza, Proza polska XX wieku*, red. M. Bartnicka, Białystok 1994 – jako referat tekst został wcześniej wygłoszony na konferencji w Drohobyczu w listopadzie 1992. Skądinąd wiadomo, że podobne tropy traktował Panas bardzo poważnie. W jednym z przypisów do *Księgi blasku* referuje stan badań nad związkami Schulza z mistyką żydowską i za pierwszego dostrzegającego je krytyka uznaje Stefana Napierskiego, który w paszkwilanckim *Dwugłosie o Schulzu* z 1939 roku pisał: „w jego zakisłym zaduchu zwisa pajęczyna – i udaje kabalistykę”. Pewność, że Napierski wiedział coś o kabale, Panas wywodzi z fragmentu jego *Poematu o Spinozie*, brzmiącego w skrócie tak: „...oczami zapadłymi w głębokie oczodoły śledzili znaki Kabały / koła i straszne trójki Zodiaku”. Zob. W. Panas, *Księga blasku: traktat o kabale w prozie Brunona Schulza*, Lublin 1997, s. 103–104.

14 „Schulz w swych doznaniach i przekazach elementów widzialnego świata jest mistrzem, widzi, dostrzega celnie i precyzyjnie. Dopiero z tych dostrzeżeń, poprzez podsunięte im związki i konsekwencje – buduje mit, daleki od potocznego widzenia świata, nie surrealistycznie alogiczny, ale w jakiś sposób oczywisty, rządzący się – by znów użyć neologizmu – Schulzowską m i t o l o g i k ą” (J. Ficowski, *Fantomy a realność*, w: idem, *Regiony...*, s. 71). Gdzie indziej jeszcze mitologika zostaje określona jako: „umiejętność nadania sensualnym mitologicznym treściom ścisłości. Chodzi mi o [...] artystyczną logikę, która rzeczy chaotyczne sprowadza do artystycznego porządku, nadaje im logikę w granicach wielkiej metafory” (J. Ficowski, *Światy kolorowe* (rozmowa Krystyny Nastulaneki), w: *Wcielenia...*, s. 570).

15 W przedmowie do *Xięgi bałwochwalczej* Ficowski weryfikuje dewiacyjne inklinacje grafik w taki sposób: „[M]amy tu do czynienia z sakralno-orgiastycznym kultem kobiety, który dzięki masochizmowi artysty staje się ubóstwieniem, a raczej – u b e s t w i e n i e m...” (J. Ficowski, *Słowo o „Xiędze bałwochwalczej”*, w: B. Schulz, *Xięga bałwochwalcza*, Warszawa 1988, s. 24).

znamienna
sława

a potem obraca w tytuły własnych utworów, z których pierwszy, *Mitologikę*, należy traktować jako istotny autokomentarz, ze znamienymi słowami: „Idę po słowach: / po tropach. / Węszę przebiegi rzeczy: / Tymczasem / hoduję rzeczy nagie”¹⁶. Zawiera się w tej deklaracji pewien zarys programu poetyckiego, nakierowanego na styk rzeczy i słów, budowanego pomiędzy reprezentacją i kreacją – opartego na maksymalnej precyzji w nazywaniu (na nowo) rzeczywistości, a więc na śmiałym jej odkrywaniu poprzez piętrzenie metafor i nawarstwianie obrazów, ze świadomością wiecznej potencjalności (s)twórczego charakteru pisarstwa, ograniczonego do terytorium języka. *Ubestwienie* jest takiego programu realizacją – to erotyk, w którym spersonifikowana, czy raczej zanimalizowana miłość obrazowana jak ubrany w organizm instynkt („pomruk porosły mrokiem / i światło ciche jak śmierć [...] / Z lasów wypruwa / żyły żywicy [...] / Lżejsza od jawy / tętnem bije jak pięść”¹⁷) jest w istocie konstrukcją zbudowaną z lingwistycznych konceptów.

Tym jednak, co tutaj nas interesuje, jest inna para wierszy – dwa utwory wprost poświęcone pamięci Brunona Schulza: *Mój nieocalony* z tomu *Ptak poza ptakiem* z 1968 roku oraz *Drohobycz 1920*, opublikowany pierwszy raz w *Śmierci jednorożca* w roku 1981. Napisane w różnym czasie, posługujące się odmiennymi rodzajami obrazowania, składają się na niezwykle syntetyczny, wieloaspektowy portret Schulza, a także budują jego mit i poświadczają wyjątkową czułość, lub nawet – by przesunąć myśl do stosownej tu metafory – światłoczułość poety na odnaleziony przez siebie Autentyk. W tych dwóch niedługich tekstach skupiają się jak w soczewce promienie padające z „księgi łuszczącej się blaskiem”¹⁸ – znajdziemy tam negatyw słonecznego przepychu *Sierpnia* i odbłask złamanych kolorów *Ptaków*, szarą poświatę *Ulicy Krokodyli* i przyćmione sztuczne światło *Sklepów cynamonowych*, biały dzień na drohobyckim rynku, a wreszcie Schulzowską wersję „ciemnego świecidła” – głęboką czerń o emanacyjnej sile.

światło-
czułość
poety

2.

Tytułowe „szklane klisze” to niepozabawione poetyckiego tonu spolszczenie *cliché-verre*¹⁹ – nazwy techniki graficznej, którą posłużył się Bruno

16 J. Ficowski, *Mitologika*, w: idem, *Pismo obrazkowe*, Warszawa 1962, s. 43.

17 Idem, *Ubestwienie*, w: idem, *Lewe strony widoków*, Poznań 2014, s. 119.

18 B. Schulz, *Opowiadania. Wybór esejów i listów*, oprac. J. Jarzębski, Wrocław–Warszawa–Kraków 1989, s. 144.

19 Jerzemu Ficowskiemu zdarzyło się transkrybować francuską nazwę jako „tzw. «kliszewery»”, ale nie wydaje się, by taka forma gdziekolwiek się przyjęła. Zob. *Irena Kejlin-Mitelman* (wspomnienie), w: B. Schulz, *Listy, fragmenty, wspomnienia o pisarzu*, oprac. J. Ficowski, Kraków–Wrocław 1984, s. 50.

Schulz w *Xiędze bałwochwalczej*. Zasadność zestawienia wierszy z grafikami będzie tu wynikać z kilku przyczyn. Po pierwsze, *Drohobycz 1920* w oczywisty sposób dotyka genezy *Xięgi* – kompendia Schulzowskie skrupulatnie datują na ten rok rozpoczęcie prac nad nią²⁰, a wiersz zawiera wizję tego początku i nosi ślad ekfrastycznego niemal opisu emblematycznych elementów rycin. Po drugie, w metodzie poetyckiej Ficowskiego jest coś przywodzącego na myśl raczej te oszczędne w kolorystyce ilustracje niż wielosłowne i barwne opowiadania. Jego wąsko łamane wiersze, podzielone na strofy, które da się ogarnąć jednym spojrzeniem, budowane są ze słownych rytów, składane z asyndetonów, bez cieniowania spójnikami, są przy tym bardziej – na wzór sztuk wizualnych – statyczne same w sobie, by ożywać dopiero w interpretacji, inaczej niż płynna i dynamiczna proza²¹. Innymi słowy: podobnie jak grafiki wiersze zawierają gęstą esencję tej substancji myślowej, która w opowiadaniach i esejach rozszerza się na rozległą przestrzeń. Po trzecie, tak jak szklane klisze wymagają naświetlenia, tak i te dwa liryki nabierają wyrazu dopiero objaśnione przez kontekst, a więc: naświetlone – jeden światłem drugiego i oba – blaskiem dzieła Schulza.

Cliché-verre to, jak intrygująco pisze Jan Gondowicz, „nieczysty ersatz grafiki”²², technika nieszlachetna, bo mieszana, wywodzona przeważnie z Francji, gdzie rzeczywiście w XIX wieku ukonstytuowała się jako gatunek sztuki plastycznej²³, w istocie jednak będąca pokątnym efektem eksperymentów pionierów fotografii²⁴. Sam Schulz pisał o niej tak: „Metoda, którą się posługuję, jest żmudna. Nie jest to akwaforta, ale tzw. *cliché-verre* – płyta szklana. Rysuje się igłą na warstwie czarnej żelatyny pokrywającej szkło, w ten sposób otrzymany negatywny, przeświecający rysunek traktuje się jak negatyw fotograficzny, tj. kopiuje się w ramce fotogr. na papierze światłoczułym, wywołuje, utrwała i zmywa

Gondowicz
intryguje

²⁰ Zob. np. B. Schulz, *Księga obrazów*, oprac. J. Ficowski, Gdańsk 2012, s. 541.

²¹ Dorobek plastyczny Schulza jest dość powszechnie oceniany jako ciekawy, ale mniej znaczący niż jego dorobek pisarski. On sam pisał o swoich rysunkach, co pewnie należałoby odnieść i do grafik: „Na pytanie, czy w rysunkach moich przejawia się ten sam wątek, co w prozie, odpowiedziałbym twierdząco. Jest to ta sama rzeczywistość, tylko różne jej wycinki. Materiał, technika działają tutaj jako zasada selekcji. Rysunek zakreśla ciaśniejsze granice swym materiałem niż proza. Dlatego sądzę, że w prozie wypowiedziałem się pełniej” (*Bruno Schulz do St. I. Witkiewicza*, w: B. Schulz, *Opowiadania...*, s. 443–444). Podobnie Ficowski w tekstach dyskursywnych wypowiedział się o Schulzu z pewnością pełniej niż w poezji – poezja jednak operuje innymi walorami, co jest tu dla nas istotne.

²² J. Gondowicz, op. cit., s. 58.

²³ Por. ibidem, s. 56; M. Kitowska-Lysiak, „*Xięga Bałwochwalcza*” – grafiki oryginalne (*cliché verre*) Brunona Schulza, „Biuletyn Historii Sztuki” 1981, nr 4, a zwłaszcza: eadem, *Światło-czułość. Czy „Xięga bałwochwalcza” Brunona Schulza mogłaby powstać bez cliché-verre?*, „Konteksty. Polska sztuka ludowa” 2012, nr 1–2.

²⁴ Pierwszym twórcą artystycznych *cliché-verre*’ów był Camille Corrot; na ślad tej techniki trafił już w latach trzydziestych William Henry Fox Talbot, tworząc „fotogeniczne ryciny”. Zob. K. Schenck, *Cliché-verre: drawing and photography*, „Topics in Photographyc Preservation”, Vol. 6, s. 112–113.

– proceder jak przy odbitkach fotograficznych – koszt znaczny – praca także. [...] Do masowej produkcji technika ta nie jest”²⁵.

Wiadomo, że pracował na zużytych kliszach, podarowanych mu przez zaprzyjaźnionego fotografa, Bertolda Schenkelbacha²⁶. A więc tworzenie polegało na zaczernieniu szklanej płyty z pozostałością po utrwalonym na niej w odcieniach szarości zdjęciu, a następnie rysowaniu ostrym narzędziem – usuwaniu tego, co naprawdę chciało się uzyskać. Tak powstały negatyw trzeba było jeszcze naświetlić, odwrócić tony i utrwalić efekt wyrazistej czerni na papierze światłoczułym. Dokładnie tak da się opisać sposób działania Ficowskiego w kreśleniu portretu Brunona Schulza, który nie jest portretem podwójnym, ale raczej rodzajem p a - l i m p s e s t u – klarownym obrazem wrytym na zaciemnionym p u - s t y m m i e j s c u po bohaterze jego wyobraźni, przez które prześwituje nieskończoność, ponieważ, jak dopowiada poeta, wyjątkowo mową niewiązaną: „Puste miejsca po kimś nigdy nie bywają puste. Rozrastają się we wszystkich kierunkach, nie wystarcza im obszar wyznaczony dla żywych. Ten, którego już nie ma, nie mieści się w ciasnym kręgu ogarniającym go za życia. Odkąd zniknął, zamieszkuje wszystkie miejsca jednocześnie, wypełnia najbardziej niepojęte pojemności. Jego materia nieuchwytna, jego duch dotykalny zastępuje nam wszystkie drogi, staje się k r e t e m w c z a r n o z i e m i e n a s z y c h s n ó w”²⁷.

3.

Tak jak u Schulza panuje „sztuczne oświetlenie, [...] jest mroczno, ciasno”²⁸, tak samo w pierwszym z wierszy Ficowskiego przestrzeń jest ograniczona, a światło – sztuczne i słabe:

25 List Brunona Schulza do Zenona Waśniewskiego z 24 kwietnia 1934, w: B. Schulz, *Księga listów*, oprac. J. Ficowski, Gdańsk 2002, s. 64. Bardzo szczegółowo, z punktu widzenia znawcy rzemiosła, opisał grafiki Schulza Jerzy Werner: „Artysta wykonywał swoje rysunki igłą i skrobakiem w emulsji fotograficznej na podłożu szklanym. Większe płaszczyzny zeszkrobywał skrobakiem, a te elementy rysunku, które przypominały zatrawienia – zadrapywał na mokrej emulsji igłą lub też trawił kwasami. Szare, szorstkie tony otrzymywał przez pocieranie emulsji szklanym i drobnoziarnistym papierem, tenty zaś, których było bardzo mało, uzyskiwał przez oddziaływanie na światłoczułą emulsję kliszy fotograficznej utrwalaczem foto za pomocą pędzla. Z tak przygotowanej kliszy wykonywał odbitki sposobem fotograficznym – metodą kontaktową (stykową) na papierze fotograficznym matowym, przypominającym papier jednostronnie kredowany o powierzchni lekko żółtawej. *Cliché-verre* jest bliższa jednak technikom graficznym artystycznym niż fotograficznym, gdyż rysunki zostały wykonane przez artystę bez użycia aparatu fotograficznego” (J. Werner, *Technika i technologia sztuk graficznych*, Kraków 1972, s. 201).

26 Por. J. Gondowicz, op. cit., s. 58.

27 J. Ficowski, *Puste miejsca po*, w: idem, *Lewe strony...*, s. 53; wyróżnienie – E. G.

28 M. Kitowska-Łysiak, „*Xięga Bałwochwalcza*”..., s. 407. Należy tu być może zaznaczyć, że wrażenie mroku i ciasnoty wynika z niedoskonałości reprodukcji cliché-verre’ów z oryginalnej *Xięgi*, na co

Tyle już lat
 na mojej antresoli z belek
 między sufitem a sienią
 ćmi światłość wiekuista na 25 watt
 zaciemniona pstrzynami much
 za barykadą makulatury²⁹.

Opisywany skrawek przestrzeni jest „mój”, własny, od lat niezmienny. Trudno oprzeć się wrażeniu, że poetycki opis sięga do fizycznej rzeczywistości – od niej, od spojrzenia w kąt pomieszczenia, w którym świeci tania żarówka i zalega sterta papierów, zaczyna się poetycka medytacja. Medytacja i tym samym – bo taka jest zasada tworzenia – m i t y z a c j a r z e c z y w i s t o ś c i, podstawowa dyspozycja wyobraźni Schulza, którą zracjonalizował w programowym eseju pod tym tytułem³⁰. *Mój nieocalony* stanowi w jakiejś mierze liryczną realizację postulowanych tam celów literatury, ale jest też kompleksem obrazów analogicznych do najbardziej sugestywnych metafor *Mityzacji rzeczywistości*. Pierwsza strofa odsyła nas przecież do tego pierwotnego słowa, które było „majaczeniem, krążącym wokół sensu światła”³¹. Samo światło ma w sobie s e n s, a więc istotę rzeczywistości, dlatego że daje się nazwać „światłością wiekuistą”, a tym samym włączyć w „jakiś sens uniwersalny”³². Pamiętamy najśłynniejszy passus: „Poezja – to są krótkie spięcia sensu między słowami, raptowna regeneracja pierwotnych mitów”³³. To, co pojawia się u Ficowskiego, to nowa wersja odwiecznego mitu solarnego, skojarzona jednocześnie z modlitewną formułą i użyta jako glosa do zakamarka rzeczywistości – w istocie nietrwałej (czym jest „Tyle już lat” wobec wieczności?) i tandetnej – ironiczna, ale też apologetyczna. Dochodzi bowiem do uwznioślenia, nasycenia sensem czegoś, co sens ma tylko użytkowy i przelotny. Pisarz dopowie, referując zasadę twórczości swojego mistrza: „Dzieje się to za sprawą mitu, który nazwać można mitem upadłych aniołów, a zarazem – zstępującego Mesjasza [...]. Ten upadek mitu jest u Schulza zarazem awansem: ożywieniem przez zstąpienie w prozę co-

jednak
 światła?

zwraca uwagę Stanisław Rosiek (zob. idem, *Dzieło, którego nie ma? Praktyczne (i ontologiczne) powody niedostępności „Xięgi bałwochwalczej”*, „Schulz/Forum” 5, 2015), ale też wiersze Ficowskiego o Schulzu nie mogą być niczym innym, jak reprodukcją, odbitką faktycznej, autentycznej egzystencji.

²⁹ J. Ficowski, *Mój nieocalony*, w: idem, *Lewe strony...*, s. 120.

³⁰ B. Schulz, *Mityzacja rzeczywistości*, w: idem, *Opowiadania...*

³¹ Ibidem, s. 383.

³² Ibidem.

³³ Ibidem, s. 384. Zob. W. Bolecki, *Mityzacja rzeczywistości: koncepcja literatury Brunona Schulza*, w: idem, *Modalności modernizmu. Studia, analizy, interpretacje*, Warszawa 2012, s. 447–452.

dziennosci. [...] I tu, w dziedzinach owego wyradzającego się mitu, w jego ułomnych realizacjach, wyzwala się urok tandety, przyziemna krzątania staje się obrządkiem, następuje proces odwrotny: mitologiczne wniebowstąpienie pospolitości³⁴.

Wśród takiej pospolitości pojawia się sam tytułowy „nieocalony”, wysoko, ale nie nazbyt, „na antresoli”, najzupełniej przyziemny, w najwyczajniejszych czynnościach i stanach:

On tam jest nakręca zegarek
nie wygania pajaków śpi.

Ale już w kolejnym fragmencie uwidacznia się niezwykłość postaci, której nie ima się czas i przestrzeń:

Chyba już przetłumaczył wszystkie sęki
Jego cień nieruchomy tynkiem zarasta
czasami nie ma go nawet
po godzinie policyjnej
bawi w Hajdarabadzie
odmyka kolejne słoje
wchodzi w drewno coraz drzewiej i drzewiej.

Jest i jednocześnie go nie ma, może być wszędzie i zarazem nigdzie. Ruchem regresywnym, pulsującym, a przy tym inwestującym w plastyczność językowego archaizmu „wchodzi w drewno coraz drzewiej i drzewiej”. Wnika w rzeczy, ale nie daje się uchwycić. Taki obraz nie jest szkicem do portretu, raczej – nienasświetlonym negatywem, obrysem niebytu, nałożonym na zużytą kliszę, świadectwem niewidocznej obecności, miejscem powidoku, ale i miejscem na widok, który wydobędzie światło – silniejsze niż ćmiała żarówka. W jej blasku nie widać zdecydowanych kolorów, widzi się wszystko w odcieniach szarości lub w sepii. Tym, co rzuca się w oczy w tym wierszu, jest właśnie achromatyczność, podobna tej z *Ulicy Krokodyli*, w której wszystko jest „szare, jak na jednobarwnych fotografiach”³⁵, nie ma kolorów ani ludzi, pojawiają się dorożki bez woźniców, rządzi „pozór i pusty gest”³⁶. Tak wykreowany świat jest kompatybilny ze snem, który uprawomocnia wreszcie wielką metaforę, wyrażającą spomiędzy bytu i niebytu, obserwacji i wizji:

wszędzie
i zarazem
nigdzie

34 B. Ficowski, *Księga, czyli powrotne dzieciństwo*, w: idem, *Regiony...*, s. 30.

35 Ibidem.

36 B. Schulz, *Ulica Krokodyli*, w: idem, *Opowiadania...*, s. 77.

W niemalowaną deskę
sen mój dzisiaj zapukał do niego

Panie Brunonie już można
niech pan schodzi

Ścisła formuła poetycka, ukonkretniająca (na pozór) frazeologizm o niemalowanym drewnie, wzmacnia i pieczętuje niejako marzenie sennie o dającym się wyobrazić, ale niezaistniałym ocaleniu, subtelnie wpisującym los Schulza w figurę żydowskiego ukrycia, a więc o n i e o c a - l e n i u – tak ujmowanym:

A on czeka na niedoczekanie
nie może słyszeć mojego snu
on nikt
trzeźwiejszy niż ktokolwiek
wie że nie ma antresoli
ani światłości
ani mnie.

nieocalenie

Wyliczenie obejmuje – i niweczy – wszystko. Silnie ujawniający się od początku podmiot unicestwia się sam – niknie wobec numinotycznej potęgi obiektu swojej kontemplacji. Ale i „on nikt”, stwórca całego świata, redukuje się do nicości, „czeka na niedoczekanie”, a więc zatrzymuje się – choć nie ustaje – w mesjańskiej nadziei, niemającej szans na spełnienie.

Taki jest jednak początek, a „Schulzowski początek – to pulsująca w nicości potencja”³⁷ – nastąpi więc dalszy ciąg.

W *Moim nieocalonym* dominuje ton elegijny i osobisty. Utwór ukazał się po raz pierwszy w tomie *Ptak poza ptakiem* z roku 1968, a więc o rok późniejszym niż pierwsze wydanie *Regionów wielkiej herezji*. Wiersz – tren po wojennej śmierci Schulza zapowiada w pewnym sposób kolejny, najbardziej znany tom poetycki Ficowskiego, *Odczytanie popiołów*, poświęcony w całości upamiętnieniu ofiar Zagłady. Niemożliwe schronienie, niespełnione ocalenie „na mojej antresoli z belek” znajduje się w marzeniu sennym, w wierszu ocalającym „poniewczasie”. Ciągłe świeża utrata sprawia, że silniejsze jest poczucie nieobecności niż z takim wysiłkiem rekonstruowane wtedy, przedwcześnie przerwane istnienie. Wizja poety wiąże jednak tę nieobecność z całkiem konkretnym, choć po schulzowsku ekscentrycznym, marginalnym obrazem zaułku świata.

37 W. Panas, *Księga blasku...*, s. 73.

4.

odwrócenie
antyobrazu

Drugi z wierszy to projekcja tego, co mogło się wydarzyć w Drohobyczu w 1920 roku – jak mógł się narodzić Schulz artysta. Dochodzi do zupełnego odwrócenia antyobrazu z pierwszego utworu. Na negatywowym świecie (nie)przedstawiony w *Moim nieocalonym* składały się: nieokreślony czas (zawsze i nigdy), nieokreślona przestrzeń (wszędzie i nigdzie), bohater, którego nie ma, i wydarzenia, które nie mogły zaistnieć. W prowadzonym za pomocą trzecioosobowej poetyckiej narracji *Drohobyczu 1920*³⁸ wszystko jest na odwrót: miejsce i czas określone zostają już w tytule, bohater jest wyrazisty, jeden i jasno nazwany (w całym wierszu tylko dwie nazwy własne pisane są dużą literą: obok sygnatury „Drohobycza” dwukrotnie powtórzone imię „Bruno” – ma to znaczenie, jako że już „gorgoniusz tobiaszek” czy „księga zohar” sprowadzone zostają do apelatywu³⁹). Wydarzenia są uporządkowane i tworzą metaforyczny wprawdzie, ale najzupełniej logiczny ciąg przyczynowo-skutkowy. Kreacja znów zaczyna się od (nieprzezroczyściego językowo) nakreślenia tła i skoncentrowania go wokół jednego elementu rzeczywistości – o niezwyklej sile oddziaływania:

Na rynku w Drohobyczu
pod szyldem gorgoniusza tobiaszka
pod wieczór smukłe nogi szły
pieczętując się herbem wysokich obcasów
szły przed siebie i wzwyż
czarnych pończoch
przez łydki do wyniosłych podwiązek

Mimowolnie wchodzimy w rolę obserwatora-fetyszysty. Z pietyzmem opisywane nogi, kreślone równie pieczołowicie jak w każdej rycinie z *Xięgi bałwochwalczej*, stają się zarzewiem twórczości. Artysta nie jest bezwolnym piewcą, niewolnikiem fetyszu, ale kreatorem, demiurgiem, stwórcą nowego kosmosu:

³⁸ J. Ficowski, *Drohobycz 1920*, w: idem, *Lewe strony...*, s. 216.

³⁹ Co jest znaczące tym bardziej, że ten niuans typograficzny ma swoją historię – pierwotnie w utworze w ogóle nie ma wielkich liter, pojawiają się dopiero w wersji z autorskiego wyboru wierszy *Wskazówki dla początkujących zegarów* z 1993 roku, gdzie jednak zostaje nimi obdarzony także „Gorgoniusz Tobiaszek”. Za dojrzałą i domyślaną do końca należy uznać zatem wersję z tomu *Gorgoniusz Tobiaszek* z 2002 roku.

stał Bruno za węglem zmierzchu
 rzuconym spojrzeniem
 zaczął czarną pończochę
 puszczało oczko wschodziła kometa pończoszników
 ku niej merdając ogonami biegły
 zwierzęta zodiaku ugłaskane batem

To mit o stworzeniu i jednocześnie apokryf. Podniosły język, którego ironiczny ton łatwo daje się zapomnieć, przydaje obrazowi głębi, ale go nie cieniuje, jak w *cliché-verre*ach nie czyni tego *stimmung* – „szara poświata”⁴⁰, ta sama „indyferentna szara poświata, która nie rzuca cienia i nie akcentuje niczego”⁴¹. Nagromadzenie metafor, powstających z rozbitych idiomów, uruchamiających nowe znaczenia zwykłych zwrotów sprawia, że całość jest zwarta i gęsta, jednolicie czarna. Czytamy dalej:

czytamy
dalej

wonczas z czarnego łona
 księgi zohar
 zrodził się kret czarnoziemnej magii
 podmiejski głęboko
 a Bruno kabalista na floriańskiej ulicy
 karmił go z ręki
 i szeptał synu mój synu

Czarne są pończochy, paradoksalnie czarne jest „łono księgi zohar” – *Sefer ha-Zohar* – kabalistycznej Księgi Blasku. Z płynącego z niej he-retyckiego podszeptu rodzi się „kret czarnoziemnej magii”, dokonuje się zezwierzęcenie – „karykaturalna czarnomagiczna przemiana”⁴². Kret, którego karmi „Bruno kabalista”, to jego syn-twór, wytwór graficzny, o którym Ficowski napisze, myśląc o jednej z grafik *Xięgi*: „Sam Schulz (autoportret!) na pierwszym planie – to pokurcz czołgający się na ziemi i przypominający kreta”⁴³. W takim hybrydycznym złożeniu spełnia się istota groteski – i to groteski mitologicznej, najbardziej pierwotnej, dla której wzorcowy jest „wizerunek istoty złożonej z części ludzkich i zwierzęcych”⁴⁴. Taka groteska jest zbyt mroczna i tajemnicza, aby być komiczną. Głęboka czerń, o której była już mowa, styka się tu tylko ze światłem między strofami, między wersami, ze wielokrotnionym odstępem

spełnia się
istota
groteski

⁴⁰ M. Kitowska-Łysiak, *Światło-czułość...*, s. 275.

⁴¹ B. Schulz, *Ulica Krokodyli*, s. 73.

⁴² J. Ficowski, *Słowo...*, s. 18–19.

⁴³ *Ibidem*, s. 21.

⁴⁴ W. Bolecki, *Pre-teksty i teksty*, Warszawa 1998, s. 114–115.

przed kończącą utwór apostrofą. Ćmiący, migotliwy poblask „światłości wiekuistej” z pierwszego wiersza w drugim klaruje się w wyrazisty kontrast – w obraz d i a l e k t y c z n y.

Dialektyka ciemności i światła kieruje nieomylnie ku symbolice kabalistycznej. Nie trzeba jej zresztą szukać – ezoteryczna tajemnica leży wszak na wierzchu, w słowach „Bruno kabalista”, które można uznać za poświadczenie wspólnoty we wtajemniczeniu. Jeśli uznamy Schulza za literackiego kabalistę, a Ficowskiego za jego ucznia i spadkobiercę, to ten pierwszy byłby „autorytetem objawieniowym”⁴⁵, a drugi – jego mekubalem – „przyjmującym”⁴⁶, zobowiązanym do zachowania tajemnicy, ochrony – pod osłoną poezji – tej sekretnej wiedzy, jaką otrzymał od przewodnika, ale jednocześnie do przekazania tradycji, kultuwowania jej. Słowo „kabalista” ma tutaj, oczywiście, wartość metafory – kieruje ku iście (czarno)magicznym właściwościom artystycznego talentu, ale może też mieć pewną własność sylleptyczną: obok przenośnego odnosić się do znaczenia dosłownego – jeśli za kabalistyczne uznamy po prostu pewne z rozmysłem stosowane elementy techniki pisarskiej (takie modelowanie językowe tekstu, aby sugerować stwórczą moc słów), pewne czysto biograficzne przyczynki do twórczości (zakorzenie w tradycji żydowskiej – zwłaszcza gdy nie jest traktowana jako dogmat), a także pewne kulturowe motywy, po które najłatwiej było twórcy sięgnąć (eksplorowane i przetwarzane wątki starotestamentowe, ale też w ogóle religijne, jako że w tym znaczeniu kabalistyczność wynika z żydowskości, ale realizuje się w świadomości, dla której jedynym *sacrum* jest sztuka).

Z pewnością zainteresowany nieortodoksyjnym judaizmem Ficowski⁴⁷, podkreślając agnostycyzm Schulza, wskazywał na „głębokie więzi duchowe z żydowskimi tradycjami, które zapładniały od dzieciństwa jego wyobraźnię, z arcyżydowską sakralizacją dnia powszedniego, która miała znaleźć w jego pisarstwie genialny odpowiednik w postaci mityzacji rzeczywistości, w postaci Księgi, w postaci «powrotnego dzieciństwa» – Schulzowskiego spełniania w skali indywidualnej me-

45 G. Scholem, *Kabala i jej symbolika*, przeł. R. Wojnakowski, Kraków 1996, s. 27.

46 A. Mello, *Judaizm*, przeł. K. Stopa, Kraków 2001, s. 125.

47 Należy pamiętać nie tylko o fascynacji Schulzem, ale też o *Antologii poezji ludowej Żydów polskich*, zatytułowanej *Rodzinki z migdałami*, a wydanej przez Ossolineum w latach sześćdziesiątych, której Ficowski był redaktorem i tłumaczem. Znaczna część pomieszczonych w tamtym zbiorze pieśni powstała w XVIII wieku lub nieco później i nosi ślady religijnych sporów tamtych czasów. Pochodzą one i ze sfer chasydzkich, i ze sfer antychasydzkich maskilów, i przyjmują niekiedy charakter ostrej satyry. W dorobku Ficowskiego poety znalazł się także bardzo interesujący cykl poetycki zatytułowany *Wskazówki dla początkujących zegarów*, odnoszący się do postaci Baal Szem Towa – kluczowej dla rozwoju polskiego chasydyzmu – i podejmujący zasadnicze dla mesjanizmu judaistycznego wątki. Zob. J. Ficowski, *Wskazówki dla początkujących zegarów. Wybór poezji 1945–1985*, Warszawa 1993, s. 287.

sjańskich prorocत्व”⁴⁸. Sam włączył się w ten nurt na prawie powinowactwa z wyboru, przyjmując tradycję, odpowiadając na przekaz.

Kabalistyczne ukształtowanie obu wierszy potwierdzałyby dychotomie „wszystkiego” i „niczego”⁴⁹, początku i końca, czy zoharystyczny motyw świętych iskier rozproszonych pomiędzy niską materią, ten „tandetny wymiar”⁵⁰, niezbędny, aby elementy rzeczywistości w dziele Schulza stały się „nośnikami prawdziwie mesjańskich nadziei”⁵¹. Jeszcze istotniejszy byłby obecny w tej poezji i nadający jej ogromną energię żywioł lingwizujący. Bo też kabalistyczne jest „rozbijanie stężonych w idiomu związków frazeologicznych [...], kojarzenie słów o podobnym lub identycznym «kośćcu» spółgłoskowym, analiza kształtu liter alfabetu itd. Wiele z «uczonych» roztrząsań [...] wykorzystuje tzw. etymologię ludową”⁵². Tymczasem wyobraźnia Ficowskiego jest w y o b r a ź n i ą j ę z y k o w ą, w jego poezji mitologiczne historie budowane są ze środków czysto poetyckich – obrazy wynikają z układu słów, a żywioł deskryptyczny przesila się przy tym z żywiołem fabularnym – opisy przechodzą płynnie w miniaturowe kosmogonie i apokalipsy. Tym zaś, co węzłowe, jest mit Księgi – tej pisanej w pierw literami ognia białego (metafizycznej, niewidzialnej) a potem literami ognia czarnego (objawionej, widzialnej)⁵³. Taki mit uruchamia nieustająca praca myśli – wieczny powrót z jednego początku do drugiego, kontemplacja dwóch przenikających się warstw, na styku których unieważnia się czas.

żywioł
lingwizujący

5.

Dwie strony (z) Księgi to swego rodzaju, by znów posłużyć się wziętym z poezji Ficowskiego zaklęciem, „zawczas z poniewczasem”⁵⁴. Zawczasu,

48 J. Ficowski, *W poszukiwaniu partnera kongenialnego*, w: *Czytanie Schulza*, red. J. Jarzębski, Kraków 1994, s. 19. Ciągłe rosnący kompleks interpretacji Schulza w duchu mistycyzmu żydowskiego oraz podważających je odczytań przeciwstawnych, których najgłośniejszym przejawem była, jak się zdaje, książka Michała Pawła Markowskiego *Powszechna rozwiąźłość*, rekapitułuje i glosuje Agata Bielik-Robson, polemizująca zaocznie ze wspomnianą rozprawą i umieszczająca Schulza w sytuacji granicznej, na ruchomych, antynomicznych, ale jednak kabalistycznych marginesach żydowskiej tradycji, co zgadzałoby się z intuicjami Ficowskiego. Zob. M. P. Markowski, *Powszechna rozwiąźłość. Schulz, egzystencja, literatura*, Kraków 2012; A. Bielik-Robson, *Życie na marginesach. Drobny aneks do kwestii „Bruno Schulz a kabała chasydzka”*, w: *Bruno od księgi blasku. Studia i eseje o twórczości Brunona Schulza*, red. P. Próchniak, Kraków 2013.

49 W. Panas, *Księga...*, s. 10–13.

50 A. Lipszyc, *Bruno Schulz: piękno dnia ostatniego*, w: idem, *Rewizja procesu Józefiny K. i inne lektury od zera*, Warszawa 2011, s. 79.

51 Ibidem.

52 I. Kania, *Kabała, czyli ku resakralizacji sakralnego*, w: idem, *Opowieści Zoharu. O kabale i Zoharze*, Kraków 2012, s. XXIII–XXIV.

53 Por. Sh. Lindenbaum, *Wizja mesjanistyczna Schulza i jej podłoże mistyczne*, w: *Czytanie Schulza*, s. 43.

54 Por. przypis nr 2.

przed wszystkimi, odkrywa poeta wiele Schulzowskich tajemnic, ponieważ ocala je i przywraca do życia. Jeśli za Księgę uznamy dzieło Schulza, jego zrekonstruowany życiorys i całą artystyczną spuściznę, to dwa wiersze mu poświęcone są dwiema nałożonym na siebie i przez siebie przeświecającymi jej stronami. Jeśli zaś Księgą, odbiciem tamtej, zbiorem komentarzy i apokryfów jest cały dorobek Jerzego Ficowskiego, to stanowią one wyjęte z niego dwie strony – dwa wyraziste egzemplarze. O ile w esejach autor *Regionów wielkiej herezji* był poszukiwaczem prawdy, o tyle w poezji jest poszukiwaczem blasku, niepewnych świetlnych fluktuacji. W jednym wierszu ujmuje obraz żywego Schulza z cieniem śmierci, w drugim – cień dawno zmarłego z przeblaskiem życia, oba zaś bierze z nicości i obraca w całość, we wszystko. Najpierw widzimy zużytą kliszę – wytrawiony z barw obraz tandetnej, peryferyjnej rzeczywistości. Potem pojawia się w niej tajemnicza cieniasta figura, dominująca przestrzeń, dziwnie żywotna, panująca nad czasem i światem – aż w końcu wszystko znika, jak w oślepiającym błysku. Po prześwieceniu kliszy objawia się już wyraźny rysunek w czerni, kreślony nieomylną kreską – wzięty wprost z *Xięgi bałwochwalczej*⁵⁵ „poemat okrucieństwa nóg”⁵⁶, w którym znalazło się i centrum Drohobycza, i bestiariusz Schulza, i jego samego triumfująca zmityzowana postać, i wreszcie: „kret w czarnoziemiu [...] snów” jego wyznawcy – narastająca, karmiąca twórczy zapal pamięć egzegety i powiernika tajemnicy.

55 *Xięga bałwochwalcza*, najbardziej kanoniczne dzieło plastyczne Schulza, odnoszone najczęściej do *Wenus w futrze* Leopolda von Sacher-Masocha, Karen Underhill w interesujący sposób zestawia z *Sikhes khulin* – napisanym w jidysz erotycznym poematem Mosze Brodersona z 1917 roku, jednocześnie dowodząc, jak można odczytywać *Xięgę* w (heretyckim) kontekście zarówno judaistycznej, jak i chrześcijańskiej tradycji. Zob. K. Underhill, „What Have You Done with the Book?”, „Polin. Studies in Polish Jewry”, Vol. 28: *Jewish Writing in Poland*, ed. M. Adamczyk-Garbowska, E. Prokop-Janiec, A. Polonsky, S. J. Żurek, Oxford 2016, s. 327–334.

56 Jak określał ryciny z *Xięgi bałwochwalczej* S. I. Witkiewicz, zob. idem, *Wywiad z Brunonem Schulzem*, w: B. Schulz, *Opowiadania...*, s. 471.