

Maciej Abramowski: Schulz i ekonomia. O doświadczeniu nowoczesności w *Ulicy Krokodyli*

1. Nowoczesność jako doświadczenie

Rodząca się na przełomie XVIII i XIX wieku kultura nowoczesności rozsądza zastane ramy kulturowe i społeczne. Wprowadza nieustające dążenie do zmiany, postępu i rozwoju, ale też, w tym samym ruchu, odrywa jednostkę od jej przyrodzonego dotychczas kontekstu, dekonstruuje zależności i zobowiązania. Niesie to za sobą podwójny potencjał doświadczenia: emancypacji i alienacji. To dwojake oddziaływanie śledzi w swojej książce *Wszystko, co stałe, rozplywa się w powietrzu* Marshall Berman. We wprowadzeniu definiuje on doświadczenie nowoczesności następująco:

„Być nowoczesnym to znaleźć się w otoczeniu, które obiecuje przygodę, siłę, radość, rozwój, przemianę nas samych i świata – ale równocześnie grozi zniszczeniem wszystkiego, co mamy; wszystkiego, co wiemy; wszystkiego, czym jesteśmy”¹.

Fundamentalną instytucją i uniwersalnym kontekstem znaczenia staje się w epoce nowoczesnej rynek, na którym ustala się wartość wymienna towarów². Towar, ustalając swoją wartość wymienną w toku niezliczonych indywidualnych transakcji rynkowych, zaczyna w oczach uczestników gospodarki towarowej obiektywizować się, konsolidować w szczególną, konkretną i zarazem abstrakcyjną, rzeczywistość³. Towary stają się obiektami pożądania i miarą wartości, którą wcielają. Są niejako destylatem z procesu wymiany rynkowej, wytwarzają pozór obiektywnej wartości. Również relacje między ludźmi zapośredniczają się przez wartość wymienną ich pracy i dostęp do towarów. Społeczeństwo nowoczesne w quasi-religijnym geście, przypominającym poglądy Feuerbacha, pro-

1 M. Berman, *Wszystko, co stałe, rozplywa się w powietrzu. Rzecz o doświadczeniu nowoczesności*, przeł. M. Szuster, Kraków 2006, s. 15.

2 Zbyt mało jest jak dotąd badań nad twórczością Schulza w perspektywie języka ekonomii oraz dynamiki towaru i utowarowienia, mimo wielu obecnych w jego tekstach odniesień do tej dziedziny doświadczenia i postrzegania.

3 Nie tylko zresztą literaturę wieku XX czytano i czyta się z perspektywy doświadczenia kapitalizmu (bądź podobnych). Także wiek XIX czyta się „ekonomicznie”. Por. choćby rozprawy w trójtomowej *Ekonomii literatury* (red. P. Tomczok i B. Cymbrowski, Katowice 2017).

jektuje swoje wartości i relacje w świat przedmiotów, które zaczynają je uosabiać. Étienne Balibar, komentując poglądy Marksa, nazywa społeczeństwo nowoczesne „społeczeństwem towarów [...], dla których sami ludzie byłoby jedynie pośrednikami”⁴. Pieniądz, będąc nośnikiem wartości wymiennej, dodatkowo cementuje wyobrażenie o uniwersalnej wymienialności rzeczy i ich wartości. W takim kontekście doświadczenie nowoczesnego człowieka opisać możemy w kategoriach alienacji.

Jednocześnie życiem człowieka nowoczesnego coraz bardziej zaczyna rządzić moda, dyktująca wzorce zachowania, style życia, a przede wszystkim sposoby konsumpcji. Walter Benjamin postrzegał modę jako mechanizm podporządkowania ludzkich potrzeb i sposobów ekspresji logice gospodarki towarowej: „Moda stręczy żywe ciało nieorganicznemu światu. [...] Fetyszizm, ulegający sex-appealowi świata nieorganicznego, jest jej nerwem życiowym. Kult towaru zaprzęga ten fetyszizm w swą służbę”⁵.

Gospodarka rynkowa podporządkowuje sobie w dobie nowoczesności również literaturę. Stopniowy zanik przednowoczesnego zjawiska mecenatu, pojawienie się gazet jako nowego kanału komunikacji z odbiorcą, narodziny kultury masowej – to wszystko coraz bardziej wydaje twórcę literatury prawom koniunktury i konkurencji i prowadzi do zapośredniczenia jego kontaktu z własną twórczością przez kontekst rynku, czego efektem jest u wielu twórców samowyobcowanie i poszukiwanie nowych sposobów ekspresji, nierzadko osuwających się w manierę i pretensjonalność.

Na potrzeby tego tekstu na plan pierwszy wysuniemy dwa motywy dominujące w doświadczeniu nowoczesnego życia w literaturze – będzie to z jednej strony doświadczenie wielkiego miasta, a z drugiej, ściśle z nim powiązane, doświadczenie samotności⁶.

2. Miasto

Miasto jest, obok rynku, emancypacji czy wyobcowania, jednym z wielkich tematów kultury i literatury nowoczesnej. Artur Nowaczewski w książce *Szlifybruki*

4 E. Balibar, *Filozofia Marksa*, przeł. A. Staroń, A. Ostolski, Z.M. Kowalewski, Warszawa 2007, s. 82.

5 W. Benjamin, *Paryż – stolica XIX wieku*, w: idem, *Anioł historii. Eseje, szkice, fragmenty*, wybór i oprac. H. Ostrowski, przeł. K. Krzemieniowa i inni, Poznań 1996, s. 325.

6 Na podparcie tego wyboru chciałbym przywołać fragment artykułu Ryszarda Nycza *O nowoczesności jako doświadczeniu*, w którym pisze on: „Doświadczenie to rodzi się, by przywołać klasyczne przykłady, w spotkaniach z miastem i towarzyszącą im feerią wrażeń (przemieniających niekiedy rzeczywistość w rodzaj spektaklu), w przygodnych kontaktach z obcymi czy anonimowym tłumem (grożącymi wyobcowaniem) [...], poczuciu zanurzenia w nieprzerwanym przepływie strumienia zdarzeń (prowadzącym nierzadko do depersonalizacji) itp.”. Zob. R. Nycz, *O nowoczesności jako doświadczeniu*, w: *Nowoczesność jako doświadczenie*, red. ..., A. Zeidler-Janiszewska, Kraków 2006, s. 11.

i flâneurzy. Figura ulicy w literaturze polskiej po 1918 roku pisze: „Wiek XIX przyniesie narodzenie się mitów literackich wielkich miast”⁷. Miasto staje się tematem, ale i kontekstem literatury nowoczesnej. Wielkie miasta służą za tło utworów najwybitniejszych pisarzy XIX wieku: Balzaca, Dickensa, Dostojewskiego, Gogola. Rodzi się wyobrażenie o mieście jako takim – demonicznej, dekadencjonalnej sile, która swym oddziaływaniem i atmosferą odchyła trajektorie ludzkich poczynań i pragnień. „W literaturze przestrzenie uporządkowane symbolicznie, umiejscowione w romantycznym pejzażu, stopniowo ustępowały przestrzeni ulicy, gdzie dokonuje się ciągłe przewartościowywanie symboli”⁸.

Georg Simmel w wielkim mieście upatrywał miejsca narodzin całej kultury nowoczesnej, w którym wskutek nagromadzenia ogromnej ilości ludzi i sił wytwórczych powstały materialne warunki do rozwoju niespotykanej dotychczas niezależności, a co za tym idzie – wolności jednostki i potrzeby wyróżnienia się, udowodnienia swojej indywidualności⁹. Obecne w literaturze nowoczesnej mity i opisy koncentrujące się wokół miasta można więc potraktować jako mitotwórczą próbę zrozumienia własnego pochodzenia i źródeł swojej wrażliwości i wyobraźni¹⁰.

3. Samotność

Jedną z dominujących i najczęściej dostrzeganych cech podmiotu nowoczesnego jest jego samotność i wyobcowanie. Simmel zauważa i opisuje charakter tego doświadczenia w eseju *Mentalność mieszkańców wielkich miast*.

Tym, co charakteryzuje życie w wielkim mieście, jest zanik bezpośrednich relacji emocjonalnych między jego mieszkańcami. Ogromne nagromadzenie ludzi sprawia, że stosunki między nimi stają się bardziej abstrakcyjne, zdominowane przez intelekt, który – jak pisze Simmel – lepiej niż emocje radzi sobie z ciągle zmieniającymi się relacjami i warunkami. Jedną z przyczyn takiej zmiany jest ewolucja wytwórczości – dawne wytwarzanie towarów dla indywidualnego klienta zastąpione zostaje produkcją na rynek, którym rządzi pieniądz – uosobienie bezstronnego, abstrakcyjnego intelektu.

Wszystko to sprawia, że „Odwrotną stroną wolności stanowi samotność i opuszczenie, nigdy tak dotkliwie nie odczuwane, jak niekiedy w ciżbie wielko-

7 A. Nowaczewski, *Szlifbruki i flâneurzy. Figura ulicy w literaturze polskiej po 1918 roku*, Gdańsk 2011, s. 10.

8 Ibidem, s. 12.

9 G. Simmel, *Mentalność mieszkańców wielkich miast*, w: idem, *Most i drzwi. Wybór esejów*, przeł. M. Łukasiewicz, Warszawa 2006, s. 133.

10 Warto przywołać w tym miejscu pogląd Włodzimierza Boleckiego, który w swojej książce poświęconej literaturze modernistycznej zaczyna rozdział o Schulzu słowami: „Mit i mityzacja to dwie centralne kategorie literatury europejskiego modernizmu”. Zob. W. Bolecki, *Modalności modernizmu. Studia, analizy, interpretacje*, Warszawa 2012, s. 447.

miejskiej”¹¹. Walter Benjamin również poświęca wiele uwagi samotności nowoczesnego podmiotu w szkicach poświęconych Baudelaire’owi. Opisuje on tłum jako nowy, w sensie ścisłym nowoczesny żywioł społeczny. Tłum w jego ujęciu jest nieodłącznym dzieckiem wielkiego miasta, w którym nowo powstająca architektura szerokich, prostych bulwarów, narastająca koncentracja ludności, rozwój handlu i kultury popularnej, wydłużenie czasu pracy sklepów i lokali do późnych godzin nocnych sprawiły, że nowoczesne miasto wyprowadziło na swoje ulice ogromne masy anonimowych, podobnie ubranych ludzi, pozostających w nieustannym ruchu, symetrycznym do krążenia towarów w nowoczesnej gospodarce¹². Anonimowość i wieczny ruch tłumu wytwarzają zupełnie nowe środowisko życia dla wyobcowanej, samotnej i wrażliwej literacko jednostki. Miejska dżungla, pojęcie, które w czasach Poego i Baudelaire’a zostaje użyte po raz pierwszy, porównuje miasto do dziczy, sprowadza na ulice Paryża postaci rodem z powieści Jamesa Coopera, żeni światu westernu i kryminału, a poruszającego się samotnie flâneura umieszcza w tłumie niczym samotnego tropiciela na pustkowiu amerykańskich rubieży¹³.

Samotność w obliczu tłumu otwiera pole dla wyobraźni i fantasmagorii, umożliwia flâneurovi podążanie tropem wysnutej przez siebie i dla siebie intrygi, rekonfigurowanie zastanego otoczenia przez wpisywanie anonimowych przechodniów w role i znaczenia wytworzone w swobodnej mitotwórczej fantazji. I tu – choć Schulz ani jego bohaterowie nie są jakby żywcem wyjęci z literackiego Paryża Baudelaire’a i Benjamina – pojawia się nowa jakość społecznego widzenia, z którą skonfrontować się musiał (i twórczo ją przepracować) autor *Sklepów cynamonowych*.

Doświadczenie samotności i wyobcowania zresztą stanowi również dla Schulza podstawowe doświadczenie egzystencjalne, co zauważa Adam Lipszyc w swoim artykule *Schulz na szaro, Schulz przed prawem*, przytaczając fragment listu otwartego adresowanego do Witkacego: „Dominantą tego [mojego – przyp. M. A.] losu jest głęboka samotność, odcięcie od spraw codziennego życia. Samotność jest tym odczynnikiem, doprowadzającym rzeczywistość do fermentacji, do strącenia osadu figur i kolorów”¹⁴.

Lipszyc odnotowuje, że cztery opowiadania z końca zbioru *Sanatorium pod Klepsydrą*, nazywane przez niego „szarym blokiem” – *Dodo*, *Edzio*, *Emeryt* i *Samotność*, wszystkie opisujące doświadczenie dotkliwego, nieodwracalnego wyobcowania, samotności i wygnania z obszaru języka i znaczenia – stanowią

11 G. Simmel, op. cit., s. 127.

12 W. Benjamin, *Paryż II Cesarstwa według Baudelaire’a*, w: idem, op. cit., s. 376–388.

13 Ibidem, s. 369–370.

14 A. Lipszyc, *Schulz na szaro, Schulz przed prawem*, w: *Schulz. Przewodnik Krytyki Politycznej*, red. A. Bielik-Robson, J. Majmurek, Warszawa 2012, s. 44.

podszewkę, lewą stronę, realny i niezbędny interpretacyjny kontekst dla skrzęcych się fantazją, wyobraźnią i poezją opowiadań z obydwu tomów. Autor sugeruje, że to właśnie samotność i wyobcowanie są sytuacją egzystencjalną, w której rodzi się, jako droga ucieczki, metafora i prywatna mitologia: „Samotny podmiot poetycki siedzi tutaj zamurowany i dopiero z tej pozycji może i musi uruchomić maszynerię języka poetyckiego”¹⁵.

Tym, przed czym uciekają – lub z czym konfrontują się na swój poetycki sposób – teksty Schulza, jest (zdaniem Lipszyca) prawo rzeczywistości – tej rzeczywistości, która ma charakter „trzeźwy, nowoczesny i odczarowany” i, mimo wyobcowania, wciąż poddaje podmiot poetycki władzy prawa.

Spróbuję teraz opisać ślady doświadczenia życia nowoczesnego w twórczości Brunona Schulza na podstawie analizy opowiadania *Ulica Krokodyli*.

4. Ulica Krokodyli¹⁶

Ulicę Krokodyli pierwszy raz oglądamy z perspektywy starej panoramicznej mapy miasta, która ukazuje przestrzenny układ miasta. Jest na tej mapie biała plama, obszar zaznaczony jedynie schematycznie, ulice wyrysowane czarnymi kreskami i podpisane prostym, nieozdobnym pismem. To właśnie rejon ulicy Krokodyli, niemożliwy do włączenia w panoramę tradycyjnego miasta.

W przeciwieństwie do nowożytnego miasta, zbudowanego według planu i możliwego do przedstawienia na panoramie jako zamknięta, znacząca całość, posiadająca centrum i nabudowaną wokół funkcjonalną i zarazem symboliczną strukturę urbanistyczną, miasto nowoczesne zdaje się przenosić ciężar swojej symbolicznej geometrii z ujęć panoramicznych na perspektywiczne. Także w literaturze modernistycznej miejskie życie opisywane jest przede wszystkim z perspektywy ulicy – ulicy będącej nośnikiem wielu nowoczesnych ambiwalencji, prostym, perspektywicznym prospektem, jak i labiryntem tłumu, przestrzenią uporządkowaną przez absolutną władzę, jak i stanowiącą dziką miejską dżunglę, w której można się zagubić i zapomnieć o sobie. Wszystkie te wymiary zawierają się w Schulzowskim opisie.

Nowoczesna ulica okazuje się niesprowadzalna do tradycyjnej kartografii, staje się krainą „niezbadaną i o niepewnej egzystencji”. Wyprawa w te rejony to dla mieszkańców miasta podróż do świata o nie do końca zbadanych regułach, pozbawionego tradycyjnych ograniczeń i otwierającego perspektywę przeżycia doznań, które w pełnoprawnym centrum miasta wypierane są do podświadomości. Tutaj zaś rzeczywistość jest dzika, otwarta, choć jednocześnie ulotna i iluzoryczna.

¹⁵ Ibidem, s. 45.

¹⁶ W mojej analizie opowiadania *Ulica Krokodyli* opieram się częściowo na interpretacji dokonanej przez Artura Nowaczewskiego w cytowanej wcześniej książce.

W tym kontekście dodatkowego znaczenia nabiera fakt, że za pierwowzór literackiej ulicy Krokodyli Jerzy Ficowski uznaje ulicę Stryjską, która w rzeczywistym Drohobyczu znajdowała się w centrum miasta, w bezpośredniej bliskości symbolicznego centrum tradycyjnej miejskiej przestrzeni¹⁷. Tymczasem w literackiej topografii Schulza ulica Krokodyli zostaje wyniesiona na peryferie, do strefy szemranych interesów i „efemerycznych środowisk” – sytuuje się więc na pograniczach lokalizowanych nie tylko przestrzennie, ale i społecznie, na antypodach tradycyjnego życia i moralności drohobyckiego świata¹⁸.

Tradycyjna koncepcja przynależności do dobrze zdefiniowanej i posiadającej solidne granice lokalnej społeczności zderza się z opisem uczestnictwa w ulotnym, niezdefiniowanym ruchu, w grze sił znacznie przekraczających swoim zasięgiem i pochodzeniem skalę lokalnej polityki wyobraźni.

Pobyt w tej przestrzeni zaspokaja potrzeby, które u mieszkańców tradycyjnego centrum są stłumione i wyparte na psychiczne peryferia (stąd i na peryferiach sytuuje się umityczniona ulica Krokodyli). Potrzeby oderwania się od własnej tożsamości, deindywidualizacji, wyzwolenia w anonimowym tłumie, zatracenia się w dionizyjskim żywiole realizują się w iluzorycznej przestrzeni ulicy. Życie na ulicy Krokodyli nie podlega już regułom małomiasteczkowej moralności, lecz staje się obszarem, na którym dochodzą do głosu alienujące mechanizmy rynku i złudna uniwersalność towaru. Jest to obszar władzy towaru, wyniesienia go do pozycji przedmiotu kultowego w procesie, który Marks nazywa fetyszyzmem towarowym. Utowarowieniu ulegają w tym świecie również sami ludzie.

Sama przestrzeń ulicy Krokodyli, podobnie jak zaludniająca ją postacie, pragnienia i interesy, również eksponuje mimowolnie swoją tymczasowość i iluzoryczność. Budynki sprawiają wrażenie dekoracji postawionych naprędce i byle jak, niebędących w stanie zamaskować swojej nagiej, czysto komercyjnej roli. Szyldy pretensjonalnie udają zagranicę, starając się przydać towarowemu spektaklowi wielkomięjskiego, międzynarodowego blichtru. Paradoksalnie przestrzenna

17 Zob. J. Ficowski, *Regiony wielkiej herezji i okolice*, Sejny 2002, s. 66–68. Gest umieszczenia ulicy Krokodyli na peryferiach miasta można czytać w perspektywie zdania Ficowskiego z tego samego artykułu, dotyczącego rzeczywistych, historycznych miejsc i postaci, które stały się podłożem Schulzowskich metafor: „Autonomiczny świat Schulza tłumaczy się sam przez się i nie wymaga odwoływania się do psycho-biograficznej genezy, skoro osobiste stało się powszechnym, a prowincja – światem”. Przemieszczenie symbolicznej lokalizacji handlowej dzielnicy stanowi więc wskazówkę, że Schulz widział w jej nowoczesnej formacji zjawisko znajdujące się na peryferiach życia społecznego miasta i psychiki jego mieszkańców – rejon pograniczny, strefę rozluźnienia bądź rozprężenia reguł obowiązujących w miejscach znajdujących się bliżej symbolicznego centrum.

18 Jerzy Jarzębski pisze: „Konserwatywne centrum grodu zakorzenione jest lepiej w tradycji, w mitologii, w ludzkiej pamięci” – a więc bardziej ograniczające, określone, uregulowane, w przeciwieństwie do nowej, półrzeczywistej (jeśli rzeczywistość utożsamiać z prawem) dzielnicy handlowej, w której panują stosunki nieuregulowane, dziewicze – wkroczenie w ten świat miejskiej dżungli ma wiele wspólnego z obecną w twórczości Schulza tematyką dojrzewania, wkroczenia narratora w nierozpoznany jeszcze świat. Zob. J. Jarzębski, *Prowincja centrum. Przypisy do Schulza*, Kraków 2005, s. 14.

i czasowa odległość (w sensie braku synchroniczności mód i nowości) od węzłowych ośrodków nowoczesnej gospodarki pozwala na precyzyjną obserwację mechanizmów rządzących powstawaniem i funkcjonowaniem miejskiej przestrzeni. Na plan pierwszy wysuwa się witalistyczny, dynamiczny, ale i obciążony nieuchronnie pierwiastkiem tymczasowości i natychmiastowego rozpadu charakter komercyjnych eksplozji miejskości. Taniość materiałów imitujących trwalsze i bardziej ugruntowane formy miejskiej architektury zwraca uwagę na spektakularny i fantomowy charakter całego przedsięwzięcia. Pozbawiony historycznej bezwładności i rysu odwiecznego trwania, obecnego w wielkich, historycznych metropoliach, drohobycki prospekt ukazuje się w niczym niezapomnianej i pozbawionej domieszek aurze tymczasowego, nierzeczywistego mirażu, odebranego od życia reszty miasta i poświęconego bez reszty cyrkulacji towarów.

Zderzenie starego miasta z nowymi, zewnętrznymi siłami i ich wzajemne usytuowanie w planie symbolicznym widzimy wyraźnie od samego początku opisu: „Duch czasu, mechanizm ekonomiki nie oszczędził i naszego miasta i zapuścił chciwe korzenie na skrawku jego peryferii, gdzie rozwinął się w pasożytniczą dzielnicę”¹⁹. Siłami odpowiedzialnymi za powstanie i gwałtowny rozwój nowego prospektu są „duch czasu” i „mechanizm ekonomiki”. Słychać w tym zdaniu rezonans zarówno marksowskiego opisu nowoczesności, jak i obrazów wielkiego przemysłowego miasta obecnych w literaturze modernistycznej. Ekonomia jest siłą, która każe rosnąć lub umierać nowoczesnym miastom – co tak wyraźnie widać w opisach Łodzi w *Ziemi obiecanej*.

Formy architektoniczne składające się na świat materialny handlowego prospektu cechuje przede wszystkim jaskrawo rzucający się w oczy rozdźwięk pomiędzy formą a funkcją, czy też pozorem a historyczną autentycznością. Jednym słowem, architektura ulicy jest pretensjonalna, aspirująca, nieautentyczna i niepowiązana organicznie z żadnym historycznie istniejącym sposobem życia, którego byłaby wyrazem i wykwitem²⁰. Schulz określa życie ulicy mianem „bujnej,

19 B. Schulz, *Ulica Krokodyli*, w: idem, *Opowiadania, Wybór esejów i listów*, oprac. J. Jarzębski, Wrocław 1989, s. 71.

20 Krzysztof Stala, czytając Schulza z perspektywy badań nad charakterem mimetyczności, widzi w ulicy Krokodyli opis świata niepowstrzymanej dysseminacji, rozmnożenia i rozproszenia znaczeń, przeciwstawionego statycznemu, ściśle uregulowanemu i hierarchicznemu porządkowi znaczeń w obrębie „prawdziwego” miasta. Autor zauważa: „Pomysł dzielnicy-sobowótora, miastokopii statecznego, solidnego grodu wiąże się tutaj z «platońskim» poczuciem zagrożenia rozmnożeniem złudzeń i imitacji”. Świat nowoczesności jest u Schulza światem, w którym rzeczy nie podlegają już hierarchii, nie układają się w samoistną strukturę, nie odnoszą się do siebie bezpośrednio w ramach poznawczych tej struktury. Zamiast tego ludzie i rzeczy unoszą się w niemającej początku ani końca przestrzeni produkcji i wymiany, w nowoczesnym społeczeństwie, w którym każda rzecz odnosi się do innych przez zapośredniczenie w wartości wymiennej i uosabiającym ją pieniądzu – rzeczy rozpraszają się więc, tracą granice, które nawzajem sobie wyznaczały, rozsiewają się w nieskończonym ruchu ekwiwalencji i podmiany. Zob. K. Stala, *Na marginesach rzeczywistości. O paradoksach przedstawiania w twórczości Brunona Schulza*, Warszawa 1995, s. 238–250.

lecz pustej i bezbarwnej wegetacji tandetnej, lichej pretensjonalności”²¹. Zbudowania ulicy Krokodyli są niejako dekoracjami mającymi zapewnić ramy odbywającemu się w nich spektaklowi towarowemu.

„Widziało się tam tanie, marnie budowane kamienice o karykaturalnych fasadach, oblepione monstrualnymi sztukateriami z popękanego gipsu. Stare, krzywe domki podmiejskie otrzymały szybko sklecone portale, które dopiero bliższe przyjrzenie demaskowało jako nędzne imitacje wielkomiejskich urzędzeń”²².

Po raz kolejny prowincjonalność i odległość od centrów nowoczesności pozwala na obserwację nieskażonej dynamiki rozwoju nowoczesnej tkanki miejskiej²³. Nowoczesna ekonomia, rozsadzwszy i zburzywszy zastane formy, przyswaja sobie fragmenty rozbitych i skompromitowanych stylistyk, aby udrapować w nie własne sposoby społecznego życia zdominowanego niestrudżonym procesem obiegu towarów. Formy te, zaprzęgnięte w ekonomiczną maszynę, pozostają jednak fragmentami, oderwanymi od całości innej niż fantasmagoryczna logika spektaklu towarowego. Można przytoczyć w tym miejscu spostrzeżenie Benjamina, że nowoczesne konstrukcje XIX wieku drapują się w szaty antyczne, kryjąc swą funkcjonalną strukturę za klasycystycznym sztafażem:

„Budowniczo wie jego [Napoleona III] czasów nie podjęli funkcjonalnej natury żelaza, od którego rozpoczyna się w architekturze panowanie zasady twórczej. [...] konstruuja dźwigary na podobieństwo pompejańskich, ich fabryki zaś przypominają domy mieszkalne, podobnie jak później pierwsze dworce wzorują się na domkach szwajcarskich. «Konstrukcja przejmuje rolę podświadomości»”²⁴.

Rzeczywiste siły rządzące rozwojem nowoczesnych organizmów miejskich zostają więc ukryte za fasadą historycystycznych dekoracji, podczas gdy prawdziwa zasada twórcza epoki zepchnięta zostaje do podświadomości, wyparta z autorefleksji uczestników nowoczesnego życia. Na ulicy Krokodyli jednak ta fikcyjna fasada rozłązi się i rozpada, ukazując na każdym kroku ekonomiczne mechanizmy swojego funkcjonowania.

Mimo że światy tradycyjnego miasta i dzielnicy handlowej rządzą się odmiennymi zasadami fundującymi i odseparowane są od siebie granicą społecznej stratyfikacji („rdzenni mieszkańcy miasta trzymali się z dala od tej okolicy, zamiesz-

21 B. Schulz, op. cit., s. 72.

22 Ibidem.

23 Pozwala to również Schulzowi obserwować z niezwykłą wyrazistością w syntetycznej miniaturze procesy społeczne i zachowania ludzi rodzące się i realizujące w środowisku nowoczesnej ulicy handlowej i tworzyć z tych obserwacji niezwykle sugestywny i zgęszczony opis. Jerzy Ficowski pisze: „poszczególne obrazy w pisarstwie Schulza, spotęgowane mityzacją przedmiotu, są prawdziwsze, sugestywniejsze niż jakikolwiek realistyczny opis”. J. Ficowski, op. cit., s. 71.

24 W. Benjamin, *Paryż – stolica XIX wieku*, w: idem, op. cit., s. 318.

kiwanej przez szumowiny”²⁵), to jednak dystrykt komercyjnego zepsucia ma w życiu drohobyckiego mieszczaństwa określoną funkcję. Poprzez wykluczające włączenie uczestniczy w zaspokajaniu skrytych potrzeb „szacownych obywateli”:

„Ale w dniach upadku, w godzinach niskiej pokusy zdarzało się, że ten i ów z mieszkańców miasta zabłąkiwał się na wpół przypadkiem w tę wątpliwą dzielnicę. Najlepsi nie byli czasem wolni od pokusy dobrowolnej degradacji. Zniwelowania granic i hierarchii, pławienia się w tym płytkim błocie wspólnoty, łatwej intymności, brudnego zmieszania”²⁶.

Handlowy prospekt zamienia się więc w miniaturowy kawałek wielkiego, nowoczesnego miasta, ze wszystkimi jego pokusami, labiryntami i moralnymi dwuznacznościami, natomiast mieszkańcy galicyjskiej *polis* wkraczający do tego świata przyjmują mimowolnie rolę flâneurów, poszukujących możliwości zagubienia się w tłumie, skorzystania z wyzwalającej anonimowości nowoczesnej ulicy, z moralnej dyspensy oczekującej w labiryntowych zaułkach miejskiej dżungli²⁷.

Z drugiej jednak strony Schulzowski opis odsłania kolejną warstwę tego doświadczenia, czyli jałowość, szarość i groteskowość prowincjonalnego spektaklu. Kamienice stojące przy prospekcie określone są jako „karykaturalne”, „jak z kar-tonu”, niepozabawione „cech autoparodii”. Sprawia to, że przechadzka po ulicy Krokodyli nie jest tylko hipnotyczną wizją oczarowanego przechodnia. Tekst Schulza ujawnia w swoim kształcie jedną z najważniejszych cech literackiej nowoczesności – autoironię, dystans, językowe samowyobcowanie²⁸. Między oczarowaniem kalejdoskopowym światem ulicznego tłumu, tandety, bylejakości, masowości a krytycznym, zdystansowanym spojrzeniem z zewnątrz pojawia się szczelina, przestrzeń, w której odbywają się językowe zmagania z nowymi formami życia²⁹.

25 B. Schulz, op. cit., s. 71.

26 Ibidem, s. 72.

27 Sposób opisu ulicy Krokodyli mieści się w dynamice, którą analizuje Jerzy Jarzębski na podstawie opowiadania *Sklepy cynamonowe*, ale odnosząc ją do całej twórczości literackiej Schulza. Jarzębski zauważa, że stanowi ona próbę językowego uchwycenia doświadczenia zawieszzonego między rzeczywistością a fantasmagorią, jawą a snem, charakterystycznego dla dziecięcego poznawania rzeczywistości. Dynamika ta pozwala wspaniale oddać nowość, a także wirtualność i fantasmagoryczność handlowego prospektu. Zob. J. Jarzębski, op. cit., s. 8–13.

28 W takich próbach opisania rzeczywistości, która jest sama w sobie wieloznaczna, ironiczna, w której gra znaczeń nie poddaje się prostej interpretacji i wymusza na literaturze stosowanie innowacyjnych zabiegów słownych, aby uchwycić nie statyczny obraz rzeczywistości, ale proces jej wytwarzania się, Michał Paweł Markowski upatruje jednej z wyróżniających cech formacji, którą nazywa „krytyczną nowoczesnością”, a której koncepcję buduje między innymi na analizie dzieł Schulza. Zob. M. P. Markowski, *Polska literatura nowoczesna: Leśmian, Schulz, Witkacy*, Kraków 2007, s. 54–60.

29 Jest to kolejna cecha bardzo mocno wpisująca Schulza w tradycję literatury modernistycznej. Przywołajmy zdanie Ryszarda Nycza ze wstępu do jego książki *Język modernizmu*: „Świadomość językowa analizowana jest przede wszystkim w aspekcie modernistycznego doświadczenia wyobcowania oraz prób jego przezwyciężenia dzięki sztuce literackiej inwencji”. Zob. R. Nycz, *Język modernizmu. Prolegomena historycznoliterackie*, Wrocław 1997, s. 7.

Odległość, jaką samowyobcowanie wytwarza pomiędzy podmiotem a nurtem współczesnego życia, obecna jest w całej twórczości Schulza. Przypomnijmy tutaj przywoływany już pogląd Adama Lipszyca, że właśnie samowyobcowanie jest egzystencjalnym źródłem uruchamiającym maszynierię Schulzowskiej indywidualnej mitologii. W takiej perspektywie można spojrzeć na drugą warstwę opisu ulicy Krokodyli, która kontrapunktuje motyw fantastycznej miejskiej dżungli. W warstwie tej dominuje szarość, nuda, jałowość, iluzoryczność tej wielkomięskiej makiety, która na każdym kroku rozkleja się i ukazuje liche rusztowania kryjące się za „monstrualnymi sztukateriami”.

Aby dostrzec tę kryjącą się pod powierzchnią i przebijającą spod makijażu mechanikę handlowej ulicy, nie wystarczy jednak spojrzenie zwykłego przechodnia. Jak pisze Schulz, „mało kto nie uprzedzony spostrzegął dziwną osobliwość tej dzielnicy: brak barw, jak gdyby w tym tandetnym, w pośpiechu wyrosłym mieście nie można było sobie pozwolić na luksus kolorów”³⁰. Do zdemaskowania spektaklu potrzeba spojrzenia jednocześnie uczestniczącego i pozostającego na zewnątrz, uzbrojonego w pewną dozę zniechęcenia, wyobcowania.

Ulica, zmierzona takim spojrzeniem, upodabnia się do „nudnych rubryk komercyjnych ogłoszeń”, zappełniających codzienne gazety, lub do szarej, płaskiej fotografii, jałowość zaś toczącego się w dzielnicy życia przypomina „ekscytacje fantazji, pędzonej przez szpalty i kolumny pornograficznych druków”³¹. Obraz wielkomięskiego bulwaru udaje się utrzymać tylko natężeniem pozy, wysiłkiem woli, gdyż już na krańcach pola widzenia, niepilnowany, spektakl rozpada się w „gips i pakuły”. Tłum, przelewający się szeroką ulicą, jest skupiony na podtrzymywaniu gry pozorów i iluzji, w której wyczuć można podskórną bezcelowość i monotonię. Nawet dorożki jeżdżą tutaj bez specjalnego celu, ponieważ głównym celem ruchu tych „błędnych pojazdów” w dzielnicy „porozu i pustego gestu” jest samo podtrzymanie wrażenia ruchu i zaaferowanej bieganiny. Sam narrator przyznaje zresztą, że „dalecy jesteśmy od chęci demaskowania widowiska. Wbrew lepszej wiedzy czujemy się wciągnięci w tandetny czar dzielnicy”³².

Opis cały czas oscyluje zatem pomiędzy dystansem i świadomością pozorów a chęcią wtopienia się w tłum, wzięcia udziału w spektaklu, poczucia złudnego dreszczu wielkomięskiej rozpusty. Dopiero końcowy fragment opowiadania przynosi rozwiązanie zagadki ulicy Krokodyli, ujawniając jednocześnie bezsilność, z jaką mierzy się język w próbach opisu (nie)realności nowoczesnego życia. Jak zdradza narrator, fatalnością dzielnicy jest jej niedokonanie, niemożność przekroczenia „pewnego martwego punktu”, która sprawia, że wszystkie gesty, projekty i antycypacje, które rodzą się w tym świecie, skazane są na zawisnięcie

30 B. Schulz, op. cit., s. 73.

31 Ibidem.

32 Ibidem, s. 76.

w powietrzu, przedwczesne wyczerpanie. Wszystko zawieszono jest w specyficznej, oderwanej rzeczywistości towarowego spektaklu, która sprawia, że opisy nowoczesnego miasta tak często korzystają z symboliki snu i halucynacji. Życiem dzielnicy rządzi ciągła vibracja podniecenia, przecucie bliskości spełnienia, „zagrożenie możliwościami”. Nic jednak nigdy nie dochodzi tutaj do skutku.

„Przekroczony pewien punkt napięcia, przyływ zatrzymuje się i cofa, atmosfera gaśnie i przekwita, możliwości więdną i rozpadają się w nicłość, oszalała, szare maki ekscytacji rozsypują się w popiół”³³. Wszystko rozplywa się w powietrzu, a spektakl nigdy nie wychodzi poza granice własnej, błędnej rzeczywistości. Chęć wzięcia udziału w zbiorowym ruchu i podnieceniu ustępuje ostatecznie rozczarowaniu i wyobcowaniu³⁴. Można w tym momencie przytoczyć słowa Benjamina: „Nowa beznadziejność Paryża staje się istotnym szczegółem obrazu moderny”³⁵.

5. Uwagi końcowe

Odczytanie Schulza w perspektywie szerszych nurtów tematycznych literatury i kultury modernistycznej pozwala nie tylko dostrzec niewątpliwe uczestnictwo skądinąd niezwykle osobnego i indywidualnego dzieła w prądach myślowych epoki. Takie podejście pozwala również odkryć poznawczą wartość spotkania niepowtarzalnej wrażliwości i wyobraźni autora z dylematami kultury współczesnej mu epoki. Schulz wykorzystuje bogactwo swojego języka, aby nakreślić

33 Ibidem, s. 80.

34 Doświadczenie ulicy Krokodyli ma przebieg analogiczny do analizowanego przez Jarzębskiego doświadczenia dojrzewania, które zaczyna się magicznym, fantastycznym oczarowaniem, spontanicznym mitologizowaniem poznawanej po raz pierwszy rzeczywistości, kończy się natomiast prędzej czy później zderzeniem z rzeczywistością, z prawem, któremu podlega społeczne życie. Jarzębski pisze: „Dojrzewanie samo w sobie jest narzucającym się z ogromną siłą przeżyciem niezwykłości świata, który objawia się dziecku po raz pierwszy, kusi Nieznanym, Niepokojącym bądź – jak w przypadku inicjacji erotycznej – Niedozwolonym”, potem zaś: „Autor pokazuje, że wszystkie te młodzieńcze przygody ekspansji, nieskończone perspektywy i oszalamiające fantazje mają swój wymierny kres i gdzieś, kiedyś sprowadzone zostaną na ziemię: ogród za domem skończy się kolejnym płotem, uniesienia perorującego ojca przerwie fascynacja pantofelkiem Adeli, a fantastyczna, barwna ptaszarnia okaże się kupą śmieci”. Zob. J. Jarzębski, op. cit., s. 11–13. Można by więc zaryzykować stwierdzenie, że Schulz w swoim opisie nowoczesnej ulicy handlowej posługuje się wzorcem narracyjnym, w którym widział mityczną strukturę, archetyp pewnej części ludzkiego doświadczenia. Zmityzowana narracja o dojrzewaniu byłaby więc pewnym kodem poznawczym, którego autor używa, aby opisać i usensownić doświadczenie nowoczesnej ulicy i odnieść je do całości swojego literackiego światopoglądu. Byłaby to zapewne interpretacja, z którą sam Schulz zgodziłby się najchętniej, choć współczesne odczytania (na przykład przytaczane w tej pracy poglądy Adama Lipszyca i Agaty Bielik-Robson) kładą nacisk właśnie na odnadywanie w dziele Schulza wątków i motywów, które idą nieco na przekór jego literackiej samoświadomości.

35 W. Benjamin, *Park Centralny*, w: idem, op. cit., s. 395.

obraz funkcjonowania mechanizmów społeczno-ekonomicznych dojrzałego kapitalizmu zbliżony w swojej dynamice do opisów Waltera Benjamina – oscylujący pomiędzy fascynacją onirycznym światem spektaklu towarowego a demaskowaniem skrywającej się za jego fasadą rzeczywistości alienacji i zbiorowej halucynacji. Zauważając i wykorzystując podskórne podobieństwo handlowej ulicy i konsumpcyjnej ekonomii z fascynującą go dziedziną istnień wybujałych, fantomowych, chorobliwych, drohobycki pisarz tworzy jeden z najoryginalniejszych i najbardziej precyzyjnych zarazem opisów współczesnej mu rzeczywistości ekonomicznej.