

Radosław Kostrzewa

"Pater familias" - rozważania o wizerunkach ojca w twórczości Brunona Schulza

Pamiętnik Literacki : czasopismo kwartalne poświęcone historii i krytyce literatury polskiej 86/4, 29-47

1995

Artykuł został zdigitalizowany i opracowany do udostępnienia w internecie przez Muzeum Historii Polski w ramach prac podejmowanych na rzecz zapewnienia otwartego, powszechnego i trwałego dostępu do polskiego dorobku naukowego i kulturalnego. Artykuł jest umieszczony w kolekcji cyfrowej bazhum.muzhp.pl, gromadzącej zawartość polskich czasopism humanistycznych i społecznych.

Tekst jest udostępniony do wykorzystania w ramach dozwolonego użytku.

RADOSŁAW KOSTRZEWA

„PATER FAMILIAS” – ROZWAŻANIA O WIZERUNKACH OJCA W TWÓRCZOŚCI BRUNONA SCHULZA

Schulzologia okazuje się tą szczególną dziedziną badań literackich, która jest tworzona zarówno przez namiętnych apologetów pisarza¹, jak i przez liczne zastępy literaturoznawców zajmujących się profesjonalnie krytyką i historią literatury. Nie lekceważąc – niebagatelnego przecież – dorobku międzywojennych interpretatorów Schulza², za początek schulzologii należałoby chyba uznać szkic Artura Sandauera pt. *Rzeczywistość zdegradowana. Rzecz o Brunonie Schulzu*³. Istotne znaczenie miało również sympozjum zorganizowane przez Instytut Filologii Polskiej Uniwersytetu Śląskiego w Sosnowcu w dniach 18–19 X 1974. Wstępująca wówczas w krytycznoliterackie szranki generacja badaczy – jak się później okazało wierna pisarzowi przez następne lata – zaproponowała nową optykę w postrzeganiu jego dzieła i wprowadziła do dotychczasowych badań wiele nowoczesnych metod współczesnego literaturoznawstwa. Referaty przedstawione na sosnowieckiej sesji ukazały się również w wersji książkowej⁴. Pisarstwo Schulza – jak chyba żadne inne w literaturze polskiej – wyjątkowo chętnie poddaje się najrozmaitszym eksplikacyjnym zabiegom, jest niezwykle wdzięcznym i inspirującym materiałem do zastosowania nowatorskich i nierzadko ekscentrycznych

¹ Zob. wyznanie J. Ficowskiego (w: *Tropami mistrzów. Schulz – Wojtkiewicz – Leśmian. Z Jerzym Ficowskim rozmawiają Tomasz Fiałkowski i Jerzy Illg.* „Tygodnik Powszechny” 1992, nr 7, s. 6): „Nie uważam się za badacza, raczej za natchnionego wyznawcę”.

² Zob. np. prekursorskie i wnikliwe uwagi S. I. Witkiewicza: *Twórczość literacka Brunona Schulza*. „Pion” 1935, nr 17, czy słynny „łańcuch nietaktów” – prowokacyjne zaczepki W. Gombrowicza (dwa *quasi*-listy drukowane na łamach miesięcznika literackiego „Studio” <1936, nr 7>), lub szkic początkującego wówczas A. Sandauera: „*Szkoła mitologów*”. *Bruno Schulz i Witold Gombrowicz*. „Pion” 1938, nr 5. Warto przytoczyć również recenzję *Sklepów cynamonowych* pióra L. Piwińskiego („Rocznik Literacki” 1933) oraz prace o ambicjach filologicznych – A. Krawczyka *Czas u Bruno Schulza* („Nasz Wyraz” 1939, nr 5/6) i E. Krassowskiej *O twórczości Brunona Schulza* („Sygnały” 1938, nr 51). Bibliograficzne zestawienie artykułów prasowych z okresu międzywojennego dotyczących prozy autora *Wiosny* zawiera opracowanie A. Sulikowskiego *Twórczość Brunona Schulza w krytyce i badaniach literackich (1934–1976)* („Pamiętnik Literacki” 1978, z.2, s. 293–295).

³ Pierwodruk: „Przegląd Kulturalny” 1956, nr 31. Tekst przedrukowywany wielokrotnie jako wstęp do kolejnych wydań prozy Schulza, a także w edycjach zbiorowych pism Sandauera.

⁴ *Studia o prozie Brunona Schulza*. Katowice 1976.

metod badawczych⁵. Analitycznych i interpretacyjnych środków służących eksploracji zawartych w nim znaczeń dostarczały na przestrzeni lat kolejno wszelkie odmiany genetyzmu, tkwiący korzeniami jeszcze w pozytywistycznej teorii literatury biografizm, naiwny, nie doceniający roli konwencji artystycznej psychologizm, a także jego bardziej uwspółcześnione modyfikacje, anektujące doświadczenia psychoanalizy Sigmunda Freuda i psychologii analitycznej Carla Gustava Junga (krytyka psychoanalityczna zainteresowana pokładami nieświadomości, zespołami kompleksów i „zapomnianym językiem” E. Fromma, krytyka mitograficzna N. Frye’a, operująca wypracowanym przez Junga pojęciem archetypu, oraz psychokrytyka Ch. Maurona, sondująca wyobraźnię i osobowość twórcy). Jakże często egzegeci Schulza sięgali również do krytyki tematycznej – do „wyobraźni poetyckiej” i „poetyki przestrzeni” Gastona Bachelarda, czerpali z teorii kultury i „filozofii symbolu” Ernsta Cassirera, korzystali z osiągnięć religioznawstwa – z ahistorycznego strukturalizmu Mircei Eliadego i etnologii w wydaniu Claude’a Levi-Straussa posługującego się strukturalną analizą mitu. Szczególne zastosowanie w odbiorze tej prozy znalazła rosyjska myśl strukturalno-semiotyczna lat sześćdziesiątych i siedemdziesiątych z bogatym zestawem kategorii opisu dzieła literackiego.

Nawet ten pobieżny przegląd pokazuje, że dorobek Schulza znajduje się od dłuższego czasu w bezpośrednim kręgu zainteresowania wielu historycznych i obecnych metodologii teoretycznoliterackich. Znakiem czasu okazuje się – odnoszący się zresztą nie tylko do autora *Sklepów cynamonowych* – zupełny anachronizm publikacji monograficznych typu „życie i twórczość”, dominujących w XIX-wiecznym biografizmie. Paradoksalnie, z drugiej strony, obserwujemy barokową niemalże obfitość prac poświęconych wybranej, najczęściej znaczeniowo wąskiej kwestii, dyskretnie ukrytej w strukturze utworu. Jest to jakaś sytuacja graniczna: kryzys ograrniającej wszystko całości i wielość ujęć cząstkowych, uniemożliwiających odnalezienie proporcji i ważności problemów. Konstatacja tych faktów prowadzi Stanisława Rośka do wysunięcia ambitnego konceptu. Powołując się na przykład Rolanda Barthes’a proponuje on schulzologom osobliwą formułę słownika, kondensującego w postaci haseł osiągnięcia współczesnej schulzologii, usiłującego skatalogować glosy zarówno o dziele, jak i o artyście. Pojmowanego jako „polifoniczna forma zebrania istniejącej wiedzy” i „przegląd, prezentacja, próba porządkowania doświadczeń, propozycja jakiegoś ładu w obrębie pozytywnej wiedzy o pisarzu”⁶. Oczywisty obiektywizm słownika, sankcjonowany alfabetycznym porządkiem, wyklucza apodyktyczny sposób rozumienia tekstu i zagrożenie nadmiernym partykularyzmem.

Istnieją jeszcze inne możliwości działania w dziedzinie schulzologii; wręcz nieograniczone i zależne jedynie od stanu umysłów piszących. Jeśli z górą kilkanaście lat temu uznaliśmy istnienie tej specyficznej dyscypliny badań

⁵ Zob. np. intrygujące pomysły K. Stali (*Przestrzeń metafizyki, przestrzeń języka. Schulzowskie „mateczniki” sensu. „Pamiętnik Literacki”* 1983, z. 1), posiłkującego się „strategią dekonstrukcji” J. Derridy, czy też „mikrologię” W. Panasa („*Mesjasz rośnie pomalu...*” *O pewnym wątku kabalistycznym w prozie Brunona Schulza*. W zbiorze: *Bruno Schulz. In memoriam 1892–1942*. Lublin 1992).

⁶ S. Rosiek, *Słownik Brunona Schulza jako postulat i zadanie*. „*Dekada Literacka*” 1993, nr 4, s. 1, 4.

historycznoliterackich, to ostatnie dokonania w tej materii wprowadzają w obręb jej refleksji badawczej odrębną sferę zagadnień będącą zwykle przedmiotem wpływologii i komparatystyki.

Dzieło Schulza – to kolejny paradoks – przez swoją jakże często akcentowaną oryginalność i autonomiczność prowokuje i wręcz kusi do ulokowania w rozległym kontekście literackiej i kulturowej tradycji. Zastanawiająca i symptomatyczna jest ta niebagatelna liczba głosów – artykułowanych na przestrzeni ostatnich lat – łączących pisarza z innymi twórcami⁷. Szczególne znaczenie dla porównawczych dociekań miała zorganizowana staraniem Instytutu Filologii Polskiej Uniwersytetu Jagiellońskiego sesja – w ramach III Festiwalu Kultury Żydowskiej – poświęcona Schulzowi (8–10 VI 1992)⁸. Ostatni dzień krakowskiego sympozjum przeznaczono bowiem na zagadnienia komparatystyczne. Drohobyczanina kojarzono tam z Witkacym (W. Bolecki), z Leśmianem (S. Chwin), z Piłsudskim (S. Rosiek), z Gombrowiczem (A. Fiut), z Goethem (A. Czabanowska-Wróbel),

⁷ Prehistoria przywoływanej tu komparatystyki sięga jednak okresu międzywojennego: Sandauer, *op. cit.* – H. Vogler, *Dwa światy romantyczne. O Brunonie Schulzu i Witoldzie Gombrowiczu*. „Skamander” 1938, z. 99/101. – W. Wiśniewska, *Literatura w malignie. (Schulz – Gombrowicz – Truchanowski)*. „Epoka” 1938, nr 33. Liczba prac podejmujących powyższą tematykę opublikowanych po wojnie jest już znacznie bardziej pokaźna: J. Błoński, L. Flaszen, K. Puzyna, *Między buntem a ucieczką. (Witkacy – Schulz – Gombrowicz)*. [Referat ten, wygłoszony na IV Zjeździe Naukowym Związku Kół Polonistycznych Polskiej Młodzieży Akademickiej, nie został – mimo zapowiedzi – wydrukowany]. – A. Sandauer, *Ich dwóch i ja jeden. (Wspomnienie o Brunonie Schulzu i Witoldzie Gombrowiczu)*. „Kultura” 1969, nr 45. – T. Breza, *Jak pojawili się Witold i Bruno*. „Współczesność” 1970, nr 14. – A. Sandauer, *Schulz i Gombrowicz, czyli literatura głębin. (Próba psychoanalizy)*. „Kultura” 1976, nr 44. – E. Gościński-Baur, *Mann i Schulz*. „Teksty” 1978, nr 5. – K. Stanisławski, *Fantastyczność u Schulza i Márqueza*. „Nowy Wyraz” 1978, nr 6. – S. Lindenbaum, *W poszukiwaniu uznania. Bruno Schulz a Josef Roth*. „Twórczość” 1979, nr 3. – E. Odachowska-Zielińska, *Biblijny mit Jakubowy w ujęciu Tomasza Manna i Brunona Schulza*. „Przegląd Humanistyczny” 1982, nr 7/8. – S. Fauchereau, *Balthus devant Schulz, Klossowski, Jouve et quelques autres*. „Cahiers” 1983, nr 12. Wersja polska: *Balthus a Schulz, Klossowski, Jouve i inni*. Przełożyli: E. i P. Matyaszewscy. W zbiorze: *Bruno Schulz. In memoriam 1892–1942*. – J. Jarzębski, *Witkacy, Schulz, and Gombrowicz versus Avant-garde*. W zbiorze: *The Slavic Literatures and Modernism*. Stockholm 1986. Wersja polska: *Między awangardą a modernizmem: Witkacy, Schulz, Gombrowicz*. W: *W Polsce, czyli wszędzie. Szkice o polskiej prozie współczesnej*. Warszawa 1992. – A. Sulikowski, *Projekt Księgi: Irzykowski, Schulz, Flaszen*. „Znak” 1986, nr 1. – W. Gombrowicz, *Dziennik 1961–1966*. Kraków 1988, s. 17 (Gombrowicz – Witkacy – Schulz). – B. Hrabal, *Obaj ci poeci są święci* [G. Apollinaire i B. Schulz]. Spolszczył J. Waczków. „Literatura na Świecie” 1989, nr specjalny, wydany poza serią, poświęcony B. Hrabalowi. – J. Kwiatkowski, *Literatura Dwudziestolecia*. Warszawa 1990, s. 276–288 (Witkacy – Gombrowicz – Schulz). – Ficowski, *op. cit.* – G. Moked, *Dwie galaktyki późnego modernizmu. Świat przeszłości i modernizm w twórczości dwóch żydowskich pisarzy z Galicji – Brunona Schulza i Samuela Josefa Agnona*. „Literatura na Świecie” 1992, nr 5/6. – N. Király, *Schulz i Kantor*. W: *Teatr pamięci Brunona Schulza*. Gdynia 1993. – H. Brzoza, *Drama liczności pieried licom cywilizacyjnych pieriemien XIX i XX ww. (F. Dostojewskij – B. Szulc – T. Kantor)*. „Opuscula Polonica et Russica”. T. 1. Łódź 1994. – W. Bolecki, *Witkacy – Schulz, Schulz – Witkacy. Wariacje interpretacyjne*. „Pamiętnik Literacki” 1994, z. 1.

⁸ Zob. A. Sulikowski, *Jubileuszowa Sesja poświęcona pamięci Brunona Schulza*. „Kresy” 1993, nr 13. – B. Faron, *Bruno Schulz – pisarz żydowski? „Polonistyka”* 1993, nr 4. Referaty wygłoszone na sesji ukazały się w wersji książkowej: *Czytanie Schulza. Materiały międzynarodowej sesji naukowej „Bruno Schulz – w stulecie urodzin i pięćdziesięciolecie śmierci”*. Instytut Filologii Polskiej Uniwersytetu Jagiellońskiego, Kraków, 8–10 czerwca 1992. Kraków 1994.

a także z Samuelem Josefem Agnonem i Gabrielem Garcia Márquezem (G. Moked). Tak więc z zapamiętałą dociekliwością szuka się Schulzowi literackich i artystycznych konfratrów, konstruując przy okazji najbardziej nawet fantastyczne zestawienia⁹. Wszystko to skłania do hipotezy, że czytanie Schulza w całej rozciągłości zawoalowanych w jego prozie sensów, wszak nie zawsze oczywistych i jednoznacznych, jest możliwe jedynie przy wnikliwym i cierpliwym tropieniu analogii. Do tego rodzaju przedsięwzięć skłaniają również pozaliterackie wypowiedzi samego artysty. W noszącym wszelkie cechy programowego manifestu – szkicu *Mityzacja rzeczywistości* odnajdujemy znamienny fragment:

Zapominamy o tym, operując potocznym słowem, że są to fragmenty dawnych i wiecznych historyj, że budujemy, jak barbarzyńcy, nasze domy z ułamków rzeźb i posągów naszych bogów. Najtrzeźwiejsze nasze pojęcia i określenia są dalekimi pochodnymi mitów i dawnych historyj. Nie ma ani okruszyny wśród naszych idei, która by nie pochodziła z mitologii – nie była przeobrażoną, okaleczoną, przeistoczoną mitologią. Najpierwotniejszą funkcją ducha jest bajanie, jest tworzenie „historyj”. Siłą motoryczną wiedzy ludzkiej jest przeświadczenie, że znajdzie ona na końcu swych badań ostateczny sens świata. Szuka ona na szczycie swych sztucznych spięrzeń i rusztowań. Ale elementy, których używa do budowy, już były raz użyte, już pochodzą z zapomnianych i rozbitych „historyj”¹⁰.

Dzieło literackie stanowi zatem dla Schulza maksymalnie polifoniczną wypowiedź powstałą na kanwie dawnych „historyj”, czyli pochodzących z różnych epok przekazów ustnych i pisemnych, dla których jedynym chyba wspólnym mianownikiem jest obfity repertuar *topoi* i pewien stopień fabularyzacji. Na swe potrzeby adaptuje elementy tkwiące od dawna w rozlicznych mitologiach, kosmogoniach, podaniach, baśniach, mitach i apokryfach. Wykorzystując ten pokaźny rezerwuwar kulturowej spuścizny przesądza o – ufundowanej na wspólnocie duchowego dorobku – ciągłości rodzaju ludzkiego na przestrzeni wieków. Bogusław Gryszkiewicz próbuje określić zakrój tego multikulturowego dziedzictwa, do którego pisarz nieustannie się odwołuje:

Dla współczesnionej wersji Schulza odnaleźć można prefiguracje w podaniach mitologii babilońskiej, greckiej, rzymskiej, w literackich scenach z Dantego i Goethego. Wędrowka Isztar poszukującej Tuziego, podobnego typu opowieści o Demeter, szaleńcza wyprawa Heraklesa, awanturnicze wyczyny Tezeusza i Pejritoosa, *kathabasis* Orfeusza czy poszukiwania dwóch bohaterów, których los złączyła tragedia Troi, Odyseusza i Eneasza. Wobec tej niezwykle bogatej i w szereg znaczeń wyposażonej tradycji sytuuje się opowieść o Józefie. Sprawdzając warstwy znaczeniowe wymienionych tutaj historii do jakiegoś wspólnego „mitogenicznego” mianownika, ujrzymy wtajemniczenie jako schemat powtarzający się we wszystkich wariantach¹¹.

Powyższa enumeracja z pewnością nie wyczerpuje wielości Schulzowskich inspiracji. Proza ta będąc swoistym aliażem, zmusza wręcz do drobiazgowych dociekań i komponowania paralel¹².

⁹ Zob. M. Zaleski, *Historia po wiedeńsku* [B. Schulz, E. Schiele, A. Hitler]. „Res Publica” 1989, nr 1.

¹⁰ B. Schulz, *Mityzacja rzeczywistości*. W: *Opowiadania. Wybór esejów i listów*. Opracował J. Jarzębski. Wrocław 1989, s. 366. BN I 264.

¹¹ B. Gryszkiewicz, *Ironia i mistycyzm*. „Miesięcznik Literacki” 1980, nr 3, s. 89.

¹² Stąd nie dziwi zainteresowanie badaczy tym wpływologicznym aspektem. Zob. J. Speina, *Bruno Schulz a nadrealizm*. W zbiorze: *O prozie polskiej XX wieku. Materiały konferencji ogólnopolskiej w Toruniu. Listopad 1968*. Wrocław 1971. – H. Dubowik, *Nadre-*

Rozmyślnie dotychczas stosowana taktyka retardacji doprowadza w końcu do kluczowej kwestii podejmowanej tutaj tematyki komparatystycznej. Logika rozważań nakazuje zatem przypisać Schulzowi kolejne pokrewieństwa artystyczne. Zestawienie dwóch „skromnych geniuszy”¹³ XX-wiecznej literatury – Brunona Schulza i Franza Kafki – zarówno w głosach krytyki, jak i w czytelnym nieprofesjonalnym obcowaniu z literaturą często nie budzi zastrzeżeń. Badacze sytuujący obok siebie dwóch twórców czynią to w perspektywie narzucających się analogii, ale i oczywistych odmienności. Bardziej przemyślane i wnikliwe sugestie opierają się na tym drugim rozwiązaniem¹⁴. Te skłaniające niejednokrotnie do polemiki asocjacje mają swoją długą historię. Ich źródło tkwi zapewne w prasie społeczno-literackiej okresu międzywojennego, ściślej w licznych omówieniach *Sklepów cynamonowych* i *Sanatorium pod Klepsydrą* w latach 1934–1939. Dla ówczesnych recenzentów fakt, że Schulz był autorem pierwszego polskiego przekładu¹⁵ *Procesu* i krótkiej, ale niezwykle trafnej jego interpretacji, przypieczętował tezę o niewątpliwej bliskości obu artystów¹⁶. W powojennych badaniach nad Schulzem i Kafką nastąpiła polaryzacja opinii: na jednym biegunie teza o diametralnej rozbieżności (W. P. Szymański, J. Ficowski, Cz. Karkowski), na drugim głosy dopatrujące się pewnej tożsamości inspiracji artystycznych i zbliżonych rozwiązań kreacyjnych (A. Sandauer, J. Kurowicki, J. Jarzębski, E. Prokop-Janiec). Wyobraźnię krytyków od samego początku intensywnie pobudzał również motyw sugestywnej metamorfozy ludzi w owady (Gregor Samsa w *Przemianie* i Schulzowski Jakub)¹⁷.

alizm w polskiej literaturze współczesnej. Poznań 1971. – J. Speina, *Bruno Schulz wobec psychoanalizy*. W zbiorze: *Studia o prozie Brunona Schulza*. Katowice 1976. – W. Nawrocki, *Bruno Schulz i ekspresjonizm*. „Życie Literackie” 1976, nr 43. – W. Bolecki, *Język poetycki i proza: twórczość Brunona Schulza*. W: *Poetycki model prozy w dwudziestoleciu międzywojennym*. Wrocław 1982. – J. Jarzębski, wstęp w: Schulz, *Opowiadania*, s. LXXXVIII–XCVII. – W. Panas: *op. cit.*; *Przyjście Mesjasza. O ikonologii mesjańskiej Brunona Schulza*. „Kresy” 1993, nr 14. – E. Kuryluk, *Gąsienicowy powóz, czyli podróż Brunona Schulza w przyszłość przeszłości*. W zbiorze: *Bruno Schulz. In memoriam 1892–1942*. – E. Prokop-Janiec, *Schulz a galicyjski tygiel kultur*. W zbiorze: *Czytanie Schulza*. Do tych kontekstów dodajmy jeszcze iberoamerykański realizm magiczny i niezwykle pojemną kategorię postmodernistycznego eklektyzmu.

¹³ To miano J. Updike (*Skromny geniusz Bruno Schulz*. Przełożył J. Zieliński. „Literatura na Świecie” 1980, nr 8, s. 354) przypisał Brunonowi Schulzowi. Zastanawiające, jak trafnie określa ono również autora *Procesu*.

¹⁴ Szerzej o tych frapujących koneksjach pisałem w pracy magisterskiej pt. *Bruno Schulz i Franz Kafka – analogie i przeciwieństwa*, przygotowanej pod kierunkiem prof. Cz. Glensk (maszynopis).

¹⁵ Budząca kontrowersje kwestia faktycznego autorstwa tego przekładu została rozstrzygnięta w 1967 r. przez J. Ficowskiego (*Regiony wielkiej herezji. Rzecz o Brunonie Schulzu*. Kraków 1967, s. 168). Biograf Schulza za autorkę tłumaczenia uznał jego narzeczoną – Józefinę Szelińską, samemu artyście przypisał natomiast rolę wyłącznie korektora pracy.

¹⁶ Zob. K. Wyka, S. Napierski, *Dwugłos o Schulzu*. „Ateneum” 1939, nr 17. – L. Piwiński, *Literatura niemiecka*. „Rocznik Literacki” 1936. – A. Sandauer, *Bruno Schulz – poeta – sofista*. „Chwila” 1937, nr 6561. – M. Promiński, rec.: „*Sanatorium pod Klepsydrą*”. „Sygnały” 1938, nr 40. Obszerne informacje dotyczące recepcji Kafki w Polsce międzywojennej zawiera szkic E. Prokop-Janiec *Kafka w Polsce międzywojennej* („Pamiętnik Literacki” 1985, z. 4). Zob. też E. Prokop-Janiec, *Międzywojenna literatura polsko-żydowska jako zjawisko kulturowe i artystyczne*. Kraków 1992.

¹⁷ Temat relacji Schulz–Kafka nie doczekał się jak dotąd satysfakcjonującego opracowania. Z pewnością do tego miana nie mogą pretendować poniższe lakoniczne szkice: M. Kitowska-Łysiak, *Franz Kafka – Bruno Schulz: symptomy obsesji*. „Twórczość” 1985, nr 3. – Z. Grabowski, *Bruno Schulz a Kafka*. „Wiadomości” (Londyn) 1963, nr 44.

Religia judaistyczna, w której dorastali obaj twórcy, będąc obowiązującym kanonem wiary, jednocześnie określa patriarchalną strukturę społeczną i rodzinną. Wprowadzone już w czasach Talmudu wierzenia i obrzędy nie wykształciły jednak ścisłej hierarchicznej organizacji. Niemniej judaistycznej proveniencji jest wyrazisty podział ról społecznych według kryterium płci, jak też funkcja rabina – patriarchy, nauczyciela i sędziego, akceptowanego powszechnie autorytetu w kwestii talmudycznego prawa, pełniącego jednocześnie obowiązki religijne, duszpasterskie i wychowawcze¹⁸. Stamtąd wywodzi się również kult *Tory* – świętej księgi, nakreślającej obraz świata, i zwyczaj przekazywania jej dogmatów przez ojca dorastającemu synowi. Stanowią one o ciągłości kultury żydowskiej, o „łańcuchu żydowskości, tradycyjnie splatanym przez ojców i synów”¹⁹. Topos ojca studiującego prawdy objawione, redukującego swoją aktywność życiową do peregrynacji w sferę ezoterycznej wiedzy, a jednocześnie lekceważącego codzienne realia stale pojawia się w literaturze żydowskiej.

Ten motyw [...] fascynacji światem ojca znajduje swój odpowiednik w autobiografii Singera *W izbie rabinackiej mojego ojca*. Singer przedstawia swojego ojca jako człowieka, którego przywiązanie do duchowych spraw jest źródłem oparcia, ale którego słonności do „występowania z gwałtownym atakiem na światowe uciechy” są nieskończenie frustrujące dla jego otwartego na świat i ciekawego wszystkiego syna²⁰.

Ojciec okazuje się pierwszoplanową postacią poezji Fryderyka Bertischa (ok. 1913–1941?)²¹. Podobny krąg tradycji i związana z nim nieodłącznie problematyka leżą u podstaw *Szczurów* Adolfa Rudnickiego (1932). Odmienne kontekst kulturowy łączy się natomiast z groteskowo-oniryczną prozą Kazimierza Truchanowskiego (*Ulica wszystkich świętych*, 1936), z wykreowaną przez niego „mitologią rodzinno-domową, zdominowaną przez ojca, maga i mędrca, maniaka i mistyfikatora [...], a opisywaną z pozycji młodocianego bohatera-narratora”²². Warto też sięgnąć do – w znacznej części autobiograficznej – *Młodości Jasia Kunefala* Stanisława Piętaka (1938) i debiutu Stefana Otwinowskiego *Życie trwa cztery dni* (1939); utworów traktujących o „fascynacji postacią ojca [...] i niemożności uwolnienia się spod jego duchowej dominacji”²³. Z kolei Emil Zegadłowicz (*Żywoć Mikolajaja Srebrnypisanego*, 1925–1928) wyposaża ojca w kompetencje nauczyciela praw natury:

jego wskazania i opowieści, zalecone przez niego książki, osobisty przykład jego stosunku do ludzi i do przyrody tworzą koncepcję życia, w której wzorami osobowymi są Prometeusz i Don Kichot, a dopełnieniem praktycznym – mądrość ludowych gadek²⁴.

Niewątpliwie Schulzowi nieobcy był ten patriarchalny obyczaj czyniący z mężczyzny głowę rodziny, nie tylko zapewniającej poczucie bezpieczeństwa i materialny dostatek, ale przede wszystkim epatującej mentalną nieprzecięt-

¹⁸ Zob. W. Tyloch, *Judaizm*. Warszawa 1987, s. 305.

¹⁹ Prokop-Janiec, *Międzywojenna literatura polsko-żydowska [...]*, s. 219.

²⁰ N. Raavin, *Dziwne postaci na drzewie genealogicznym: Nieokreślony ojciec literacki w „Praskiej orgii” Philipa Rotha*. Przełożyła M. Adamczyk-Garbowska. „Kresy” 1993, nr 3, s. 35.

²¹ Zob. Prokop-Janiec, *Międzywojenna literatura polsko-żydowska [...]*, s. 219.

²² Kwiatkowski, *op. cit.*, s. 286.

²³ *Ibidem*, s. 288.

²⁴ A. Brodzka, *Spór o wartości kultury współczesnej w polskiej prozie narracyjnej*. W zbiorze: *Literatura polska 1919–1975*. T. 1. Warszawa 1991, s. 535.

nością i skłonnościami do metafizycznych dociekań, często nawet kosztem życiowej zaradności²⁵. Konstrukcja zdecydowanej większości opowiadań z tomu *Sklepy cynamonowe* odwzorowuje relację ojciec – syn, pisana jest z pozycji Józefa-syna podpatrującego Jakuba-ojca. O randze, jaką autor przyznawał postaci ojca czy też, szerzej, pewnemu schematowi stosunków rodzinnych (choć matka pełni rolę znacznie późniejszą niż jej mąż, to jednak zaznacza swoją obecność, wpływając w istotny sposób na konstrukcję psychiczną młodego Józefa), świadczy choćby szkic projektu okładki do *Sklepow cynamonowych* z r. 1933, przedstawiający kilkuletnie dziecko w towarzystwie ojca i matki. Zresztą ten pierwszy tom opowiadań Schulza miał wcześniej nosić tytuł *Wspomnienia o Ojcu*. Sugeruje on mocno wyeksplloatowaną pamiętnikarską formułę. Jakże jednak zwodnicza okazuje się ta przesłanka! Autobiograficzna aura otacza całe to pisarstwo, potęgowana ponadto przez wypowiedzi samego twórcy. W liście do Witkacego i w odautorskim *exposé* o *Sklebach cynamonowych* Schulz przekornie wspomina o autobiograficznym charakterze twórczości, oczywiście szczególnie pojmowanym: jako duchowa genealogia i mitologiczny, sięgający korzeni rodowód. Jednocześnie zdecydowanie wyprowadza nas z błędu interpretacji swojego dzieła jako fotograficznego i kronikarskiego zapisu dziejów pewnej rodziny na podstawie rzeczywistego biegu zdarzeń. W głębokim odczuciu autora takie ujęcie uniemożliwia dotarcie do istoty całej opowieści i odnalezienie jej ostatecznego sensu, leżącego w „innej dymensji duchowej”.

Łatwo ulec pokusie potraktowania Jakuba – centralnej postaci tej prozy – jako werystycznego wizerunku ojca samego pisarza. Skłaniają do tego badania Jerzego Ficowskiego, odtwarzającego biografię artysty. Ojciec Schulza – zbliżony introwertycznym temperamentem do swojego najmłodszego syna – mógł budzić w nim jedynie afirmatywne uczucia, był za życia najbliższą mu osobą, powiernikiem myśli i uczuć. Przeobraził czas dzieciństwa Brunona w „kolorowość genialnej epoki”, po jego przedwczesnej śmierci i bankructwie

²⁵ W przypisywaniu twórczości Schulza jednoznacznych inspiracji judaistycznym kanonem trzeba jednak zachować daleko idącą ostrożność. Za zmuszający do polemiki należy uznać wniosek J. Błońskiego (*Świat jako Księga i komentarz*. W zbiorze: *Czytanie Schulza*, s. 84): „Jeśli jakkolwiek społeczność przeżyła do głębi dialektykę Księgi i komentarza, to właśnie żydowska. Biblia była przez wieki i jest do dzisiaj rdzeniem jej tożsamości. Zaś komentowanie jej tekstu było dziedziną, której przez wieki poświęcały się jej najlepsze umysły. Żydowskość Schulza nie przejawia się więc tylko tematycznie – w niezmiernie licznych napomknieniach i przypomnieniach starożytnej Księgi. Jako Księgę i komentarz widzi on w istocie świat, byt, rzeczywistość. Tym samym odnawia duchowy gest, intelektualny *habitus*, który musiał kształtować każdego – choćby już niezbyt pobożnego – Żyda. [...] Przypomnił i parafrazował to, co w żydowskim doświadczeniu zdawało się najznamienniejsze, a tym samym – najbardziej uniwersalne”. Jeszcze bardziej kontrowersyjna jest opinia S. Lindenbäume (*Wizja mesjanistyczna Schulza a jej podłoże mistyczne*. W zbiorze: *iw.*, s. 33–68), określającego Schulza mianem pisarza żydowskiego, a jego prozę – jako inspirowaną religią judaistyczną. Te zbyt jednoznaczne ujęcia kwestionuje m.in. Faron (*op. cit.*, s. 252): „Twórczość Schulza zrodzona w tyglu kultur wymaga, jak się zdaje, [...] oświetlenia i tłumaczenia z różnych perspektyw”. Niżej podpisany utożsamia się natomiast ze zdaniem J. Jarzębskiego (*Schulz – spojrzenie w przyszłość*. „Dekada Literacka” 1992, nr 17, s. 6): „Ale on [tj. Schulz] jest raczej obywatelem świata, człowiekiem w ogóle, gospodarującym wśród nadmiaru, przebiegającym w dorobku wielu tradycji i kultur, które się nawzajem osłabiają i zdradzają, odbierając sobie definitywny, ostateczny charakter”. Sugestia ta nie wyklucza, że niektóre elementy Schulzowskiej wizji, takie jak patriarchalna organizacja społeczeństwa, wątek Księgi – świętego przekazu, czy tematyka mesjańska, w której kontekście Panas („*Mesjasz rośnie pomalu...*”, s. 123) sugeruje nawet reinterpretację dzieła i myśli autora *Traktatu o manekinach*, tkwią w tradycji judaistycznej.

prowadzonego przez lata sklepu „życie potoczyło się nowym odmiennym torem, bez świąt i cudów”. Pisząc o subretce Adeli, Ficowski potwierdza jednocześnie rzeczywistą genealogię Schulzowskich postaci: „Jak wszystkie niemal osoby zarówno z prozy, jak i rysunków Schulza miała ona w autobiografii pisarza swój pierwowzór [...]”²⁶. Tak więc również postać ojca może być wyjęta z biogramu artysty — choć nie oznacza to w żadnym razie nieskomplikowanej odbitki rodzinnych realiów²⁷. Nie zapominajmy, że wykreowanym przez artystę światem kierują prawo powszechnej metamorfozy, logika marzenia sennego oraz zasada groteskowej deformacji ludzi i przedmiotów.

Wyobraźnią Schulza rządzi [...] zdolność do błyskawicznej transformacji, tak gruntownej, że niemal w niczym nie przypominającej pierwowzorów — czymkolwiek lub kimkolwiek one by były²⁸.

Źródło zostaje zatarte, pozostaje fikcja konstruowanego świata.

Świat Schulzowski — nieustannie stwarzany — musiał posiadać swojego kreatora: autor odnalazł go w osobie Ojca. Uczynienie z niego postaci ogniskującej główne problemy twórczej kreacji mogło stanowić zabieg pełniący funkcję kompensacyjną: jego unieśmiertelnienie w wymiarze literatury niosło ze sobą iluzję rzeczywistego z nim obcowania. To, co siłą rzeczy skończyło się realnie, miało szansę spełnienia — może nawet bardziej spektakularnego — w fikcyjnej sferze wyjętej spod kostycznych reguł racjonalizmu i empiryzmu. W zamyśle artystycznym Schulza Jakub miał stać się główną postacią stworzonej, prywatnej mitologii — czasami funkcjonującej w wymiarze niemal biblijnym: Ojciec przecież stylizowany jest (również fizjonomicznie) na starotestamentowego proroka, a demiurgiczny wątek bezpośrednio z nim związany pochodzi z *Księgi Genesis*. W swej twórczości artysta dokonuje zatrzymania i cofnięcia czasu do okresu dzieciństwa wraz ze wszystkimi jego realiami i mitologizującym codzienność Ojcem. W tym nonszalanckim wobec fizykalnych prawideł geście unieważnia zdarzenia rzeczywiste, których ostateczności nie mógł zaakceptować.

²⁶ J. Ficowski, *Słowo o „Xiędze bałwochwalczej”*. W: B. Schulz, *Xięga bałwochwalcza*. Warszawa 1988, s. 48.

²⁷ Autobiografizm dzieła Schulza (jakże często przypominamy przez samego artystę) jest problemem wymagającym osobnego, wnikliwego studium. Wbrew pozorom dotyka on węzłowych tematów tego pisarstwa, takich jak fundamentalne zupełnie pojęcie mitu, artykulacja doświadczenia alienacyjnego (zob. W. Wyskiel, *Inna twarz Hioba. Problematyka alienacyjna w dziele Brunona Schulza*. Kraków 1980), perspektywa Księgi i książki, a także istnienie w wymiarze bytu konkretnego uniwersalistycznego paradygmatu świadczącego o tożsamości rodzaju ludzkiego i wspólnym jego prapoczątku. Autobiografia Schulza lub raczej — jak pisał — „genealogia *kat'exochen*” nie ma nic wspólnego zarówno z kronikarskim realizmem, jak i psychologiczną wiewskcją. Obie te metody twórcze ulegają kompromitacji i zanegowaniu. „Dla Schulza »umitycznienie« znaczyło bowiem tyle, co konstrukcja losu, poddawanie go swoistej parabolizacji dzięki nasyceniu postaci, miejsc i wydarzeń indywidualnych znaczeniami ogólnymi, dzięki ujmowaniu tych pierwszych w sposób egzemplaryczny, jako matryc nie tylko własnego, ale i cudzego losu. Pisarz uświadamiał bowiem sobie, iż we współczesnej mu kulturze literackiej niemożliwością była autobiografia pojęta opisowo, faktograficznie, jako »szczerą prawdą«. Możliwa była jedynie jako rozumiany po nietscheańsku »mit«, tj. jako interpretacja, ustanowienie (»odkrycie«) sensu, włączenie jednostkowego losu w wielkie paradygmaty kulturowe” (E. Kasperski, *Mit magiczny. Bruno Schulz i Kresy*. „Przegląd Humanistyczny” 1993, nr 3, s. 82).

²⁸ Bolecki, *Witkacy — Schulz, Schulz — Witkacy*, s. 90.

Ojciec to człowiek, którego wewnętrzny konflikt (zderzenie sprzecznych ze sobą racji i konieczność wyboru modelu życia) wywołał doświadczenie alienacji – chyba najbardziej dotkliwe w jego pokrętnym, przebiegającym pod najrozmaitszymi formami życia. Ojciec wie, że jest w zawieszaniu pomiędzy dwoma biegunami, z których każdy domaga się respektowania własnych racji; jest on rozdarty między oczywistym nakazem spełnienia roli głowy rodziny – co w tradycji judaistycznej jest szczególnie silnie obowiązującym postulatem, a dręczącymi go wciąż gwałtownymi, metafizycznymi namiętnościami, kreacyjnymi zapędami i pasją bycia artystą. Zdaje sobie sprawę, że oba „sposoby na życie” w codziennej praktyce pogodzić jest niezwykle trudno; sukces w jednej dziedzinie implikuje klęskę w drugiej. Pierwszy z nich to ułożony mieszczański żywot prowincjonalnego sklepikarza pochłoniętego w zupełności handlowymi rozliczeniami, terminami płatności i upominaniem rozbestwionych subiektów. Drugą stroną jego osobowości stanowią demiurgiczne marzenia i uległość wobec ezoterycznych podszeptów. Realizacja tego drugiego wzorca pociąga za sobą naturalne konsekwencje: penetracja sfery Absolutu musi nieuchronnie zakończyć się rozluźnieniem związków z ludzką wspólnotą i doświadczeniem alienacji, oznacza to również zaniedbanie kupieckiej profesji i w efekcie ostateczną klęskę na tym polu. Zderzenie wartości „niskich” i „wysokich” – stanowiące konstrukcyjny schemat opowiadań – w perspektywie Ojcowskich perypetii przebiega nader spektakularnie. Wymóg osadzonej w trzeźwych ramach przykładowej i przyziemnej egzystencji okazuje się dla Ojca trudny do spełnienia. Zawodzi on zarówno wobec zobowiązań społecznych, jak i odwiecznej obyczajowości. Podąża za domagającym się wysłuchania wewnętrznym głosem – jakimś pochodzącym ze sfery *sacrum* imperatywem, na tyle silnym, aby zagłuszyć ewentualne wyrzuty sumienia i zrealizować go np. poprzez wykład demiurgicznych koncepcji.

Początek Jakubowych obsesji obserwujemy w *Nawiedzeniu* – historii metamorfozy Ojca z zapracowanego właściciela sklepu w opętanego niezmierną wizją, szukającego upustu dla swych stworzycielskich mocy kreatora. Jest to również zapis zmagania się tych dwóch stron jego osobowości. Ojca poznajemy jako zatopionego w księgach rachunkowych handlowca, któremu leży na sercu powodzenie prowadzonej przez niego firmy, a każde uchybienie matki w tym względzie jest okazją do gwałtownych wymówek. Jednak już wkrótce jakieś dziwne zaniepokojenie i podniecenie nie pozwala na skupienie się na tym codziennym rytuale. Nieokreślone i mętne przecucie każe mu porzucić ustabilizowany żywot:

Chwilami wynurzał głowę z tych rachunków, jakby dla zaczerpnięcia tchu, otwierał usta [...] i rozglądał się bezradnie, jakby czegoś szukając. [47]²⁹

Te niejasne, wewnętrzne impulsy próbuje początkowo zagłuszyć większym zaangażowaniem w sklepową księgowość, ale usilnie domagają się one wysłuchania i szybkiej realizacji:

Wówczas pograżał się pozornie jeszcze bardziej w pracę, liczył i sumował, bojąc się zdradzić ten gniew, który w nim wzbierał, i walczył z pokusą, żeby z nagłym krzykiem nie rzucić się na oślep za siebie [...]. [48]

²⁹ Cytaty z utworów B. Schulza pochodzą z edycji: *Proza*. Wyd. 2. Kraków 1973. Liczby po cytatach wskazują stronie.

Enigmatyczne bodźce stają się jednak coraz silniejsze:

Żądanie wracało coraz wyraźniej i donioślej i słyszeliśmy, jak rozmawiał z Bogiem, prosząc się jak gdyby i wzbraniając przed czymś, co natarczywie żądało i domagało się [...]. I usłyszeliśmy, jak duch weń wstąpił, jak podnosił się z łóżka, długi i rosnący gniewem proroczym [...]. Słyszeliśmy tomot walki i jęk ojca, jęk tytana ze złamanym biodrem, który jeszcze urąga. [48–49]

W końcu opanowują całą Ojcowską świadomość, determinują zachowanie i rytm codzienności, stanowią tamę jakimkolwiek porozumieniu, wyobcowują z rodzinnej i ludzkiej wspólnoty:

Od spraw praktycznego życia oddalał się coraz bardziej. Gdy matka, pełna troski i zmartwienia z powodu jego stanu, starała się go wciągnąć w rozmowę o interesach, o płatnościach najbliższego „ultimo”, słuchał jej z roztargnieniem, pełen niepokoju, z drgawkami w nieobecnej twarzy. [52]

Z czasem Ojciec w zupełności pograża się w swoich tajemniczych, niezrozumiałych dla rodziny rytuałach, anormalne sposoby reakcji i zachowań stają się dla niego normą, należy już do innego świata — niedostępnego innym; „zaprzędaną innej sferze” i pozbawiony doraźnych wymagań:

Przestaliśmy zwracać uwagę na te dziwactwa, w które się z dnia na dzień głębiej wplątywał. Wyzbyty jakby zupełnie cielesnych potrzeb, nie przyjmując tygodniami pokarmu, pograżał się z dniem każdym głębiej w zawile i dziwaczne afery, dla których nie mieliśmy zrozumienia. Niedosięgły dla naszych perswazyj i próśb, odpowiadał urywkami swego wewnętrznego monologu, którego przebiegu nic z zewnątrz zmącić nie mogło. Wiecznie zaaferowany, chorobliwie ożywiony, z wypiekami na suchych policzkach, nie zauważał nas i przeoczał. [51]

Schulz z wielką konsekwencją, niemalże krok po kroku, buduje niezwykle wprost studium ludzkiej samotności, zatracania poczucia przynależności do ludzkiej zbiorowości, wyobcowania z ciasnych realiów — w których żyje większość — i wniknięcia w sferę metafizyki, zapamiętania się w poszukiwaniu wartości faktycznie istotnych, a nie pozornych:

Przestaliśmy po prostu brać go w rachubę, tak bardzo oddalił się od wszystkiego, co ludzkie i co rzeczywiste. Węzeł po węzle odluźniał się od nas, punkt po punkcie gubił związki łączące go ze wspólnotą ludzką. [51]

W tym miejscu należy precyzyjnie określić charakter owych ciemnych podszeptów, które spowodowały Ojcowską transformację. W kontekście późniejszych jego fascynacji i dokonań, czyli stworzenia ptasiego królestwa i — już tylko teoretycznego — wykładu „kacerskiej doktryny” można je rozumieć jako budzące się w Ojcu z niepohamowaną siłą demiurgiczne moce, jako rodzącą się w nim dojrzałość do nie skrępowanej niczym swobodnej kreacji nowych bytów i nieznanych światów. Ni mniej, ni więcej obserwujemy po prostu narodziny artysty, świadomego swych dążeń i celów, mającego jasno określony program tworzenia (*Traktat o manekinach*). Jest to moment głębokiej, psychicznej reorientacji, zyskania niemal nowej świadomości i wyrażenia gotowości do tworzenia. Zbyt długo bowiem kreatywna potencja była zniewalana nakazem społecznych i rodzinnych powinności, zbyt długo w Jakubie dominowała ta przyziemna strona jego skłóconej osobowości: powszechnie znany wizerunek zapracowanego sklepikarza; należy go zmienić jak najszybciej. Uzewnętrznić faktyczne dążenia do bycia artystą i wyplątania się z nie przystających do nowej sytuacji, konwencjonalnych, spajających środowisko rodzinne więzów.

Nastał bowiem czas rozrzutnego tworzenia! Ojciec osiągnął taki stopień samoświadomości, że jego nieodzowność stała się bezdyskusyjna. Okazała się ona niemal warunkiem istnienia – faktycznego, a nie pozornego. Jakub reprezentuje specyficzną postawę człowieka wobec świata; zdając sobie sprawę z tego, że funkcjonowanie w narzuconych mu, tradycyjnych, przyciasnych ramach (praca w sklepie, głowa rodziny) nie zapewni mu samorealizacji, ale wręcz ją uniemożliwi, dokonuje odwrotu od trywialnej codzienności i podąża za coraz silniejszym, wewnętrznym przeświadczeniem w dostępne tylko jemu, subiektywne rejony. Od demiurgicznej pasji oczekuje właśnie życiowego spełnienia, a doświadczenia z realnej rzeczywistości mają mu służyć wyłącznie do „twórczej utylizacji”.

Warto zwrócić uwagę na jeszcze jeden fakt towarzyszący Ojcowskiemu „stawaniu się poetą”. Otóż Jakub wraz z coraz głębszym uświadamianiem sobie właściwego powołania ulega fizycznej degradacji, jego cielesna, człowiecza forma powoli zanika; tak jakby emocjonalny i intelektualny postęp pociągał za sobą uwiad ludzkiej fizjonomii, tak jakby bycie artystą zakładało fizyczną ułomność. Być może zależności te – jak sugeruje Sandauer – wykazują, że „artyzm kojarzy się w Schulzowskiej wyobraźni z masochizmem”³⁰. Mały Józef obserwując dziwactwa Ojca mówi:

Mój ojciec powoli zanikał, wiał w oczach. [...] Zauważyliśmy wówczas wszyscy, że ojciec zaczął z dnia na dzień maleć jak orzech, który zsyca się wewnątrz łupiny. Zanikowi temu nie towarzyszył bynajmniej upadek sił. Przeciwnie, stan jego zdrowia, humor, ruchliwość zdawały się poprawiać. [49–50]

Być może w tym cielesnym rozkładzie Ojca należy po prostu widzieć przejaw pogłębiającej się alienacji, która osiągnęła już chyba apogeum; rodzina go nie dostrzega, zresztą sam się od niej oddala nie tylko mentalnie, ale i dosłownie – znika w „tajemniczych zakamarkach pokoju” na wiele dni, dla współlokatorów znaczy tyle co „szara kupka śmieci, gromadząca się w kącie, którą Adela co dzień wynosiła na śmietnik” (51). Przyjrzyjmy się zachowaniu Ojca, tak jak je postrzega mały Józef – sprawozdawca całej historii:

Często śmiał się teraz głośno i szczebiotliwie, zanosił się wprost od śmiechu, albo też pukał w łóżko i odpowiadał sobie „proszę” w różnych tonacjach, całymi godzinami. [...] Niekiedy ustawiał sobie dwa krzesła naprzeciw siebie i wspierając się rękami o poręcze, bujał się nogami wstecz i naprzód szukając rozpromienionymi oczyma w naszych twarzach wyrazów podziwu i zachęty. [...] Przywykliśmy do jego nieszkodliwej obecności, do jego cichego gaworzenia, do tego dziecinnego, w sobie zatopionego świegotu, którego trele przebiegały niejako na marginesie naszego czasu. [50–51]

Te Ojcowskie harce budzą jednoznaczne skojarzenia z chęcią zabawy i dziecięcymi igraszkami. Jakub uświadamiając sobie i realizując twórcze powołanie, jednocześnie przeżywa regresję do czasów dzieciństwa, co naturalnie utrudnia jeszcze bardziej – i tak już znikomą – szansę porozumienia z pozostałymi członkami rodziny. W tym kontekście można również odczytać zachowanie Ojca wobec Adeli. Nie ogranicza się przecież ono wyłącznie do gestów uległości, ale zasadza się również na typowo dziecięcych odruchach, takich jak wrażliwość na laskotanie i niepohamowana skłonność do śmiechu. Dochodzimy tutaj do istotnej, wynikającej z powyższych przykładów kon-

³⁰ A. Sandauer, *Rzeczywistość zdegradowana*. W: Schulz, *Proza*, s. 34.

kluzji, że Ojciec stając się artystą zachowuje się jednocześnie jak dziecko, tracąc w ten sposób całą powagę, jaka przysługiwałaby wszechwładnemu kreatorowi. Kolejny to dowód na zabieg artystyczny Schulza: patos aktu stworzenia rozbroić poprzez nieokielznany żywioł groteski.

Istnieje również drugie oblicze tego zagadnienia – interesujące nas znacznie bardziej. Otóż ojciec „dojrzewając do dzieciństwa”, stając się poetą, dokonuje jednocześnie upragnionej samorealizacji, której nie mógł mu zapewnić dotychczasowy model życia. Naturalnie owa samorealizacja nie jest całkowita; ptasie państwo ulega zagładzie, ale dopiero po okresie „świetności”. Owo samospełnienie dokonuje się w warunkach zupełnej izolacji, i w tym kontekście przypisanie Ojcu sposobów dziecięcego reagowania staje się bardziej zrozumiałe. Truizmem jest twierdzenie, że społeczny status dziecka i artysty zdaje się być w wielu aspektach tożsamy; ów kilkuletni człowiek okazuje się wyalienowany w równym stopniu co „dorosły” artysta. Funkcjonują oni bowiem poza rzeczywistością – realną strefą egzystencji zbiorowości: dziecko poprzez siłą rzeczy ograniczoną świadomość i znikomość społecznych obowiązków, twórca na skutek przemyślanego wyboru i reakcji otoczenia. Dziecko bywa odgradzone od świata dorosłych często tym samym murem niezrozumienia co poeta od ludzkiej wspólnoty. Ich aktywność przebiega w rejonach niedostępnych ogółowi: dziecko egzystuje w świecie zabawy, artysta w obszarach własnych kreacji i marzeń o Absolucie. Obydwoje znajdują się poza zasięgiem degradującej człowieka do roli bezdusznego automatu rzeczywistości, w granicach autonomicznej, nie skażonej społecznym zaangażowaniem przestrzeni. Tutaj również przebiega wyraźna granica pomiędzy wartościami „niskimi” a „wysokimi”. Wybór Schulza wydaje się jednoznaczny. A jeśli sięgnąć do freudyzmu, to okazuje się, że ekspresję twórczą można postrzegać jako przejaw dziecięcej zabawy, jako – oczywiście podświadome – do niej dążenie. I czyż wreszcie w naszym potocznym odbiorze sztuki artysta nie jawi się trochę jako dziecko właśnie? W rutynowym rytmie codzienności bywa przecież równie niezdarny i bezbronny jak dziecko. Pamiętajmy jednak, że realizacja takiego życiowego wzorca niesie ze sobą realne i spełnione niebezpieczeństwo izolacji z ludzką wspólnotą:

Ojciec nie wychodził już z domu. Pałił w piecach, studiował nigdy nie zgłębioną istotę ognia [...]. [*Ptaki*, 52]

Wiecznie zaaferowany, chorobliwie ożywiony, z wypiekami na suchych policzkach, nie zauważał nas i przeoczał. [*Nawiedzenie*, 51]

Zdradzony przez wszystkich, wycofał się ojciec bez walki z miejsc swej niedawnej chwały. Bez skrzyżowania szpad oddał w ręce wroga domenę swej byłej świetności. Dobrowolny banita, usunął się do pustego pokoju na końcu sieni i oszańcował się tam samotnością [*Manekiny*, 56]

Owa rzeczywista groźba alienacji nie wydaje się zbyt dotkliwa, nie o takim bowiem poczuciu wspólnoty marzy Ojciec³¹.

³¹ Tezę, że „dzieło Schulza daje się odczytać zarówno jako ekspresja indywidualnego przeżycia tak właśnie rozumianej sytuacji alienacyjnej, ale także jako próba intelektualnego oraz artystycznego jej opanowania i przewyciężenia”, postawił W y s k i e l w *Innej twarzy Hioba* (s. 37). W książce tej mechanizm alienacji znalazł najpełniejszą wykładnię krytyczną.

Najbardziej spektakularnym i sugestywnym przejawem aktywności życiowej Ojca są jego rozliczne metamorfozy w zwierzęce formy. Tutaj rzeczywiście otwiera się szerokie pole do rozmaitych interpretacji; należy je bowiem rozumieć w kilku co najmniej kontekstach. Można je odczytać jako efektowną realizację Schulzowskiego postulatu „skrajnego monizmu substancji”, czyli odwiecznej zmienności form i kształtów – które są tylko chwilowe, a w istotę ich bytu wpisana jest zdolność transformacji. W przemianach Ojca można widzieć wyraz jego masochistycznych skłonności. Dążenie do samoponiżenia u mężczyzn jest na tyle gwałtowne, że powoduje ono regres do bardziej pierwotnych form bytu, wówczas bowiem pożądane upokorzenie staje się o wiele silniejsze. Wcielenia Jakuba mogą okazać się efektem rodzinnych i społecznych presji, owe środowiska podświadomie pragną jego degradacji, ma być ona karą za wyłamanie się z surowego kanonu judaistycznych wartości (praca, rodzina) i pogrążenie się w oderwanych od rzeczywistości metafizycznych dociekaniach – działalności twórczej. To rozumienie zbliża nas do – jednego z wielu – sensów Kafkowskiej *Przemiany*. Z kolei Jerzy Speina rozpatruje te szczególne transformacje jako ludzkie pragnienie poczucia organicznego związku z wszelkim Boskim stworzeniem, z bytami pierwotnymi:

Groteskowe również metamorfozy teriomorficzne starego Jakuba w metafizycznej rzeczywistości psychicznej Junga zyskują nieoczekiwane wyjaśnienie: zdają się wskazywać na pierwotny nieświadomy stan tożsamości człowieka z organicznym procesem życia obejmującym całość biologicznego bytu. Symbolika zwierzęca ujawnia „przedludzkie aspekty świadomości”³².

Można je wreszcie potraktować jako przejaw alienacji: między Ojcem-artystą a ludzką wspólnotą istnieje ten sam rodzaj obcości, co między światem zwierzęcym a ludzkim. Gryszkiewicz pisze: „Dążenie Jakuba kończy schizofreniczna ucieczka w świat zwierzęcej przeszłości, degradacja, unicestwienie społeczne”³³. Również w perspektywie alienacyjnej możemy uznać rozpatrywane przemiany za egzemplifikację stanów psychicznych podmiotu, który im ulega, tak więc np. Ojciec jest karakonem, bo czuje się nim na skutek zupełnej dezaprobaty rodziny dla jego podejmowanych ustawicznie kreatywnych zamierzeń. To ujęcie powtórnie zbliża nas do *Przemiany*; Gregor Samsa zmienia się w odrażającego owada, ponieważ od dawna tak siebie traktował (i tak był traktowany), niczym bowiem od tego pokraccznego stawonoga się nie różnił. Redukując swój rytm i charakter egzystencji do fizjologicznych odruchów i wyjąławiającej pracy, sam skazywał się na fizjonomiczne uwstecznienie. Do przestoczeń Ojca i Kafkowskiego bohatera mogło ich doprowadzić poczucie winy (to tak w psychoanalitycznym duchu) z powodu odrzucenia roli głowy rodziny i zatrąty w demiurgicznych spekulacjach (Jakub) oraz chęć przyjęcia roli ojca zapewniającego dostatek całej rodzinie (Gregor Samsa). Tę opozycję między światem ludzi a zwierząt możemy poniekąd zaobserwować w opowiadaniu *Nemrod*. Nie jest ono jedynie dowodem na zainteresowanie Schulza wszelkimi formami bytu czy też realizacją artystyczną jego teorii rozbuchanego rozrodu, ale także przejawem alienacyjnych doświadczeń. Ów

³² Speina, *Bruno Schulz wobec psychoanalizy*, s. 25.

³³ Gryszkiewicz, *op. cit.*, s. 85.

tytułowy nemrod również nie należy do świata ludzi – podobnie jak Ojciec. To metafora totalnej izolacji. Trzeba stwierdzić, że symbolika wszelkiego robactwa zbliża Kafkę i Schulza. W obu przypadkach owadzia powłoka oznacza jedno: bezsens istnienia, a przede wszystkim jego zbędność, to kwintesencja bytu niepotrzebnego, nieudanego i zawadzającego. Schulz nieprzypadkowo sięga do tej ikonologii. Rozliczny świat robactwa od wieków budził w ludziach trwogę, odrazę i przerażenie, uosabiał wszelki brud. Nic zatem dziwnego, że człowiek zawsze pragnął być jak najdalej od niego – najlepiej go było izolować i omijać z daleka³⁴: „leżał [ojciec] omijany przez nas i nieruchomy” (*Ostatnia ucieczka ojca*, 296).

Zupełnie inne konotacje znaczeniowe posiada metamorfoza w drapieżnego ptaka. W wielu dawnych religiach i mitologiach ptaki należą do sfery *sacrum* (np. sęp w starożytnym Egipcie), natomiast wedle Arystotelesa „sępy przylatują z innego, nie znanego nam kontynentu, odmiennego od naszego”³⁵. Zatem Ojciec przemieniony w sępa czy kondora nie należy tym samym do ziemskiego, ludzkiego świata, odtąd egzystuje bowiem w rejonach niemalże sakralnych, co akurat znakomicie współgra z „nieziemskością” jego eksperymentów. Ojciec-ptak nie jest członkiem ludzkiej wspólnoty nie tylko z powodu zdolności do lotu i bytowania w podniebnych sferach. Oddalony od wszystkiego, co ludzkie, izolowany również mentalnie, postrzega rzeczywistość z zupełnie innej perspektywy: z wysoka. Przy czym, co charakterystyczne, aby przyjąć ten punkt widzenia, żadna szczególna metamorfoza nie jest konieczna:

Czasem [ojciec] wdrapywał się na karnisz i przybierał nieruchomą pozę symetrycznie do wielkiego wypchanego sępa [...]. [51]

Z zamiłowaniem wykonywał w owych dniach wszystkie reparatury w górnych regionach pokoju. [52]

Siłą rzeczy dochodzi do urzeczywistnienia atawistycznego ludzkiego marzenia o locie:

Ojciec odwrócił się raz jeszcze, zabłysnął całym przepychem rynsztunku, salutując w milczeniu, potem z otworzonymi ramionami, jasny jak meteor, skoczył w noc płonącą tysiącami światel. [216]

Te pierwotne żądze lotu i częste skłonności do przebywania w ponadziemskich sferach (nawet w zamkniętej, pokojowej, przestrzeni Ojciec sytuuje się w „górnych regionach” ograniczonego ścianami pomieszczenia) nie tylko wykluczają z ludzkiej zbiorowości – fizycznie jest przecież „ponad”, ale zapewniają krańcowo różny, niedostępny ogółowi ogląd świata, zatem izolują również mentalnie. W ten sposób Ojciec należy bardziej do porządku „wyższego”, Boskiego, niż do ludzkiej przestrzeni obwarowanej ciasnymi, potocznymi realiami. Odgórna perspektywa gwarantuje możliwość poczucia nieskrępowania i nieograniczonej wolności – są one także istotnym warunkiem wszelkiej aktywnej kreacji. A każde ograniczenie w tym względzie prowadzi do twórczej niemocy. Wertykalny ogląd symbolizuje również oderwanie od „nicości życia” i pragnienie metafizycznego doświadczenia – kontaktu z Abso-

³⁴ Zob. A. Ossowski, *Drohobyckie bestiariusz*. W zbiorze: *Bruno Schulz. In memoriam 1892–1942*, s. 84–94.

³⁵ *Ibidem*, s. 83.

lutem³⁶. Nawet w potocznej świadomości funkcjonuje powiedzenie: „tylko w górach bywa się w chmurach”. Naturalnie należy je rozumieć przede wszystkim metaforycznie: „w chmurach”, czyli gdzieś ponad ziemskim padołem łąz. Takie usytuowanie może również oznaczać zbliżenie się do Boga, którego królestwo wiele religii wiąże właśnie z nieboskłonem. A ileż to szczytów górskich na przestrzeni wieków uznawano za siedziby i miejsca kultowe, wierzone, że dochodzi tam do styku ludzkiego i boskiego wymiaru. Warto w tym względzie sięgnąć do romantycznej (*Kordian*) i młodopolskiej (Kazimierz Przerwa-Tetmajer) tradycji, aby przekonać się, że lustracji świata z góry zawsze przypisywano metafizyczny walor. To przestrzenne oddalenie Ojca posiada jeszcze jeden aspekt. Wyznacza granicę pomiędzy sferą *sacrum* (góra – przeczucie metafizyki – kreacja) i *profanum* (dół – pospolitość – wyjałowienie).

Przywołajmy jeszcze dwie znaczące metamorfozy Ojca. W opowiadaniu *Martwy sezon* ten „fehmistrz wyobraźni” zmienia się – ni mniej, ni więcej – w zwykłą muchę. Dotarcie do sensu tej przemiany może ułatwić nam marksistowska definicja alienacji – jako bytu, który jest wytworem człowieka, ale uniezależnił się od jego woli i stanowi twór całkowicie autonomiczny³⁷. Takim oddzielnym bytem, który wyzwolił się spod kontroli świadomości Ojca i wypowiedział mu posłuszeństwo, okazuje się jego ówczesny stan psychiczny – burzliwy gniew. Osiągnął on takie rozmiary, że nie mógł pozostać w ryzach opanowania, dążył do wyswobodzenia się z ludzkiej postaci i do pełnej niezależności od wszelkich nakazów. W efekcie przybrał fizjonomię dokuczliwego i hałaśliwego owada. Powyższą transformację można odczytać jako prostą egzemplifikację chwilowej psychicznej kondycji Ojca – stanu trudnego do okiełznania wzburzenia. Inna możliwość interpretacji rysuje się, gdy dostrzeżemy w owej przemianie pewien symptomatyczny dla Ojca gest wobec świata, wobec rzeczywistości, w której egzystuje, a której bynajmniej nie akceptuje. Jest to odruch lekceważenia, a nawet pogardy dla tamtejszych realiów, coś na kształt: „daję światu to, co we mnie najgorsze, bo świat ten na nic lepszego nie zasługuje, a wszystko, co najlepsze, skrywam w sobie”. Zwróćmy z kolei uwagę na ostatnie dziwactwo Ojca: przebierankę w świętego Jerzego. Dochodzi w nim do głosu powtórnie dziecięcy aspekt jego skłóconej osobowości. Dokonuje się w nim regresja do marzeń minionego bezpowrotnie etapu życia. Będąc kilkuletnim chłopcem zapewne wyobrażał sobie siebie właśnie jako nieustraszonego wojownika gromiącego stugłowego smoka. Później jednak narzucone mu społeczne i rodzinne role uniemożliwiły spełnienie tych utopijnych dążeń. To również jest jakiś gest wobec świata, odrzucenie pewnych wartości, a apoteoza innych, właściwie nie gest, ale sprzeciw wobec postępującej unifikacji rodzaju ludzkiego, wobec automatyzmu relacji, zachowań i postaw, uniemożliwiającego twórczy wzlot, spełnienie fantastycznych i irracjonalnych zamierzeń. Tym razem Ojciec zdaje się mówić:

³⁶ J. Jarzębski (*Czasoprzestrzeń mitu i marzenia w prozie Brunona Schulza. W: Powieść jako autokreacja*. Kraków 1984, s. 171) – przytaczając H. Meyera – zauważa u Schulza istnienie swoistej „aksjologii przestrzeni”: „Przestrzeń u Schulza wyróżnia się tym, iż nieustannie trzeba ją odnosić do sfery sensu oraz wartości”.

³⁷ *Wielka Encyklopedia Powszechna PWN*. T. 1. Wyd. 1. Warszawa 1962, s. 155.

„przeciwstawiam własny polot i kreatywne możliwości waszej szarości i po-spolitości”.

Warto jeszcze choćby tylko zasygnalizować wątek demiurgiczny bezpośrednio z Ojcem związane. Jak wcześniej stwierdziliśmy, zasadą powszechnie obowiązującą w Schulzowskim świecie jest kreacjonizm, a artystyczna wola pisarza głównym jego reprezentantem uczyniła właśnie Ojca. Nieustannie powodowany metafizycznymi dążeniami, nie poprzestaje on na artykulacji swoich uczuć i przeżyć – jednocześnie je kreuje. Fantastyczny świat – efekt stworzycielskich zdolności, został jednak brutalnie unicestwiony przez praktyczną małostkowość Adeli. Ojciec musiał skapitulować, gdyż jego władze nie są ze świata trzeźwej rzeczywistości. Siłą rzeczy ucieka się zatem do czysto teoretycznych rozważań i marzeń o akcie kreacji. To metaforyczna historia ptasiego królestwa, w którym Ojciec – stwarzając je od podstaw i później sprawując nad nim niepodzielną władzę, sankcjonowaną niemal boskimi kompetencjami – bezpośrednio implikuje powstanie świata manekinów. Utopia ptasiego państwa pełnego kolorowości, fantazji i powszechnego cudu zostaje zastąpiona – już tylko w werbalnym wywodzie – „pałubiąstą niezgrabnością” manekinów. Ojciec ponosi klęskę, zresztą nie ostatnią. Nie jest dziełem przypadku, że głównymi słuchaczami swojego wykładu uczynił dwie prowincjonalne krawcowe. Wręcz porażający jest dystans, jaki dzieli tego artystę-kreatora od prymitywnej przyziemności egzaltowanych panienek. Kobiety u Schulza, najczęściej pokojówki i posługaczki, pozbawione zostają metafizycznego niepokoju o jutro; pewne swej fizjonomicznej atrakcyjności, akceptujące rzeczywistość w jej empirycznym wymiarze, uosabiają doskonałość Boskiego demiurga, cielesny ideał stworzenia, fascynują erotyzmem. Są obiektem bezgranicznej apoteozy Ojca, precyzyjnie bowiem ucieleśniają jego postulat: „mniej treści, więcej formy”³⁸.

Ojca nie interesuje stwarzanie poprzez wykreowany świat hierarchii wartości bądź danie świadectwa swoim emocjom, jego demiurgia polega wyłącznie na upuście własnej twórczej potencji. Dzieło sztuki czy też powołana według podobnych zasad rzeczywistość uwolnione zostają od wszelkich doraźnych zobowiązań. Stają się polem eksperymentów, okazją do prezentacji i wypróbowania kreatywnych możliwości. Ojciec przyznaje Bogu „może i ciekawe” sposoby kreacji, jednak konieczność ich repliki uznaje za zbędną, gdyż wierzy w „pewne metody illegalne, cały bezmiar metod heretyckich i występnych” (63). Boskiego demiurga pragnie kopiować jedynie w zakresie jego zdolności, a nie w naśladowaniu jego niedościgłych wytworów. Ufny jest bowiem w swoją twórczą improwizację: kaleką, ale własną i niepowtarzalną. Celem Ojca nie są zawody z Bogiem, zaczepna polemika wzorem romantycznych obrazoburców, konstruuje niedoskonały i tandetny świat jedynie na własną, skromną skalę. Jednakże owa niechęć Ojca do wadzenia się z Bogiem i akceptacja własnej

³⁸ Niebagatelnej, nasyconej wieloznacznością roli kobiet w twórczości Schulza poświęcone są następujące prace: Bolecki, *Witkacy – Schulz, Schulz – Witkacy*. – K. Kulig-Janarek, *Erotyka – groteska – ironia – kreacja*. W zbiorze: *Bruno Schulz. In memoriam 1892–1942*. – A. C. Leszczyński, *Kobieta jako „inny”*. W zbiorze: *Teatr pamięci Brunona Schulza*. Gdynia 1993. – A. Sulikowski, *Bruno Schulz i kobiety*. W zbiorze: *Bruno Schulz. In memoriam 1892–1842*. – W. Wyskiel, *Adela, czyli Minotaur*. „Teksty” 1974, nr 1.

ułomności twórczej nie wyczerpują jego bluźnierczych koncepcji. Dlaczego są one określone jako występny eksperyment? Otóż mało, że Ojciec ignoruje Boskie wzorce i ślepe naśladownictwo, to w swojej „grzesznej manipulacji” występuje wbrew naturze, a jego metody godzą właśnie w odwieczny Boski porządek, niepodważalny, bo jedyny i doskonały³⁹.

Apokalipsa ptasiego imperium Ojca, dokonana rękami Adeli, nie była jedyną jego klęską. Poczuciem przegranej kończą się poszczególne części *Traktatu o manekinach*, stanowi ono ostateczne zakończenie historii tej występnej idei. Te decydujące, jakże upokorzące i degradujące ciosy zadaje Ojcu właśnie Adela — pokojówka. Jej mentalność, podobnie jak osobowość Poldy i Pauliny, jest silnie skontrastowana z obrazem tego „niepoprawnego improvizatora”. Tutaj, zdaje się, przebiega u Schulza linia podziału między światem męskim a kobiecym. Jak się okazuje, ma ona również doniosłe implikacje semantyczne:

Ukazaną tu [tj. w *Traktacie o manekinach*] opozycję ducha i materii można dalej rozwijać, kojarząc ducha z pierwiastkiem męskim, materię z żeńskim; pierwszy wcielałby ideę formotwórczą, niejako abstrakcyjną, drugi fizyczną inkarnację, obciążoną u zarania grzechem cielesności⁴⁰.

Kreacyjne zapędy Ojca w zestawieniu z klęskami, jakie zadaje mu Adela, zyskują ironiczny wymiar. Owe „kacerskie eksperymenty” — choć otacza je niewątpliwie metafizyczna aura — skorelowane z łatwością, z jaką można je ukrócić, jawią się jako niegroźna, nieco śmieszna szarlataneria, a jej twórca otrzymuje status poczciwego wariata. Jakiż to z niego kreator i herezjarcha, skoro prozaiczna Adela kilkoma zdecydowanymi ruchami długiej szczotki powoduje smutny koniec stworzonego przez niego świata, a jego samego jednym gestem zmusza do zamknięcia! Zresztą te Ojcowskie próby wykreowania nowego bytu, przez samego ich autora z góry skazane na pewną drugorzędność i prowizoryczność, nie są w stanie zachwiać odwiecznym porządkiem, sankcjonowanym Boską wszechmocą. Nie wyklucza to jednak faktu, że stylizacja Ojca na niepoprawnego odszczepieńca, biblijnego profetę czy też współczesnego Mojżesza może być motywowana pragnieniem „»regresji, prądu wstecznego«”⁴¹, szukania dla współczesnych realiów i osób ich archetypowych prefiguracji.

Dokonane powyżej zestawienie ról Ojca — niekompletne i wymagające w wielu miejscach dookreślenia — dowodzi, że postać ta ogniskuje kluczowe problemy prozy Schulza. Realizuje jego koncepcję sztuki, człowieka i artysty. W wymiarze bardziej uniwersalnym uosabia archetyp Starego Mędrca, maga, proroka znajdującego tajemną, dostępną tylko wybranym wiedzę⁴². „On jeden znał tajne wyjście z tej matni, tylne kulisy kosmologii, i uśmiechał się skrycie” (*Kometa*, s. 323).

Pora na końcowy, komparatystyczny akcent. Kafka nie uczynił ojca głównym bohaterem swojego pisarstwa, choć — podobnie jak Schulz — ze

³⁹ Zob. S. Chwin, *Twórczość i autorytety. Bruno Schulz wobec romantycznych dylematów tworzenia*. „Pamiętnik Literacki” 1985, z. 1. Przedruk pt. *Bruno Schulz — Golem, Demiurg i Materia w: Romantyczna przestrzeń wyobraźni*. Bydgoszcz 1989.

⁴⁰ Jarzębski, *Czasoprzestrzeń mitu i marzenia w prozie Brunona Schulza*, s. 213.

⁴¹ Kasperski, *op. cit.*, s. 83.

⁴² Speina, *Bruno Schulz wobec psychoanalizy*, s. 25.

szczególną atencją odnosił się do roli, jaką odegrał on w jego życiorysie literackim. Konflikt powstający między ojcem a synem widział w kategoriach literackiego toposu. 17-letni, początkujący poeta Gustav Janouch zanotował jego wypowiedź: „Bunt syna przeciw ojcu jest odwiecznym tematem literatury i jeszcze starszym problemem świata”⁴³.

Moje pisanie dotyczyło Ciebie, żaliłem się w nim przecież tylko, bo nie mogłem się wyzalić na Twojej piersi. Było to zamierzone pożegnanie z Tobą, rozciągnięte na długo, tyle że Ty je wymusiłeś, ale przebiegało w kierunku, który ja określiłem. [...] to zawładnęło moim życiem, w dzieciństwie jako przeczucie, później jako nadzieja, jeszcze później często jako rozpacz [...]⁴⁴.

Przytoczone tu wyznanie, skierowane bezpośrednio do ojca pisarza — Hermanna Kafki, pochodzi z *Listu do ojca* (1919), paraliterackiego utworu, przeznaczonego dla konkretnego adresata. To jedyny w swoim rodzaju dokument obrazujący zmagania artysty z ojcem. Porażający wnikliwością i wymową zapis stanów psychicznych pisarza, bolesny rozrachunek z dotychczasowym życiem — pasmem klęsk i niepowodzeń, z losem, którego tragiczne koleje w istotnym stopniu wyznaczył Hermann Kafka. Jest również dziennikiem walki o autonomiczność egzystencji, o prawo do decydowania o przyszłości, świadectwem i historią potyczek Kafki z tyranizującym rodzinę ojcem. Tych potyczek, które wysysały z niego te niewielkie zasoby sił i energii, jakie posiadał. Kafka przeciwstawia krzykliwemu temperamentowi ojca to, co ma w nadmiarze: wrażliwość, wyczulenie na cierpienie, kruchość i słabość swojej psychiki. Jest skazany na porażkę, nie pierwszą i nie ostatnią w swoim życiu. *List do ojca* sprawia wrażenie pisanego własnym nieszczęściem, jego „nadawca” analizuje je z właściwą sobie skrupulatnością i upodobaniem do szczegółu. Stanowi poważną przesłankę do potraktowania twórczości Kafki w kategoriach podświadomej ekspresji, u której podstaw leży osobiście przeżyty życiowy wstrząs. Jak sądzi Zbigniew Bińkowski:

Stąd niesamodzielność tego dzieła, jego niesamoistność. Oderwane od życia Kafki, jest niepełne, jakby amputowane. Bo połączone jest innymi, niż to zazwyczaj bywa, tajemniczymi więzami ze swoim twórcą. Oprócz wszelkich innych zależności istniejących zawsze między dziełem i twórcą tutaj istnieje zależność celów. Cele dzieła Kafki nie zamykają się w granicach literatury, nie wygasają, nie kończą się w perspektywach sztuki⁴⁵.

Pomimo tego Kafka rozgrywa swój dramat jednak na obszarze literatury — jedynej dostępnej mu formy samorealizacji, z którą wiązał wielkie, ostatecznie zawiedzione nadzieje.

Ojciec z całym zestawem tortur zadawanych synowi pojawia się w opowiadaniu *Wyrok* (1912). Stanowi ono w dorobku pisarza pozycję wyjątkową, będącą niemal repliką osobiście przeżytego dramatu nieudanych narzeczeństw i deformującego psychikę ojcowskiego wpływu. Napisane w nagłym przypływie sił twórczych, w ciągu zaledwie kilku nocnych godzin, jest refleksem osobistych porażek, jak w żadnym innym utworze Kafki splatają się w nim zarówno fatalne oddziaływanie ojca, jak i przeczuwany gorzki koniec związków uczucio-

⁴³ G. Janouch, *Rozmowy z Kafką. Notatki i wspomnienia*. Tłumaczyli J. Borysiak i E. Dyczek. Posłowiem i przypisami opatrzył E. Dyczek. Warszawa 1993, s. 98.

⁴⁴ F. Kafka, *List do ojca*. Przełożył J. Sukiennicki. Warszawa 1979, s. 39.

⁴⁵ Z. Bińkowski, *Kafka, piekło metafizyki*. „Twórczość” 1958, nr 1, s. 81.

wych. Nieporozumieniem jednak byłoby widzenie w *Wyroku* wizji artystycznej jakiejś konkretnej sytuacji czy rzeczywistości. Opowiadanie jest – jak zresztą cała ta twórczość – bardziej efektem nie w pełni uświadomionych intuicji, obaw i kompleksów silnie zakorzenionych w biografii pisarza. Eksklamacja starego Bendemanna, który pod wpływem sobie tylko znanych racji określa małżeńskie plany syna jako zdradę i pohańbienie pamięci zmarłej matki, oddaje niemal dokładnie stosunek Hermanna Kafki do matrymonialnych zamiarów syna. Wyrok ogarniętego nagłym szaleńcem nienawiści ojca: „skazuję cię teraz na śmierć przez utopienie!”⁴⁶ choć spełniony, winien być traktowany metaforycznie. Nie jako biologiczne unicestwienie, ale śmierć za życia, czyli izolacja, wygnanie z rodzinnej społeczności i miano godnego potępienia odszczepieńca – plamy na honorze ojca.

W prozie Kafki i Schulza postać patriarchy rodu znalazła swoje niezastąpione miejsce, jakże jednak odmienne są jej realizacje artystyczne. Sądzący, karzący, ferujący nieludzkie wyroki, wyklinający i budujący tamy obcości Bendemann i wyciszony, szarpany metafizycznymi pasjami, zawsze skory do kreacyjnego eksperymentu Jakub. Obydwaj są kreatorami: jeden świata grozy, lęku i ucisku psychicznego, drugi „regionów wielkiej herezji”.

⁴⁶ F. Kafka. *Wyrok*. Przełożył J. Kydryński. Pierwsze wydanie w tej edycji. Londyn 1993. s. 20.