

Stefan Chwin

Twórczość i autorytety : Bruno Schulz wobec romantycznych dylematów tworzenia

Pamiętnik Literacki : czasopismo kwartalne poświęcone historii i krytyce literatury polskiej 76/1, 69-93

1985

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.

STEFAN CHWIN

TWÓRCZOŚĆ I AUTORYTETY

BRUNO SCHULZ WOBEC ROMANTYCZNYCH DYLEMATÓW TWORZENIA

Wyobrażenia ontologiczna romantyków

Podróż Artura Gordona Pyma z Nantucket opisana przez Edgara Allana Poego posiada co najmniej dwie wykładnie. Przystępując do ponownej lektury *Sklepów cynamonowych* warto wziąć pod uwagę szczególnie drugą z nich, spojrzenie z takiej perspektywy stwarza bowiem szansę na odczytanie nie uwzględnionych dotąd, a istotnych — jak się wydaje — znaczeń w twórczości Schulza¹. Można tak przypuszczać nie tylko dlatego, że fakt, iż twórczość amerykańskiego poety była dobrze znana polskiemu pisarzowi, pozwala poszukiwać jawnych zależności i wpływów². Nie, kwestie „wpływologiczne” nie wchodzi tu w rachubę. Przywołujemy bowiem twórczość Poego nie po to, by śledzić przejmowane wątki, motywy, symbole (ten sposób czytania pozbawia dzieło integralności)³, lecz po to, by poszukując głębokich izomorfizmów w strukturze literackiego widzenia rzeczywistości, uchwycić te antynomie romantycznego światopoglądu i romantycznej symboliki, których konfiguracja stanowi w pisarstwie Schulza jego centrum decydujące o artystycznej tożsamości utworów⁴. Owe antynomie i zasady symbolizowania

¹ Zob. A. Sandauer, *Rzeczywistość zdegradowana. (Rzecz o Brunonie Schulzu)*. W: B. Schulz, *Proza*. Kraków 1973. — J. Ficowski, *Regiony wielkiej herezji. Szkice o życiu i twórczości Brunona Schulza*. Kraków 1975. — J. Speina, *Bankructwo realności. Proza Brunona Schulza*. Warszawa 1974.

² Zob. F. Lyra, *Edgar Allan Poe*. Warszawa 1973, s. 290—338.

³ Zob. J. Sławiński, *Analiza, interpretacja i wartościowanie dzieła literackiego*. W zbiorze: *Problemy metodologiczne współczesnego literaturoznawstwa*. Kraków 1976.

⁴ Zob. rozróżnienie związków genetycznych (kontaktowych) oraz zależności ideologicznych, a także rozróżnienie kontaktów bezpośrednich i pośrednich. W instruktywnej pracy D. Đurišina (*Podstawowe typy związków i zależności literackich*. Przełożył J. Baluch. W antologii: *Studia z teorii literatury. Archiwum przekładów „Pamiętnika Literackiego”*. Pod redakcją M. Głowińskiego i H. Markiewicza. Wrocław 1977) klasyfikacja analogii literackich (społecznotypologiczna

nie są bynajmniej wyłączną własnością dzieł Poego, można je rozpoznać i u innych pisarzy, np. u Ernsta Theodora Amadeusa Hoffmanna — u Poego wydają się tylko szczególnie wyraziste. Z czasem przeszły one do uniwersum tradycji europejskiej. W latach dwudziestych i trzydziestych XX w. podjęcie ich przez niektórych pisarzy stworzyło literaturze możliwość wyartykułowania problematyki, która nurtowała wówczas kręgi inteligenckie. Problematyka ta ma bowiem swoje romantyczne antecedencje.

„Skandal poznawczy”

Opowiadanie Poego daje symboliczny obraz (i — w płaszczyźnie odbioru — scenariusz) „skandalu poznawczego”. To wykładnia sensu pierwsza.

Akcja rozpoczyna się w dość konwencjonalnym świecie powieści awanturniczej skłaniając czytelnika do oczekiwania na nadzwyczajne, typowe dla gatunku, wypadki. Przewidywania te rzeczywiście początkowo się sprawdzają: oglądamy kolejno ucieczkę z domu, burzę na morzu, rozbitcie okrętu, itp. Już jednak wkrótce ten horyzont oczekiwań zostaje naruszony: na oceanie pojawia się okręt-widmo pełen umarłych, którzy stracili życie w nie znanych nauce okolicznościach⁵. W ten sposób wkraczamy w zupełnie odmienne rejony literackiego świata. Romans awanturniczy przechodzi w opowieść o anomaliach bytu.

Początkowo obserwujemy jedynie drobne odchylenia od naukowo stwierdzonej normy. Strategia pisarska Poego stopniowo się odsłania w uporczywym pedantyzmie narracji. Opowiadanie toczy się w konwencji dziennika podróży pisanego przez uczestnika badawczej wyprawy na Antarktydę, roi się tu od danych liczbowych, współrzędnych geograficznych, pełno drobiazgowych opisów wysp, zatok, flory i fauny... Owe argumenty stylistyczne na obiektywność i rzetelność przekazu wspartego na naukowym obrazie świata nagle zostają zderzone z zaskakującymi właściwościami opisywanego terytorium — im dalej na północ, tym wyższa temperatura, pojawiają się zastanawiające anomalie magnetyczne...⁶ Opo-

i literackotypologiczna) nie uwzględnia analogii „światopoglądotypologicznych”, chociaż w pewnym stopniu można je włączyć do analogii pierwszego typu. O niebezpieczeństwach poszukiwania izomorfizmów w historii kultury zob. E. H. Gombrich, *W poszukiwaniu historii kultury*. Przełożył A. Dębicki. W antologii: *Pojęcia, problemy, metody współczesnej nauki o sztuce. Dwadzieścia sześć artykułów uczonych europejskich i amerykańskich*. Wybrał J. Białostocki. Warszawa 1976, s. 328—333.

⁵ Podobny motyw zob. W. Hauff, *Opowieść o statku upiórów*. Przełożyła E. Bielecka. W antologii: *Czarny pająk. Opowieści niesamowite z prozy niemieckiej*. Wybrał G. Kozielek. Warszawa 1976.

⁶ Zob. R. Caillois, *Od baśni do science fiction*. W: *Odpowiedzialność i styl. Eseje*. Przełożył J. Lisowski. Wybór M. Żurowskiego. Wstęp J. Błońskiego. Warszawa 1967.

wieść coraz bardziej odbiega od oświeceniowego diariusza podróży odkrywczej, który odnotowywał równie skrupulatnie osobliwości nieznanych krain, odnosząc je jednak wciąż do stabilnego systemu poznawczego⁷. Tutaj dzieje się zupełnie inaczej! Znajdujemy się oto na terytorium „trójkąta bermudzkiego” romantyków, w strefie niemal całkowicie kompromitującej wiedzę uczonych. Sytuacja poznawcza czytelników, zbliżona do sytuacji poznawczej bohaterów, pozwala na jeden tylko typ reakcji. Opowiadanie staje się zapisem kolejnych dysonansów poznawczych: materia niepokoi swoim stanem skupienia, woda ma konsystencję roztworu gumy arabskiej i jest prawdopodobnie żywym tworem, morze ma kolor mleka, jego dynamika przeczy wszystkiemu, co wiemy o zachowaniu się płynów⁸.

Im bliżej finału, tym liczba osobliwości wzrasta: obserwujemy anomalie tektoniczno-geologiczne, botaniczne, zoologiczne... Aż wreszcie Poe doprowadza nas do twierdzenia zdumiewającego w swej kategoryczności: „Nie można było dostrzec niczego takiego, do czego przywykliśmy w życiu dotychczasowym” (OGP 125⁹). Piętno odmienności pojawia się we wszystkim, nie omija także człowieka: natrafiamy na nieznane kształty życia — fizjologiczne, psychologiczne, społeczne. Opowieść o anomaliach bytu, skupiająca uwagę na podróżniczych osobliwościach, przeradza się w opowieść o nieznanym formach istnienia świata, których odkrycie wywraca cały dotychczasowy paradygmat poznawczy uczestników wyprawy, by wreszcie nabrać niepokojącego charakteru metafizycznej paraboli: odsłania się oto przed nami świat pograniczny, łączący się z rzeczywistością nadzmysłową, płynnie przechodzący w sferę tajemnicy. Anomalie geologiczne niespodziewanie bowiem sąsiadują z zagadkowym hieroglifem groć i ruin na jednej z wysp. Jego twórcą może być nieznany lud. Ale Poe sugeruje także, że twórcą tym może być Natura, Bóg.

Bóg, poeta, alchemik

Czytając opowiadanie Poego z nieco innej perspektywy, zobaczymy w nim przede wszystkim szczególnie wyraziste świadectwo rzadko spotykanego przed romantyzmem typu wyobraźni, który można określić —

⁷ Zob. I. Watt, *»Robinson Kruzoe« — powieść a indywidualizm*. W: *Narodziny powieści. Studia o Defoe’em, Richardsonie i Fieldingu*. Przełożyła A. Kreczmar. Warszawa 1973.

⁸ Wykładnię psychoanalityczną anomalii ontologicznych u Poego przedstawił G. Bachelard (*Wyobrażenia poetycka*, Wybrał H. Chudak, Przełożyli H. Chudak, A. Tatarkiewicz. Przedmowa J. Błońskiego. Warszawa 1975, s. 131—133).

⁹ Tym skrótem odsyłam do: E. A. Poe, *Opowieść Artura Gordona Pyma z Nantucket*. Przełożył M. Stemar. W: *Opowiadania*, Wybrał W. Kopaliński. T. 2. Warszawa 1956. Prócz tego zastosowałem skróty lokalizacyjne: SC = B. Schulz, *Sklepy cynamonowe*. W: *Proza*. — SK = B. Schulz, *Sanatorium Pod Klepsydrą*. W: jw.

uświadamiając sobie zasadniczą odmienność fantastyki alegorycznej (kombinatoryczno-imitatywnej) i fantastyki romantycznej — jako wyobrażnię ontologiczną¹⁰.

Oto bowiem świat odkryty przez załogę „Jane Guy” nie daje się jednoznacznie zepchnąć w regiony anomalii i wynaturzenia, nie można go potraktować po prostu jako sferę anormalności położoną na marginesach „zdrowego” bytu. Znamienne, jak wiele starań Poe czyni, by owej anomalii nadać charakter zupełny. Stosuje taką technikę pisarską, która skłania czytelników do przypuszczeń, że ten dziwny świat, podobnie jak inne znane dotąd odkrywcom światy, jest także dziełem Boskiego Demiurga, objawem formotwórczej siły Natury i Kosmosu, tajemniczym świadectwem wyobraźni kreacyjnej bytu. Tak więc opowieść ta, dająca obraz nieprzeliczonego bogactwa form rzeczywistości, pośrednio daje obraz sprawcy owego bogactwa, pozwala się więc czytać również jako opowieść o demiurgii, zamyka w sobie pewne wyobrażenie o istocie tworzenia.

Cechy tej kosmicznej demiurgii wzbudzają tyleż fascynację, co przerażenie: odkrywcy oscylują ciągle między lękiem a urzeczeniem¹¹. Byt olśniewa ich swoją różnorodnością, ale i budzi niepokój. Obserwujemy przecież przejawy jego kreacyjnej samowoli, niczym nie ograniczonej rozrzutności i fantazji, a nawet jakiejs „teratofilii” kosmicznej — upodobania do tworzenia form dziwacznych, zdeformowanych, groteskowych: oto ledwie poruszające się zwierzęta, które przypominają świnię, lecz mają puszysty ogon i smukłe nogi antylopy, oto galaretowate stworzenia, które „nie posiadają ani skorupy, ani nóg, ani żadnej wystającej części korpusu, z wyjątkiem dwóch przeciwnych organów: pochłaniania i wydzielania” (OGP 132), oto czarne albatrosy, białe zwierzęta o szczurzym ogonie, kociej głowie, uszach psa i szkarłatnych kłach, niedźwiedź o pysku buldoga, czarni ludzie o czarnym uzębieniu żyjący w strefie podbiegunowej.

Ów tajemniczy twórca grot na wyspie Tsalal, który rozdzielał — jak to sugerują zagadkowe napisy — jasność i ciemność, czerń i biel, objawia się więc jako twórca niczym nie ograniczony, niepodległy w swoich kreacyjnych gestach. W takim jego obrazie można ujrzyć symboliczne ujęcie podstawowych pytań romantyzmu projektujących nowożytną antropologię: kosmiczny Demiurg symbolizuje sobą ideał całkowicie wyzwolonej twórczości. Jego obraz wyraża pytania odnoszące się tyleż do Boskiej kreacji, co do artystycznego tworzenia. Dlaczego tworzony świat jest właśnie taki? Przecież nie jest to forma jedyna, przecież rozwija się

¹⁰ Zob. J. Kamionkova, *Portret geniusza*. W zbiorze: *Problemy polskiego romantyzmu*. Seria 2. Wrocław 1974, s. 109.

¹¹ O dwuznaczności Boskiej kreacji w naturze zob. M. Piwińska, *Bóg utraciony i Bóg odnaleziony*. W zbiorze: *Problemy polskiego romantyzmu*. Seria 1. Wrocław 1971, s. 261—262.

wciąż, skłonny do metamorfozy, zmienia swe inkarnacje poszukując coraz to nowych wcieleń. Czy tworzenie, przekształcanie i unicestwianie go wynika z kaprysu Demiurga? Czy gest demiurgiczny zawsze jest ryzykiem? Czy twórcza wola niczemu nie podlega? Prawom, normom, hierarchiom wartości? Ale to przecież sam demiurg je ustanawia. Czy zatem jego twórczość dokonuje się poza dobrem i złem? Przecież to on je określa. Romantyczny obraz Boga zawiera znamioną podwójność: ukazuje Boga jako twórcę i gwaranta kosmicznej harmonii, natchnionego alchemika Kosmosu i jako anarchicznego Demiurga, a nawet, jak w *Kainie* Byrona czy *Pieśniach Maldorora* Lautréamonta, okrutnego samowolnego władcę świata, uosobienie absolutnej dowolności tworzenia czy wyzwolonego ducha kreacji kryjącego się za zmienną grą form życia¹². Podczas wielkiego XIX-wiecznego kryzysu tradycyjnych autorytetów taki obraz Boga stanie się symbolem kondycji człowieka wyzwolonego, w symbolicznym skrócie pokazując, kim może uczynić siebie ów człowiek, który autorytetów musi szukać w sobie, marząc o zajęciu miejsca Boga wśród twórców materii, w kosmosie, w historii¹³. Romantycy uświadamiają społeczeństwu całą dwuznaczność tego marzenia, próbują już wówczas uchwycić podstawowe dylematy nowożytnej sytuacji wyzwolonego człowieka — kreatora rzeczywistości, przekazują wiekom XIX i XX siatkę antynomii myślenia, wiążących się z tą problematyką. Przekazują także język symboliczny, którym to marzenie zostało przez nich wypowiedziane: jest to język fantastyki ontologicznej i ironii.

Czarna wyspa z opowiadania Poeego może być zarówno dziełem człowieka jak i Boga — tajemnicze hieroglify mogły być rytowane przez nieznanego lud. Ale ten świat ma jeszcze jednego twórcę: romantycznego poetę, który tworzy naśladując Boskiego Demiurga. Przejawem jego boskości jest jego, równa Boskiej, wyobraźnia ontologiczna: tworzenie światów nie po to, by zilustrować jakąś tezę, nie po to, aby uczynić z nich przekaz alegoryczny, lecz po to, by zaistniały światy nowe, nigdy dotąd nie widziane, wysnute z prywatnych rojeń poety. Z opowiadania Poeego odczytujemy marzenie o nieskończonym poszerzaniu rzeczywistości, przekształcaniu jej i formowaniu. Temu marzeniu towarzyszy w twórczości romantyków — dopełniająca zasadę fantastyki ontologicznej i zarazem w szczególny sposób kontrolująca ją — zasada kreacji ironicznej, tak wyraźna u Hoffmanna.

Dzięki niej romantyczna wyobraźnia odnajduje radość w tworzeniu nowych odmian materii. Urzeczona swoją wolnością, wyłania nowe formy świata roślinnego i zwierzęcego, rodzi nowe odmiany przestrzeni

¹² Zob. L. Kuc, *Romantyczne dziedzictwo w teologii*, „Teksty” 1972, nr 5.

¹³ Zob. Piwińska, *op. cit.*, s. 254: „Człowiek występuje w masce Boga, jako tytan podniesiony przez swój czyn do jego ogromu, kontynuator dzieła stworzenia lub poeta — równy Bogu twórca”.

i kreuje „boczne odnogi czasu” (np. w opowiadaniu Poe’go *Rękopis znaleziony w butli*), daje obrazy nieprzewidywalnych transformacji. W poczuciu nieostateczności form świata ludzkiego marzy o nowym kształcie ciała, o nowej psychice, o nowych formach życia społecznego — tworzy nie tylko utopie i antyutopie, lecz wszelkie formy hipotetyczne, zafascynowana jedynie ich odmiennością i możliwością zaistnienia. Równocześnie jednak ironizując dystansuje się wobec efektów własnej kreacji. Naśladując przewrotną, olśniewającą grę życia, starając się uniknąć niebezpieczeństwa uwięzienia bytu w sztywnej, subiektywnie mu narzuconej formie, podkreśla ich momentalność i groteskową lekkość. Cały wszechświat odślania się jej chwilami jako tworzywo wolnej, nieskończonej kreacji. Świat wówczas jest dla niej materialem, z którego człowiek może uformować wszystko. Człowiek wyzwolony — a więc także: pozbawiony autorytatywnych wskazówek, które mogłyby wytyczyć jednoznacznie kierunek jego twórczości.

Nowe odmiany materii, formy pograniczne egzystujące na krawędzi życia i materialnego trwania, nieznane twory roślinne i zwierzęce, niewyobrażalne hipotetyczne formy społecznego, psychologicznego, politycznego istnienia, kreacja fantastycznych sytuacji egzystencjalnych, ironiczna gra pozorem i formą? Wszystko to przecież znamy z *Traktatu o manekinach*, z Witkiewiczowskiej koncepcji fantastycznej psychologii, ze świata politycznego *Nienasycenia*, z opowiadań i powieści Gombrowicza. Teksty polskich pisarzy sytuują się bowiem w obrębie pola problemowego, które myśl romantyczna zarysowała dążąc do przezwyciężenia kryzysu autorytetów określających status człowieka-twórcy. Zarysowały się wówczas systemy intelektualnego i artystycznego reagowania na ten kryzys, systemy odpowiedzi na pytanie, w jaki sposób istnieć w świecie autorytetów problematycznych. Pamięć tych odpowiedzi odżywa ze zdwojoną siłą w czasie wielkich politycznych i społecznych wstrząsów XIX i XX wieku. Tak stało się także w obliczu światopoglądowego kryzysu wywołanego przez pierwszą w historii wojnę totalną i wielkie przesunięcia w strukturze społeczeństw europejskich. Odwołanie się do systemu romantycznego stworzyło wówczas europejskiej elicie intelektualnej pewną szansę na przezwycięzenie rozchwiania i ustanowienie nowych światów wartości.

Dwa toposy bytu

Obserwując bogactwo form rzeczywistości, w jakiej przebywają uczestnicy wyprawy na „Jane Guy” — owo kipienie morza, opary unoszące się w powietrzu, tajemniczy biały pył osypujący się na wszystko, przeskoki temperatur, gigantyczne wiry i kaskady oceaniczne, dziwne substancje sączące się ze skał, falujące światła — trudno oprzeć się wrażeniu, że obraz świata uderzająco zbliża się do ulubionego przez ro-

mantyków wizerunku pracowni alchemicznej. Jeśli więc z tej perspektywy spojrzymy na opowiadanie Poe, przedstawiona w nim podróż symboliczna w jednym ze swoich znaczeń odsłoni się jako podróż w reitorcie świata — sprawca owych cudów natury przypomina tu demiurga alchemii, istota jego twórczości daje się wyrazić symbolem kreacji alchemicznej¹⁴. Wprowadzając pojęcia współczesne możemy powiedzieć, że mamy tu, w obrębie owej alchemii, do czynienia także z kreacją genetyczną i socjopsychologiczną (co zresztą mieściło się w repertuarze dążeń rzeczywistych alchemików).

Ten romantyczny topos twórczości Bruno Schulz podejmuje w swojej poetyckiej wizji świata, fabularyzując i personifikując antynomie związane z romantycznym pojmowaniem dylematów tworzenia. Antynomie te nadbudowują się nad istotną dla romantycznego światopoglądu dwu-
aspektowością obrazu rzeczywistości. Świat jako żywy mistyczny organizm i jako przedmiot alchemicznej kreacji — każde z tych ujęć w nieco inny sposób wyznacza miejsce człowieka w kosmosie, inaczej rozkłada akcenty wartościujące na problematyce twórczego ingerowania w naturę, inną projektują skalę etycznych dylematów tworzenia. A jednak dopełniają się wzajemnie, są w istocie aspektami tego samego spojrzenia. Ta propozycja pozytywna romantyzmu narodziła się w sytuacji historycznej, kiedy zarysowała się aż nadto wyraźnie możliwość diametralnie różnego pojmowania rzeczywistości, związana m. in. z gwałtownym rozwojem przemysłu na początku XIX wieku: w twórczości romantyków pojawia się wówczas niezwykle silny niepokój spowodowany jednostronnością traktowania materii i człowieka jako obiektu niczym nie ograniczonych „alchemicznych” manipulacji. Symbolicznym wyrazem tego niepokoju staje się wizja etycznego statusu alchemika w literaturze romantycznej¹⁵. Na pierwszy plan zostanie wysunięta nieostrość granicy, jaka oddziela uduchowioną, uznającą tożsamość materii, alchemię od pragmatycznie i mechanistycznie pojętej chemii, w której dostrzeże się domenę dwuznacznych manipulacji, motywowanych jedynie anarchicznym subiek-

¹⁴ Zob. np. J. B. Dziekoński, *Sędziwój*. Warszawa 1974, s. 15—21. Syntetyczna wizja wieku XVI przedstawia kryzys cywilizacji jako proces alchemiczny, „elektryczne wstrząśnienie”, z którego, w ogniu i popiołach, wyłoni się odrodzona ludzkość. O tradycji alchemicznej w romantyzmie zob. M. Janion, *Kuźnia natury*. W zbiorze: *Problemy polskiego romantyzmu*. Seria 2. — R. Bugaj, *Nauki tajemne w Polsce w dobie Odrodzenia*. Wrocław 1976, s. 51. Autor przytacza tu poglądy Paracelsusa uznającego Boga za „alchemika natury”.

¹⁵ Zob. m. in. S. T. Coleridge, *Sny, widziadła, alchemicy, osobowość złego ducha, identyczność cielesna*. Przełożyła J. Kamionkova. W antologii: *Manifesty romantyzmu. 1790—1830. Anglia, Niemcy, Francja*. Wybór A. Kowalczykova. Warszawa 1975. — M. Birkenmajer, „*Frankenstein*” Mary Shelley jako romantyczna powieść grozy. (Przyczynek do typologii późnej angielskiej powieści gotyckiej). „Acta Philologica” nr 1 (1968), s. 15.

tywizmem i wątpliwymi etycznie pragnieniami odkrywców. W symbolicznych fabułach i obrazach wypowiedzą romantycy jedno z podstawowych pytań nowożytności: pytanie o istotę twórczości prawdziwej i twórczości „skażonej”, o granice gestu demiurgicznego, o etyczną sankcję twórczości, o granice między kreowaniem a deformowaniem rzeczywistości. W polu dialogowym wyznaczonym przez tę konstelację pytań pojawiają się także pytania *Sklepów cynamonowych*¹⁶.

O b r a z m a t e r i i

Cykl opowiadań Schulza otwierają obrazy małego miasteczka — sennego, nieruchomego, pełnego nudy. Czyżby więc „obrazek z kresowej prowincji”? Trudno o bardziej mylne rozpoznanie. Owa nieruchomość świata jest bowiem jedynie pozorem, kryje podskórne drżenie bytu, utajone życie przedmiotów — to prowincja w najwyższym stopniu „hoffmanniczna”, budowana według reguł konstrukcji świata literackiego, które rozpoznajemy w twórczości autora *Diablich eliksirów*¹⁷.

Uderzającą cechą tego świata jest nieustanna metamorfoza materii, świata roślinnego i zwierzęcego, obejmująca swoim zasięgiem także człowieka. Schulz pokazuje ją dwojako: eksponuje niekiedy organiczny, niekiedy alchemiczny charakter przemian. Znajduje to zresztą odbicie w stylu opowiadań.

Animizacje zmierzają do zatarcia granicy między materią żywą a martwą, często prowadzą do całkowitej „psychizacji” materii, stąd też u Schulza nie zaskakują myślące i przeżywające framugi, tapety, inkrustacje, a nawet czujące roztwory i koloidy. Dochodzi również do zatarcia granicy między człowiekiem a materią. Jest to szczególnie widoczne w dość drastycznych, „ludożerczych” — jak pisze Sandauer — obrazach ciała. Schulz jest wyraźnie zafascynowany stanami skupienia materii (także na człowieka patrzy jako na jedną z wielu inkarnacji bytu), daje drobiazgowe opisy jej konsystencji, uporczywie opowiada o przemianach kolorystycznych, pochłonięty jest metamorfozami intensywności istnienia. Metaforyka kipienia materii, fermentacji, zanikania powtarza się tu nieustannie — skala form i stopni realności w wyobraźni Schulza nie ma granic, to jedna z najbardziej olśniewających „wyobraźni materialnych” w naszej literaturze!

Wszystko to sprawia, że podstawową cechą kreowanej rzeczywistości jest jej nie ustabilizowana tożsamość ontologiczna. Obserwujemy byt

¹⁶ Pojęcie „pola dialogowego” nawiązuje do koncepcji H. R. Jaussa sformułowanej w pracy *Historia literatury jako wyzwanie rzucone teorii literatury* (Przełożył R. Handke. W antologii: *Współczesna teoria badań literackich za granicą*. Opracował H. Markiewicz. T. 2. Kraków 1976).

¹⁷ Zob. M. Janion, *Romantyzm, rewolucja, marksizm. Colloquia gdańskie*. Gdańsk 1972, s. 314—316.

rozrastający się, przekraczający swój kształt — to materia tracąca pamięć swojej formy, eksplodująca wrzaskiem roślin oszalałych w upale, rozpływająca się w nicość, puchnąca, tracąca gęstość... Charakterystyczne, jak wielu przedmiotom Schulz każe „omdlewać” — materia rozwija się tak, jakby nie było w niej jakiegoś kosmicznego kodu genetycznego, który zmuszałby ją do repetycji form, lub jakby o nim chwilami zapominała! Formy dojrzałe znikają i rozpływają się w powietrzu, formy pełne wyradzają się, olbrzymieją w potworność. Zwiewność kształtu kryje w sobie możliwość jakiejś *elephantiasis* bytu. Ojciec może zmienić się w kondora, przestrzeń może się rozrosnąć jak roślina wypuszczająca nowe pędy, czas „stwardnieć”. Poprzez taką metaforę realizuje się tu marzenie o nieograniczonym poszerzaniu rzeczywistości, które Schulz dziedziczy po romantykach: abstrakcje materializują się — tak kształtuje się główna tendencja w metaforyzowaniu świata — czas staje się dotykalny, ma puszystość futra i blask polerowanej miedzi, przestrzeń zamienia się w dźwięk i rozwarstwa się, światło nabiera żelatynowatej konsystencji.

Ta wyobrażona rzeczywistość objawia swój wymiar nieskończony nie tylko w rozległości przestrzennej, lecz także w nieskończonych możliwościach przekształceń. Wyobraźnia Schulza biegnąc szlakami wytyczonymi przez romantyków daleka jest jednak od naturalistycznej dosłowności w rysowaniu przemian. Nadaje światu świetlistość, lekkość bytu dwuznacznego, zrodzonego tyleż przez kaprys Demiurga, co przez kaprys poety. Śledzi owe przemiany — zgęszczenia i rozproszenia substancji — otaczając wszystko tak charakterystycznym dla Hoffmanna tonem groteski i dystansu. Ton ten, niczym romantyczna ironia, odsłania fascynację demiurgią nieostateczną, która powołuje do istnienia światy momentalne i wątpliwe, światy wcielające się na moment i rozwiewające się za chwilę w nicość, które próbują istnieć i wycofują się z nich, korzystają z nieskończonego repertuaru form, ale nie nieruchomieją ostatecznie w żadnej, zachowując nieokreśloność i wolność wyboru wciąż nowej tożsamości.

Dlaczego jednak świat „hoffmanniczny” i fantastyka ontologiczna romantyków stają się tak atrakcyjne dla drohobyckiego nauczyciela rysunków w r. 1933 i 1937? Wykładnie Sandauera, Ficowskiego i Speiny pozostawiają uczucie niedosytu. Nie dają przecież wystarczająco pełnej odpowiedzi na pytanie o związek historii i twórczości, nie dość wyraźnie wskazują na istotną cechę sytuacji duchowej pokolenia, do którego Schulz należał. Poszukując owej odpowiedzi, spróbujemy tu sformułować pewną hipotezę — w nadziei, że pozwoli ona uchwycić centrum pola problemowego tej większej całości myślowej, w której sytuować trzeba nie tylko autora *Sklepów cynamonowych*, lecz i innych pisarzy dwudziestolecia międzywojennego.

Otóż szansę na rozwiązanie tego problemu daje refleksja nad światopoglądową nośnością języka symbolicznego, do którego Schulz się odwołał, można bowiem przypuszczać, iż wykorzystał on zasady romantycznej fantastyki ontologicznej i ironii dlatego, że język ten dawał mu możliwość stworzenia wizji świata o chwiejnej, nieustalonej, niejasnej tożsamości. Techniki literackie wyłonił przez romantyzm rozpoznano wówczas jako przystające do światopoglądowej problematyki tego odłamu literatury XX-wiecznej, który za podstawową kwestię współczesności uznał sytuację człowieka bez autorytetów w świecie oczekującym na obdarzenie go tożsamością. Kwestia ta zajmuje także Schulza.

Brak tożsamości czy tożsamość ukryta?

Kiedy czytamy w *Sanatorium Pod Klepsydrą*: „Bo czyż pod stołem, który nas dzieli, nie trzymamy się wszyscy tajnie za ręce” (SK 122) — w słowach tych, wskazujących na istnienie tajemnych związków obejmujących wszystko, rozpoznajemy romantyczny topos świata jako mistycznego organizmu, zawierającego w sobie samym gwarancję kosmicznej harmonii. Owe tajemne związki, uznawane przez alchemię i romantyczną „*Naturphilosophie*” za ukryty hieroglif, którego lektura kieruje uduchowionymi poczynaniami człowieka tworzącego, w Schulzowskim obrazie świata są jednak często niezwykle trudne do uchwycenia: wydaje się bowiem, że obraz ten nie tylko rozwija romantyczny topos alchemiczno-mistycznej idylli bytu, lecz aktualizuje — wypowiedziane zresztą przez romantyków także — przeświadczenie o pewnej dwuznaczności bytu¹⁸. Świat jest tu skłonny do dość fanaberyjnych czy nawet nieobliczalnych przekształceń, istnieje na sposób okulistyczny czy psychotroniczny. Ten punkt widzenia znajduje charakterystyczne przejawy w *quasi*-alchemiczno-psychotronicznej terminologii Schulza: natrafiamy na „amalgamat świtu”, „wezbrany ferment dnia”, „wegetatywne i telluryczne ingrediencje obiadu” (!), „ektoplazmę somnambulików, pseudomaterię, emanację kataleptyczną mózgu, która w pewnych wypadkach rozrastała się z ust uśpionego na cały stół, napełniała cały pokój, jako bujająca, rzadka tkanka, astralne ciasto, na pograniczu ciała i ducha” (SC 58, 38, 70). Jak wiele uwagi Schulz poświęca, idąc zresztą śladami Poe’go, teratofilii kosmosu¹⁹: oto „samoródtwo” bytu — wybuchająca płodność łopuchów, chwastów, dachów, dymników, ulic, korytarzy; oto przestrzeń zwielokrotniająca się, oto boczne odnogi czasu: trzynasty miesiąc urodzo-

¹⁸ Novalis [F. von Hardenberg], *Kwietny pył*. Przełożyła K. Krzemieniowa. W antologii: *Manifesty romantyzmu*, s. 174. — Z. Łempicki, *Re-nesans, Oświecenie, romantyzm i inne studia z historii kultury*. Warszawa 1966, s. 173—175.

¹⁹ Pojęciem tym w odniesieniu do twórczości Schulza posłużył się Ficowski (op. cit., s. 149).

ny przez „zdziwaczały czas”, jak „szósty, mały palec u ręki”, „jak dzieci późno splodzone, [...] miesiąc garbusek”, oto dni „nieregularne i nierówne, niewykształcone i zrosnięte z sobą, jak palce potworkowatej ręki, pączkujące i zwinięte w figę” (SC 111). Groteska Schulza raz po raz ociera się o potworność: znamienne, że metaforyka porównuje wszelkie wynaturzenie kształtu, czasu i przestrzeni z anomaliami ludzkiego ciała, nie bez znaczenia jest to, że *Sklepy cynamonowe* otwiera obraz obłąkanej Tłui i „samoródstwa” ciotki Agaty, później pojawiają się postacie ludzkich dziwotworów — Dodo i Edzio.

Kreacyjna wyobraźnia świata ukazuje się więc w dość dwuznacznym świetle: stajemy przed pytaniem (które zajmowało chyba też i Poego) — czy ta rzeczywistość wyradza się, wytwarza anomalie, czy też, przeciwnie, odsłania tylko nie zrealizowane dotąd możliwości swojego istnienia? Czy jest w niej jakaś gwarancja, że nie przekroczy miary, nie wyrodzi się ostatecznie? Owe metamorfozy świata Schulz często przedstawia korzystając z metaforyki choroby, pasożytowania, degeneracji. Dlaczego? Czy ta rzeczywistość rozwija się w jakimś zaszyfrowanym w niej kierunku, czy raczej eksploduje we wszystkich kierunkach, przepływa z formy w formę uniemożliwiając rozróżnienie jej autokreacji od deformacji czy degeneracji? Jak odczytać kierunek tych przekształceń, skoro byt tu tylko próbuje istnieć, wybiera na chwilę inkarnacje i wycofuje się z nich, one są jedynie „aluzjami”, jego „ziemskimi przybliżeniami”? Jak zatem uchwycić wskazówki, które daje on być może człowiekowi marzącemu o jego przetworzeniu? Jak odróżnić „grzeszne manipulacje” od twórczości prawdziwej?

Materia — „teren wyjęty spod prawa”

W *Traktacie o manekinach* Schulz problematykę tę poszerzy o nowe kwestie, ironicznie konfrontując dwie wizje materii, które symbolizują w jego ujęciu dwa aspekty sytuacji człowieka tworzącego. W jednej z nich ujrzymy materię jako amorficzne tworzywo podatne na każdą transformację, druga ukaże materię jako czujący byt, w którym tkwią zakodowane pewne tylko określone możliwości przekształceń. Mamy tu więc do czynienia z dwiema wizjami twórczości, obie zaś wyznaczają odmienną perspektywę etyczną, odmiennie aktualizują wiele z romantycznych antynomii tworzenia.

Wedle wizji pierwszej twórczość to nie tyle przejęcie praw i naśladowanie technik kreacyjnych Demiurga, ile akt kreacji świadomie zdegradowanej, przekształcanie świata obok Boga metodami „nielegalnymi”, heretyckimi, „występnymi”. To twórczość niechętna „doskonałości Demiurga”, występna twórczość w „niższej sferze”.

Wielki herezjarcha Jakub o swoim stosunku do Boga mówi wprost: „nie mamy ambicji mu dorównać” (SC 63), niepotrzebne nam jest.

wydarcie jego tajemnicy tworzenia. Czyżby ta demiurgia nie miała nic wspólnego z prometejskim marzeniem romantyków? ²⁰ Nie mówi się tu przecież o zajęciu miejsca Demiurga: nie chcemy doskonałości, nie chcemy konkurować, nie chcemy dorównać, nie zależy nam — te słowa ciągle powracają. Pozbawiając Demiurga „monopolu na tworzenie”, uznając, że jest ono „przywilejem wszystkich duchów” (SC 62) — a więc zaczynając swój kreacyjny manifest w najwyższym romantycznym tonie — Jakub niespodziewanie kończy apologią tandety! „Demiurgos kochał się w wytrawnych, doskonałych i skomplikowanych materiałach — my dajemy pierwszeństwo tandecie”. I za moment Schulz odsłania przyczyny niechęci Jakuba do kreacji Demiurga: sprowadzają się one do odmiennego pojmowania i traktowania materii. Demiurg „mistyczną konsystencję” materii czyni „niewidzialną, każe jej zniknąć pod grą życia”, uznaje odrębność formy i istoty, pozoru i utajonego sensu, Jakub — jakby unieważniając tę podwójność — ową mistyczną konsystencję utożsamia z „puszystością”, „porowatością”, „pałubiąstą niezgrabnością” (SC 64), „bezwładem”, brakiem „własnej inicjatywy”, „lubieżną podatnością”, „uległością wobec wszystkich impulsów” (SC 62). Jest zafascynowany bezbronnością tej żywej magmy, możliwością nieskrępowanych okrucieństw demiurgicznych. Przedstawiając taką wizję materii kończy marzeniem niemal Frankensteinowskim: chce „stworzyć po raz wtóry człowieka, na obraz i podobieństwo manekina” (SC 64). To znaczy kogo?

Czy myśląc o człowieku-manekinie Jakub rozwija marzenie o doskonałym człowieku z retorty — homunkulusie, przejęte przez romantyków z wielkiej tradycji alchemicznej? ²¹ Bo przecież i on jest także „alchemikiem”: w odosobnieniu, w swojej pracowni miesza koloidy i roztwory eksperymentując na nieznanych rejestrach bytu, marzą mu się „niższe formy fauny” (SC 68) sztucznie wyhodowane. Jeśli jednak jest tak, to dlaczego pragnie człowieka prowizorycznego, jakoś fizycznie i duchowo zredukowanego? Może Schulz ma tu na myśli człowieka, który wyzwala się z norm życia znanych z „romansów w wielu tomach” (SC 63) — nowoczesnego człowieka wspaniałej cywilizacji: spontanicznie reagującego na zmienny potok zdarzeń, zmieniającego formy życia?

Można wątplić. Chodzi przecież o tworzenie „kreatur” z „charakterami bez dalszych planów”, ludzi o „jednej stronie twarzy”, tej, „która im będzie w ich roli potrzebna”. „Do obsługi każdego słowa, każdego czynu powołamy do życia osobnego człowieka” (SC 64) — człowieka jednego gestu. Taki to program wyłania się z przeświadczenia, że materia (i człowiek także) nie posiada własnej tożsamości, że jest „terenem wyjętym spod prawa”, chaotyczną, przelewającą się substancją, na której

²⁰ Birkenmajer, *op. cit.*, s. 17.

²¹ Zob. S. Lem, *Fantastyka i futurologia*, T. 2. Kraków 1970, s. 45—49.

można przeprowadzać najrozmaitsze eksperymenty, że można ją uwięzić w każdej narzuconej formie. Takie przeświadczenie bierze się z poczucia, że nie istnieje żaden autorytatywny zakaz, który wyzwolonemu twórcy zabraniałby — tu przywołajmy symboliczne fabuły romantyzmu, ponieważ Schulz przejmując od nich charakterystyczny ambiwalentny stosunek do alchemicznego marzenia o sztucznym człowieku — konstruować sztuczne twory z fragmentów zwłok czy sztuczne mechaniczne kobiety o mechanicznych korpusach i żywych oczach (jak np. w opowiadaniu Hoffmanna *Piaskun*). W tak pojętej materii twórczość dokonuje się bowiem poza dobrem i złem:

Nie ma żadnego zła w redukcji życia do form innych i nowych. Zabójstwo nie jest grzechem. [...] W interesie ciekawego i ważnego eksperymentu może ono stanowić nawet zasługę. Tu jest punkt wyjścia dla nowej apologii sadyzmu. [SC 62]

Czy jednak rzeczywiście doktryna nowej kosmogonii w *Traktacie o manekinach* sprowadza się do entuzjastycznego zachwyty nad możliwością fabrykowania ludzi-manekinów — zredukowanych, niecałkowitych, sprowadzonych do jednej funkcji?

Materia „obdarzona pamięcią”

Ostatnią część *Traktatu* Jakub zaczyna od zdystansowania się wobec części poprzednich: Nie o tym „chciałem mówić, zapowiadając mą rzecz o manekinach. Miałem na myśli coś innego”. Teraz kreśli wizję twórczości, która stawia w dwuznacznym świetle afirmację „illegalnej” demiurgii (SC 63) — marzą mu się „płody imitatywnej tendencji materii”, która jest „obdarzona pamięcią”, której „skala morfologii” jest ograniczona i „pewien zasób form powtarza się wciąż na różnych kondygnacjach bytu” (SC 68). Ta materia nie może być dowolnie kształtowana, posiada bowiem swoją autonomię, immanentne zawiązki rozwoju i prawo do wolności wyboru własnych form. To prawo mają także manekiny! Figury panoptikum, „kalwaryjskie parodie manekinów” powracają tu w zadziwiającej funkcji: to symbole „nędzy materii, więzionej, gnębionej materii, która nie wie, kim jest i po co jest, dokąd prowadzi ten gest, który jej raz na zawsze nadano”. Jarmarczne pałuby spostrzeżone w tej zaskakującej perspektywie symbolizują także sytuację człowieka zreifikowanego, wtłoczonego w obcą mu formę. Jakub mówi:

Płakać nam [...] trzeba nad losem własnym na widok tej nędzy materii, gwałconej materii, na której dopuszczono się strasznego bezprawia. [SC 66]

Owo bezprawie bierze się stąd, że „illegalna” demiurgia nie pozwala pytać, „kim jest dla siebie samego ten twór nieszczęśliwy” (SC 67), zamknięty w formie jednego grymasu i gestu. W opowiadaniu *Ulica Krokodyli* oglądamy świat przypominający efekty „niższej” demiurgii: „tandetna odmiana człowieka” (SC 93), „tani materiał ludzki”, któremu

brak „wybujałości instynktu, brak niezwykłych i ciemnych namiętności” (SC 100), ulice sprawiające wrażenie „jakiegoś sennego korowodu marionetek” (SC 97). Tworami owej „illegalnej” demiurgii są także ptaki Jakuba zrodzone z „przeciwnych naturze manipulacji”, których obraz zamyka ostatnie opowiadanie cyklu.

Materia ma bowiem osobowość, tożsamość, której nie można narużyć²². Torturą są „straszne transplantacje obcych i nienawidzących się ras drzewa, skucie ich w jedną nieszczęśliwą osobowość” (SC 70). Ideałem twórczości okazuje się naśladowanie naturalnych metamorfoz i mistyfikacji, jakim podlegają stare, zapomniane mieszkania — powraca tu w całej pełni, jako odpowiedź na XX-wieczne pytanie o tożsamość świata i możliwość kreacji — zasada twórczości ironicznej, owej dialektyki kształtowania bytu, nadawania mu form zrodzonych z subiektywnych zachceń człowieka w taki sposób, by forma, szanując autonomię i tożsamość bytu, nie „wżerała się” weń, lecz egzystując w rozluźnionej z nim symbiozie, wiedziała o swej niedostateczności.

Byt bowiem jest Księgą, w której można odczytać także jego kształt przyszły: metamorfozy pojawiają się po serii oznak, wyłaniają się z naturalnego, utajonego podobieństwa, analogii przedmiotów. Schulzowska „mowa o mitologii” napisana w r. 1936, powtarzająca w ogólnych zarysach myśl wypowiedzianą już przez Friedricha Schlegla, zawiera przesądzenie o wielkim znaczeniu poezji w życiu człowieka współczesnego, poezji, która „mityzuje świat”, uczy lektury bytu i kreacji zgodnej z jego „panironicznym” życiem, dając w ten sposób człowiekowi żyjącemu w atmosferze kryzysu autorytetów cenną formułę życia²³.

Czyżby zatem Kazimierz Wyka w swojej globalnej, niezwykle negatywnej ocenie *Sklepów cynamonowych* opublikowanej obok tekstu Stefana Napierskiego na łamach pierwszego numeru „Ateneum” z 1939 r. mylił się aż tak dalece? ²⁴

Wobec kryzysu wartości

Schulz to „człowiek opętany godzinami” — pisał Wyka zbliżając się do poetyki pamfletu — to „fabulista »nieurodzonych dziejów«,” jego

²² O romantycznym odkryciu niepowtarzalnej osobowości człowieka i bytu zob. G. Simmel, *Jednostka i społeczeństwo w świetle światopoglądu XVIII i XIX wieku. Przykład socjologii filozoficznej*. W: *Socjologia*. Przełożyła M. Łukasiewicz. Wstęp S. Nowaka. Warszawa 1975, s. 88—92, 99—107.

²³ Zob. B. Schulz, *Mityzacja rzeczywistości*. W: *Proza*. — F. Schlegel, *Mowa o mitologii*. Przełożyła K. Krzemieniowa. W antologii: *Manifesty romantyzmu*. O związkach fantastyki Hoffmanna z programem „nowej mitologii” Schlegla zob. E. Mielecinski, *Poetyka mitu*. Przełożył J. Dancygier. Przedmowa M. R. Mayenowej. Warszawa 1981, s. 355—361.

²⁴ K. Wyka, S. Napierski, *Dwugłos o Schulzu*. Posługuję się przedrukiem w: K. Wyka, *Stara szuflada*. Warszawa 1967, s. 260, 261, 262.

proza wyrasta z „hiperwrażliwości człowieka opętanego godzinami”, jego fantastyka pozostaje „w służbie fizjologii czasu, w niewolnictwie obsesyjnym”. „Impresjonizm temporalny”, „roztopienie osobowości w falach czasu jest wrogiem humanizmu”. Antyhumanizm Schulza wyraża się w jego niezdolności do dostrzeżenia człowieka jako człowieka właśnie, świat tej prozy to świat bez człowieka, gdyż jest tu tylko „m a r t w a n a t u r a w c z a s i e”, a ludzie są „sprowadzeni do gatunku przedmiotów”²⁵. Wyka zaatakował jednak nie tylko Schulza, chodziło o sprawę dużo ogólniejszą, o postawę polskiego inteligenta w dobie kryzysu wartości; recenzja opowiadań drohobyckiego pisarza stała się w istocie pamphletem na inteligencję polską. *Sanatorium Pod Klepsydrą* zaniepokoiło Wykę przede wszystkim jako świadectwo sytuacji intelektualnej w Polsce lat trzydziestych, dlatego obok Schulza w polu uwagi znaleźli się także skamandryci, reprezentanci podobnej — zdaniem krytyka — postawy literackiej i światopoglądowej. Fizjologiczny zachwyt nad zmysłowymi cechami świata, powrót do irracjonalnych „praźródła”, sankcjonowanie chaosu, lęk przed formą i prawem, ostateczny rozkład poczucia czasu — Wyka uznał to wszystko za spóźniony przejaw dekadentyzmu modernistycznego, Napierski za epigońskie pogłosy romantyzmu. Ocena miała charakter moralnej anatemy:

Sanatorium Pod Klepsydrą jest niemoralne artystycznie przez swój absolutny brak hierarchii, przez to, że wartości sztuki są jedynie pozorem na usługach plazmy²⁶.

Rzecz charakterystyczna: obaj krytycy uznali tekst Schulza za absolutnie jednogłosowy.

Czytając *Sanatorium* w taki sposób — jako tekst całkowicie pozbawiony wewnętrznych napięć — Wyka nie odnalazł w nim żadnej zasługującej na uwagę propozycji przewyciężenia kryzysu trapiącego kulturę po pierwszej wojnie. Przeciwnie, jego konstatacje poszły znacznie dalej: odnalazł dwuznaczną filozofię bezwolności, odrętwienia i autoeliminacji. Werdykt brzmiał: w sytuacji, kiedy hierarchie wartości są nieustalone i płynne, Schulz nie tylko nie przewycięża kryzysu, lecz pośrednio aprobuje i uwzniośla wewnętrzne rozchwianie współczesnego inteligenta, uwzniośla marzenia o outsiderstwie, wszystko to dzieje się zaś w chwili, gdy aktywistyczny heroizm moralny jest najwyższym nakazem życia. W pamphlecie nietrudno dostrzec, jaki model literatury — zdaniem Wyki — sprostaby sytuacji: tylko wielki realizm, wizja czasu i wizja człowieka, jaką w swej twórczości daje Maria Dąbrowska, mogła przynieść ocalenie.

Z pewnością twórczość Schulza nie przewycięża kryzysu wartości — jeśli wzorem jego przewyciężenia miałyby być twórczość autorki *Nocy*

²⁵ Wyka, *op. cit.*, s. 260.

²⁶ *Ibidem*, s. 263.

i dni. Ale też werdykt Wyki (z którego krytyk zresztą później się wycofał) zachowuje swoją ważność przy pewnym tylko założeniu, obowiązuje tylko wówczas, gdy przyjmiemy za podstawę lektury hipotezę całkowitej „jednogłosowości” prozy pisarza. Jest to hipoteza, którą warto sprawdzić.

„Praschematy” i demonizm bytu

Świadomość głębokiego kryzysu współczesnej kultury leży u podstaw programu sformułowanego przez Schulza w manifestie *Mityzacja rzeczywistości*. Ów kryzys to dla pisarza przede wszystkim kryzys sensotwórczej mocy języka: człowiek współczesny jest świadkiem śmierci słowa, traci możliwość uchwycenia sensu rzeczywistości, żyje pozbawiony punktów oparcia, nie dysponuje już bowiem archaicznym *medium* znaczenia — językiem mitu. Tak brzmi rozpoznanie, które stanowi tu podstawę dla zarysowania wizji literatury. Co w takiej sytuacji może uczynić poezja? Jak może przezwyciężyć kryzys, który jest tyleż kryzysem słowa, co kryzysem duchowych podstaw ethosu? Poszukując odpowiedzi na to pytanie Schulz wkracza na drogę, którą wyznaczili romantycy przezwyciężając pierwszy nowożytny kryzys autorytetów, wybiera jedno z alternatywnych rozwiązań wówczas wyłoniionych. Czy jednak wkracza na tę drogę jako „epigon romantyzmu” i modernizmu, jednostronnie i schematycznie powtarzając romantyczne stereotypy bez świadomości aksjologicznych kolizji romantyzmu?

W programie „mityzacji rzeczywistości” nie odnajdujemy świadectw rozechwiania, Schulz ponawia tu idee Friedricha Schlegla, w wyzwalającym patosie pewności, że droga ocalenia została odnaleziona; inaczej rzecz ma się jednak w prozie — poczucie dwuznaczności przyjętych rozwiązań wyraża się tu w rozmaity sposób.

Refleksją nad możliwościami tworzenia, nad wizją celów twórczości i towarzyszących jej zagrożeń kieruje zawsze przyjęta teoria bytu. Najjaśniej wizja twórczości rysuje się tym, którzy mają poczucie, że przywracają światu pierwotny ład. Wiara w utopię początku daje pewność, że dążenia twórcze zmierzające do zmiany świata biegną we właściwym kierunku. Taka właśnie teoria bytu leżała bardzo często u podłoża romantycznej wizji twórczości literackiej, kreacji obyczaju czy działalności politycznej. Jak dotrzeć do początku? Romantyzm odpowiadał na to pytanie wiarą w charyzmatyczną intuicję geniusza, pamięć, wyobraźnię, uczucie. To one pozwalały przeniknąć poprzez powierzchnię świata — chaotyczną, zdeformowaną, skamieniałą — do „wnętrza”, przeszłości, prawdy. Tam w ciemnościach historii świata i historii osobowości szukano zapowiedzi czasu przyszłego. Prawdziwa twórczość to dotarcie do początków i zmiana zdeformowanej rzeczywistości w imię tych początków. Byt jest bowiem w swojej najgłębszej istocie kosmiczną harmonią. Har-

monia to ukryta, trzeba ją odczytywać w świecie tak, jak się czyta w księdze pełnej symboli. Twórczość jest uzdrawianiem bytu, który sam ze swojej istoty dąży do pierwotnej postaci, twórczość prawdziwa jest zatem zgodna z jego istotą. Ethos twórcy rysuje się w tym ujęciu jako posłannictwo o najwyższej randze etycznej.

W manifestie Schulza powracają te idee: „Słowo” tożsame z bytem, „Słowo” opowieści mitycznych, niczym smok w dawnej legendzie, rozpadło się na pojedyncze, zdesakralizowane słowa, utraciło najgłębsze znaczenia — oto nasza teraźniejszość. Kiedyś było inaczej i właśnie poeta ma ową utraconą całość przywrócić, doprowadzając do „krótkich spieć sensu między słowami”; słowa poezji wyzwolone z rygorów racjonalności rozrastają się i scalają — tak dokonuje się raptowna „regeneracja” pierwotnych mitów²⁷. Doprowadzić do regeneracji mitów — oto najwyższe przeznaczenie współczesnego poety.

W liście do Stanisława Ignacego Witkiewicza precyzuje Schulz bliżej swoją wizję twórczości²⁸. Nietrudno rozpoznać jej podobieństwo do idei głoszonych przez Carla Gustava Junga. Naszą szansą jest mit i podświadomość — tak najkrócej można ująć propozycję ethosu, którą Schulz kieruje pod adresem człowieka żyjącego wśród autorytetów problematycznych, podczas kryzysu kultury. Z jaką konsekwencją powtarza wciąż przeświadczenie o tym, że istnieje niezachwiana podstawa egzystencji, niezależna od czasu i okoliczności, metamorfoz biografii i historii, podstawa, która wyznacza kierunek życiu człowieka i steruje także twórczością. „Żelazny kapitał mojej fantazji”, „punkt węzłowy”, wokół którego „krystalizuje się sens świata”, „treści przygotowane, czekające na nas na samym wstępie życia” — powtarza Schulz wielokrotnie w liście do Witkacego. I daje taką oto sumaryczną wizję tworzenia:

Te wczesne obrazy wyznaczają artystom granice ich twórczości. Twórczość ich jest dedukcją z gotowych założeń. Nie odkrywają już potem nic nowego, uczą się tylko coraz lepiej rozumieć sekret powierzony im na wstępie i twórczość ich jest nieustanną egzegezą, komentarzem do tego jednego werse-
setu, który im był zadany²⁹.

Z „manipulacji” przy tym sekrecie powstaje właśnie sztuka — warto zauważyć, że słowo „manipulacje” nie pojawia się tu obok tak często powracającego w prozie określenia „grzeszne”.

A więc twórczość jako anamneza, irracjonalny powrót do podświadomości i do mitycznego matecznika pamięci zbiorowej — tej wizji nie towarzyszy żadna aksjologiczna niepewność. A jak przedstawia się to w prozie?

Owo dość ogólnikowo zarysowane w liście schodzenie w głąb czasu i biografii obserwujemy także w opowiadaniu *Wiosna*. W liście do Witkie-

²⁷ Schulz, *Mityzacja rzeczywistości*, s. 335.

²⁸ B. Schulz, *Księga listów*. Opracował J. Ficowski. Kraków 1975, s. 63.

²⁹ *Ibidem*, s. 63—64. Podkreśl. S. Ch.

wicza „treści czekające na nas już na samym wstępie życia” rysują się dość enigmatycznie, ale o jednej ich cesze wiemy z całą pewnością — to repertuar zamknięty, mający granice, stabilny. Artyści „nie odkrywają potem nic nowego” — przypomnijmy słowa Schulza. Jakże inaczej rzecz przedstawia się w opowiadaniu: mityczny matecznik odsłania te cechy, o których program nie wspominał.

Oto zstępujemy do „Podziemia”, drogą anamnezy odkrywamy początki. Tu, u podłoża rzeczywistości, leży owa pierwotna całość mitu, drzemiąca w mroku niepamięci, w „obszarach osjanicznych” (SK 164) emanująca wszystkie opowieści świata, zawierająca w sobie nawet „książki nigdy nie napisane” (SK 166). Tu odsłania się „podszywka rzeczy”, „ciemność fastrygowana płaczącą się fosforescencją”. Przypomina się natychmiast ulubiony przez romantyków, symboliczny wizerunek bytu-tkaniny, która tylko od wewnętrznej strony posiada wyraźny rysunek sensów. Ale wbrew pozorom u Schulza nie ma jednoznacznej repetycji tego symbolu. Niezwykle ważne są jego przekształcenia.

Zastanawia przede wszystkim obraz „Podziemia” i kierunek wyborów stylistycznych w jego opisie. Romantyczny topos Księgi świata przypisywał głównie powierzchni bytu zmienną grę form, uznając utajony we wnętrzu świata (i w indywidualnej pamięci) „kod genetyczny” za domenę trwałości i harmonii, twardy rdzeń rzeczy decydujących o ich ontologicznej tożsamości. Jakże inne są „obszary osjaniczne” Schulza! Krążenie, ruch, cizba, mrowie, miazga, tumult, płatanina, zgielek! — te słowa często się powtarzają. I jeszcze: „fantomy”, „larwy” i „farfarele” (SK 165). Warto zwrócić uwagę na tę frenetyczno-wegetatywną stylizację. Centrum bytu przypomina swoim sposobem istnienia obraz rzeczywistości z opowiadania *Sierpień*: pulsowanie materii, pączkowanie, zdyszany szept, nieartykułowana miazga wytwarzająca bezkształtne byliny, bezforemne kadłuby opowieści. Oto „wylęgarnie historii” (SK 165) — to określenie odsyła nas do opowiadania *Ptaki*: do obrazu grzesznych manipulacji Ojca, hodującego zdegenerowane stwory, eksperymentującego na nie wypróbowanych rejestrach bytu. Jego twórczość okazuje się równie grzeszna, jak grzeszna jest kreacyjna wyobraźnia bytu. Matecznik mityczny wcale nie jest zamkniętym repertuarem form, które człowiek mógłby zdeformować; w samej istocie bytu leży skłonność do deformacji, niekontrolowanej erupcji, majaczenia. Nieruchomość i powtarzalność form to jedynie pozór — opowiadania Schulza pokazują byt taki sam, jakim on jest w swojej istocie, ta istota jest tu odsłonięta, jawna. Istotą rzeczywistości jest życie, ale rozumiane w bardzo szczególny sposób: opowiadania Schulza wyrażają fascynację demonizmem materii i bytu. W tym sensie jego myśl porusza się między granicznymi wyobrażeniami bytu wywodzącymi się z romantyzmu.

Już na początku *Sanatorium Pod Klepsydrą* pojawia się zastanawiające rozróżnienie Księgi-autentyku i falsyfikatów, rozróżnienie tym bar-

dziej zastanawiające, że skażonym apokryfem, „tysięczną kopią, nieudolnym falsyfikatem” (SK 124) nazwana jest... *Biblia*. Autentykiem zaś, świętym oryginałem okazują się ostatnie strony ilustrowanych czasopism — ogłoszenia, anonse, dział *faits divers*. To ostentacyjnie przeprowadzone przeciwstawienie zasługuje na baczną uwagę. Dlaczego bowiem *faits divers* miałyby mówić nad *Pismem świętym*, Księgą, która nadaje sens światu? Ceniąc niezwykle wysoko twórczość Thomasa Manna, Schulz jej wielkość wiąże z rozpoznaniem przez niemieckiego pisarza tych „praschematów” historii biblijnych, które leżą u źródła wszystkich zdarzeń. Swoje usiłowania, jakkolwiek zmierzające jedynie do utworzenia prywatnej mitologii, Schulz rozpoznaje jako analogiczne do dążeń Manna. Wyraźnie marzy o „praschematach”, krystalizacjach sensu, podstawie rzeczy i osobowości, ale równocześnie często w jego wypowiedziach pojawia się tendencja zgoła odmienna: poczucie „głębokiej satysfakcji z rozluźnienia tkanki rzeczywistości”, a więc pragnienie wyzwolenia się z całkowitej zależności od „praschematów”. Z tej satysfakcji, z radości obserwowania materii plazmatycznej wyrasta w istocie obraz świata w prozie Schulza. Ale równocześnie satysfakcję tę odczuwa pisarz jako „grzeszną” i przeciwdziała jej ciągłym powracaniem do mitycznych prawzorów. Fascynacja demoniczną wegetacją, erupcją materii i czasu oraz potrzeba mityzacji świata — oto tendencje istniejące tu w ciągłym napięciu. Napięcie to szczególnie wyraźnie objawia się właśnie w reinterpretacji romantycznego toposu Księgi.

Schulz marzy o bycie obdarzonym tożsamością i pamięcią, o Księdze, o niezmiennym repertuarze form, ale równocześnie marzy o materii wyzwolonej, demonicznej, wzbierającej i nieobliczalnej. Kazimierz Wyka dostrzegł w jego prozie jedynie drugie marzenie. Tymczasem trzeba mieć na uwadze także pierwsze z nich. Marzenie pierwsze pozwala odnaleźć punkt oparcia dla ethosu (mit i pamięć), marzenie drugie wyrasta z dążenia do absolutnej wolności, z potrzeby wyobraźni. Twórczość jest bowiem domeną wyobraźni, a nie tylko pamięci, nie sprowadza się do odtwarzania „praschematów”. Byt obdarzony pamięcią i tożsamością ogranicza anarchiczne zachcenia twórcy (przypomnijmy słowa z listu do Witkiewicza: „Te wczesne obrazy wyznaczają artystom granice ich twórczości”), byt obdarzony wyobraźnią kreacyjną wiecie natomiast na manowce „grzesznych manipulacji”. *Traktat o manekinach* bardzo wyraźnie o tym mówi: Jakub — niewątpliwie symbol twórcy i poety — waha się nieustannie między absolutną wolnością gestu demiurgicznego a absolutną wiernością tożsamości bytu, między anarchią a ograniczeniem. Obie możliwości Schulz ujawnia jako dwuznaczne, równie wątpliwe i równie cenne zarazem. Cenna jest wierność pamięci (podświadomości i mitom) i cenna jest wyobraźnia całkowicie wyzwolona, ale idzie o to, że obie równocześnie zawierają zagrożenia. Schulzowskie rozwinięcie toposu romantycznego eksponuje tę kolizję wartości.

Byt jest tu nie tyle Księgą, ile zapowiedzią nieskończonej ilości Ksiąg; jest pamięcią, ale równocześnie pamięć swoją przekracza — to rojący się matecznik mitów generujący nieskończone historie, byt, który ma swoją „gramatykę”, ale równocześnie nie sprowadza się tylko do niej. Księga nie jest faktem, nie jest ukryta w bycie jako zamknięty jego repertuar, stanowi także „zadanie”, „postulat” (SK 124). W ten sposób urasta do symbolu nieskończoności tworzenia: nie ma ustalonej liczby stronic, „rozrasta się”, fermentuje, pączkuje, „nie chce się skończyć”, „żyje i rośnie”, „rozwija się [...] podczas czytania”, „ma granice ze wszech stron otwarte dla wszystkich fluktuacji i przyływów” (SK 131). Rozumiemy teraz frenetyczno-vegetatywną stylizację „obszarów osjanicznych”: byt jest żywiołem, nie ma granicy, wychyla się wciąż ku nowym, nieprzewidywalnym formom („na oślepie” — Schulz to powtarza kilkakrotnie), balansuje na krawędzi wynaturzenia, jest „majaczący”, nieprzewidywalny, szalejący. A także: panuje nad człowiekiem, ma go w swej „hipnotycznej” władzy. Ileż to razy pojawiają się u Schulza obrazy materii kuszącej, szepczącej, ślącej tajemne uśmiechy, zniewalającej. Oto obraz Ojca przed nawiedzeniem; obraz kuszenia, niemal hipnotyzowania człowieka przez materię:

Gdy tak siedział w świetle lampy stołowej, wśród poduszek wielkiego łóża, a pokój ogromniał górą w cieniu umbry, który go łączył z wielkim żywiołem nocy miejskiej za oknem — czuł, nie patrząc, że przestrzeń obrasta go pulsującą gęstwiną tapet [...], pełną porozumiewawczych mrugnięć, perskich oczu, rozwijających się wśród kwiatów małżowin usznych, które słuchały, i ciemnych ust, które się uśmiechały. [...] Wówczas pogrążał się pozornie jeszcze bardziej w pracę, [...] bojąc się zdradzić ten gniew, który w nim wzbierał i walcząc z pokusą, żeby z nagłym krzykiem nie rzucić się na oślepie za siebie i nie pochwycić pełnych garści tych kędzierzawych arabesek, tych pęków oczu i uszu, które noc wyroliła ze siebie i które rosły, zwielokrotniały się, wymajacząc coraz nowe pędy i odnogi z macierzystego pępka ciemności. [SC 48]

Na tle tych konstatacji jaśniejsze się staje przeciwstawienie *Biblii* i *faits divers*: te ostatnie górują nad historiami biblijnymi, bo odsłaniają (choć naiwnie i fragmentarycznie) demoniczną stronę świata: cud teratofilii, tworzenia się dziwotworów — wybuch niesamowitej obfitości włosów u Anny Cisląg, powstanie „osobliwej rasy” ludzi o „ciałach wybujałych i gąbczastych” (SK 131), zjawiska czarnej magii, demonizm kobiety-pogromczyni, Magdy Wang. Odsłaniają to, co jednorazowe, wyjątkowe, dziwaczne, niesprowadzalne do schematów. A także nie mają żadnej intencji moralistycznej, interesują się tylko ontologią.

Zawierzyć mitowi i podświadomości — to jedna z odpowiedzi Schulza. Ale proza jego wyraża także dwuznaczną naturę tych gwarancji: mit i pamięć to nie tylko „praschematy”, ale i irracjonalny żywioł. Poznanie charyzmatyczne, którego dostępuje Jakub, ukazuje Schulz w ujęciu niemal parodystycznym: wtajemniczenie w misję tworzenia i walkę z Bogiem Jakub przeżywa... na „porcelanowym urnale” (SC 49). Historia

Jakuba — dzieje nawiedzenia, charyzmatycznego poznania prawdy, twórczości i klęski — ciągle przybiera akcenty ironiczne. Groteska miesza się wciąż z egzaltowaną inkantacją w języku opowiadania.

Proza Schulza wyrasta z przekonania, że ani lektura Księgi bytu, ani poznanie charyzmatyczne (czy anamneza) nie dają ostatecznej podstawy dla sformułowania ethosu. Byt jest bowiem dwuznaczny i jego symboliczne przesłania także, ma naturę ironiczną, miesza pozór z istotą, wprowadza w błąd, dezorientuje, kusi swoją anarchiczną kreacją. Człowiek jest skazany na samego siebie, ale w istocie podlega jego demonicznej władzy. Jakże wiele tu gestów prowokowanych przez żywioł ciemności, „noc zimową”, apokaliptyczną wicher, tchnienie nocy. Symbolem tej sytuacji są dzieje Jakuba. Marzeniu o spowodowaniu metamorfoz, o wytworzeniu „pseudowegetacji i pseudofauny” (SC 68) towarzyszą metamorfozy jego fizjonomii, przemiany ciała wywołane przez ukrytą analogię. Otóż ten hipnotyczny demonizm materii budzi w Schulzu tyleż lęk, co głęboką fascynację, zgodę i uległość.

Aby uchwycić psychologiczne podłoże tej fascynacji, trzeba zwrócić szczególną uwagę na Schulzowską interpretację *Króla olch*, ballady Goethego, o której pisarz wspomina w cytowanym liście do Witkiewicza. Balladzie tej Schulz przypisuje zasadnicze znaczenie dla rozwoju własnej biografii duchowej.

Do tych obrazów [chodzi o obrazy podświadome, ów „żelazny kapitał ducha”] należy jeszcze u mnie obraz dziecka niesionego przez ojca przez przestrzeżenie ogromnej nocy, rozmawiającego z ciemnością. Ojciec tuli je, zamyka w ramionach, odgradza od żywiołu, który mówi i mówi, ale dla dziecka ramiona te są przeźroczyste, noc dosięga je w nich i poprzez pieszczoty ojca słyszy ono nieustannie jej straszliwe perswazje. I znękane, pełne fatalizmu, odpowiada na indagacje nocy, z tragiczną gotowością, całkiem zaprzędane wielkiemu żywiołowi, od którego nie ma ucieczki⁸⁰.

Ramy mitologicznych fabuł przywoływanych w opowiadaniach Schulza nie „zamrażają” bynajmniej „fermentacji” zdarzeń. Przeciwnie: Pomona, pogański kult słońca, miłosierny Samarytanin, pogańska orgia erotyczna — te znaki pojawiają się w opowiadaniu *Sierpień* jako rozbłyśki ożywiające wyobrażnię ontologiczną. Obserwujemy wciąż obraz tego samego żywiołu, który „kusi”, „hipnotyzuje”, wchłania. Jego metamorfozom towarzyszy niemal nieustannie śmierć. Ilek tu jej obrazów, ileż przemian człowieka, które kończą się zniknięciem, rozplynięciem w bycie, rozkładem. Wizja świata, jaką Schulz kreuje, poprzez obrazy urzeczenia śmiercią całkowicie właściwie znosi groźbę unicestwienia: ukazuje śmierć jako fazę totalnej metamorfozy bytu. Zniesienie granic między materią żywą a martwą, totalna „psychizacja” rzeczywistości zarysowuje perspektywę doznawania śmierci jako roztopienia, rozplynię-

⁸⁰ *Ibidem*, s. 63.

cia się w strumieniu metamorfoz. Śmierć „rozciąga się” w czasie, jest długotrwałym procesem, nie zaś raptownym przerwaniem ciągłości. Materia-żywiół — żywa fermentująca magma, strumień metamorfoz — kusi do wejścia weń, kusi do zmiany formy, wtopienia się, całkowitego oddania. Ten obraz, w prozie Schulza bardzo częsty, spotykamy także w liście do Witkiewicza.

Konflikt wartości: alchemik, kobieta i śmierć

„Tendencja destrukcyjna” — owa satysfakcja z „rozluźnienia tkanki rzeczywistości” — o której pisarz wspomina w liście do Witkiewicza, rzeczywiście dominuje w jego opowiadaniach, nic zatem dziwnego, że Wyka uznał tę twórczość za „apoteozę autoeliminacji”, wyraz rojeń o outsiderstwie, zaniknięciu i samounicestwieniu. Z punktu widzenia aktualnej wiedzy o biografii Schulza interpretacja taka zdaje się mieć mocne podstawy. A jednak trudno się zgodzić na uznanie jej za wykładnię, która wyczerpuje wszystkie znaczenia *Sklepów cynamonowych*. Nie bierze ona bowiem pod uwagę tego, że obraz świata kreowany przez Schulza podkreśla antynomiczny charakter rzeczywistości i kondycji człowieka, że w modernistycznym przebraniu aktualizuje się symbolikę romantycznego poczucia dwuznaczności bytu.

Tendencja ta znajduje tu wciąż swoją przeciwwagę, istnieje w splocie aksjologicznym napięć, których dotychczasowe interpretacje prozy pisarza zupełnie nie uwzględniały. Jest to szczególnie widoczne w cyklu *Sklepy cynamonowe*.

Cykl ten zaczyna się obrazem Adeli, służącej, która toczy nieustające walki z Jakubem, kończy obrazem Jakuba, pokonanego demiurga nieznanymi gatunków. Konflikty te Schulz w wielu momentach hiperbolizuje, wyraźnie sugerując, że przypisuje im znaczenie głębsze. Można owe sensory sprowadzać do sadomasochistycznych obsesji autora rozpoznając w postmodernistycznej symbolice psychologiczną materię jakby stworzoną dla psychoanalityka. Ale można też obrać perspektywę odmienną: w przeciwstawieniu osób zobaczyć symboliczny obraz dwóch postaw wobec życia, a ściślej rzecz biorąc — obraz konfliktu wartości. Interpretacje przypisujące Schulzowi mizoginistyczne skłonności pozostawały zwykle równocześnie w kręgu cichej aprobaty dla manichejsko-mizoginistycznej wizji życia. Adela jako partner demiurga-Jakuba! Dla wszystkich niemal interpretatorów ta kobieta to uosobienie tępej przyziemności, zimnego okrucieństwa i cielesnej głupoty niszczącej twórcze porywy artysty. Píše Sandauer: „Ulegając pokusom płci, mężczyzna zdradza swe wysokie powołanie”. Genialna epoka w życiu mężczyzny to „przede wszystkim brak tej, która jest wcieleniem wszelkiej materialności: kobiety”. „Przyjmując rozleniwiające poddaństwo kobiety bohater wraz z czystością traci

moc nadprzyrodzoną, swój twórczy niepokój”³¹. Charakterystyczne: Sandauer porzuca tu rozróżnienia, depersonalizuje, pisze: kobieta u Schulza. Tymczasem u Schulza istnieją kobiety, i to kobiety diametralnie różne. Ma to istotne znaczenie dla sensu jego opowiadań.

A więc nie „kobieta”, lecz Adela — o jej funkcji w ramach cyklu trzeba tu mówić. Postać ta pojawia się już w pierwszej scenie *Sklepów* i stanowi szczególny „kontrapunkt” dla obrazu ojca, którym cykl jest zakończony. Jaka jest istota tego „kontrapunktu” powtarzającego się i w innych fragmentach? Obie postacie pojawiają się zawsze w podobny sposób, w sytuacji, która nabiera znaczeń symbolicznych. Służąca pojawia się jako Pomona niosąca warzywa, owoce i mięso, z których zostanie sporządzony posiłek, ojciec — jako biblijny Demiurg, twórca spotworniałych ptaków. Ale zaskakuje tu nie tylko owo „przesunięcie” postaci służącej i kupca w sferę mitu. Uważnego czytelnika musi zaskoczyć przede wszystkim słownictwo użyte w opisie kobiety. „Adela wracała w świetliste poranki, jak Pomona [...] wysypując z koszyka [...] wegetatywne i telluryczne ingredience”... obiadu (SC 38). Alchemiczne słownictwo określa składniki posiłku! Jest w tym wiele ironii, ale słów tego typu Schulz w zasadzie nie odnosi do kobiet, do ich zachowań i działań. „Klepsydra wodna”, „fiola szklana, podzielona na uncje i napełniona ciemnym fluidem” (SC 48), „wielkie folianty” (SC 50), studiowanie „nigdy nie zgłębionej istoty ognia”, „pieszczota salamander” (SC 52), „grzeszne manipulacje” — to wszystko zdaje się Schulz rezerwować wyłącznie dla Jakuba. Tymczasem owe „manipulacje” (SC 53), „misja i posłannictwo sił wyższego rzędu” (SC 56) charakteryzują także Adelę.

Czy rzeczywiście więc przeciwstawienie jej i ojca jest jednowymiarowym przeciwstawieniem twórczości i „bezmyślnego i tępego wandalizmu” (SC 56)? „Matka nie miała nań żadnego wpływu, natomiast wielką czcią i uwagą darzył Adelę” (SC 53) — to pierwszy sygnał, że konfrontacja nie daje się sprowadzić do prostego przeciwstawienia wyobraźni i inercji, którego wydźwięk jest z góry założony. Ale jest też i inny sygnał — postawa narratora wobec obu postaci, znamienne rozchwianie między egzaltowaną inkantacją na cześć „męża przedziwnego straconej sprawy poezji”, tego „metafizycznego prestidigitatora”, a tajoną satysfakcją z jego klęski:

Czuliśmy jakieś niskie zadowolenie, haniebną satysfakcję z ukrócenia tych wybujałości, których kosztowaliśmy łakomie do syta, ażeby potem uchylić się perfidnie od odpowiedzialności za nie. A może był w tej zdradzie tajny pokłon w stronę zwycięskiej Adeli, której przypisywaliśmy niejasno jakąś misję i posłannictwo sił wyższego rzędu. [SC 56]

W opowiadaniach Schulza istnieje rzeczywiste napięcie między racjami obu postaci; byłoby uproszczeniem sądzić, że ideałowi nieskrępow-

³¹ Sandauer, *Rzeczywistość zdegradowana*, s. 20, 21, 22.

nej twórczości przeciwstawiony został bezwład symbolizowany przez Adelę. Gdyby Schulz wychodził od wizji bytu, którego istotą jest ciężenie ku znieruchomieniu, repetycja form, stabilność zachowań służącej nietrudno byłoby ocenić. Ale takiego świata nie ma u Schulza. To świat, w którym istnieją „praschematy”, ale istnieje też „majaczenie” form. Dlatego wszelki gest demiurgiczny jest egzystencjalnym ryzykiem, granice są płynne, ruchome, niepewne, wszelkie przekroczenie, sięgnięcie poza formę zagraża deformacją. Adela i ojciec symbolizują tu antynomię twórczenia, której Schulz nie rozwiązuje, jego tekst jest jej artykulacją, a nie przewyciężeniem. Tekst ten zmusza do wejścia w podzielony świat wartości. Musimy się przecież jakoś ustosunkować do wartościujących określeń, którymi wciąż obdarzane są konkurujące ze sobą postacie. „Bezmyślny i tępy wandalizm” Adeli, „samotne bohaterstwo” Ojca, jego „kacerska” teoria, „grzeszne manipulacje”. Sprawę komplikuje fakt, że narrator obdarzający swoich bohaterów takimi kwalifikatorami — sugeruje także ocenę własnej postawy wobec nich: swoją satysfakcję z klęski Ojca określa jako „haniebną”, zadowolenie jako „niskie”. Jest więc rozwojony, wartościuje świat, ale równocześnie wartościuje własne oceny.

Postać Jakuba symbolizuje bowiem nie tylko wyzwolony gest demiurgiczny, symbolizuje także „tendencję destrukcyjną”, a więc dążenie do metamorfoz, które kończą się samounicestwieniem, marzenie o roztopieniu się w strumieniu przemian, marzenie o zmianie tożsamości, której ostateczną postacią jest śmierć. Symbolizuje tym samym zagrożenia nieodłącznie związane z twórczością jako anarchiczną wolnością, która jest oddaniem się demonicznej stronie bytu: śmierć poprzez przemianę, której obrazów jest u Schulza tak wiele, staje się metaforą odczłowieczenia, obrazem, który ujawnia tajemnicę twórczości jako dehumanizacji. Gest demiurgiczny jest przekroczeniem ruchomej granicy oddzielającej człowieka od hipnotyzującego żywiołu przemian. Po drugiej stronie jest właśnie Adela — mityczna Pomona, bogini natury, która symbolizuje łączenie pierwiastków naturalnych tak, aby pozostawały w zgodzie z życiem. W tym sensie stereotyp ukazujący Schulza jako pisarza mizoginistycznego upada. Obraz kobiety mieni się tu diametralnie różnymi znaczeniami. Zachowanie kobiety, jak wszystkie epifanie bytu — jest demoniczne i „archetypalne”, alchemiczne i inercyjne — chroniące przed wolnością jako dehumanizacją i rozjątrzone, orgiastyczne jak zachowanie Thui z powiadania *Sierpień*. Potwierdza to ważny list ujawniający najgłębiej prywatne przeświadczenia pisarza:

Ona, moja narzeczona, stanowi mój udział w życiu, za jej pośrednictwem jestem człowiekiem, a nie tylko lemurzem i koboldem [...]. Ona mnie odkupiła swoją miłością, zatraconego prawie i przepadłego na rzecz nieludzkich krain, jałowych Hadesów fantazji. Ona mnie przywróciła życiu i doczesności ⁸².

⁸² Schulz, *Księga listów*, s. 81.

Ale jest to artykulacja jednostronna tego, co w prozie zachowuje charakter antynomiczny. To „przywrócenie życiu” niekoniecznie oznacza duchową śmierć artysty. Jest granicą, której bohaterowie Schulza nie osiągają — ich świat rozpięty między marzeniem demiurgicznym a obawą przed dehumanizacją nie daje się zamknąć w jednostronnej formule, która uchyla jego antynomiczność. „Destrukcyjna” wyobraźnia Schulza porusza się bowiem w antynomicznym polu idei znanych już romantikom. W swoich wypowiedziach programowych pisarz proponuje człowiekowi żyjącemu w czasie kryzysu autorytetów rozwiązanie jednostronne: widzi je w odnalezieniu irracjonalnych gwarancji ethosu, w ucieczce w mit i podświadomość. W utworach literackich natomiast wyraża romantyczne antynomie kondycji człowieka tworzącego. I to jest obiektywny sens jego twórczości, niezależnie od intencji autora. Przedstawiając w symbolicznych ujęciach podstawowe antynomie Schulz ukazuje drogę „zbawienia przez mit” jako problematyczną, ujawnia konieczność racjonalnego dystansu i ironii, każe pamiętać o dylematach tworzenia, jakie musi rozstrzygać człowiek współczesny. Są to dylematy, które kultura współczesna przejmuje od romantyków.