

Marta Skwara

Schulz i Witkacy : głos drugi

Teksty Drugie : teoria literatury, krytyka, interpretacja nr 6 (59), 121-137

1999

Artykuł został 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.

Marta SKWARA

Schulz i Witkacy – głos drugi

Włodzimierz Bolecki po swoim wnikliwym artykule¹ pozostawił niewielkie pole interpretacji wzajemnych relacji twórczości Witkacego i Schulza. Wyjaśnił podstawowe fakty literackie, zależność obu pisarzy od jednej tradycji i „secesyjno-groteskowej wyobraźni”, by stwierdzić, iż jedynym punktem wspólnym tych twórczości jest fascynacja Witkacego prozą Schulza. Bolecki stwierdza jednocześnie, że Witkacy odkrywa w prozie Schulza własną problematykę – „napięcia kierunkowe” własnej wyobraźni². Ta niewątpliwie słuszna uwaga zyskuje jednak egzemplifikację przede wszystkim w wypowiedziach teoretycznych obu twórców, a nie w ich twórczości. Tu właśnie otwiera się pole dalszych możliwości interpretacyjnych; nie zapominajmy, iż to pisarz czytał pisarza – pierwszą możliwą relacją jest więc relacja tekst–tekst, na którą dopiero nakłada się relacja interpretacji i dyskusji. Ponieważ to Witkacy czytał i interpretował Schulza (o odwrotnej lekturze na podstawie zachowanych dokumentów niewiele możemy powiedzieć), odnajdując w jego prozie problemy i pojęcia sobie bliskie, niebezzasadne wydawać się będzie podjęcie próby rekonstrukcji takiej lektury według Witkacowskich kluczowych pojęć, takich jak: „nienasycenie”, „Tajemnica Istnienia”, „dziwność”, „dawne czasy”. Efektem dokonanej prezentacji może być uzupełnienie konkluzji Boleckiego: Witkacego i Schulza nie łączyło jedynie zafascynowanie autora *Szewców* kreacyjnym światem *Sklepow cynamonowych*, łączyły ich te same dylematy twórcze uosobione w zbieżnych pojęciach, które rozwiązywali w zupełnie odmienny sposób. Koniecznym uzupełnieniem takiej konkluzji musi być prezentacja poetyki obu twórców, jak zauważył Bolecki, wyrastających z odmiennych tradycji groteski

^{1/} W. Bolecki *Witkacy–Schulz, Schulz–Witkacy. Wariacje interpretacyjne*, „Pamiętnik Literacki” 1994 z. 1.

^{2/} Tamże, s. 99.

Interpretacje

– a w tym miejscu pole pozostawione przez autora *Wariacji interpretacyjnych* wydaje się szczególnie obszerne.

Rozważania komparatystyczne dotyczące Witkacego i Schulza zainicjować wypada najoczywistszym punktem wspólnym całości ich dorobku. Eseje i proza Schulza wyrażają jednolitą wizję świata i twórczości, podobnie jednolitą wizję tworzy cały dorobek piśmienniczy Witkacego. Jak pisał Wiesław P. Szymański, rzeczywistość przedstawiona w prozie Schulza nie tyle egzemplifikuje jego poglądy teoretyczne, ale wręcz je stwarza³. Bożena Wojnowska zauważyła zaś słusznie, że Witkacy tylko pozornie wyszydza swe sądy w twórczości artystycznej, nie przeciwstawia im bowiem żadnych innych⁴.

* * *

W *Włosnie* Schulza znajdujemy wyznanie Józefa wynikające z „krótkiej paraleli” między nim a Aleksandrem Wielkim:

Jego pierś napełniało to samo nienasycenie, co moją, te same westchnienia rozszerzały ją, wstępując w jego duszę, horyzont za horyzontem, krajobraz za krajobrazem (W, s. 148).⁵

Nienasycenie jest tu przede wszystkim tęsknotą za „niesłychanymi możliwościami dalekich światów”, za przezwyciężeniem ograniczenia i niezmienności rzeczywistości, tego, co na wieki symbolizuje Franciszek Józef I. Do tych tęsknot podąża sam Bóg, herezjarcha wspaniały i podstępny, który karze za zbyt dosłowne rozumienie swych aluzji, za zubożenie swego nieprzeliczenia. Aleksander Wielki dlatego stał się Franciszkiem Józefem swoich czasów, że nie zrozumiał herezjar-

^{3/} W.P. Szymański *Wyznawca Absolutu i Materii – Bruno Schulz*, w: *Prozaicy dwudziestolecia międzywojennego. Sylwetki*, red. B. Faron, Warszawa 1974, s. 595.

^{4/} B. Wojnowska *Uwagi o katastrofizmie Stanisława Ignacego Witkiewicza*, w: *Studia o Stanisławie Ignacym Witkiewiczu*, Wrocław 1972, s. 293–294.

^{5/} Wszystkie cytaty z dzieł Schulza pochodzą z wydania: B. Schulz *Opowiadania. Wybór esejów i listów*, oprac. J. Jarzębski, Wrocław 1989. Tytuły oznaczono następującymi skrótami: *Sierpień* (S), *Traktat o manekinach* (TM), *Nemrod* (Nr), *Sklepy cynamonowe* (SC), *Księga* (K), *Genialna epoka* (GE), *Wiosna* (W), *Republika marzeń* (RP), *Ostatnia ucieczka ojca* (O), *Kometa* (Km), *Mityzacja rzeczywistości* (MR), *Wędrówka sceptyka* (WS), *Bruno Schulz do Stanisława Ignacego Witkiewicza* (BS). Cyfry po skrótach oznaczają numery stron. Z tego samego wydania cytowany jest *Wywiad z Brunonem Schulzem* (WBS) autorstwa Witkacego. Cytaty z dzieł Witkacego pochodzą z następujących wydań: S.I. Witkiewicz *Dzieła wybrane*, Warszawa 1985; T. 2. *Pozegnanie jesieni* (PJ), *Jedynе wyjście* (JW); T. 3. *Nienasycenie* (N); T. 4. *Dramaty, Maciej Korbowa i Bellatrix* (MK), *Pragmatycy* (P); T. 5. *Dramaty, Mątwą* (M); S.I. Witkiewicz *Panna Tutli-Putli* (PTP), podał do druku J. Żuławski, „Dialog” 1974 nr 2; *Nowe formy w malarstwie* (NF), w: S.I. Witkiewicz *Pisma filozoficzne i estetyczne*, t. 1: *Nowe formy w malarstwie. Szkice estetyczne. Teatr*, opracował oraz przypisami opatrzył J. Leszczyński, Warszawa 1974; *Twórczość literacka Brunona Schulza* (TBS), w: *Bez kompromisu. Pisma krytyczne i publicystyczne*, zebrał i opracował J. Degler, Warszawa 1976.

Skwara Schulz i Witkacy – głos drugi

chy. Będąc człowiekiem „plytkiego ducha” wytłumaczył sobie jego posłannictwo jako zdobywanie świata. A nie o ziemię nowe chodziło herezjarsze (co wie już Józef) – równie dobrze mógł powiedzieć Bonduras, jak „Panfibras i Haleliwa” – w planie boskim było zachwycenie różnorodnością, nieprzeliczoną, cudownością stworzenia, których rozumem pojąć nie sposób. Nienasylenie Schulza, podobnie jak nienasylenie Witkacego, jest wyrazem tęsknoty za wartościami pierwotnymi, wielkimi, które autor *Nowych Form* nazywa „uczuciami metafizycznymi”. Genezyp Kapen, który „pękał cały [...] od nienasylenia życiem” (N, s. 384) i jednocześnie nie zdawał sobie sprawy z dzisiejszej „wyliniałości intelektualnej Tajemnicy Bytu” (N, s. 384), jest podobny do Józefa Schulza. Ale w podobieństwie tym tkwi podstawowa, uwidoczniająca się w całej twórczości obu pisarzy różnica: tego, co czasami osiąga Józef dzięki przeczuciu i intuicji, nigdy nie osiągnie Genezyp rozumem. Punkt wyjścia rozważań obu twórców jest ten sam: nienasylenie rzeczywistością, która jest nam dana, i tęsknota za tą, która była. Dla Witkacego to, co było kiedyś, czasy „władców prawdziwych synów potężnych bóstw i kapłanów, trzymających w swych rękach straszliwą Tajemnicę Istnienia” (NF, s. 105) są bezpowrotnie stracone, zastąpiły je rządy tłumy, „mdła demokracja”. Dla Schulza zaś prawo istnienia nie jest tak proste, linearne i nieodwracalne, jest cykliczne – ciągle przechodzi przez młodość, ciekawość, nienasylenie do starości, powszedniości, skostnienia. Cykl ten obrazuje Aleksander Wielki i jego przemiana we Franciszka Józefa. Myślą najistotniejszą dla Schulza jest jednak walka z „więzieniem rzeczywistości”, przekraczanie gotowych form, zastanych schematów – musimy to robić dziś, tak jak kiedyś czynili to ludzie, bo takie jest prawo istnienia. Umożliwia to nieschematyczna droga poznania, intuicja odwiecznie wymykająca się rozumowi, a zdolna zajrzeć pod podszewkę rzeczy w ciemności fastrygowanej płaczącą się fosforescencją (W, s. 159).

Dla Witkacego zaś jasne jest, że w czasach zaniku uczuć metafizycznych pozostał tylko bezpłodny rozum, którego jedyną funkcją jest właściwie ocenić karlejącą rzeczywistość, a wraz z nią degenerujące się Istnienie Poszczególne. Schulz wygrywa, znajdując schronienie w swych wizjach⁶, Witkacy jest przekonany, że ucieczka przed rzeczywistością i dzisiejszością jest niemożliwa, dowiadują się też tego wszyscy jego bohaterowie – w śmiertelnych konwulsjach jak Guybal Wahazar lub w obmierzłym przystosowaniu jak Genezyp. Brak nadziei podkreśla kreacja absolutu, Bóg w myślach Genezypa

albo programowo niszczy częściowo (czy „wylacza”) swoją wszechwiedzę [...], albo jest okrutnikiem ponad wszelkie nawet ludzkie rozumienie. [N. s. 260]

Herezjarcha w kreacji Schulza to wszechmocny i zarazem przewrotny, acz dobroduszy starzec, na którego aluzjach wystarczy się poznać i nie popaść przy tym w „megalomanię”.

^{6/} „Kompensacyjną” rolę twórczości Schulza podkreśla m.in. J. Ficowski w *Regionach wielkiej herezji*, Kraków 1975.

Interpretacje

Podobieństwa Witkacowskiego i Schulzowskiego nienasyceń, a zarazem różnice płynących z niego przesłanek istnienia i filozofii życia prowokują pytanie o tożsamość Tajemnicy. Co rozumieją przez to pojęcie obaj twórcy? Dla Witkacego Tajemnica Istnienia to niepokojąca

jedność w wielości, nieskończoność jego (Istnienia – przyp. M.S.) tak w małości, jak w wielkości, przy jednoczesnej ograniczoności każdego Istnienia Poszczególnego. [NF, s. 6]

Schulz Tajemnicy swej nie umie i nie chce wyrazić w dyskursie pozaartystycznym. W liście do Witkacego pisze:

W dziele sztuki nie została jeszcze przerwana pępowina łącząca je z całością naszej problematyki, krąży tam jeszcze krew tajemnicy, końce naczyń uchodzą w noc otaczającą i wracają stamtąd pełne ciemnego fluidu. W filozoficznej interpretacji mamy już tylko wypruty z całości problematyki preparat anatomiczny. [BS, s. 444]

Tajemnica bytu ujawniać się więc musi w dziele Schulza bezpośrednio, nie może być poddana spekulacji intelektualnej, która ją niszczy. I tak pojawia się nagle na drodze chłopca w postaci ujawnionego prywatnego mieszkania dyrektora, w którym

Głęboka cisza [...] pustych salonów pełna była tylko tajnych spojrzeń, które oddawały sobie zwierciadła, i popłochu arabesek [...] gubiących się w sztukateriach białych sufitów. [SC, s. 66]

lub przed pyszczkiem Nemroda, pieska o nienasyconej ciekawości. Jemu to właśnie odsłonił się „Sekret życia, jego najistotniejsza tajemnica (Nr, s. 46). Nie przypadkiem piesek posiadał

cząsteczkę wieczystej tajemnicy, w postaci tak zabawnej i nowej, budzącej nieskończoną ciekawość i respekt sekretny swą obcością, [NR, s. 47]

zwierzęta są przecież po to, by „człowiekowi pokazać człowieka”. Oto więc, jak z zazdrością zauważył Witkacy, z dzieła Schulza przebliskuje nadzieja, że „ta najcenniejsza dziwność może być udziałem każdego” (TBS, s. 195). I to w sposób tak naturalny, odległy od pełnych napięcia poszukiwań bohatera *Jedynego wyjścia*. Izydor nie tylko bowiem za wszelką cenę chce:

Pobudzić maksymalnie to poczucie dziwności, tajemniczości, niezglębialności istnienia

lecz marzy także o zdobyciu:

prymitywnego choćby narzędzia dla ujęcia tego, co w życiu (w istnieniu) właśnie dziwne jest i do niczego niesprowadzalne. [JW, s. 491]

Skwara Schulz i Witkacy – głos drugi

Oburza się na „bydlęcą metafizykę”, szuka pojęć i nie wie, że kresem jego drogi jest jedynie, jak to ujął Schulz, „anatomiczny preparat”. Tym, co najbardziej różni Tajemnicę w kreacji Schulza i Witkacego, jest stopień jej dostępności. Wyrwana z kontekstu diagnoza postawiona współczesnym przez obu twórców jest podobna – Schulz pisze, iż

Nasz głód metafizyczny jest ograniczony i prędko ulega nasyceniu. [Km, s. 346]

Witkacy zanikowi uczuć metafizycznych związanych z rozwojem społecznym poświęca cały rozdział *Nowych Form*. Schulz dopiero jednak w *Komecie* dochodzi do tego wniosku, Witkacy zaś z zaniku potrzeby metafizyki czyni tezę całej swej twórczości, wierząc, że gdy tłum sięgnął po władzę (a czas ten, jak wiadomo, liczy się od Wielkiej Rewolucji Francuskiej) „żądza użycia wszystkiego staje się jedynym prawem”. Masy chłoną wartości „zdobyte przez władców materii, życia i Tajemnic ducha” (NF, s. 106), same zaś żadnych wartości tworzyć nie chcą i nie mogą, na to potrzebny jest bowiem indywidualizm. Cywilizacja nasza jest na tym etapie rozwoju, na którym doszło do:

nieprzewidzianego w żadnej doktrynie przeszłości absolutnego ujednoczenia ludzkości. [N, s. 232]

Przeciętność wyciąga swe macki po wszystkie zdobycze ducha, mało tego, jak pisał Ortega y Gasset, tworzący klimat katastrofizmu lat dwudziestych i trzydziestych naszego wieku:

Dla chwili obecnej charakterystyczne jest to, że umysły przeciętne i banalne, wiedząc o swej przeciętności i banalności, mają czelność domagać się prawa do bycia przeciętnymi i banalnymi, i do narzucenia tych cech wszystkim innym.⁷

Takie właśnie osobniki, oddzielone od uczuć metafizycznych i Tajemnicy Istnienia samą swą istotą, tworzą u Witkacego społeczeństwo „bab i pykników”, będące mrowiskiem bez wartości. Schulz nigdy tak daleko nie doszedł w swych rozważaniach, często podkreśla się, że nie był katastrofistą⁸, z jego twórczości nie wyziera pesymistyczna wizja społeczeństwa toczącego się ku zagładzie. Dzieje się tak dlatego, że w pojęciu Schulza, jak pisze Czesław Karkowski, społeczeństwo nie jest masą, a tylko „mechaniczną sumą jednostek”. „Wystarczy więc wskazać ludziom właściwe źródło wartości (co leży w gestii artysty), by rozwiązać zagadnienie”⁹. Rąbka tajemnicy może więc uchylić pisarz i jest to jego cel najważniejszy;

7/ J. Ortega y Gasset *Bunt mas i inne pisma socjologiczne*, tłum. P. Niklewicz i H. Woźniakowski, wstępem opatrzył J. Szacki, wyboru dokonał i tekst przejrzał S. Cichowicz, Warszawa 1982, s. 13.

8/ Cz. Karkowski *Kultura i krytyka inteligencji w twórczości Brunona Schulza*, Wrocław 1979, s. 54.

9/ Tamże, s. 56. Jest to oczywisty ślad myśli Bergsona w twórczości Schulza.

Interpretacje

żeby tego dokonać musi stworzyć nić porozumienia z czytelnikiem, ale to jest w przekonaniu autora *Księgi* łatwe:

Bo czyż pod stołem, który nas dzieli, nie trzymamy się wszyscy za ręce? [K, s. 105]¹⁰

O tym jak ważny był dla Schulza kontakt z odbiorcą, świadczą *Sklepy cynamonowe* pisane przecież do Debory Vogel¹¹. Stosunek Witkacego do jego odbiorców z pozoru jest zupełnie odmienny. Miejsce Schulzowskiego tajnego porozumienia zajmuje jawne drażnienie. Wyzywanie publiki od klemp, nazywanie czytelnika „kretynawym”, umieszczanie tych określeń w pełnym wisielczego humoru sosie przedkleństw może być odczytane jako manifestacyjne zerwanie z odbiorcą, niezdołnym pojąć idei artysty. Jest to jednak chyba tylko ekspresyjny apel *à rebours*: ocknijcie się, a nie będziecie dla Sztuki straceni. Prawdziwą Sztukę swą (zwaną Czystą Formą w malarstwie i teatrze) tworzył przecież Witkacy dla odbiorcy właśnie, bez niego byłaby ona niepełna. To odbiorca ma połączyć składniki dzieła w całość i dzięki otrzymanej jednolitej konstrukcji przeżyć jedność własnej osobowości i jedność świata. Pretensje Witkacego, że Czystą Formę ukatrupiła „ogólna ciemnota” i „fatalnie niski poziom naszej publiczności”, są w równym stopniu pretensją do odbiorcy, jak i ukryciem własnych niedociągnięć. Przecież gdyby, jak pisał Lech Sokół, zastosować jednocześnie wszystkie postulaty tej teorii, ich synteza „nie byłaby zapewne sztuką w Czystej Formie, nie dałaby złożyć się w koherentną całość, nie byłaby chyba w ogóle sztuką”¹².

Kłopoty Witkacego, te z odbiorcą i te z własną teorią, wynikały przede wszystkim z absolutystycznego postulatu destrukcji fabuły, uwolnienia sztuki od skojarzeń życiowych, co, jak sam twierdził i co pokazują przecież jego dramaty, nie jest do końca możliwe. Schulz wybrał zupełnie inną drogę, dla niego ukazanie tajemnicy to nie tworzenie czystej konstrukcji, lecz właśnie „tworzenie historii” zwane „mityzacją”, „regeneracją pierwotnych mitów”. Zgadza się Schulz z Witkacym, że wszystkie elementy fabularne sztuki były już użyte, ale to nie powód, aby je całkiem odrzucić. To, że były tworzywem zapomnianych i rozbitych „historii”, sprawia, iż niosą ze sobą sensy zatracone. Funkcją poezji jest ich odpoznanie i „połączenie według dawnych znaczeń”. Twórca ma „odtworzyć mity o świecie”, „usensownić rzeczywistość” (MR, s. 366–367). Metoda „mityzacji” oddaje z jednej strony odwieczną chęć powrotu do „praojczyzny słownej, dążność słowa do matczynika”, z drugiej jest realizacją romantycznego wołania o spełnienie najpierwotniejszej funkcji ducha, jaką jest bajanie. Daje wreszcie, co bardzo ważne dla Schulza, możliwość porozumienia z czytelnikiem na podstawie praobrazów tkwiących w nas wszystkich. Dzięki „regresji na całej linii, cofaniu się w głąb, powrotnej drodze do korzeni” (W, s. 158) odkrywa Schulz doskonałą w swej natural-

^{10/} Schulza porozumienie z czytelnikiem dokładnie omówił W. Wyskiel w pracy: *Brunona Schulza porozumienie z czytelnikiem*, w: *Problemy odbioru i odbiorcy*, Wrocław 1977.

^{11/} J. Ficowski *Regiony*, s. 121.

^{12/} L. Sokół *Witkacy, „teoretyk groteski”*, w: *Studia o Stanisławie Ignacym Witkiewiczu*, s. 285.

Skwara Schulz i Witkacy – głos drugi

ności płaszczyznę porozumienia. Praobrazy to oczywiście inspiracja Jungowska, pisał o niej Jarzębski:

Bez wątpienia więcej zaczerpnął on (Schulz – przyp. M.S.) od Junga niż Freuda, jego zainteresowania wiodą [...] raczej ku niedosiężnej sferze archetypów, ku nieświadomości zbiorowej, na której ufundowana jest kultura i religia¹³.

Archetypy odgrywają rolę, jak pisze Schulz do Witkacego, „nitek w roztworze, dookoła których krystalizuje się dla nas sens świata”, twórczość jest zaś ich „nieustanną egzegezą” (BS, s. 442–443). Komentarzem do jednego, „zadanego werse- tu” jest *Genialna epoka*, praobraz czasów dawnych, ale nie niedosiężnych, jak twierdził Jarzębski. Oto bowiem chory, mającący chłopiec odzyskuje z łatwością kolorowe pochody fantastycznych zwierząt, płynące „jak za dni Noego”, „preludia i świergoty kolorów dopiero przeczytanych, dopiero próbujących się nazwać”, „two- ry-pytania”, „two-ry-propozycje”, domagające się dookreślenia. Wspaniałość tego „dalekiego odbłasku rąk bożych” docenił złodziejaszek Szłoma, który nie kradłby, gdyby świat dzisiejszy „nie był zamknięty na glucho i zamurowany swym sensem” (GE, s. 131). To on uratował Józefa przed martwością dnia siódmego, pozbawionego radości tworzenia. Posłuszny swej profesji, w którą wpędził go świat, ukradł Józefowi Autentyk:

jedwabną suknię Adeli, pudełko ze wstążkami, jej nowe pantofelki na wysokich obcasach. [GE, s. 132]

To on właśnie zrozumiał potworny cynizm tego symbolu, jego prowokację.

Kreacja „genialnej epoki” jest doskonałym przykładem umitycznienia świata, dotarcia do jego początków, a także reinterpretacji starych mitów – Bóg przestał tworzyć dnia siódmego, bo poczuł „obcy wątek” pod rękami i przerażony odjął swe ręce od świata. W *Genialnej epoce* znajduje wyraz tęsknota nas wszystkich za czasami stwarzania/nazywania przywołanymi erupcją fantastycznych obrazów, kolorów, wizji, które zyskują swój sens, wyjaśniają istotę tworzenia – tego, które było na początku, i tego naszego, ludzkiego.

Genialna epoka Schulza swym odesłaniem w przeszłość, zwrot ku początkom przywołuje obraz Witkacowskich dawnych czasów. Podobieństwo tych dwóch wizji jest jednak pozorne. Dla Schulza jest to poetycka eksploracja praźródeł współlotnych stworzeniu, dla Witkacego jest to ilustracja tez historiozoficznych i antropologicznych. Dawne czasy, jak dowiadujemy się z *Nowych Form*, to epoka zbrodniczych, lecz wielkich indywidualności, które miały władzę nad tłumem i nie wahały się jej użyć przed ołtarzem Tajemnicy. Tłum zaś znosił swe cierpienia bez protestu i buntu, poddany swym władcom z wiarą w „wieczność ducha”. O dawnych czasach marzy każdy z nienasyconych Tajemnicą bohaterów Witkacego, „byli ludzie” z dramatów tęsknią przede wszystkim do potęgi władców dawnych. Zestawienie małych władców dzisiejszych z potężnymi indywidualnościami

^{13/} J. Jarzębski *Wstęp* do: Bruno Schulz *Opowiadania...*, s. LXIV.

Interpretacje

z przeszłości służy groteskowej deziluzji rzeczywistości przedstawionej. Della Rovere w wieku XVI mógł robić wszystko, co mu się podobało, gdyż jego czyny podporządkowane były prawdziwej idei sztuki i istniała prawdziwa religia zdolna władać ludźmi. Hyrkan IV wielkim nigdy nie będzie, gdyż zginęła religia i umiera sztuka. Może być tylko „małym raubitterem”, gdyż „Nadczłowiek w rodzaju Nietzschego może być dziś jedynie małą kanaliką (M, s. 146) lub złodziejem. Postać złodzieja jest jedyną płaszczyzną wspólną wizji „dawnych czasów” i „genialnej epoki”. Dla Witkacego jest to jednak tylko ilustracja nieodwracalnej degradacji ludzkości, jednostek wybitnych, u Schulza zaś marzenia o odblasku rąk bożych kończące się dziś tysiącami szaleństw złodziejskich są waloryzowane dwojako. Nie jest to jednoznaczna klęska, wynikająca z wynaturzenia, gdyż zawiera w sobie sukces podważenia „zamurowanego sensu” świata. To Szłoma przecież swymi szaleństwami unieważnia schemat rzeczywistości, co więcej, on jeden pojmuje rojenia Józefa i potrafi rozpoznać fałsz Autentyku.

Na przykładzie kreacji „dawnych czasów” i „genialnej epoki” można też doskonalnie ukazać drastyczną odmienność poetyk stosowanych przez obu twórców. Wystarczy zestawić wizję genialnej epoki Józefa z chórem Tubylców pochodzących z dawnych czasów. W zakończeniu *Panny Tutli Putli* śpiewają przed bambusową chatą króla Tua-Tua:

Nikt się już nigdy nie dowie
Jak pięknym było życie
Czeka nas, nędzne stworzenie
Ohydne szare zgnicie. [PTP, s. 54]

Zwany „teoretykiem groteski” Witkacy kreuje świat totalnie groźny i obcy człowiekowi, Schulz rzeczywistość tajemną ale cudowną, śmiech Witkacego jest gorzką drwiną, uśmiech Schulza wyrazem zadziwienia nad światem. Do tego wstępnego rozróżnienia przyjdzie jeszcze powrócić.

Genialna epoka i dawne w naturalny sposób kojarzą się u obu twórców z egzotyką. Jest to najprostszy i najłatwiej osiągalny miarą dawnej wspaniałości. Józef Schulza wie jednak, nie wychylając nosa zza swego markownika, że egzotyczne kraje są tylko „wymyślnym specyfikiem”, „ślepą uliczką aromatu”, i nie zapomina, że

żaden Meksyk nie jest ostateczny [...] za każdym Meksykiem otwiera się nowy Meksyk, jeszcze jaskrawszy – nadkolory i nadaromaty. [W, s. 166]

Podróż „w dal” nie może więc być dla Józefa sprawdzeniem siebie, „odgadywaniem zamysłów boskich”. To podróż „w głąb” własnych możliwości, kreacja nie całkiem prawdziwych „Dreyfusów i Edisonów” prowadzi do pełnego pokory: *Ignorabimus*. Bohaterowie Witkacego zaś ciągle jeszcze ludzą się odkrywczymi możliwościami podróży w dalekie kraje. Zawsze przy tym ponoszą klęskę, nie mogąc sprostać pierwotnemu i wciąż żywemu u Dzikich poczuciu Tajemnicy. To Dzicy,

Skwara Schulz i Witkacy – głos drugi

z ich wiarą w religię i moc władcy, są prawdziwymi Istnieniami Poszczególnymi. To ich ustami obnaża Witkacy cywilizację i naukę współczesną¹⁴. Bohaterowie Witkacego są ilustracją światopoglądu obu pisarzy – Witkacy poprzez schematyczną drogę wyznaczaną swym bohaterem: podróż – rozzarowanie – klęska (często śmierć – np. Tumor Mózgowicz) obrazuje swój niezmienny sąd o zaniku uczuć metafizycznych u współczesnych (w podróże "w dal" wyruszają oni po bezwzględnych podróżach w głąb) (np. Atanazy Bazakbal); Schulz zaś ukazuje przede wszystkim odwieczne antynomie podróży „w głąb”, których kresem nie musi być klęska.

Nie przypadkiem u obu pisarzy o „genialnej epoce” czy „dawnych czasach” marzą tylko mężczyźni, oni mierzą się z Tajemnicą Istnienia, im tylko przypisana jest zdolność metafizycznych spekulacji. Ponieważ problem ten omówił szczegółowo Włodzimierz Bolecki w przywoływanym studium, zwracając uwagę na to, że Witkacy ograniczył swe zainteresowanie kobietami u Schulza do grafik, a nie dostrzegł żywiołu kobiecego w prozie – a tu dopiero imputowany Schulzowi przez autora 622 *upadków Bunga, czyli demonicznej kobiety* sadyzm płci pięknej mógłby zostać głębiej zinterpretowany¹⁵ – pozostaje potwierdzić tezę o podobieństwie przedstawień kobiecych związanym z tradycją secesji. Widoczne jest to chociażby w przywoływanych symbolach, np. grafika Schulza zatytułowana *Kobieta-ptak* eksploruje te same symboliczne znaczenia, co jedna z kobiet z rysunku *Demoniczne kobiety* Witkacego. Obok wampa z rozpuszczonymi włosami, kobiety-kota, kobiety-jaszczurki widzimy i kobietę-ptaka, a wszystkie one są symbolami zwierzęcej siły „słabej płci”¹⁶. Obok wpływów prasko-wiedeńskich widoczne u obu twórców są i reminiscencje młodopolskie. Jak jednak zauważył Artur Sandauer, Witkacego przed młodopolszczyzną uratowało unowocześnienie, a zarazem wykpienie „nagiej duszy”, Schulza zaś – autoironia wynikająca z przeniesienia erotyki na „teren ogólniejszy”, porażek Ojca-fantasty doznawanych za sprawą prozaicznej Adeli¹⁷.

Ocena rysunków Schulza dokonana przez Witkacego w *Wywiadzie* jest najpełniejszym wyrazem podstawowej różnicy między tymi dwoma twórcami. Witkacy oceniając rysunki Schulza w kategoriach Czystej Formy zaznacza jednocześnie, że jego osobowość jest

^{14/} Dzicy, podobnie jak postacie z egzotycznych kultur (Mumia – „ludzie biali mówią tyle niepotrzebnych rzeczy i w życiu, i na scenie” (P, s. 213); Baar Łuk-Chan – „nie lubię waszej zachodniej blagi” (MK, s. 129) zawsze oskarżają zepsucie obecnych czasów, w których „religia skończyła się, filozofia wyżera sobie bebechy”, a sztuka upadła i niech koniec jej będzie lekki., (M, s. 386).

^{15/} Scena, w której Ojciec klęka przed Adelą (TM, s. 37) wyraża przecież nie tylko sadyzm kobiety, ale i ograniczenie twórcy, który w żywiole ducha zapomina o swych ludzkich ograniczeniach – przyponieć mu o tym musi kobieta, żywioł materii.

^{16/} Por. T. Gryglewicz *Groteska w sztuce polskiej XX wieku*, Kraków 1984, s. 94.

^{17/} A. Sandauer *Rzeczywistość zdegradowana*, przedmowa do: B. Schulz *Sklepy cynamonowe. Sanatorium pod Klepsydrą, Kometa*, Kraków 1957, s. 26.

Interpretacje

jeszcze (a może już na zawsze) przytłoczona jego potężną życiową treścią i nie może dojść do samodzielności wyrazu w czysto artystycznej formie [...]. [WBS, s. 440]

co w ustach Witkacego mogło mieć tylko pejoratywną wartość. Ocena prozy jest podobna, też na miano Czystej Formy, mimo podkreślonej genialności Schulza, nie zasługuje. Opinia ta jest w pełni słuszna, bowiem forma dla Schulza to przede wszystkim siła kłępująca, wyraz skostnienia zjawisk, „tyrańska samowola twórcy”, jak mówi ojciec w *Traktacie o Manekinach*. „Dzieła ludzkie mają tę właściwość, że, ukończone, zamykają się w sobie, odcinają od natury, stabilizują się na własnej zasadzie”, dzieło Błękitnookiego zaś „nie wystąpiło z wielkich związków kosmicznych, tkwi w nich [...] wrzęgnięte w wielkie periody natury, niegotowe jeszcze i rosnące” (RM, s. 333). *Republika marzeń* jest przeciwieństwem formy, także tej Witkacowskiej, będącej konstrukcją całości „wybuchniętą” z głębin jaźni i w tym wybuchu zastygłą, (WBS, s. 440), jest ona bowiem wiecznym ruchem – „powodzią romantycznych przygód i fabuł”, tym więc, co według Witkacego w sztuce w ogóle się nie liczy. We wszystkich powyższych zestawieniach pojęć wspólnych Schulzowi i Witkacemu widać podstawową opozycję światopoglądów obu twórców, da się ona sprowadzić do opozycji intuicji i intelektu, czyli opozycji między zdolnością bezpośredniego ujmowania rzeczywistości w jej całości i zmienności a rozumowym ujmowaniem rzeczy od zewnątrz, unieruchamiającym je i upraszczającym¹⁸. Widać te dwa odmienne sposoby ujmowania świata i w obrazowaniu nienasyceń, i w kreacjach prób dotarcia do Tajemnicy (prób czasami owocnych u Schulza, zawsze daremnych u Witkacego). Jak to się jednak stać mogło, że Witkacy uległ czarowi Schulza tak jednocześnie pogardzając Bergsonem? Może dlatego, że Bergson

ośmielił się podnieść pojęcie intuicji do rangi pojęcia filozoficznego i przez uczynienie ze znaczenia jego nowego rodzaju poznania [...] zamącić beznadziejnie na wiele lat pewne mózgi. [JW, s. 378]

Nadto obietnice jego pozostały zwykłą błagą, gdyż „sam prorok nie dał nam w swych dziełach ani pół stroniczy żywego przykładu” (NF, s. 115). Twórczość Schulza zaś to same przykłady, nie roszczone sobie prawa do bycia filozofią. Przyczyn entuzjastycznego uznania dla dzieła Schulza należałoby szukać jednak przede wszystkim w wewnętrznej antynomii filozofii i twórczości Witkacego, antynomii postaw „pozytywistycznej” i „metafizycznej”, która była istotną przyczyną wahań twórcy Czystej Formy co do roli intelektu i wizji w tworzeniu dzieła sztuki. Antynomię tę podkreślał Krzysztof Pomian, pisząc:

Z tej perspektywy zrozumiale stają się pośmiertne dzieje Witkiewicza: uznanie go za polskiego egzystencjalistę z jednej strony, z drugiej zaś – zaliczenie go do pozytywizmu, gdy tymczasem, kto wie, czy nie jako jedyny filozof naszego czasu przeżył on sprzeczność

^{18/} Posługuję się określeniami Bergsona zawartymi we *Wstępie do metafizyki*, w: H. Bergson *Mysł i ruch. Dusza i ciało*, tłum. K. Bleszyński, Warszawa 1963, s. 19, 57.

Skwara Schulz i Witkacy – głos drugi

dwóch tendencji dwudziestowiecznego myślenia jako dramat osobisty, jako wewnętrzne rozdarcie.¹⁹

Dwoistość istnienia: indywidualność jednostki i wynikające z niej próby zachowania tożsamości oraz wielość społeczeństwa, w którym jednostka musi uczestniczyć, jest podstawą wewnętrznego konfliktu Witkacego przeniesionego na jego bohaterów. A jeśli konflikt taki pojawia się w sztuce – to, jak pisze Lech Sokół, podejmując myśl angielskiego badacza Clayborougha²⁰, nazywamy ją regresywno-negatywną, a oznacza to, że niesie ona groteskową wizję świata. Wizja taka konieczna jest w sztuce w czasach mechanizacji społeczeństwa i zaniku uczuć metafizycznych jednostki, gdy Czysta Forma jest tylko „aktem rozpaczycy przeciw coraz bardziej szarzejącemu życiu”, a jej formy są „w stosunku do dawnych pokrzywione, dziwaczne, niepokojące, koszarowate” (NF, s. 157). Współczesne „nienasycenie formą” jest jednak przede wszystkim stanem emocjonalnym, co potwierdza kreacja przeżyć bohaterów, np. Tengiera. Próba nadania nienasyceniu formy w sztuce, Czysta Forma, to ingerencja intelektu, chęć stworzenia konstrukcji. Jest to typowy dla sztuki „regresywno-negatywnej” „wtręt świadomości, porządkujący według z góry przyjętych zasad wtręt intelektu”²¹. Mimo szeregu zastrzeżeń, prób wprowadzenia „kompozycji przewrotnej” czy perwersyjnej, ideał Czystej Formy pozostawał nawet dla samego Witkacego ideałem. Wiedział, że zapomnieć o „życiu i uczuciach życiowych” się nie da, chociaż się tego domagał. Groteska obecna w twórczości Witkacego jest więc efektem konfliktu między wymogami intelektualnymi a materiałem spontanicznym, wniesionym do dzieła sztuki przez wizję²². Konflikt ten widać także w odbiorze dzieła Schulza, któremu Witkacy przyznaje niezwykłą kreację dziwności i doskonale posługiwanie się słowem „jeszcze nie zwyrodniałym w czysty środek artystyczny” (TBS, s. 195) i jednocześnie domaga się dalszych wyjaśnień, doprowadzenia wizji do końca.

Twórczość Witkacego nazywamy więc groteskową nie tylko ze względu na zabiegi deformujące rzeczywistość przedstawioną, ale i ze względu na przyczyny tej deformacji; antynomie intelektu i spontaniczności znajdującą się w sztuce autora *Metafizyki dwugłowego cielenia* groteskowy wyraz. Interpretowanie twórczości Schulza w kategoriach groteski musi już jednak budzić sprzeciw, gdyż nie jest to interpretacja pozwalająca zrozumieć mechanizm tworzenia autora *Wiosny*. Czesław Samojlik opisując dzieło Schulza w kategoriach groteski dochodzi do wniosku, że jest to pisarstwo wszechstronnie banalne²³. I rzeczywiście, jeśli chcieć

^{19/} K. Pomian *Filozofia Witkacego*, „Pamiętnik Teatralny” 1969 z. 3, s. 279–280.

^{20/} *Witkacy, teoretyk groteski*, s. 275.

^{21/} Tamże, s. 282.

^{22/} Tamże, s. 285.

^{23/} Cz. Samojlik *Groteska – pisarstwo wszechstronnie banalne. Sprawa prozy Bruno Schulza, w: Z problemów literatury polskiej XX wieku*, t. 2, Warszawa 1965.

Interpretacje

czytać *Sklepy* jako wizję świata zdehumanizowanego i absurdalnego, jako „apokaliptyczny i katastroficzny model przeżycia czasu”, czy jako „obraz człowieka – ruchomej nicości”, a nawet jako „świadomość przeżycia kryzysu wartości przez pewną grupę społeczną”, to piarstwo Schulza byłoby rzeczywiście banalne i jednoznaczne, a taka nie jest nawet groteska Witkacego dużo bliższa określeniom Samojlika. Co więcej, autor szkicu o Schulzu upiera się, że

Groteska jako struktura antynomiczna zawiera pewną koncepcję historii: wyraża programowo negację tego, co było, i tego, co ma być w przyszłości; negację tego, co jest, z punktu widzenia tego, co powinno być, zapleczem tej negacji jest przekonanie, iż nic się naprawę nie da zmienić.²⁴

Zgodnie z tą tezą Samojlik interpretuje wybrane fragmenty *Sklepow*, np. obraz Tłui jako „poszczególony przypadek patologii zdehumanizowanej przyrody”; motyw labiryntu jako absolutną gmatwaninę bez wyjścia; przemianę ojca widzi w kategoriach Kafkowskich. Dlaczego jednak obrazy te mają być tak jednoznaczne, nie wyjaśnia inaczej niż odsyłając do wspomnianej definicji. Przy wszystkich cytowanych dowodach groteskowości Schulza można mieć wątpliwości: Tłuja, zwana „bożkiem pogańskim”, podobna jest przedstawieniom romantycznego szaleńca, który jest bliższy natury, w innych opowiadaniach towarzyszą jej Bodo i Edzio, wszyscy wspólnie nie są skażeni absurdami cywilizacji²⁵. Dlaczego labirynt pozabawiony został odwiecznej ambiwalencji – jest przecież zarówno błędzeniem jak i poszukiwaniem centrum, wreszcie przemiana ojca w karakona jest wolna od grozy Kafkowskiej, bo „ojciec w swej ludzkiej postaci posiada taki sam gatunkowy ciężar istnienia, jak i w formie karakona czy homara” i nie wpływa to na zmianę w „naśladowanym świecie cywilizacji” i zdegradowanie człowieka. Zamiast Kafkowskiej grozy mamy efekt „panironii”²⁶. Błędy interpretacji Samojlika wynikają przede wszystkim z przyjętej jednoznacznej definicji groteski²⁷, choć ma ona przecież różne tradycje. Kluczem do twórczości Schulza jest groteska romantyczna, zwana często arabeską. Zwrócił na to uwagę Jarzębski, pisząc o źródłach mityzacji Schulza i wskazując podobieństwa teje z pojęciem nowej mitologii Fryderyka Schlegla²⁸. Miała ona objąć wszystko, co było do tej pory, mity Wschodu i Zachodu, filozofię i naukę, miała ukazać poprzez poezję „łagodny odbłask boskości w człowieku”, gdyż samo „przedstawienie człowieka, namiętności, działań do niczego nie prowadzi, podobnie jak uciekanie się do sztucznych form [...] jest to tylko ze-

^{24/} Tamże, s. 289.

^{25/} Por. Cz. Karkowski *Kultura i...*, s. 70.

^{26/} Tamże, s. 154–155.

^{27/} Tradycję i bogactwo znaczeń terminu przywołuje Lech Sokół w artykule: *O pojęciu groteski*, „Przegląd Humanistyczny” 1971 nr 2–3.

^{28/} J. Jarzębski *Wstęp...*, s. XCV.

Skwara Schulz i Witkacy – głos drugi

wewnętrzny korpus [...] tylko martwy zewłok poezji”²⁹. Nowa mitologia zaś miała być „hieroglificznym wyrazem otaczającej natury”. Jarzębski zauważył, że, podobnie jak dla Schlegla i dla Schulza, nauka jest mitotwórcza³⁰, widać to szczególnie w języku – Ficowski pisał, iż jest on wyrazem „czarodziejskiego skrzyżowania lupy i kalejdoskopu”. Analogię z myślą Schlegla można by poprowadzić dalej, wszak wyrazem romantycznej „nowej mitologii” jest arabeska, „najstarsza i najpiękniejsza forma ludzkiej fantazji”, w której „naiwna głębia myśli prześwieca przez pozór opaczności i szaleństwa lub prostactwa i głupoty”. Arabeska jest pierwotną formą poezji, gdyż znosi „tok i prawa rozsądnego myślącego rozumu”, przenosi nas w „zamięt fantazji, w pierwotny chaos natury ludzkiej”³¹. Schlegel używał pojęć groteska i arabeska wymiennie i bez żadnej konsekwencji, niezależnie jednak od nazwy jego forma poezji ma być przede wszystkim „nieskrępowanym wyrazem fantazji”, nie obciążonym żadną ideologią. Dokładnie tak tworzył swe *Sklepy* Schulz – nie ukazywał alienacji pewnej klasy społecznej, jak chciałby to „banalnie” ująć Samojlik, lecz oddawał odwieczny ton fantazji i jeszcze raz zmaćcił „chaos świata”. Podobnie związek Schulza z romantykami postrzegał Stefan Chwin³², zestawiając *Sklepy* z *Opowieścią Artura Gordona Pyma*. Poe kreuje swą wyspę Tsalal, dając wyraz „kreacyjnej samowoli”, „niczym nie ograniczonej rozrzutności i fantazji”, a nawet jakiejś:

teratofilii kosmicznej – upodobania do tworzenia form dziwaczných, zdeformowanych i groteskowych.³³

Romantyczny postulat Poe’go to tworzenie światów nie po to, by zilustrować jakąś tezę, stworzyć z nich przekaz mniej lub bardziej alegoryczny, lecz po to, „by zaistniały światy nowe, nigdy dotąd nie widziane, wysnute z prywatnych rojeń poety”. „Z opowiadania [...] Poe’go – pisze Chwin – odczytujemy marzenie o nieskończonym poszerzaniu rzeczywistości, przekształcaniu jej i formowaniu. Temu marzeniu towarzyszy [...] zasada kreacji ironicznej”³⁴. Podobnie jak Poe, Schulz odnajduje radość tworzenia w kreowaniu nowych odmian materii, bocznych odnóg czasu; urzeczenie wolnością znajduje u niego wyraz w licznych transformacjach. Schulz jest romantycznym alchemikiem, w którego retorcji nie rozróżniana jest materia żywa i martwa – wszelka materia ma swą „psychikę”, jest tylko przedstawiona w różnych stanach skupienia – ten aspekt twórczości Schulza musiał

^{29/} F. Schlegel *Mowa o mitologii*, w: *Manifesty romantyzmu 1790–1830. Anglia, Niemcy, Francja*, wybór tekstów i oprac. A. Kowalczykowa, Warszawa 1975, s. 153.

^{30/} J. Jarzębski *Wstęp...*, s. XCV.

^{31/} F. Schlegel *Mowa o...*, s. 154.

^{32/} S. Chwin *Twórczość i autorytety. Bruno Schulz wobec romantycznych dylematów tworzenia*, „Pamiętnik Literacki” 1985 z. 1.

^{33/} Tamże, s. 72.

^{34/} Tamże, s. 73.

Interpretacje

szczególnie urzec Witkacego, twórcę „monadyzmu biologicznego”, w którym jedną z ważniejszych tez jest ta, iż wszystko, także i materia martwa, składa się z jednostek żywych³⁵. Wobec Schulzowskiego hylozoizmu naiwnością jest sądzić, że ojciec w postaci karakona jest czymś gorszym lub ostatecznie martwym. Wszak nawet ugotowany, bladoszary i galaretowaty „powłókł się [...] w bezdomną wędrówkę” (O, s. 318). Ostatecznym pytaniem, przed którym musieli stanąć i romantycy, i Schulz, było rozstrzygnięcie, co jest wyrazem prawdziwej autokreacji form istnienia, a co tylko „grzeszną manipulacją” tymi formami. Czy ludzie-manekiny, twory Ojca-Demiurga, są wyrazem entuzjastycznego zachwytu nad możliwością tworzenia doskonałego w swej sztuczności, czy też są wyrazem tworzenia illegalnego, nie pytającego się o szczęście swych tworów, nad którego efektami „płakać trzeba”, gdyż jest to „nędza gwałconej materii, straszne bezprawie”. Schulz pozostaje rozdarty pomiędzy romantycznymi kresami tworzenia, nie jest tylko wyznawcą zachwytu dla irracjonalnych praźródół, lecz wyraża także obawę przed „matecznikiem mitycznym” w jego niekontrolowanej erupcji i demonizmie³⁶. Jak pokazuje Chwín, jest to rozdarcie między Księgą w pojęciu romantyków, stanowiącą niezmienny repertuar form, a chęcią dotarcia do materii nieobliczalnej, absolutnie wolnej. Stąd poeta-Jakub waha się między wartością gestu demiurgicznego „a absolutną wiernością tożsamości mitu”³⁷, a Adela jest jednocześnie pogromcą Jakuba i partnerem Demiurga. Chwín zanadto chyba akcentował obawy Schulza przed chaosem, zatracając w tym przypadku świadomość dwuznaczności – chaos nie jest przecież ostatecznym kresem niekontrolowanej wolności, lecz jest to także siedlisko porządku każdej materii. W każdej mitologii początki świata, materii toną w chaosie, w materii na nowo odkrywanej, jak u Schulza, chaos nie jest punktem dojścia, ale także początkiem porządku. Materia sprawia wrażenie chaosu, ale materia (o czym świadczą jej liczne przemiany) jest tylko „osobniczo przyswojonym uniwersum językowym”.

Z języka tego, jako budulca, można konstruować najrozmaitsze rzeczywistości [...] wyrażające albo cywilizacyjne, albo kulturowe wartości, w zależności od zastosowanych reguł.³⁸

^{35/} Wydaje się, że można podważyć jednoznacznie ironiczną uwagę Włodzimierza Boleckiego, iż „Schulz z «monadologią» Witkacego ma tyle wspólnego, co *Nienasylenie ze Sklepami cynamonowymi*” (*Witkacy–Schulz*, s. 97). *Nienasylenie i Sklepy* łączy próba dotarcia do Tajemnicy, oddania dziwności istnienia, w przypadku Schulza zakończona sukcesem „przez miłość autora do wszelkiego stworu żywego, a przez to i do materii pozornie martwej [...]” (TBS, s. 190). A czarodziejski styl Schulza polega między innymi na tym, iż potrafi ukazać cud transformacji martwego w żywe, wiedząc jednocześnie, co dla monadologii Witkacego niezmiernie ważne, iż „skala morfologii, której podlega materia, jest w ogóle ograniczona i pewien zasób form powtarza się w różnych kondygnacjach bytu.” (TBS, s. 191).

^{36/} S. Chwín *Twórczość i...*, s. 80.

^{37/} Tamże, s. 81.

Skwara Schulz i Witkacy – głos drugi

Rzeczywistość jest w istocie rzeczy rzeczywistością myślową konstruowaną przez jednostkową świadomość. Uzyskuje się ją z „miazgi” chaosu języka, ale sama świadomość konstruowania jest zwiastunem porządku. Rzeczywistość bez wartości rozumiana jako obszar niezorganizowanego języka jest, jak dowodzi dalej Karkowski, podstawą monizmu substancji, dla której poszczególne przedmioty są jedynie wcieleniami. W twórczości literackiej znajduje to wyraz w kreacji świata jednowymiarowego, w którym „przedmioty zamieniają się maskami”. Podstawą uporządkowania chaotycznej rzeczywistości jest język w myśl Schulzowskiej maksymy: „Filozofia jest właściwie filologią” (MR, s. 368), a „twórcze badanie słowa” jest ciągłą aktywnością usensawniającą, walką ze skostnieniem i zużyciem słów.

Inaczej jeszcze można udowodnić pozorny tylko chaos rzeczywistości przedstawionej Schulza. G.R. Thompson w swej monografii dotyczącej romantycznej arabeski i jej postmodernistycznych kontynuacji³⁹ wskazuje na istotne rozróżnienie arabeski i groteski. Formy te według niego wywodzą się z dwóch różnych źródeł – pierwsza z Dalekiego Wschodu, druga z basenu Morza Śródziemnego, a różnią się w podobny sposób, co formy określane przez Deleuzego i Guattariego mianem „korzeń” i „kłącze”⁴⁰. Arabeska tworzy czysty geometryczny wzór, który może być bardzo skomplikowany, lecz zawsze będzie możliwy do odczytania, groteska jest natomiast mroczną płataniną obrazów. Źródłami arabeski są nie tylko przedstawienia plastyczne (geometryczne, roślinne wzory stosowane w zdobieniu książek czy w architekturze), lecz i tradycja literacka, którą tworzą przede wszystkim *Baśnie 1001 nocy* – zbiór opowieści w opowieści – ujętych w ramy za sprawą postaci pięknej narratorki i jej losów. Twórcy romantyczni przyjęli obydwa źródła arabskie jako wzory swej twórczości, Schlegel i Novalis stosowali termin arabeska dla określenia

powikłanego geometrycznego lub abstrakcyjnego wzoru narracji, w którym niezgodność szczegółów i antyestetyczność charakteru oraz struktury są świadomie insynuowane.⁴¹

Manifestem teoretycznym arabeski jest *Mowa o mitologii* Schlegla, jej praktyczną realizacją – *Lucynda. Opowieść Artura Gordona Pyma* rozważa Thompson także jako wzór arabeski, wskazując nawet zaskakujące zbieżności schematu narracji tej powieści z geometrycznym wzorem dywanu arabskiego zbudowanego na kwinkunisie. Co dla naszych rozważań najistotniejsze, zarówno Thompson, jak i przywoływani przez niego twórcy, podkreślają dynamiczną jedność narracji arabeskowej, jej uformowany, „artystyczny chaos”, jak pisał Schlegel w *Mowie o mitologii – ein gebildetes kunstliches Chaos*. Temu artystycznemu chaosowi towarzyszył

38/ Cz. Karkowski *Kultura i...*, s. 111.

39/ G.R. Thompson *Romantic Arabesque. Contemporary Theory and Postmodernism*. E.S.Q. A Journal of the American Renaissance, 1988, v. 35 (3–4).

40/ G. Deleuze, F. Guattari *Rhizome*, Paris, Minuit 1976, fragmenty w tłumaczeniu polskim *Kłącze*, przeł. B. Banasiak, „Colloquia Communia” 1–3 (1988).

41/ G.R. Thompson *Romantic...*, s. 182.

Interpretacje

nieodmiennie „witz”, wewnętrzna ironia narracji. We współczesnej twórczości, zwanej często postmodernistyczną, obserwujemy kontynuację tego sposobu tworzenia połączonego ze świadomością coraz bardziej rozrastającej się dziedziny nauki, jaką jest chaologia⁴². Nie jest jednak moim zamiarem udowodnienie, że Schulz był postmodernistą *avant la lettre*, lecz zwrócenie uwagi na wewnętrzny, świadomy porządek jego twórczości. Wielokrotnie podkreślano, że wszystkie jego opowiadania to wariacja na te same tematy, eksploracja tych samych motywów. Nie działa się tak przypadkiem, są to przecież typowe zabiegi twórcy arabeski, który zmierza poprzez szereg barier i granic do tajemniczego centrum. Bariery te, przekraczanie innych światów, krążenie ulicami, schodzenia w podziemia są, jak w każdej arabesce, nieskończone, centrum wydaje się oddalać lub odkryte pokazuje swą wewnętrzną przestrzeń. I znów zaczyna się wędrowanie w głąb, przekraczanie nowych granic, które nigdy się nie kończą, są przecież wzorem opowieści kryjącej inną opowieść, w której schowana została jeszcze jedna i jeszcze następna. Wielokrotnie omawiane labirynty Schulzowskie są właśnie takim poszukiwaniem centrum, „medalionem” Schulzowskiej arabeski jest Księga, ulotny Autentyk z zapisanym okresem naszej wielkości – genialną epoką. Nasz los podobny jest losom bohaterów wędrowki Poe’go, podobnie jak oni dostrzegamy, iż

Jakieś zdarzenie może być co do swej proveniencji środków małe i ubogie, a jednak zbliżone do oka, może otwierać w swoim wnętrzu nieskończoną i promienną perspektywę dzięki temu, że wyższy byt usiłuje w nim się wyrazić i gwałtownie w nim błyszczy

my zaś

będziemy zbierali te aluzje, te ziemskie przybliżenia, te stacje i etapy po drogach naszego życia, jak ułamki potluczonego zwierciadła. (K, s. 119)

Arabeska porządkująca chaos materii, tak samo jak groteska, jest nie tylko sposobem artystycznej kreacji, ale wyrazem światopoglądu – arabeska jednak tworzy świat mający swe centrum, granice, które warto przekraczać; groteska ustanawia świat wewnętrznie niespójny, ustanawia chaos. W świecie Schulza żywa jest ciągle tęsknota za Absolutem i to on spełnia funkcję centrum, w świecie Witkacego zginęła nieodwołalnie tęsknota za świętością i wielkością, ostatni walczący o uczucia metafizyczne nieuchronnie przegrywają. Świat przedstawiony przez Witkacego to „mrowisko bab i pykników”, chaos wielości, które zapomniały o swej jedyności, zatraciły człowieczeństwo. Jest to wręcz beznadziejne „ogólne zamieszanie” wszystkich wartości, wszelkich tradycji, które spotykają się we wzajemnie ośmieszających się kontekstach⁴³. Twórczość Schulza urzekła Witkacego ukazaniem dziwności – nie tej, którą „zwykły bubek na dansingu odczuwać jest w stanie”, lecz

^{42/} Szerzej piszę o chaologii i jej związkach z literaturoznawstwem w artykule *Teoria chaosu – w kręgu mitu proroczką i wielkiej formy*, w: *Mity i stereotypy w kulturze, literaturze i języku*, Szczecin 1993, s. 81–93.

^{43/} W. Sztaba *Gra ze sztuką*, Kraków 1982, s. 138.

Skwara Schulz i Witkacy – g'os drugi

tej prawdziwej, oddającej Tajemnicę Istnienia i nasze nią zdziwienie. Fascynacja Witkacego nie pozostała jednak nie odwzajemniona i Schulza fascynowała postać, jak ją z wyjątkowym wyczuciem zidentyfikował: „nieustraszonego tytana Witkacego” (WS, s. 409). Może dlatego, że tragiczne proroctwa Tytana o zaniku uczuć metafizycznych, powtarzane z taką siłą i determinacją godną isticie tytanicznej walki o przegraną sprawę, były zbyt sugestywne, by się im oprzeć. I Schulz przecież w *Komecie* tworzy człowieka opętanego cudami techniki, proroków na bicyklach, apokaliptyczny bolid, który nie był nawet „bicyklowo-cyrkowym, hopla-prestidigitatorskim, hokus-pokusowskim końcem świata”, lecz ostatnią mrzonką epoki, która przegrała z modą sezonu. Zmęczonym widzom pozostały już tylko „ślepe tory bezgwiezdných marzeń”. W ukazaniu „szarej, nudnej banalności i marazmu”, jak pisał Witkacy o tym, co nas czeka, łączą się myśli obu twórców, lecz droga, którą przeszli, jest odmienna – u Witkacego przypomina właściwie krążenie w koło po dobrze znanej i wydeptanej ścieżce, u Schulza jest to krok w ciemność, porzucenie intuicji na rzecz intelektu, przejście w sferę poznania „symbolicznego operującego pojęciami gotowymi”⁴⁴. Czy byłoby to możliwe po odkryciach dokonanych w *Sklepiach* i *Sanatorium* – dopóki nie znamy późniejszych, zaginionych utworów Schulza, pytanie to pozostać musi bez odpowiedzi.

⁴⁴/ H. Bergson *Myśl i...*, s. 57.