

Elisabeth Gościłcki-Baur

Mann i Schulz

Teksty : teoria literatury, krytyka, interpretacja nr 5 (41), 65-84

1978

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.

Elisabeth Goślicki-Baur

Mann i Schulz *

Kiedy mówiłam w Polsce, że Gombrowicz i Schulz pociągają mnie najbardziej i że polskiej literatury klasycznej, mimo wysiłków, nie pojmuję, spotkałam się ze zdumieniem. Mówiono mi: „Gombrowicz i Schulz to przecież najtrudniejsi pisarze!”. Co, być może, jest słuszne, ale jeżeli jest słuszne, oznacza, że istota sprawy nie tkwi w języku jako takim: najwidoczniej idzie o inne, groźniejsze przeszkody, które sprawiają, że cudzoziemiec znajduje dostęp do pewnego rodzaju utworów, do innego zaś nie. O tym właśnie, o kwestii pewnych wyobrażeń pozytywnych i ich wykorzystaniu jako danych interpretacyjnych w stosunku do literatury obcej, chciałabym mówić. Zacznijmy od cytatu Schulza:

Hermetyczność
i hermeneutyka

* Artykuł ten, jak i wcześniejsza moja książka (*Die Prosa von Bruno Schulz*. „Slavica Helvetica” Bern Frankfurt/M. 1975 nr 8) zawdzięcza wiele pracom Artura Sandauera. Prócz tego chciałabym wskazać: E. Heller: *Thomas Mann. Der ironische Deutsche*. Frankfurt/M. 1970 i P. de Man: *The Rhetoric of Temporality*. W: *Interpretation, Theory and Practice*. Red. Ch. S. Singleton. Baltimore 1969.

„Uważam *Sklepy* za powieść autobiograficzną. Nie dlatego tylko, że jest pisana w pierwszej osobie i że można w niej dopatrzeć się pewnych zdarzeń i przeżyć z dzieciństwa autora. Są one autobiografią albo raczej genealogią duchową, genealogią *kat'exochen*, gdyż ukazują rozwój duchowy aż do tej głębi, gdzie uchodzi on w mitologię, gdzie gubi się w mitologicznym majaczeniu. Zawsze czułem, że korzenie indywidualnego ducha, dostatecznie daleko w głąb ści-gane, gubią się w mitycznym jakimś mateczniku. To jest dno ostateczne, poza które niepodobna już wyjść.

Imponującą realizację artystyczną tej myśli znalazłem w *Jakubowych historiach* T. Manna, gdzie przeprowadzona ona jest w skali monumentalnej. Mann pokazuje, jak na dnie wszystkich zdarzeń ludzkich, gdy wyłuskać je z plewy czasu i wielości, ukazują się pewne praszematy, «historie», na których te zdarzenia formują się w wielkich powtórzeniach. U Manna są to historie biblijne, odwieczne mity Babilonii i Egiptu. Ja starałem się w skromniejszej skali odnaleźć własny mityczny rodowód”.

Cytat ten pochodzi z listu Schulza do S. I. Witkiewicza, opublikowanego jako list otwarty („Tygodnik Ilustrowany” 1935 nr 17), zatem w rok po ukazaniu się oryginalnego wydania *Historii Jakubowych*, jego polskiego przekładu (Marcelego Tarnowskiego) i Schulza *Sklepów cynamonowych*.

„Historie”
Schulza...

Ujęte przez Schulza w cudzysłów słowo „historie” jest tu słowem kluczowym, naprowadzającym nas na ślad wskazujący tradycję literatury niemieckiej. Otwiera ono możliwość interpretacji Schulza poprzez Manna, ze wszystkich europejskich pisarzy przez Schulza szczególnie wyróżnionego i najczęściej przywoływanego.

Słowo to pojawia się już na pierwszej stronie *Józefa i jego braci*, tam, gdzie mowa o zmyśle przewodnim powieści i gdzie przygotowuje się czytelnika na to, że towarzyszyć będzie autorowi w długiej wędrówce, zstępując coraz głębiej i głębiej w „studnie przeszłości”, ku „pierwocinom człowieczeństwa, jego historii”, która to wędrówka okaże się ostatecznie przedsięwzięciem dwuznacznym, chybiającym celu, ale w niemożliwości jego osiągnięcia znajdującym satysfakcję udanego kompromisu. Powiada Mann, że

... i Manna

przedsięwzięcie to podobne jest zapuszczeniu sondy w studnię o ruchomym, zapadającym się dnie. Sondaż nasz, poczęty z ambicji dotarcia do absolutnego początku, do przebicia się poprzez kostiumy wieków i obyczajów tam, gdzie człowieczeństwo okaże się tożsame z samym sobą, odkrywają za każdym razem modyfikacje jakiejś zasady, która sama okazuje się niedostępna, zapada w głąb, domagając się dalszych penetracji.

Z pewnego punktu widzenia jest to beznadziejne i tragiczne: dążenie ku tożsamości i absolutnemu początkowi, które „stanowi alfę i omegę wszelkich naszych słów i pytań”, pozostaje nigdy nie zaspokojone. Nie jesteśmy bowiem zdolni uchwycić przeszłości w jej sensie absolutnym, ponieważ narzędzia, którymi w tym celu rozporządzamy, są te same przeszłości tworem. Albo też, wyrażając się scjentyficznie, więc nieporównanie mniej elegancko niż autor *Józefa*, sytuacja, w której rozporządzaliśmy narzędziami wcześniejszymi niż najdalsza przeszłość, jest w świecie ludzkim sytuacją aporetyczną.

Ta świadomość, wyrażona w retoryce utworu literackiego, oznacza ironię. Słowo jest tu zasadniczo dwuznaczne: odsyła nas ku swemu znaczeniu i jednocześnie podaje to znaczenie w wątpliwość: Kontynuując ów punkt widzenia, zdawać by się mogło, że ironia jako zasada konstruuująca dzieło literackie zmienia je w maszynę, która może być uruchomiona lub wyłączona w dowolnym momencie: jeżeli każdy sondaż, każda próba dotarcia do sankcji absolutnej kończy się odkryciem nadwyżki wymagającej dalszych sondaży, obojętne jest w gruncie rzeczy, kiedy sondowanie przerwiemy — i, na dobrą sprawę, czy się go w ogóle podejmiemy.

Pozostaje jednak inny punkt widzenia, tak przez Manna rozwinięty:

„Geschichte, ist das Geschehene und was fort und fort geschieht in der Zeit. Aber so ist sie auch das Geschichtete und das Geschicht, das unter dem Boden ist, auf dem wir

Mannowska
ironia

wandeln, und je tiefer die Wurzeln unseres Seins hinabreichen ins untergründliche Geschichte dessen, was ausser — und unterhalb liegt der fleischlichen Grenzen unseres Ich, aber doch bestimmt und ernährt, so dass wir in minder genauen Stunden, in der ersten Person davon sprechen mögen und als gehöre es unserem Fleische zu, — desto sinnig schwerer ist unser Leben und desto würdiger unseres Fleisches Seele”.

W przekładzie polskim Marcelego Tarnowskiego (przy którym, jako znanym Schulzowi, pozostaje):

„Historia bowiem to dzieje, to, co się działo, i co się nadal stale dzieje w czasie. Ale jest ona także nawarstwieniem i uwarstwieniem tego, co jest pod ziemią po której stąpamy, a im głębiej sięgają korzenie naszego bytu w niezgłębione warstwy tego, co leży poza i popod cielesnymi granicami naszego «ja», lecz wpływa na nie i karmi je, tak że w mniej jasnych chwilach gotowi jesteśmy mówić o tym w pierwszej osobie, jakby należało to do naszego ciała, — tym brzemiennejszym w sens jest nasze życie i tym godniejsza ciała naszego dusza”.

Nieprzetłumaczalna
gra słów

Musiałam cytować w oryginale: nowy przekład, poza usunięciem kilku niezręczności stylistycznych, niewiele może pomóc, by nas zbliżyć do oryginału, którego gra słów jest nieprzetłumaczalna. Po niemiecku słowa „*geschehen*” („dziać się”, „stać się”, „wydarzyć się”) i „*Schicht*” („warstwa”) oraz wyrazy, które je uabstrakcyjniają: „*Geschichte*” („historia”) „*das Geschehene*” („przeszłe wypadki”), „*das Geschichtete*” („to, co ukształtowane warstwowo”), „*das Geschicht*” („zbiór warstw”) są etymologicznie spokrewnione i mogą być używane wymiennie w kombinacjach metaforycznych. Do tego „*die Geschichte*” znaczy „historia” w sensie „opowiadanie” czy „fabuła”.

Wszystkie te znaczenia nakładają się wzajemnie na siebie i sens ich wspólny trudno oddać w sposób niemetaforyczny. Należy jednak mimo to spróbować: punkt widzenia, o którym mowa, wraz ze stanowiskiem ironii, o którym mowa była przedtem, składają się na pewne pojęcie literatury, które łączymy z pisarstwem Manna i którego doniosłość dla

dokonywanej przez cudzoziemca interpretacji Schulza próbują tutaj pokazać.

Ostatni fragment czyta się w przekładzie polskim, pozbawionym wspomnianej gry słów, jakby był on powtórzeniem początku *Józefa*, ale z przestawionymi znakami. Motyw beznadziejności sondażu znika, czy też zostaje zawieszony. Jego miejsce zajmuje pewien optymizm względem początkowego zamierzenia. Powiada się o historii, że rozwijając się w czasie, pozostawia za sobą pewne obiektywizacje czy warstwy, wyraźne i jedna od drugiej oddzielone. Uprawiając coś w rodzaju geologii przeszłości, zgłębiając własną genezę, wędrujemy w głąb dziejów, od jednej formacji do drugiej, sumując we własnym doświadczeniu tak nabytą wiedzę.

Na pewno nie mamy tu do czynienia z ironią. Cytowane zdania zawierają sformułowanie pewnej mądrości filozoficznej; interpretujemy je jako maksymę, zamykającą przeżyte doświadczenie. Trudność interpretacyjna polega na tym, że maksyma ta została tu jakby wyłączona z pola działania wszechobejmującej ironii, mimo że *prima facie* nie widać po temu powodu. Możemy ją przecież rozumieć ironicznie: ostatecznie tym, kto pomiędzy „warstwami” rozróżnia, czy też w ogóle powołuje je do życia, jest autor, który czyniąc tak, powtarza opisywaną wcześniej aporię: *petitio principii*, więc suponowanie z pozycji *post factum* tego, co może być stwierdzone tylko z pozycji *ante factum*, w świecie ludzkim nieosiągalnej. A może należy tu posądzać Manna o złą wiarę? O przerwanie ciągu ironicznego w sposób mechaniczny, w przebraniu eleganckiej retoryki?

Oryginał naprowadza nas na ślad właściwy. Gra słów: „*Geschichte*”, „*geschehen*”, „*das Geschicht*”, „*das Geschichtete*”, ich akcja i interakcja, cała fabuła, która się z ich etymologicznego związku rozwija — wszystko to dzieje się na płaszczyźnie fikcji. W tym świecie — *sztucznym* — akcja cytowa-

Mylący trop
przekładu

... i pomoc
oryginału

Manna
rozumienie
literatury

nego fragmentu jest w całości dziełem jego języka. Opowiedziana zostaje pewna fabuła czy, jak kto woli, bajka: Historia („*Geschichte*”) własną swą historię układa we wzór warstw, ponieważ to, co się dzieje, „*geschichte*”, jest zarazem „*geschichtet*”, więc uwarstwione. Cała ta sukcesja możliwa jest w warunkach fikcji literackiej, kreowanej przez podmiot pozbawiony złudzeń. Błąd spowodowany próbą ujęcia świata ludzkiego narzędziami z tegoż świata pochodzącymi nie zostaje tu powtórzony. Nie jest jednak tak, by został on „przewycięzony”; rzecz rozgrywa się po prostu w innym wymiarze języka: alegorycznym. U Manna ironia i alegoria egzystują zgodnie i nie ma mowy o wygrywaniu jednej przeciw drugiej lub „przewycięzaniu” jednej za pomocą drugiej.

Archetyp
i *summa*

Tak wyglądałaby, bardzo prowizoryczna, formuła pisarstwa Manna, dana tu przez interpretację „historii”, więc słowa tak ważnego i u Schulza. Prawdopodobnie pojęcie literatury, które właściwe jest komuś wyrosłemu w kręgu kultury niemieckiej, mniej więcej tej formule odpowiada. Mann jest w tej kulturze niewątpliwie postacią niemal archetypiczną, o wymiarze prawie nadludzkim, i bezsprzecznie ciągle ją dominuje. Ale równocześnie sumują się w jego dziele wielcy poprzednicy: Schlegel, Goethe, Schopenhauer, Nietzsche, którzy to nasze pojmowanie określili.

Cudzoziemiec nie może miarodajnie sądzić, w jakim stopniu tak uformowane jego pojęcia obecne są w świadomości literackiej obcej kultury. Może on natomiast, trafiając na utwór, który na spotkanie tym pojęciom wychodzi, gratulować sobie szczęścia i witać go z wdzięcznością. Takie spotkania zdarzają się w przypadku literatury polskiej. Niewątpliwie Gombrowicz jest pisarzem ironicznym, w sensie poprzednio użytym (i Sartre, nazywając jego powieści „maszynami”, tę ironię miał na myśli). Z tej też per-

spektywy chciałabym teraz popatrzeć na to „powinowactwo z wyboru” u Schulza.

Zacznijmy od motywu „sondy”, który pojawia się u Schulza w cytowanym już liście do S. I. Witkiewicza: „Rola sztuki jest być sondą zapuszczoną w bezimienne. Artysta jest aparatem rejestrującym procesy w głębi, gdzie tworzy się wartość” — w ustępie odwołującym się do Manna, którego nazwisko znajdujemy kilka linijek niżej. Całe partie *Wiosny* rozwijają znany nam motyw artysty udającego się na wędrowną w głąb dziejów, ku początkowi, poprzez warstwy czy też geologię przeszłości:

„Dopiero poza naszymi słowami, gdzie moc naszej magii już nie sięga, szumi ten ciemny, nieobjęty żywioł. Słowo rozkłada się tu na elementy i rozwiązuje, wraca w swą etymologię, wchodzi z powrotem w głąb, w ciemny swój korzeń”.

Słowo „historia” pojawi się nieraz jeszcze w tym opowiadaniu. O wiosnie dowiadujemy się, że jest porą roku, która „rośnie na historiach” i że, będąc jakby ich widoczną częścią czy posłannikiem, napełnia pisarza ochotą snucia swojej fabuły. „Czymże jest wiosna, jeżeli nie zmartwychwstaniem historii?” W artykule *Mityzacja rzeczywistości*, który poza tym zawiera zarys teorii języka figuratywnego („Uważamy słowo potoczne za cień rzeczywistości, za jej odbicie. Słuszniejsze byłoby twierdzenie odwrotne: rzeczywistość jest cieniem słowa. Filozofia jest właściwie filologią (...)), jakby wyjętą z Nietzschego, powiada Schulz:

„Najtrzeźwiejsze nasze pojęcia i określenia są dalekimi pochodnymi mitów i dawnych historii. Nie ma ani okruszyny wśród naszych idei, która by nie pochodziła z mitologii — nie była przeobrażona, okaleczona mitologią. Najpierwotniejszą funkcją ducha jest bajanie, jest tworzenie «historyj»”.

„Bajanie”, „historie”, zdają się być realizacjami mitu, jego słownymi powtórzeniami. Czy też przebraniem, w które odziewa się sens, którego określeniem

Motyw „sondy”

Teoria języka figuratywnego

„Zmartwych-
wstanie
historyj”

jest to, że niepodobna go określić. *Wiosna* Schulza, owo „zmartwychwstanie historii” jest znakiem czy gwarancją, że rzeczony „sens” nigdy nie zniknie nam z oczu. *Wiosna* ta ożywia „historie” i posługuje się skupionym wzrokiem artysty i jego wrażliwością, iżby tajemnica w przebraniu „historii” raz jeszcze się ujawniła. „Sens” bowiem może zostać opisany i sztuka jest jego opisem, czy też nieustającym dążeniem do opisu najwierniejszego, więc nieustannym powtórzeniem. Jesteśmy zatem przy micie, którego „historie” są ujęciem słownym. „*Immer wieder*” — ciągle, wiecznie, ustawicznie — brzmią słowa, które towarzyszą mitowi zarówno u Manna, jak i u Schulza.

Ze szczególnym zamięłowaniem zatrzymuje się Mann nad powtórzeniami, nad różnymi wersjami tej samej biblijnej historii, w fakcie powtórzenia dopatruje się osobliwego znaczenia. Czytelnicy *Historii Jakubowych* przypominają sobie uwagę, jaką Mann poświęca historii Abrahama i Sary, opowiedzianej dwukrotnie w pierwszej Księdze Mojżeszowej oraz powtarzającej ją w dowolnie zmienionej wersji historii Izaaka i Rebeki z tejże księgi. I tam, i tu, w Egipcie i w Gerar, mąż, licząc się z pożądlivością cudzoziemców, nakłania żonę, by podała się za jego siostrę: życiu brata uprowadzonej czy wziętej do haremu kobiety nic nie zagraża, podczas gdy mąż jej zostałby zabity. W obu wypadkach mąż bogaci się skutkiem fortelu; i tu, i tam czystość żon zostaje zachowana i małżeństwo opuszcza bez szkody i opływając w dobra Egipt czy kraj Filistynów. Otóż to, że Abraham powtarza swoje opowiadanie — powiada Mann — da się wytłumaczyć jako zabieg zmierzający do lepszego przyswojenia go pamięci. To jednak, że ta sama historia powtarza się w życiu Izaaka i Rebeki, wykląda się inaczej.

Sens
powtórzenia

„Zważmy możliwości:

Albo Izaak przeżył w Gerar w lekkiej odmianie to samo, co ojciec jego przeżył tamże lub w Egipcie. W tym wypadku

zachodzi zjawisko, które moglibyśmy określić jako imitację, czyli naśladowanie, mianowicie pogląd na życie, który dopatruje się zadania indywidualnego bytu w tym, aby dane formy, mityczny schemat, założony przez ojców, wypełniać teraźniejszością i obracać znowu w ciało. Albo też małżonek Rebeki nie przeżył tej historii «sam» nie w ciśniejszych granicach cielesnych swego «ja», traktował ją jednak niejako niby przynależną do historii swego życia, i przekazał potomkom, ponieważ mniej ostro rozgraniczał «ja» i «nie ja» niżeli my (...); dla niego bowiem życie jednostki bardziej powierzchownie wyodrębniało się od życia plemienia, narodziny i śmierć oznaczały mniej głębokie zachwianie bytu (...); słowem zjawisko jawnej identyczności przyłącza się do zjawiska imitacji i naśladownictwa, a ze skrzyżowania ich powstaje poczucie własnej osobowości”.

Bohater mitu

Powtórzenia *Biblii* traktuje Mann jako wyraz szczególnej świadomości, przedziwnie spokrewnionej z tą, która stała u kolebki *Tonia Krügera* czy *Buddenbrooków*. I w jednym, i w drugim przypadku idzie o *principium individuationis*. Postacie biblijne nie znają rozróżnienia między tym, czym „są” — jako indywidua właśnie — a czym „być powinny”, zgodnie z miejscem i rolą przypadającą im w przedustawnym porządku mitu. Bohaterowie Manna natomiast żyją świadomością zerwania tej jedności, trapiąc się tym, że nie są, kim być powinni i tym, że nie są nawet tym, kim się być wydają. W pewnym sensie *Józef i jego bracia* są próbą typologii powieściowej całego problemu. Bohater osadzony jest w perspektywie, u której jednego końca stoi Hanno Buddenbrook, u drugiego zaś Eliezer, który opowiada młodemu Józefowi historię swego przodka, Pra-Eliezera, parobka Abrahama, w pierwszej osobie, tak jakby jemu była się ona wydarzyła. Zaś młody Józef? Czytamy, jak przysłuchuje się opowieści Eliezera, siedząc w cieniu „drzewa wyroczni” i jak:

... i historii

„spojrzenie jego urodziwych i pięknych oczu załamywało się (...) na postaci opowiadającego, a przeniknąwszy go, biegło w nieskończoną perspektywę Eliezerów i wszyscy oni ustami obecnego tutaj mówili «ja»”.

Bohater
ironiczny

Eliezer, którego miejsce jest po drugiej stronie *principium individuationis*, cieszy się sympatią Józefa, przytakującego jego historiom, dzielącego z nim radość nad ową mityczną „pierwszą osobą”, w której zaciera się różnica między tym, czym jesteśmy naprawdę, a czym być się wydajemy w opiekuńczym przebraniu mitu. Miejsce samego Józefa jednak przypada gdzie indziej. Jako bohaterowi ironicznemu dana jest mu świadomość rozdarcia i wiedza o umowności fikcji, o cieniu padającym między „bycie” i „znaczenie”. Porusza się on jednak swobodnie w obu światach, traktując je jako dwa różne wymiary egzystencji i nie przeciwstawiając ich sobie. Nie darmo należy on do długiego szeregu „artystów”, zajmujących w dziele Manna pozycję tak poczesną.

Zatrzymać się tu trzeba na chwilę nad historią snu Jakuba, w której to usytuowanie Józefa rysuje się najwyraźniej. Pamiętamy, że Jakubowi znane jest owo nagłe zatarcie się granicy między przeszłością a teraźniejszością. Śni on, że powtarzając ofiarę Izaaka, Bóg żąda od niego poświęcenia Józefa. W ostatniej jednak chwili siły odmawiają mu posłuszeństwa i woła: „Zarżnij go, zarżnij go Ty, o Panie i Dusicielu, gdyż on jest moim jedynym i moim wszystkim, a ja nie jestem Abrahamem i dusza moja zawodzi przed Tobą!”. Józef, kiedy mu Jakub ten sen opowiada, dziwi się szczerze i pyta:

„W ostatniej chwili zawiodła twoja dusza? Bo w następnej (...) rozległby się przecież głos i zawołałby do ciebie: «Nie kładź ręki swojej na tym chłopcu i nie czyń mu nic!» i ujrzałbyś barana w gęstwini».

Nieprawda, upiera się starzec, „gdyż byłem jako Abraham, a historia ta jeszcze nie była się stała”.

Na co Józef: „Ejże, czy nie powiedziałeś, żeś wołał «Ja nie jestem Abrahamem»? (...) Jeżeli zaś nie byłeś nim, to byłeś Jakubem, ojczulkiem moim, a historia była stara i ty znałeś jej koniec”.

Józef pociesza ojca, zrozpaczonego tym, że nie zdał egzaminu przed Panem, sytuując się to po jednej,

to po drugiej stronie *principium individuationis*. „Błąd” Jakuba polega na pomieszaniu dwóch porządków, czy też na wkroczeniu w mit jako indywidualium. Józef akceptuje i jeden, i drugi, chętnie utożsamia się z rolą wyznaczoną mu przez mit i równie chętnie przyjmuje uczestnictwo w świecie historycznym. Inaczej niż Eliezer, Jakub interweniuje w powtórzenie, toteż ukarany zostaje rozpaczą. Józef, obdarzony „boskim humorem”, potrafi znacznie lepiej wypełniać przekaz swą własną teraźniejszością: nie oznacza to „interwencji”, ale, by tak rzec, zrozumienie swej własnej użyteczności dla aktualizacji mitu. Powaga, z którą Jakub traktuje swą własną osobę, Józefowi jest nieznana. Być może już teraz, we wczesnej młodości, jak później w Egipcie, przed faraonem, a też kiedy da się poznać swym braciom, posiadał on sztukę wypowiedzenia owego „*Ich bin's*”, „jam jest”, więc znaku swej, jeżeli tak można powiedzieć, emancypacji z porządku czasu linearnego i gotowości wstąpienia w wymiar mitu. Podobnie jak „obiektywizacja woli” w schopenhauerowskich *Buddenbrookach*, stopień tej emancypacji, której każdorazowym sygnałem jest pojawienie się rzeczowego „jam jest”, stanowi *leitmotiv* powieści. Pokazuje się w każdym przypadku świadomość jej bohaterów, od Eliezera i jego mitycznej świadomości, poprzez Jakuba i jego borykanie się z obudzonym poczuciem historyczności, aż po Józefa poruszającego się swobodnie w obu strefach.

„Jam jest” znaczy równocześnie „jam jest Józef, syn Jakuba” i „jam jest ten, który wstępuje w oczekującą go rolę”. Są to zatem słowa bohatera ironicznego, który utożsamiając się z mitem wie, że owa rola oczekuje jego, tylko jego, a nie kogoś innego. Józef Tomasza Manna jest nieprześcignionym wirtuozem roli: „rola” ta nie zawsze występuje jasno, na powierzchni zdarzeń, częściej ślad jej gmatwa się i przerywa, następują obszary niepewności, które zmuszają go do improwizacji, do czystej gry, nigdy

Jednostka
i mit

„Jam jest”

Mistrzowska
gra Józefa

jednak jego pewność, że triumfalne „jam jest” potwierdzi się ostatecznie, nie zostaje zachwiana. Tak opowiedziana jest historia żony Putyfara; tak przeżywa Józef nawet strącenie do studni. Pamiętamy, że swoje rozpaczliwe położenie objaśnia sobie Józef jako fragment całości, która oto w sposób konieczny się rozwija: konieczny jest strach, który przeżywa, ale nie wyklucza to jednoczesnych spekulacji o tym, co się też zdarzy, kiedy wreszcie ujrzy światło dzienne.

Kiedy Jakub zastanawia się, czy jest rzeczą pobożną, że plemię jego obchodzi święto Pesach, które w gruncie rzeczy nie ma nic wspólnego z jego własną religijnością, Józef broni przed ojcem starego obyczaju. Święto należy zachować

„(...) i nie tykać go zapalczywie z powodu jego historii, których miejsce, z biegiem czasu, zajmie być inna historia (...) na przykład ocalenie Izaaka”.

Święto należy zachować: w prologu powieści powiada Mann:

„O święto, opowieści, tyś jest uroczystą szatą tajemnicy życia, gdyż ty stwarzasz beczasowość dla umysłu ludu i zaklinasz mit, aby się rozegrał w dokładnej teraźniejszości! Święto śmierci, drogo do piekieł, czy jesteś naprawdę Świętem i rozkoszą cielesnej duszy, która nie nadaremno ciąży ku przeszłości, ku grobom i zbożnemu «było»? Ale niechaj i duch będzie z tobą i wstąpi w ciebie, abyś było błogosławione błogosławieństwem z góry, z nieba, i błogosławieństwem z głębiny, która leży w dole!”

Święto
i pisanie

O tym „święcie” powiemy, że jest ono pewną idealizacją pisania *tout court*, drogi do piekieł ironii i sztuczności fikcji, tworzącej własną sukcesję czasu. Pora na Schulza. Jak mają się w tym wypadku rzeczy ze wspomnianym *principium individuationis*, z beczasowością mitu, z owym „*immer wieder*”, które śledziliśmy w dziele Manna?

Naturalna dyspozycja Schulza w rzeczonym kierunku nie ulega wątpliwości. Ale dla porównania lepiej wziąć teksty powstałe niewątpliwie po przeżyciu *Historii Jakubowych*. Pamiętajmy przy tym, że

ta inspiracja, której ślady znajdziemy obficie rozsiiane w *Sanatorium*, jest natury, by tak rzec, formalnej. Po raz pierwszy i bodaj ostatni znajduje bowiem Schulz pisarza, wobec którego może się on określić: z możliwości tej czyni pełny użytek. Z drugiej strony, Schulz zadowala się satysfakcją „powinowactwa z wyboru”. Pewne motywy Manna wykorzystuje jako punkty oparcia wyobraźni. Nie widać jednak żadnych znaczących zmian stylu w jego prozie. Jak poprzednio, pisze Schulz we własnym wymiarze języka, co dowodzi nieomyślności jego pisarskiego instynktu. Mann z upodobaniem posługuje się pewnymi rejestrami języka niemieckiego, który, w odróżnieniu od polskiego, nie stawia żadnego oporu abstrakcji. Od każdego niemal rdzenia można w nim wyprowadzić najróżniejsze, nie tylko rzeczownikowe, formacje uabstrakcyjniające, co w użyciu instytucjonalnym prowadzi nieraz do okropności, ale okazuje się wielce pomocne przy wyrażaniu treści filozoficznych. Z kolei w polszczyźnie wymiar ten występuje jako peryferyjny i ogranicza się do tekstów specjalnych. Treści filozoficzne wypowiada się tu w najbliższym sąsiedztwie rzeczy, używając metafory raczej niż stałego pojęcia. Składnia niemiecka, aczkolwiek elastyczniejsza od składni innych języków zachodnioeuropejskich tam, gdzie idzie o swobodę szyku wyrazów czy liczbę konstrukcji stojących każdorazowo do wyboru, nie dopuszcza wielu swobód właściwych składni polskiej. Otóż u Schulza z okresu, który nas tutaj interesuje, nie widać ani prób wygrywania rejestru abstrakcyjnego języka, ani nawiązywania do konstrukcji składniowych dla niemczyzny charakterystycznych. To właśnie Schulz zostaje w polszczyźnie mistrzem wymiaru zmysłowego, konkretnego, skojarzenia momentalnego i składni o wyjątkowej śmiałości. Różnice są tu zresztą bardziej zasadniczej natury i o najważniejszej decyduje kwestia, której ledwo możemy tu dotknąć: kwestia bólu przenikająca całe

Schulza
„powinowactwo
z wyboru”

Możliwości
(i granice)
języka

Artysta i ból

dzieło Schulza. Pojęcie artysty pośredniczącego między porządkiem mitu i historii jest w jego prozie dość dwuznaczne. Jego „eksperymentowanie z materią” kończy się nie tyle jej opanowaniem, ile poddaniem się jej dominacji. Podobnie jak u Gombrowicza, ból zadawany świadomości przez otoczenie, przez doskonale urzeczowiony świat ludzki, jest u Schulza znakiem jej obecności w świecie. O ile jednak Gombrowicz podejmuje się dekompozycji ugniatającego jego świadomość otoczenia, biorąc na siebie nieskończoność tego zamysłu (ujęcie słowne „dekompozycji”, znowu urzeczowione, ponownie atakuje świadomość i proces powtarza się od nowa), o tyle Schulz — przewrotnie — sonduje jakość samego bólu, z upodobaniem wystawiając się na tortury. W tym ujęciu mit bardzo często funkcjonuje po prostu jako tło, jako obraz utraconej niepowrotnie jedności owego „bycia” i „znaczenia”, na którym to tle tym ostrzej rysuje się potworność otoczenia wyrwanego z opiekuńczego objęcia mitu. Ironiczne konsekwencje stanu rzeczy, w którym „duch” ulega „materii”, są bardzo dalekie i nie możemy się nimi tutaj zajmować.

Bohater
Manna
i Schulza

Źle byłoby wszelako, gdybyśmy pozostawili wrażenie, iż porównany z Józefem Manna bohater Schulza kiepsko daje sobie radę z rzeczoną „indywidualizacją” i z masochistycznym upodobaniem poddaje się deformacjom, odciskanym na jego duchu i ciele przez straszne „manekiny” rzeczywistości. Jest to prawda, ale prawda niezupełna. Humanistycznego Józefa oczekują bowiem przygody wykraczające poza ramę *Józefa i jego braci*, w świecie, w którym cały ów układ mitu, historii i artysty pośredniczącego, fikcji, ironii, „góry” i „dołu” — użyjmy wyrażenia przedziwnie pasującego do Manna *opus magnum* — diabli wzięli. Schulz świata tego nigdy nie opuszcza.

Także u Schulza spotykamy w *Sanatorium* motyw znanego nam „sondażu” czy „podróży do piekieł”.

Jego sceneria groźniejsza jest niż u Manna, gdzie zstępowanie w głąb dane jest w porównaniu „geologicznym”, więc jest niejako oswojone. Schulz:

„Podróż trwała długo (...) na tej bocznej zapomnianej linii (...) nigdy nie widziałem tych wagonów archaicznego typu (...) te przedziały puste, labiryntowe (...) miały w sobie coś dziwnie opuszczonego (...) siedzenia zimne były jak lód (...) na pustych stacjach nie wsiadał ani jeden pasażer (...) etc. etc.”.

Na końcu podróży oczekuje nas obszar beczasowości. Tylko ten jednak się jej lęka, kto kurczowo trzyma się własnego czasu. Kto dojrzy w beczasowości szanse „sensu”, w „prędkim rozpadzie czasu” nadzieje „wieczności”, temu ujawni się „genialna epoka” (to własna mitologia Schulza), w której rządzi czas mityczny, wieczna terażniejszość. Znajdujemy się tu we władaniu owego „*nichtbezifferbare Zeit*” („czasu nie dającego się ująć w cyfry” biedzi się tłumacz Manna; Schulz powie „w trzynastym, nadliczbowym miesiącu” i oto prezentują się nam właściwości obu języków, o których była wcześniej mowa). Jesteśmy tu „na marginesie czasu”, którego zatarcie się oznacza wyzwolenie z jego pęt. Jest to domena snu i wyobraźni dziecka, które egzystuje w jednym wymiarze czasu, w terażniejszości, i jak u Manna, bez obawy, z lunatyczną pewnością ruchów sadowi się na krawędzi studni. Zacierają się też znaki, które pozwalają zorientować się w kierunku wędrówki. Czy podróż nasza wiedzie nas „w dół”, czy „w górę”?

Sens i czas
mityczny

„Przestrzeń nie ma tajemnic. Tajemnica tkwi w sferze. Ta zaś składa się z uzupełnienia i odpowiednika, jest podwójną połową zwierającą się w całość, niebiańską i ziemską półsferę, które w ten sposób odpowiadają całości, że to, co jest w górze, jest również na dole, co zaś dzieje się na ziemi, powtarza się w niebie, jedno odnajduje się w drugim. (...) Sfera się toczy, to leży w jej naturze; to, co w górze, jest niebawem w dole, a to co w dole — w górze, o ile przy takim stanie rzeczy można mówić o dole i górze” (przekład Edyty Sicińskiej)

Mityczna
przestrzeń

— wyjaśnia Mann lubujący się w najróżniejszych kosmologiach.

Góra i dół

Gra sfer przeniesiona zostaje na podróż Józefa do Egiptu, która podejmowana „hinunter”, okaże się podróżą „hinauf”, więc nie zstępowaniem, ale wstępowaniem. Zaś stary Jakub Schulz im głębiej obsuwa się w studnię swego własnego czasu, tym wyżej wznosi „w górne regiony pokoju”, aż po niesamowitą „perspektywę ptasią”, z której ogląda swą własną egzystencję. Z kolei „perspektywa krabia”, przemiana w raka czy skorpioną. Wreszcie podróż w „dół” do sanatorium, które okaże się „górami”, gdzie powtórzona zostanie, w czasie mitycznym, „utrąconą” aktywność „z dołu”. W tej wymienności objawia się wzór mityczny, wymiar, w którym poruszają się postacie udające się „w głąb” minionego dzieciństwa (dziecko, jak mówiliśmy, zawsze żyje u Schulza w wiecznej terażniejszości).

Odejście ojca w ten wymiar poprzedza jego identyfikacja z Jakubem biblijnym, tym, o którym powiada *Genesis*, iż mocował się z Panem aż do wzejścia zorzy, by wyjść z tej walki ze złamanym biodrem i nowym imieniem Izrael:

„I słyszeliśmy jak duch weń wstąpił (...) słyszeliśmy łomot walki i jęk ojca jak tytana ze złamanym biodrem. (...) Był to dialog jak mowa piorunów, łamańce rąk jego rozrywały niebo na sztuki, a w szczelinach ukazywała się twarz Jehowy”.

Walka
o tożsamość

Jakub Schulz walczy tedy o swą identyczność mityczną, powtarzając w ostatniej fazie życia „tutaj” „historie” swego biblijnego imiennika. Pamiętamy też niesamowity motyw ptasi z tejże fazy, obsesyjną identyfikację z ptakami, wysłańcami „z góry”, metamorfozę w kondora:

„I wtedy mogliśmy zauważyć, że zmniejszył się jakby, schudł i skurczył (...) Czasem wdrapywał się na karnisz i przybierał nieruchomą pozę symetrycznie do wielkiego wypchanego sępa, który po drugiej stronie okna zawieszony był na ścianie. W tej nieruchomej przykucniętej pozie, z wzrokiem zamglonym i z miną chytrze uśmiechniętą trwał

godzinami, ażeby z nagła przy czyimś wejściu zatrzepotać rękoma jak skrzydłami i zapiać jak kogut. (...) Kondor wydawał się ze swym kamiennym profilem starszym bratem mojego ojca”.

To pianie i trzepot skrzydeł czy nie przypominają beku Izaaka na łożu śmierci?

„Ba, tuż przed śmiercią usiłował z najosobliwszym skutkiem beknąć jak baran, przyczem jednocześnie bezkrwista jego twarz nabrała zdumiewającego podobieństwa do fizjonomii tego zwierzęcia — a raczej było tak, iż nagle uświadomiono sobie, że podobieństwo to istniało zawsze (...)”.

Izaak identyfikuje się z baranem, zwierzęciem ofiarnym, którym niegdyś zastąpiono jego samego, zanim dokonała się ofiara. W identyfikacji tej jest jednak coś „pra-plugawego, przeraźliwie najstarszego i święcie pra-świętego”, odwołanie się do przekazu starszego niż historia Abrahama. Do czegoś, co działo się nawet przed przyjściem Boga Elohim, który wyróżnił jego plemię, wywodzące się od „boga-barana, przodka plemiennego”, którego krew spożywano, by odnowić „zwierzęco-boskie pochodzenie plemienne”. Umierając, Izaak bredzi o posiłku, czekającym zebranych wokół jego łoża:

„Ale zaprawdę powiadam wam, zarzeczany będzie człowiek i syn zamiast zwierzęcia i Boga, a przetoż będziecie pożywali.

Potem beknął raz jeszcze naturalnie i skonał”.

Podobnie u Schulza. I tu wystąpi połączenie momentu abdykacji, umownego „końca” historii z makabrycznym motywem „spożywania” (*Ostatnia ucieczka ojca*). Rozgrywa się tu rytuał zaiste potworny. Dom nawiedzony zostaje przez gościa z wymiaru „bezczasowości”, „raka czy wielkiego skorpiona”. Domownicy rozpoznają go bez zdziwienia. („Zobojętnieliśmy na jego powroty, coraz bardziej zredukowane, za każdym razem żałośniejsze”). Krab-ojciec ostatecznie wędruje do garnka i wniesiony zostaje na półmisku, „spuchnięty wskutek ugotowania, bładoszary i galaretowaty”. Czytelnik skłonny jest przyjmować te okropności z przymrużeniem oka;

Sens
identyfikacji

Metamorfozy
ojca

wiadomo mu, że rzecz odbywa się, by tak rzec, legalnie: „perspektywa krabia” była wszak jedną z taktyk ojca przygotowującego się do wędrówki „w górę”. W wymiarze mitu, „wiecznej terażniejszości” ojciec „jest” „skorupiakiem”; owo „jest” orzeka fikcyjnie. Przygotowujemy się na dopełnienie się rytuału, na figuratywne — jak poprzednio u Manna — spożycie nieboszczyka, które zamknie cykl i oznaczać będzie abdykację czy też przekazanie władzy. Tymczasem rodzina odstawia nietknięty półmisek do salonu, w sąsiedztwo familijnego albumu z fotografiami i tam, na nieodzownym stole pokrytym kapą, trup pozostaje na czas nieokreślony, omijany przez domowników — póki, „skonsolidowawszy się” nieco, nie wyruszy na dalsze wędrówki. Zakończenie bardzo wieloznaczne. Akcja fikcyjna okazuje się rzeczywistą, co wywołuje komiczno-makabryczny efekt wywrócenia się całego układu na naszych oczach. Zaczyna się nam na dobre zdawać, że jakkolwiek wysiłki bohaterów Schulza zmierzające do identyfikacji z mitem są imponujące, tym, co zostaje im przez mit zwrócone, są rekwizyty własnie, zastępcze przedmioty ich zabiegów...

Schulzowska
autoironia

Schulz opatruje całą swoją konstrukcję znakiem zapytania, czy też problematyzuje własną kreację; nie mamy więc do czynienia z „humanistycznym” Józefem. Autoironia Schulza, w której „zdrada” ducha na rzecz materii odgrywa poczesną rolę, ukazuje tu swe ostateczne oblicze. W ten sposób można czytać *Księgę*, jeden z najtrudniejszych interpretacyjnie tekstów Schulza. Rozwija on niby program „mityzacji rzeczywistości”. Powiada się o otoczeniu, że składa się ono z „reprezentacji i bytów zastępczych”, „ułomnych i fragmentarycznych inkarnacji” „epoki genialnej”. W tym samym jednak tekście owe „reprezentacje”, przy użyciu identycznej procedury (tj. jakby wyjęcia z cudzysłowu owego nieorzekającego „jest” fikcji), eksplodują, zapełniają przestrzeń tekstu dziesiątkami własnych mutacji.

Ostatecznie, *Księga* zaczyna opowiadać historię własnej swej niemożliwości, w którą autor interweniować musi uroczystymi zapewnieniami o „genialnej epoce” i promieniującym z niej sensie.

Czy nie posunęliśmy się tu za daleko, tak mocno akcentując ową autoironię Schulza? Posłuchajmy jednej jeszcze historii:

„Tak zśliśmy pod przybierającą grawitacją księżycza. Ojciec i pan fotograf wzięli mnie między siebie, gdyż padałem z nóg z wielkiej senności. (...) Ojciec ułożył mnie na płaszczu rozpostartym na ziemi. Z zamkniętymi oczami widziałem, jak słońce, księżyc i jedenaście gwiazd ustawiło się w paradzie na niebie, defilując przede mną. — Brawo Józefie! — zawołał ojciec i z uznaniem klasnął w dłonie. Był to oczywisty plagiat popełniony na innym Józefie, zastosowany do zgoła innych okoliczności. Nikt nie robił mi z tego powodu zarzutu. Mój ojciec Jakub kiwał głową i cmokał językiem, a pan fotograf rozstawił swój trójnóg na piasku, rozsunął miech aparatu jak harmonię i pograżył się cały w fałdach czarnego sukna: fotografował to osobliwe zjawisko, ten lśniący horoskop na niebie, podczas gdy ja z głową płynącą w blasku leżałem olśniony na płaszczu i podtrzymywałem bezwładnie ten sen do ekspozycji”.

Jeszcze jeden
przykład

Szczególny to *Rollenspiel*. Na tak wspaniale rozświetlonym niebie rysują się sylwetki ojca i współpracującego z nim „pana fotografa”, na których użytek narrator, z nonszalancką gotowością, jakby powiedział Mann, „okazuje swą użyteczność” względem powtarzającego się przekazu. Widok uwieczniony zostanie na kliszy. „Okazaniu użyteczności” towarzyszy jednak nie „jam jest”, „*Ich bin's*”, ale rzeczowe: „Był to oczywisty plagiat popełniony na innym Józefie, zastosowany do zgoła innych okoliczności”. To dopełnienie się protokołu poprzedza, kilkanaście linijek powyżej, pierwsze spotkanie z Bianką, „w białej sukience”, „smukłą”, „kaligraficzną”, „we wzorowym kontrapunkcie młodych dziewcząt”, i do tego jedzącą „ciastko z kremem”. Znaczenie spotkania nie jest jeszcze jawne („Nie rozumieliśmy jeszcze naszego losu w tym wczesnym gwiazdnym aspekcie (...)), niemniej protokolarność

Szczególny
Rollenspiel

Kompromitacja
„wiecznej
teraźniejszości”

rzeczonego *Rollenspiel*, zestawiona z siłą urzeczenia erotycznego (które, jak wiemy, oznacza u Schulza triumf materii nad „duchem”), mówi sama za siebie. Uwieczniona na kliszy „pana fotografa” „wieczna teraźniejszość” przeżywa kolejną porażkę.

Jak mówiłam wcześniej, nie było moim zamiarem porównywanie Tomasza Manna i Schulza w sensie formalnym. Szło mi raczej o przedstawienie — czy wolno mi użyć tego słowa? — pewnej historii: historii czytelnika, który drogę do pisarza literatury obcej usiłuje sobie torować przy pomocy literatury własnej i pojęć ogólnoliterackich na jej gruncie uformowanych. Ale w oczach czytelnika polskiego wiele spraw tak arbitralnie tutaj odniesionych do tej perspektywy niewątpliwie przedstawia się inaczej...