



Władysław Panas

Szwirat ha-kelim czyli Brunona Schulza traktat o krokodylach

1.

Jerzy Jarzębski sformułował następującą obserwację: „Jeśli się weźmie pod uwagę ostentacyjną prywatność świata Schulzowskich opowieści, ilość poświęconych im interpretacji socjologizujących wydaje się zastanawiająca”¹. Rzeczywiście - zdumiewająca tendencja. „Socjologicznie” usposobionych krytyków usprawiedliwia poniekąd fakt, iż w twórczości Schulza istnieje taki poziom, który nosi znamiona odwołań do realiów biograficznych, historycznych, socjologicznych, obyczajowych, kulturowych, cywilizacyjnych. Wśród Schulzowskich narracji najwięcej materiału tego typu dostarczają dwie: *Ulica Krokodyli* i *Kometa*. Zwłaszcza ta pierwsza. Wszystkie dotychczasowe lektury i sposoby rozumienia *Ulicy Krokodyli* mają właśnie taki „socjologizujący” charakter.

Ów kanon interpretacyjny ustalił Artur Sandauer, który orzekł w wielokrotnie przedrukowywanym eseju: „W fantastyczno-sennej *Ulicy Krokodyli* znajdziemy całkowicie realistyczny obraz przemian, jakim w latach 1901-1914 uległo jego (Schulza - W. P.) miasteczko [...]”². Według Sandauera „rewolucja przemysłowa” i wywołane przez nią przemiany są jednym z głównych źródeł wyobraźni pisarza. *Ulica Krokodyli* to po prostu „ulica nowoczesnego

-
- 1 J. Jarzębski, *Wstęp*, w: B. Schulz, *Opowiadania*, Wybór esejów i listów, opracował J. Jarzębski, Wrocław 1989, s. LXVIII. Prozę Schulza cytuję za tą edycją. Przytoczenia lokalizuję w tekście podając jedynie numer strony. Uwagi o pisowni: 1. W opowiadaniu *Ulica krokodyli* Schulz stosuje dwa warianty zapisu i deklinacji nazwy tytułowej ulicy. Np. pisze: „sekret ulicy Krokodyli” (s. 79) i „okolica ulicy Krokodylej” (s. 71). Wszystkie dotychczasowe wydania jego prozy respektują tę wahliwość. Respektuję również ja, co ma tę konsekwencję, że stosuję obydwie wersje wymiennie; 2. Określenie „Mesjasz” pisane wielką literą odnosi się bądź do Jezusa Chrystusa, bądź do osoby Zbawiciela w rozumieniu judaistycznym. Pisownie małą literą stosowana jest do ludzi, którzy uważali się lub byli uważani za zbawców, czyli pseudomesjaszy, typu Sabbataj Cwi lub Jakub Frank. Zasadę taką posługuje się ks. prof. W. Chrostowski jako autor tłumaczenia i opracowania książki rabina Byrona L. Sherwina pt. *Duchowe dziedzictwo Żydów polskich* (Warszawa 1995).
- 2 A. Sandauer, *Rzeczywistość zdegradowana (Rzecz o Brunonie Schulzu)*, w: B. Schulz, *Sklepy cynamonowe. Sanatorium pod Klepsydrą. Kometa*, Kraków 1957, s. 18. Jest to jeden z najczęściej drukowanych tekstów ostatniego półwiecza w Polsce: od 1957 do 1989 (do wydania Biblioteki Narodowej w opracowaniu J. Jarzębskiego) dodawany prawie do każdej edycji prozy Schulza - a było ich sporo - również kilkakrotnie przedrukowany w rozmaitych zbiorach prac Sandauera.

komercjalizmu”, a „krokodyle”, od których wzięła nazwę, są światem „cynicznych aferzystów”³. „Krokodyle” Brunona Schulza byłyby - w tym ujęciu - jakąś drohobycką odmianą rekinów Bertolta Brechta⁴. Nawet Schulzowskie obsesje erotyczne są dla Sandauera „zabarwione historycznie”: „[...] grzech ma posmak przemysłowo-handlowy, pachnie borysławską naftą”⁵. W tak wyznaczonym horyzoncie interpretacyjnym mieszczą się również inni krytycy, chociaż, rzecz jasna, z różnymi modyfikacjami i modulacjami, retuszami i niuansami, przeważnie mniej dosłownie i dosadnie, przeważnie innym językiem i za pomocą odmiennych kategorii⁶.

Tak lub nieco inaczej byłyby to jednak opowieść przezroczysta: całkowicie, prawie całkowicie, w dużym stopniu... Dyskurs ledwie zdeformowany Schulzowską fantasmagorią, niemal publicystyczny, przepuszczony przez medium stylu jedynie. Przebrany w „fantastyczno-senny” kostium obraz dwudziestowiecznej cywilizacji jako domeny pseudowartości - pseudopostępu, komercjalizmu, konsumpcjonizmu, permissywizmu, blichtru, tandety itp. Opowiadanie z bardzo łatwym do wskazania sensem, bowiem jest on dany bezpośrednio, „otwartym tekstem”. Wspomniany - bo widoczny! - „fantastyczno-senny” woal nie stanowiłby tu zbyt dużej przeszkody. Pobieźna lektura zdaje się potwierdzać w pełni takie przekonanie. Gdy czyta się zdania typu:

Był to dystrykt przemysłowo-handlowy z podkreślonym jaskrawo charakterem trzeźwej użytkowości. Duch czasu, mechanizm ekonomiki nie oszczędził i naszego miasta i zapuścił chciwe korzenie na skrawku jego peryferii, gdzie rozwinął się w pasożytniczą dzielnicę.

Kiedy w starym mieście panował wciąż jeszcze nocny, pokątny handel, pełen solennej ceremonialności, w tej nowej dzielnicy rozwinęły się od razu nowoczesne, trzeźwe formy komercjalizmu.

Pseudoamerykanizm, zaszczerpiony na starym, zmurszałym gruncie miasta, wystrzelił tu bujną, lecz pustą i bezbarwną wegetacją tandetnej, lichej pretensjonalności (s. 71-72).

- to jakież mogą być wątpliwości, co do ich znaczenia? Przytoczone zdania znaczą to, co znaczą. Jak wyjęte z reportażu. Lecz przecież są w tej opowieści także inne zdania. Jest - przede wszystkim - cała opowieść i całe dzieło Brunona Schulza, którego bardzo ważny fragment stanowi *Ulica Krokodyli*.

Zanim powie się cokolwiek o znaczeniu, trzeba zwrócić uwagę na kwestię niezwykle istotną: opowiadanie o ulicy Krokodyli nie jest całkowicie „bezbronne” wobec odbiorcy. Chodzi o to, że występuje w nim wyraźnie sformułowana i wyodrębniona warstwa metajęzykowa i metatekstowa. Że w opowieści zawarte są - mówiąc najogólniej - pewne sugestie hermeneutyczne. Do czytania

3 Tamże, s. 19.

4 Schulz napisał zresztą entuzjastyczną recenzję utworu Brechta: *Powieść za 3 grosze*, „Wiadomości Literackie” 1937, nr 15, przedruk w: *Bruno Schulz 1892- 1942. Katalog-Pamiętnik Wystawy „Bruno Schulz. Ad Memoriam”* w Muzeum Literatury im. A. Mickiewicza w Warszawie, pod red. W. Chmurzyńskiego, Warszawa 1995, s. 156.

5 Sandauer, dz. cyt., s. 23.

6 Np. E. Kuryluk (*Gąsienicowy powóz, czyli podróż Brunona Schulza w przyszłość przeszłości*, w: *Bruno Schulz. In Memoriam 1892-1942*, pod red. M. Kitowskiej-Łysiak, Lublin 1992, wyd. II 1994) odnosi wizję cywilizacji zawartą w *Ulicy Krokodyli* do dzisiejszego jej stanu i akcentuje raczej aspekt „proroczy” niż „realizm historyczny” opowiadania.

i do interpretacji mamy więc nie tylko opowiedzianą „historię”, ale i uwagi metatekstowe i metalekturowe. Czytamy:

Kilkakrotnie w trakcie naszego sprawozdania stawialiśmy pewne znaki ostrzegawcze, dawaliśmy w delikatny sposób wyraz naszym zastrzeżeniom. Uważny czytelnik nie będzie nie przygotowany na ten ostateczny obrót sprawy. Mówiliśmy o imitatywnym i iluzorycznym charakterze tej dzielnicy, ale słowa te mają zbyt ostateczne i stanowcze znaczenie, by określić połowiczny i niezdecydowany charakter jej rzeczywistości (s. 79).

„Uważny czytelnik”! Każdy tekst określa typ właściwej dla niego uwagi. Uważny czytelnik *Ulicy Krokodyli* jest kimś, kto dostrzega i bierze pod uwagę „znaki ostrzegawcze” stawiane w przedłożonym mu „sprawozdaniu”. Okazuje się, że są w ogóle jakieś dodatkowe sygnały w opowiadaniu. I że są one ważne dla zrozumienia tego, co jest przedmiotem opowieści, że wchodzi w zakres czytelniczej kompetencji, przygotowują bowiem na „ostateczny obrót sprawy”. Uważna lektura potrzebna jest po to, żeby je zauważyć. Oznacza to, że można tych „znaków ostrzegawczych” nie spostrzec. Są dostępne tylko dla uważnego czytelnika. Mowy więc być nie może o jakiejś pobieżnej lekturze i o tym, że *Ulica Krokodyli* szybko i łatwo odda swoje znaczenie. Mamy do czynienia ze wskazówką ogromnie istotną, gdyż dowiadujemy się, iż są w opowiadaniu pewne znaki konieczne do uchwycenia sensu, ale zarazem wielce kłopotliwą, ponieważ nie wiemy, gdzie one są i jak wyglądają.

I tak oto na samym początku czynności objaśniających znaleźliśmy się w punkcie krytycznym. Dosłownie - na rozdrożu. W punkcie, który może nas wykluczyć z kręgu właściwych czytelników tej opowieści. Właściwych, czyli takich, których sama projektuje i wybiera, i przed którymi gotowa jest się otworzyć. Zaiste, szczególna preambuła określająca warunki wstępne lektury. Czytelnik oczekiwany rozpoznaje dane i fakty konstytuujące tożsamość przedmiotu percepcji, a do takich należą wymienione w narratorskim komentarzu „znaki ostrzegawcze”. Kto nie będzie w stanie tego wykonać, okaże się czytelnicznym *persona non grata Ulicy Krokodyli*. Bo jakim odbiorcą może być ktoś, kto nie zna faktów, o których wie, że są i że są niezbędne dla pełniejszego odbioru, jak ma „coś” wyjaśniać, jeśli tego „czegoś” nie dostrzega. Tylko w tym wypadku okażę się uważnym czytelnikiem, gdy w swojej drodze poprzez świat *Ulicy Krokodyli* będę kierował się ustawionymi w kilku miejscach znakami. Tylko takie postępowanie może mnie przygotować na ostateczność. Jest to bowiem rzeczywistość oznakowana i fakt ten należy do jej elementarnego uposażenia. Bez tego wszystkiego nie istnieję jako czytelnik i komentator Schulzowskiej opowieści. Nie pomoże mi akrybia, dokładność skierowana na jakieś inne aspekty utworu. Zarówno zachowania uznawane za przejawy „uważnego” czytania, jak i procedury badawcze zapewniające dokładność i ścisłość spostrzeżeń - sprawdzone i skuteczne w innych sytuacjach lekturowych i wobec innych tekstów - tu mogą okazać się całkowicie zawodne.

Należy również założyć i taką hipotezę: nie ma w ogóle żadnych „znaków”. Może mamy do

czynienia z mistyfikacją - wszak najzupełniej realną w świecie Schulza - z chwytem, z grą, w której wmawia się odbiorcy, że jest coś, czego faktycznie nie ma. Może chodzi o to, żeby nas wpędzić w kompleksy z powodu małej spostrzegawczości i w efekcie podważyć naszą inteligencję. Może chodzi o to, żebyśmy resztę życia spędzili na poszukiwaniu wymaginowanych „znaków ostrzegawczych”. Ot, jeszcze jedna ofiara ulicy Krokodyli (i *Ulicy Krokodyli*). W tej sytuacji „uważny czytelnik” to taki właśnie czytelnik, który w porę zorientuje się, że nie ma czego szukać. Przypuszczenie nader pociągające, ponieważ chroni przed ewentualną frustracją, lecz - niestety - też wymaga dowodów.

Ulica Krokodyli nie miała dotąd „uważnego czytelnika”. Nie popełnię pomyłki, gdy dodam: w żadnym znaczeniu. Będę próbował być „uważnym czytelnikiem” wedle kryterium określonego w opowiadaniu. Nie chcę być innym, innym nie powinno się być... Mowa jest o próbie, gdyż rzecz nie wydaje się prosta: „zwykła” uważna lektura nie przynosi wyników, niejako „z marszu”, nawet czujnego i nastawionego na penetrację, nie udaje się zidentyfikować Schulzowych sygnałów - ani potwierdzić, ani zaprzeczyć ich istnienia. Wszystko, co na ten temat wiadomo zawiera się w trzech przytoczonych wyżej zdaniach.

Po pierwsze, otrzymujemy informację o charakterze ilościowym. Jednak dopóki nie będzie wiadomo, czym są „znaki ostrzegawcze”, dopóty nie ma większych szans, żeby ilość zamieniła się w semantycznie nacechowaną jakość. W tym momencie stwierdzenie narratorskie „kilkakrotnie” znaczy - powiedzmy nieco żartobliwie - więcej niż „jeden”, ale mniej niż „jedenaście”. Lecz jak wygląda to, co z taką częstotliwością powtarza się w opowieści? Po drugie, czytelnik dysponuje również informacją jakościową o „znakach”. Są one sygnałem postawy narratora wobec prezentowanego świata przedstawionego i pojawiają się tam, gdzie daje on w „delikatny sposób wyraz naszym [to znaczy narratora - W. P.] zastrzeżeniom”, gdzie mówi, o „imitatywnym i iluzorycznym charakterze tej dzielnicy”. Taka odpowiedź powinna wystarczyć do konkretyzacji. A nie wystarcza. Kłopot bowiem w tym, że cała opowieść o ulicy Krokodyli wypełniona jest licznymi i wyrazistymi „zastrzeżeniami” i że ciągle podkreśla się iluzoryczność jej rzeczywistości. Nie „kilkakrotnie”, lecz wielokrotnie, właściwie przez całą narrację, formułuje się ostrzeżenia i zastrzeżenia, nieustannie ocenia się i wartościuje. I nie są one „delikatne” bynajmniej, lecz jednoznaczne, jaskrawe, mocne, brutalne. *Ulica Krokodyli* jest opowiadaniem wyjątkowo „aksjologicznym”. Nie trzeba być jakoś specjalnie uważnym czytelnikiem, żeby to zauważyć. Przeciwnie, tę „aksjologię” widzi czytelnik nieuważny.

Nie brak lub ograniczona ilość, lecz nadmiar sygnałów narratorskich, które zdają się odpowiadać podanej charakterystyce. Nie mała widoczność, ale ich natrętne rzucanie się w oczy. W gąszczu bardzo podobnych znaków narrator akcentuje zaledwie kilka. Według jakiego klucza? Pozostaje nam zatem bardzo ściśle potraktowanie wszystkich określeń z frazy: „dawaliśmy w delikatny sposób wyraz naszym zastrzeżeniom”. Zastrzeżenia dawane „w delikatny sposób”! Ze wszystkich „znaków ostrzegawczych” i „zastrzeżeń” uprzywilejowane są jedynie te, które

postawiono „w delikatny sposób”. Osobliwy wyróżnik. Jakże przewrotną strategię zastosował ten, kto opowiada nam tę historię. Odwraca mianowicie potoczne - i nie tylko - wyobrażenie o sposobach podkreślania hierarchii ważności elementów świata przedstawionego. Znaczące w sposób szczególny są nie te sygnały, które na takie wyglądają, ale te, które wydają się mało istotne. Wśród podkreśleń - te czynione cieńszą kreską, pośród barw jaskrawych - przygaszone, między głośnymi - cichsze, w licznym - nieliczne, w pierwszoplanowym - drugoplanowe. Miarą „delikatności” jest - po prostu - ograniczona postrzegalność. Trzeba więc szukać tam, gdzie słabo widać, gdzie znaki stawiane są tak delikatnie, iż moglibyśmy ich nie dostrzec.

Wielce prawdopodobne, że właśnie w tym momencie ostatecznie załamałaby się nasza kariera „ważnych czytelników” *Ulicy Krokodyli*, gdyby przewidujący narrator nie wysłał jeszcze jednego sygnału. Oto on:

Mało kto nie uprzedzony spostrzegał dziwną osobliwość tej dzielnicy [...] (s. 73).

W dziwnym i osobliwym - od początku do końca - świecie *Ulicy Krokodyli* narrator podkreśla pewną „dziwną osobliwość”, co do której ma uzasadnione podejrzenie, że mogłaby pozostać nie dostrzeżona - nie dostrzeżona jako szczególnie „dziwna osobliwość”. Dzieje recepcji Schulzowskiej opowieści pokazują, że nawet czytelnik uprzedzony również nie bardzo spostrzegał, a jeśli nawet zauważał, to nie przejmował się tym zbytnio. Wśród rozmaitych „mocnych” określeń i ocen, jakich nie szczędzi nam narracja, ten skromny zwrot „dziwna osobliwość” stanowi delikatny znak ostrzegawczy, delikatny wyraz zastrzeżenia. Może tylko jego forma - stylistycznego pleonazmu i logicznej tautologii, nadmiernej synonimii i błędnego koła myślowego - zwraca uwagę: częsty u Schulza wykładnik intensywności jakiegoś zjawiska. Rozszczepione składniki tego określenia zostaną użyte jeszcze kilkakrotnie w opowiadaniu - w sumie sześciokrotnie - wyznaczając swoistą marszrutę i wskazując na cechy szczególnie ważne w przedstawionym świecie. Wyliczam same „znaki ostrzegawcze”, sam „delikatny wyraz”, bez przedmiotu, do którego się odnoszą: „atmosfera dziwnej błahości” (s. 76), „rzecz dziwna” (s. 76), „osobliwością dzielnicy są” (s. 77), „najdziwniejszą atoli rzeczą jest” (s. 77), „powiew dziwnej powagi” (s. 78). Powyższy ciąg zamyka zdanie: „A jednak - a jednak czy mamy zdradzić ostatnią tajemnicę tej dzielnicy, troskliwie ukrywany sekret ulicy Krokodyli?” (s. 79). To po tym zdaniu następuje ów metatekstowy akapit, który próbuję tu rozszyfrować. Rzeczy dziwne i najdziwniejsze, osobliwości i dziwne osobliwości, tajemnice i sekrety - oto zestaw wskazówek dla „ważnego czytelnika”.

A przecież mamy jeszcze niebywale istotną i sformułowaną wprost informację metajęzykową: „słowa te mają zbyt ostateczne i stanowcze znaczenie, by określić połowiczny i niezdecydowany charakter jej rzeczywistości”. I dalej: „Język nasz nie posiada określeń, które by dozwały niejako stopień realności, definiowały jej gęstość” (s. 79). Jednoznaczne ostrzeżenie przed jednoznacznością, odesłanie poza sferę narzucających się oczywistości.

Czy uważna lektura - podążająca wskazywanym tropem i uwzględniająca narratorskie zastrzeżenia - potwierdzi przekonanie, że sens *Ulicy Krokodyli* wyczerpuje się w wizji dwudziestowiecznej cywilizacji? Czy wyłaniający się z opowiadania obraz pewnego stanu kultury jest obrazem ostatecznym, punktem dojścia, czy też może odwrotnie - punktem wyjścia i obrazem wstępnym? O czym mówi *Ulica Krokodyli*, mówiąc to, co mówi?

2.

Odczytujemy „napis” umieszczony przy pierwszym wyróżnionym „znaku ostrzegawczym”:

Mało kto nie uprzedzony spostrzegł dziwną osobliwość tej dzielnicy: brak barw, jak gdyby w tym tandetnym, w pośpiechu wyrosłym mieście nie można było sobie pozwolić na luksus kolorów. Wszystko tam było szare, jak na jednobarwnych fotografiach, jak w ilustrowanych prospektach (s. 73).

Więc jesteśmy w świecie achromatycznym, bezbarwnym. Charakterystyczne, że „szarość” ma oznaczać tu brak koloru i jest synonimem „bezbarwności”. Bezbarwna szarość ogarnia cały („wszystko”) świat *Ulicy Krokodyli*. Musi to być jakaś niezwykle ważna cecha, jeśli narrator nie tylko specjalnie ją podkreśla w formie powyższej uwagi, ale również nieustannie ją przypomina - aż po granice stylistycznego ryzyka. Zobaczmy, z jaką frekwencją to czyni: „pustą i bezbarwną roślinność” (s. 72), „szara atmosfera jałowych tych wnętrz” (s. 72), „Szare ich wielkie szyby wystawowe” (s. 72), „Lokal był wielki i pusty, bardzo wysoki i bezbarwny” (s. 73), „Cichym, bezbarwnym, odrapanym niebem tej dzielnicy” (s. 73), „Panienki sklepowe [...] szare i papierowe, jak ryciny” (s. 74), „szklistoszarych wystaw” (s. 76), „Szary, bezosobisty ten tłum” (s. 76), „wzdłuż wystaw sklepowych, tych brudnych, szarych czworoboków” (s. 78), „szara i lekka roślinność puszystych chwastów, bezbarwnych włochatych maków” (s. 79), „szare maki ekscytacji” (s. 80).

Narrator, mówiąc o braku barw, nie powiedział jednak wszystkiego, nie wskazał na cechę najbardziej źródłową. Otóż na ulicy Krokodyli brakuje nie tylko kolorów, ale - przede wszystkim może - światła. Brak światła wydaje się bardziej podstawowy, bo w nim ma przyczynę brak barw. Bezbarwność jest jedynie skutkiem. Fakt, że akcentuje się właśnie brak barw, a nie brak światła, może świadczyć, że chodzi raczej o opis skutków jakiegoś procesu niż jego przyczyny. Informacje o „stanie” światła - mimo wszystko - są, i są powiązane ściśle ze „stanem” barw. Kłopoty z „oświetleniem” dotyczą zarówno wnętrz, co łatwiej zrozumieć w kategoriach naturalnych, jak i świata zewnętrznego, co wyjaśnić trudniej. Na zewnątrz:

Jest to szary dzień, jak zawsze w tej okolicy, i cała sceneria wydaje się chwilami fotografią z ilustrowanej gazety, tak szare, tak płaskie są domy, ludzie i pojazdy (s. 76).

Podobnie wewnątrz pomieszczeń:

Przez wielkie szare okna, [...] nie wchodzi światło, gdyż przestrzeń sklepu już napęczniona jest, jak woda, indyferentną szarą poświatą, która nie rzuca cienia i nie akcentuje niczego (s. 73).

Jedną z konsekwencji braku światła - oprócz bezbarwności - jest panująca na ulicy Krokodyli ograniczona widoczność. Narrator odnotowuje tę cechę stawiając przy niej kolejny znak „dziwności”:

Tłum płynie monotonna i, rzecz dziwna, widzi się go zawsze jakby niewyraźnie, figury przepływają w splątany, łagodny zgiełku, nie dochodząc do zupełnej wyrazistości (s. 76-77).

Z dalszego ciągu wynika, że raczej się słyszy niż widzi i że fragmentaryczny obraz powstaje z wrażeń słuchowych. Zauważmy również, że okna i szyby wystawowe, czyli rzeczy umożliwiające widzenie, nie pełnią swych funkcji, gdyż są szare, brudne i „ślepe” („ślepych okien biurowych”, s. 76).

Bezbarwność, szarość i brak światła w *Ulicy Krokodyli* łączony jest najczęściej z „papierem”, z całym „papierowym” systemem odniesień: gazeta, prospekt, fotografia, rycina, papier-mâché. Prawie synonimicznie. To jeden krąg. Drugi wyznaczają pojawiające się w polu stylistycznym odwołania do „brudu”, „pustki”, „jałowości”, „tandety”, „indyferencji”, „płaskości”, odpersonalizowania. Znaczenie wskazywanej tu cechy wydaje się więcej niż oczywiste. Wszak mowa o świecie kompletnie tandetnym, lichym, papierowym i brudnym - pod każdym względem.

W świetlistym i kolorowym świecie innych Schulzowskich opowieści *Ulica Krokodyli* zdecydowanie wyodrębnia się swym totalnym achromatyzmem. Analogia istnieje tylko w opowiadaniu *Sanatorium pod Klepsydrą*, gdzie także szarość jest wszechobecna, chociaż pomieszana z czernią, przechodząca w czerń i - ostatecznie - zdominowana przez czarny kolor. Sens tej kolorystyki wiązany jest bezpośrednio ze śmiercią, z opisywaną sytuacją „życia po życiu”. Tam - szarość i czerń, szara czerń i czarna szarość, są barwami i bezbarwnością śmierci. Czytamy: „Jest to niemal żałobny symbol, funebryczny herb tego miasta” (s. 226). I jest to motywacja wystarczająca.

Rozumiemy - przyjmijmy - co ma znaczyć, lub ściślej, z jakimi właściwościami prezentowanego świata koresponduje brak barwy i zaburzenia świetlne na ulicy Krokodyli. Nie pojmujemy natomiast, dlaczego tak się dzieje. Dlaczego w tym - jak sądził kiedyś Sandauer - „całkowicie realistycznym obrazie” nowoczesności, komercjalizmu, pseudoamerykanizmu, krzykliwej jaskrawej reklamy, całkowicie nierealistycznie traktuje się podstawowy, atrybut współczesnej cywilizacji - oświetlenie i kolorowość? Dlaczego tandetny świat ulicy Krokodyli ma wszystkie cechy tandety ”oprócz tandetnej barwności i tandetnych efektów świetlnych? Dlaczego Schulz nie tylko ignoruje ten aspekt, ale jeszcze tę „ignorancję” poddaje szczególnej amplifikacji?

Rzeczywiście, dziwna osobliwość.

3.

Następne podkreślenie wiedzy w stronę innych osobliwości:

Osobliwością dzielnicy są dorożki bez woźniców, biegnące samopas po ulicach. Nie jakoby nie było tu dorożkarzy, ale wmieszani w tłum i zajęci tysiącem spraw, nie troszczą się o swe dorożki. W tej dzielnicy pozoru i pustego gestu nie przywiązuje się zbytnej wagi do ścisłego celu jazdy i pasażerowie powierzają się tym błędnym pojazdom z lekkomyślnością, która cechuje tu wszystko (s. 77).

Osobliwości innych, lecz podobnych. Zarysowuje się bowiem wspólna cecha wskazywanych „osobliwości”: brak barw i światła, brak dorożkarzy, brak troski, brak „zbytnej wagi”... Przy okazji zwróćmy uwagę na zupełny drobiazg - delikatną symetrię w „delikatnym” stawianiu „znaków ostrzegawczych”. Komplikacje ze światłem i barwą były dwukrotnie zaznaczone zwrotami: „dziwna osobliwość” i „rzecz dziwna”. Dwukrotny sygnał pojawia się również w przypadku teraz omawianej cechy: „osobliwość dzielnicy” i „atmosfera dziwnej błahości” (s. 76). Tym razem narrator nie musi mówić, że „mało kto nie uprzedzony spostrzegał” tę osobliwość - nawet kokieteryjnie - ponieważ przytoczony obraz „dorożek bez woźniców” dotyczy cechy i bardziej powszechnej, bo obejmującej dosłownie wszystko, o czym mówi się w tej historii, i bardziej drastycznie przejawiającej się, bo w sferze czysto materialnej, przedmiotowej, zewnętrznej. Chociaż nie tylko. Na ulicy Krokodyli nic nie jest tym, czym powinno być, nic nie jest na swoim miejscu, nic nie funkcjonuje prawidłowo i nic nie jest całością. Jest to świat „wybrakowanych artykułów” (s. 74) - we wszystkich możliwych znaczeniach słów „wybrakowany” i „artykuł”. Wszystko jest „wybrakowane”: ludzie i rzeczy. „Wybrakowane” zewnętrznie i wewnętrznie, fizycznie i duchowo. Z marnego materiału i marnie wykonane. Świat nie dokończony i połowiczny, niekompletny i zdefektowany. Jak biegnące samopas dorożki bez woźniców, lecz z pasażerami.

Stempel „osobliwości” został postawiony tylko przy tym obrazie, chociaż wszystkie „artykuły” z ulicy Krokodyli są w tym samym stopniu osobliwe. Nieprzypadkowy wybór. Dorożka należy przecież do centralnych obrazów Schulzowskiego symbolarium. Jej sens zdecydowanie przekracza znaczenie, jakie ma zwykły motyw lub nawet temat. To - archetyp. Pojawia się zarówno w myśli dyskursywnej, jak i w twórczości artystycznej. W słynnym autokomentarzu ogłoszonym w formie listu otwartego do S. I. Witkiewicza napisał Bruno Schulz o dorożce cały akapit. Przytaczam go w całości:

Początki mego rysowania gubią się w mgłę mitologicznej. Jeszcze nie umiałem mówić, gdy pokrywałem już wszystkie papiery i brzegi gazet gryzmołami, które wzbudzały uwagę otoczenia. Były to z początku same powozy z końmi. Proceder jazdy powozem wydawał mi się pełen wagi i utajonej symboliki. Około szóstego, siódmego roku życia powracał w moich rysunkach wciąż na nowo obraz dorożki z nastawioną budą, płonącymi latarniami, wyjeżdżającej z nocnego lasu. Obraz ten należy do żelaznego kapitału mojej fantazji, jest on jakimś punktem węzłowym wielu uchodzących w głąb szeregów. Do dziś dnia nie wyczerpałem jego metafizycznej zawartości. Widok konia dorożkarskiego nie stracił po dziś dzień dla mnie na fascynacji i wzburzającej mocy. Schizoidalna jego anatomia pełna na wszystkich końcach rogów,

węzłów, sęków i sterczyn została jak gdyby wstrzymana w rozwoju w chwili, gdy chciała się jeszcze dalej rozrość i rozgałęzić. A i powóz jest wytworem schizoidalnym, wynikłym z tej samej zasady anatomicznej - wieloczłonkowy, fantastyczny, zrobiony z blach powyginanych jak pletwy, ze skóry końskiej i ogromnych kół-klekotek (s. 442)

Dorożki występują równie licznie i w rysunkach, i w opowiadaniach. Różne w typie, pasażerskiej „zawartości”, a także i funkcji. O niektórych - wydaje się - można powiedzieć, że pełnią „zwykłą”, prozaiczną rolę pojazdów służących postaciom w świecie Schulza do przemieszczania się w przestrzeni (na przykład wycieczka za miasto w *Republice marzeń*). Inne pojawiają się w sytuacjach wyraźnie symbolicznych. Rzecz wymaga dokładnego i odrębnego opracowania - a nie ma takiego - więc tu daję ledwie kilka uwag wstępnych.

Szczególnie znaczące są dwa warianty. W wariancie pierwszym akcentowany jest brak woźnicy w dorożce. W prozie są dwa znakomite tego przykłady. Oprócz *Ulicy Krokodyli*, także w *Skleпах cynamonowych*, czyli w dwóch bezpośrednio ze sobą sąsiadujących opowiadaniach. W *Ulicy Krokodyli* pasażerowie są bliżej nie- określani, a w *Skleпах cynamonowych* pasażerem takiego „błédnego” pojazdu jest sam narrator-bohater. W drugim wariancie ważni są pasażerowie, a raczej pasażerki, ponieważ są to nagie kobiety. Wariant realizowany wyłącznie w rysunkach. Wolno przypuszczać, że specjalne znaczenie mają obrazy łączące obydwie zasady - tę dominującą w prozie i tę rysunkową. Jest kilka takich rysunków: nagie kobiety w powozach bez woźniców. Być może trzeba tu mówić o odrębnym wariancie w tym cyklu. O nadzwyczajnym znaczeniu tych obrazów dla Brunona Schulza najdobitniej świadczy następujący - wielce enigmatyczny - fakt: do rysunków ilustrujących *Sanatorium pod Klepsydrą* autor włączył także takie, które nie miały żadnych odpowiedników w fabule! Były to obrazy nagich kobiet w powozach. Niektóre z nich znalazły się w książce⁷. Mówi to wiele o Schulzowskim pojmowaniu ilustracji. Mówi - przede wszystkim - że obraz dorożki był (lub bywał) plastycznym ekwiwalentem (albo też sygnałem) sytuacji i sensów innych niż te, które mogły bezpośrednio kojarzyć się z jego naoczną formą. Przypomnijmy autorskie sformułowania: „jest on jakimś punktem węzłowym wielu uchodzących w głąb szeregów”, „pełen wagi i utajonej symboliki”, „i wzburzającej mocy”. Obraz o „metafizycznej zawartości”.

Debora Vogel, która nie była skazana - jak my - na interpretację, bo знаła dzieło i idee Schulza z bezpośredniego kontaktu, wśród podejmowanych przez niego tematów plastycznych wymienia *Czasy Mesjasza* i pisze rzecz następującą: „Także w *Czasach Mesjasza* występują podobni do karłów pokurczeni mężczyźni i uskrzydłone, fantastyczne kobiety, które w głębokich powozach, nagie, przejeżdżają ulicami miasta”⁸. Nagie kobiety w powozach i kontekst mesjański! Przyjdzie

7 Zwrócił na to uwagę J. Ficowski (B. Schulz, *Ilustracje do własnych utworów* zebrał, opracował, słowem wstępnym opatrzył J. Ficowski, Warszawa 1992, s. 7) i natychmiast je wyłączył - zmieniając autorską przecieź decyzję! - ze zbioru Schulzowskich ilustracji „z uwagi na brak ich ściślejzego związku z tekstami, którym towarzyszą w tamtej edycji”.

8 D. Vogel, *Bruno Schulz*, tł. A. Węgleńska, w: *Bruno Schulz 1892-1942. Katalog-Pamiętnik Wystawy*, s. 165. Oryginał drukowany po szwedzku w sztokholmskim czasopiśmie „Judisk Tidskrift”, 1930 nr 7. W jednym z kilku

nam do tego jeszcze wrócić. Nie wchodząc natomiast w szczegóły, można powiedzieć, że obraz dorożki wiedzie w stronę najgłębszej problematyki w twórczości autora *Komety*. Zrozumiałe więc, że został wyróżniony jako reprezentatywny dla pewnego typu „osobliwości”.

Osobliwe defekty i braki w rzeczywistości *Ulicy Krokodyli* występują w dwóch aspektach: dotyczą struktury wewnętrznej tego, o czym się opowiada, a także zewnętrznej „powłoki” przedmiotów przedstawionych. Wszystkie „obiekty” w tej rzeczywistości są puste w środku. Puste zarówno w sensie najdosłowniej fizycznym, jak i przenośnym, duchowym, psychicznym, moralnym. Zaczyna się to już na mapie miasta, gdzie „okolica ulicy Krokodylej świeciła pustą bielą” (s. 71), a dalej już wszystko będzie puste: pseudoamerykanizm „wystrelił” „pustą i bezbarwną roślinność” (s. 72); „Lokal był wielki i pusty” (s. 73), z kondygnacjami „pustych półek” (s. 73) i w ogóle „kubaturą pustki” (s. 73); i rupieciarnia „pustego teatru” (s. 76); i dzielnica „pustego gestu” (s. 77); i „fermentacja pragnień” też okazuje się „pusta” (s. 79). Wszystko „rośnie w pustą wydętą narośl” (s. 79). A ludzie to „kreatury bez charakteru, bez gęstości” (s. 72). Nie ma nic w środku - ani materii, ani ducha. Pozostaje jako jedyna realność to, co zewnętrzne: skorupa, fasada, maska, dekoracja, kostium. Lecz i ta „realność”, chociaż i tak pusta, wydrążona, „bez gęstości”, nie ostaje się we względnej nawet całości. Na zewnątrz wszystko jest uszkodzone, popękane, rozerwane, zepsute, rozbite. Domy mają fasady „oblepione monstrualnymi sztukateriami z popękanego gipsu” (s. 72). Ich ściany wewnętrzne są „odarte i kruszące się” (s. 72). Zabudowania dworca kolejowego są „nie wykończone” (s. 76). Tramwaje, wykonane z *papier-mâché*, mają ściany „powyginane i zmięte” (s. 77) i „często brak im zupełnie przedniej ściany” (s. 77). Ludzie: „puści” w środku („bez gęstości”) i zepsuci. „Zepsuci” w znaczeniu potocznym, które jest - o czym wiemy - przenośne, ale również są tu dosłownie „uszkodzeni”. „Panienki sklepowe” - „każda z jakąś skazą piękności” (s. 74) w „zepsutych twarzach” (s. 75). Na czym taka „skaza” polega, dokładniej „widać” w twarzach miejscowych prostytutek: „mają w niedobrych, zepsutych twarzach nieznaczną skazę, która je przekreśla: zezują czarnym, krzywym zezem, lub mają usta rozdarte, lub brak im koniuszka nosa” (s. 78). Postaci na ulicy są postrzegane fragmentarycznie: „jakieś ciemne, żywe spojrzenie, jakiś czarny melonik nasunięty głęboko na głowę, jakieś pół twarzy rozdarte uśmiechem, z ustami, które właśnie coś powiedziały, jakąś nogę wysuniętą w kroku” (s. 77). Nigdy w całości. Twarze „w profilu, jak szereg bladych masek z papieru” (s. 77). Cała rzeczywistość popękała i wszędzie ma „szpary” (s. 76), a jej obraz „rozpada się za nami w gips i pakuły” (s. 76). Taki jest kierunek zachodzących w *Ulicy Krokodyli* procesów: puste skorupy rozpadają się i rozsypują w pustkę i nicość. Czytamy: „rozpada się w górze pod zagmatwanym niebem strychu w kubaturę pustki, w jałowy budulec nicości” (s. 73); „możliwości wiedną i rozpadają się w nicość, oszalałe, szare maki ekscytacji rozsypują się w popiół” (s. 80).

ocalałych listów napisała Vogel do Schulza: „Twój list dzisiejszy przypomni mi obraz dawnej jesiennej landary, którą mieliśmy jechać razem w krainę kolorowości” (list z końca sierpnia - początku września 1938, w: B. Schulz, *Księga listów*; zebrał, opracował, wstępem, przypisami i aneksem opatrzył J. Ficowski, Kraków 1975, s. 171), czyli w krainę zdecydowanie inną niż szara i bezbarwna ulica Krokodyli.

Nie ma światła ani barw. Jasność i ciemność, czern i biel są zmieszane, bez rozdziału. Szaro, bezbarwnie. Pustka, brak wypełnienia. Rozsypujące się skorupy. Jak na początku lub na końcu, jak w Genziezie lub Apokalipsie. Jeśli „w środku”, to ten „środek” zorientowany jest na „początek” i „koniec”. Z całą pewnością nie jest to język historii czy socjologii, ekonomii albo kultury. Jakiś inny język, lecz jaki?

Przecież byliśmy delikatnie ostrzegani.

4.

W *Ulicy Krokodyli* mamy więc dwa podstawowe zespoły obrazów reprezentowanych przez „brak barw” i „dorożki bez woźniców”. Może здаwać się, że gdyby te dwa ciągi obrazów potraktować odrębnie, to ich osobliwości da się stosunkowo łatwo objaśnić. Odwołując się, przykładowo, czy to do - rozległej wprawdzie, ale nie tak hermetycznej przecież - symboliki światła i kolorów, czy też do - tak to nazwijmy - symboliki przedmiotów zdefektowanych. Na przykład wątek „pustki”, braku „środka”, „wypełnienia”, wpisywałby się dosyć ściśle - na pierwszy rzut oka - w semantykę „larwy”, „maski”, „persony”. Moglibyśmy na tę okoliczność przytaczać spostrzeżenia tego rodzaju:

Charakterystyczne, że słowo »larwa« już przez Rzymian używane było w znaczeniu trupa astralnego, »czegoś pustego« - *inanis*, bezsubstancjalnego, powłoki, która pozostaje po umarłym, a więc na oznaczenie jakiejś ciemnej, bezosobowej, wampirowatej mocy, szukającej dla podtrzymania swych sił i ożywienia się dopływu świeżej krwi i wyglądu żywej osoby, który owa astralna maska mogłaby przybrać, przyssawszy się doń, aby podać ów wygląd za wygląd swego bytu. Znamienne również, że w najróżniejszych doktrynach, nawet pod względem terminologicznym zupełnie jednakowo określa się podstawową cechę owych astralnych szczątków, ich pseudorzeczywistość. I tak w Kabale nazywają się one »klipot« - łupina, a w teozofii noszą nazwę »skorup«. Godne uwagi jest i to, że taki brak wypełnienia skorupy, pustka pseudorzeczywistości zawsze uchodziły w mądrości ludowej za cechę sił nieczystych i złych⁹.

Cytuję tak obszernie, gdyż jest to kontekst arcytrafny, a jednak - choć brzmi to paradoksalnie - mało przydatny w interpretacji *Ulicy Krokodyli*. Mało przydatny, ponieważ z jednej strony jest zbyt wąski i obejmuje tylko jeden aspekt, z drugiej zaś - przywołuje szeroki materiał kulturowy. Tymczasem w opowiadaniu mamy do czynienia - obok „czegoś pustego”, czyli *inanisa* - i z brakiem barw, i z brakiem czy też ograniczeniem światła, i z zewnętrznymi defektami. To wszystko stanowi jeden spójny system obrazowy, wszystkie te obrazy są ze sobą sprzęgnięte. Wyjaśnienia wymaga podstawa tego sprzęgnięcia. Co łączy światło z pękającą sztukaterią i kruszącymi się ścianami? Na czym polega współzależność „szarości”, „pustego lokalu”,

⁹ P. Florenski, *Ikonostas*, w: tenże, *Ikonostas i inne szkice*, wybrał, przełożył i przypisami opatrzył Z. Podgórzec, wstęp J. Nowosielski, posłowie W. Panas, wyd. II, Warszawa 1984, s. 113. Poprawiam autora: „klipot” oznacza przede wszystkim „skorupa” i w kabale, i w teozofii.

i „rozdartych ust”? Jak połączyć „bezbarwność” maków z brakującym „koniuszkiem nosa”?

Sformułowana przez palestyńskiego kabalistę Izaaka Lurie (1534-1572) teoria *szwirat ha-kelim* będzie tym kontekstem, który pozwoli wyjaśnić wszystkie „dziwne osobliwości” *Ulicy Krokodyli*. Teoria ta stanowi część wielkiego systemu teogonicznego i kosmogonicznego, w którym Luria opisuje stworzenie świata, poczynając od absolutnego początku, od procesów zachodzących w samym Stwórcy, upadek stworzenia i zbawienia świata, czyli koniec całego procesu. Charakterystycznym rysem luriańskiej teorii jest to, że z jednej strony stanowi wysoce spekulatywny i niezwykle skomplikowany system myślowy, z drugiej natomiast - posługuje się językiem symbolicznym, poetyckim, językiem opowieści mitycznej. I być może największym paradoksem jest fakt, że tą skrajnie ezoteryczna doktryna, której nie popularyzował ani jej twórca, ani jego uczniowie, uzyskała z czasem szeroką recepcję. Recepcję wprost ludową, oczywiście, w formie zredukowanej do kilku podstawowych wątków.

Teoria *cimcum* - skurczenie się, cofnięcie, wklęśnięcie - mówi o początku wszystkiego. Według Lurii świat powstaje w wyniku wielkiego wybuchu i emanacji Bożej energii świetlnej. Świat tworzony jest więc z materii świetlnej, światło stanowi podstawową i właściwą substancją rzeczywistości. To ważny dla naszych rozważań motyw. Drugi istotny motyw w tej teorii początku wynika z charakteru procesu twórczego. Kreacja ma naturę niezwykle dynamiczną („wybuch”) i dramatyczną, wręcz spazmatyczną, kon- wulsyjną, stanowi bowiem nie kończącą się serię „skurczów” i „rozskurczów”, „wdechów” i „wydechów”, „odpływów” i „przyptywów”, „kompresji” i „dekompresji” - jest wielkim, gwałtownie pulsującym rytmem.

Tu pojawia się moment, który badacze systemu Lurii uznają za jawnie gnostycki. Chodzi właśnie o teorię *szwirat ha-kelim*, co można przełożyć jako „rozbicie naczyń”, „popękane naczynie”, „stłuczenie naczyń”, „rozerwane naczynia”. W trakcie aktu Bożej kreacji, już na samym początku tworzenia, kiedy wyzwolona w procesie *cimcum* energia zaczyna emanować na zewnątrz, wydarza się wielka katastrofa kosmologiczna. I świat, który powstaje okazuje się efektem tej katastrofy. Mówiąc najkrócej i opuszczając wiele pośrednich etapów - rzeczywistość form, które Luria nazywa obrazowo „naczyniami” (*kelim*), nie była w stanie utrzymać przeznaczonej dla niej substancji świetlnej, Bożej intencji i Bożego projektu. „Naczynia” popękały i rozsypały się w postaci „skorup” (*klippot, klippa*), a światło częściowo wróciło do swego źródła, czyli Stwórcy, a częściowo rozproszyło się w formie pojedynczych „iskier” wraz z rozbitymi „skorupami”. Mieszanina rozproszonego światła i odłamków „skorup” stała się tworzywem tego świata, który powstał, stała się zaczątkiem „materii grubej”. Te „skorupy”, które znalazły się najdalej i najniżej od „epicentrum”, gdzieś na krańcach świata, na jego dnie, gdzie też znalazło się najmniej „iskier” Boskiego światła, uformowały się w królestwo ciemności - domenę zła. W ten sposób Luria wyjaśnia przyczynę i formę zła. Zło jako efekt zaburzonej, żeby wprost nie powiedzieć - nieudanej kreacji, jako jej „druga strona” (*sitra achra* - wedle określenia *Księgi Zohar*), „odwrotna strona”, „lewa strona” twórczej emanacji. Odtąd nic nie jest całością, nic nie jest na swoim miejscu,

wszystko jest uszkodzone, wybrakowane. Taki świat od samego początku wymaga naprawy: zebrania rozsypanych iskier światła, „zlepiania” rozbitych odłamków naczyń, realizacji intencji Stwórcy. To ostatnia część systemu Lurii - teoria *tikkun* („restytucja”, „naprawa”, „odnowienie”). Ma ona charakter eschatologiczny i mesjański, ponieważ na tym zamknie się historia świata - jej ostatnim aktem będzie przyjście Mesjasza¹⁰.

W twórczości Brunona Schulza są odniesienia do wszystkich faz luriańskiej kosmogonii. Tu koncentruję się wyłącznie na temacie „rozbitych naczyń”, w dodatku ograniczam się do analizy tylko jednego opowiadania¹¹. A przecież jest to centralna kwestia w całym myśleniu i obrazowaniu autora *Ojczyzny*. Została sformułowana „otwartym”, bo dyskursywnym tekstem w eseju *Mityzacja rzeczywistości*, przy użyciu formuł językowych jakby wprost wziętych z kabalistycznych traktatów. Wizja „pierwotnego słowa”, które krążyło „dookoła sensu światła” „było wielką uniwersalną całością” i którego „integralny organizm [...] rozerwany został na poszczególne wyrazy, na głoski, na potoczną mowę”, „jak poćwiartowane ciało węża z legendy, którego kawałki szukają się wzajemnie w ciemności” (s. 365-366) oczekuje restytucji: przywrócenia całości. Rozerwane w trakcie *szwirat ha-kelim* świetliste słowo stwórcze. Kabaliści utrzymywali, że nawet litery Bożego Tetragramu zostały rozerwane - osobno J H i osobno W H. Ułomne, uszkodzone słowo i ułomna, uszkodzona Księga - strzępy, „ułamki potłuczonego zwierciadła” (s. 119). Oto dwa skrzydła Schulzowskiej wizji „rozbitych naczyń”. A do tego trzeba dodać *Traktat o manekinach* - wielki temat kreacji z jawną aluzją gnostycką i z wprost sformułowanym zagadnieniem kreacji - właśnie! - „ograniczonej”, „kalekiej”. Pojawia się również u Schulza samo pojęcie katastrofy kosmicznej, zarówno w prozie (*Druga jesień*: „jak w przeddzień kosmicznej katastrofy”, s. 228), jak i eseistyce (*Wędrowni sceptyka*: „[...] jakby po eksplozji świata. Pamiętamy głucho i niewyraźnie gdzieś tę straszliwą katastrofę kosmiczną”, s. 409; „wszystko legło w gruzy” s. 410). *Ulica Krokodyli* zajmuje w tym ciągu problemowym specjalne miejsce.

Schulzowskie Krokodylopolis jawi się nam jako skutek *szwirat ha-kelim*, czyli - powtórzmy - owego dramatu tworzenia, polegającego na tym, że intencja i projekt stwórczy nie znajduje realizacji w samym stworzeniu. Kreatura nie może unieść siły i wielkości projektu i staje się po prostu mniej lub bardziej niewydarzoną kreaturą. Sama katastrofa nie jest przedmiotem opowieści. Są natomiast jej efekty w świecie. Zasadą tak wykreowanego świata będzie powtarzalność mechanizmu owego pierwszego rozbicia. Píše Schulz:

10 Dla poznania kabały podstawowe znaczenie mają prace Gershoma Scholema, zwłaszcza fundamentalne opracowanie *Major Trends in Jewish Mysticism*, Jerusalem 1941. Zob. również jego autorstwa biogram Izaaka Lurii w *Encyklopedia Judaica*, Jerusalem 1972-1978, vol. XI, s. 572-578. Por. także: R. Goetschel, *Kabala*, przeł. R. Gromacka, Warszawa 1994; Z'ev ben Shimon Halevi, *Kabala. Tradycja wiedzy tajemnej*, przeł. B. Kos, Warszawa 1994; B. Kos, M. Krych, *Kabbala żywa*, „Znak”, 1983 nr 339-340.

11 O Schulzowskim obrazie *cimcum* piszę w artykule: *Bruno kabalista. O kosmogonii kabalistycznej Brunona Schulza*, „Akcent”, 1996 nr 1. Temat *tikkun* omawiam w dwóch tekstach: „Mesjasz rośnie pomalu...” i „O pewnym wątku kabalistycznym w prozie Brunona Schulza”, w zbiorze: B. Schulz, *In Memoriam i Przyjście Mesjasza, O ikonologii mesjańskiej Brunona Schulza*, „Kresy” 1993, nr 14. Całość zagadnień Schulzowskiej kabalistyki przedstawiam w książce *Księga blasku* (w przygotowaniu).

Powiedzmy bez ogródek: fatalnością tej dzielnicy jest, że nic w niej nie dochodzi do skutku, nic nie dobiega do swego *definitivum*, wszystkie ruchy rozpoczęte zawisają w powietrzu, wszystkie gesty wyczerpują się przedwcześnie i nie mogą przekroczyć pewnego martwego punktu. Mogliśmy już zauważyć wielką bujność i rozrzutność - w intencjach, w projektach i w antycypacjach, która cechuje tę dzielnicę. Cała ona nie jest niczym innym, jak fermentacją pragnień przedwcześnie wybujałą i dlatego bezsilną i pustą (s. 79).

Opowieść o skutkach głębokiego, metafizycznego pęknięcia. Opowieść o świecie tworów popękanych, nie dokończonych, fragmentarycznych, zepsutych fizycznie i duchowo, o niepełnym i niepewnym statusie ontologicznym, o „niepewnej egzystencji” - wedle określenia użytego w narracji. Słowem, opowiadanie o świecie „skorup” - *klippot*. Opowieść o rzeczywistości, w której światło - metafizyczna substancja twórcza - rozprasza się, a rozsypane iskry padają w mrok, mieszają się z ciemnością i w wyniku tego zmieszania bieli i czerni powstaje szarość - bezbarwna, brudna szarość ulicy Krokodyli. Achromatyczny, asubstancjalny i antymetafizyczny świat *klippot*. Obraz zła, „dolnego świata”, „drugiej strony”, „lewej strony”. Obraz *sitra achra*.

5.

Teraz o krokodylach. Nadeszła bowiem pora bestii, która dała miano ulicy.

Żaden z używanych w niniejszym sprawozdaniu terminów kabalistycznych nie występuje w Schulzowej opowieści. Jedynym określeniem jakoś uogólniającym i w pewien sposób interpretującym stan przedstawianej rzeczywistości staje się „krokodyl”. Przede wszystkim należy zauważyć, że krokodyl i cała mu pokrewna rodzina gadów i potworów, do której zalicza się też węża, smoka, Lewiatana, a nawet wieloryba, przywołuje archaiczną i bardzo bogatą symbolikę wielokulturową. Odsyła do elementarnej, kosmogonicznej semantyki. Dla pisarza programowo akcentującego rolę mitu posłużenie się tak „obciążoną” figurą musi mieć szczególne znaczenie. Przypomnijmy pogląd wyrażony w *Mityzacji rzeczywistości*:

Najtrzeźwiejsze nasze pojęcia i określenia są dalekimi pochodnymi mitów i dawnych historyj. Nie ma ani okruszyny wśród naszych idei, która by nie pochodziła z mitologii - nie była przeobrażoną, okaleczoną, przeistoczoną mitologią (s. 366).

Ulicy Krokodyli patronuje krokodyl. Trzeba zapytać o podstawy dla takiej pozycji. Tym bardziej, że na ulicy Krokodyli nie ma krokodyli. Co oznacza „krokodyl” i dlaczego akurat „krokodyl”? I jaki byłby związek „krokodyla” z rzeczywistością uformowaną w wyniku „rozbitcia naczyń”?

Krokodyle nie występują bezpośrednio, ale pewien stopień „gadziej naoczności” - jeśli wolno się tak wyrazić - zdaje się być obecny w opowiadaniu. Delikatny trop zaczyna się już na mapie miasta i całej okolicy. Mapa „[...] otwierała daleki widok na całą dolinę Tyśmienicy, wijącej się

falisto bładozłotą wstęgą, na całe Pojezierze szeroko rozlanych moczarów i stawów, na pofałdowane przedgórza [...]” s. 70). Tyśmienica to nazwa strumienia przepływającego przez Schulzowski Drohobycz. Natomiast Pojezierza, pisanego majuskułą, jak przystało na nazwę własną, nie ma tam żadnego. Nie ma, jeśli mówić o pozaliterackich realiach, tego typu zbiorników wodnych, które mogłyby zasługiwać na miano pojezierza, choćby minuskułą pisanego. Rzecz jasna, stan faktyczny nie odgrywa roli w konstruowaniu wizji artystycznej. Charakterystyczne jednak, że w artystycznej topografii miasta i okolicy, jaką znamy z innych opowiadań, Schulz nie wprowadzał znaczących odniesień wodnych. A tu krajobraz, jakby rodem z Polesia przeniesiony w podkarpackie strony. Odnotowujemy więc wzmożony akcent „hydrologiczny”, zagęszczenie stosunków wodnych okolicy. Można rzec, że w ten sposób szkicuje się coś w rodzaju środowiska naturalnego złożonego z rzeczki, stawów, rozlewisk, moczarów, bagien. W takiej wodnej i bagiennej okolicy znajduje się Schulzowskie Krokodylopolis. Następną sprawą w tym kartograficznym obrazie: „faliste wicie się”, przesuwające się przez moczary. Wzmocnione korespondencją „pofałdowanych przedgórzy” rozciągniętych w linię horyzontu. Skromny, lecz dostatecznie wyraźny obraz kształtu i ruchu węża. Raczej „wężowe” asocjacje niż „krokodyle”. Moczary jednak są krokodyle.

Dalsze nawiązania - ciągle nieznaczące - są już na terenie właściwej ulicy Krokodyli. Można je dostrzec w takich oto obrazach: ulica upodabnia się do rzeki („przepuszcza znów swym korytem”, s. 78); przechodnie również („Pod domami płynie rzeka tłumy”, 76; „figury przepływają”, s. 76). Oczywiście, są to prawie frazeologizmy, lecz w kontekście, który tu wydobywam, zdają się mieć walor znacznie większy.

Wreszcie inny wymiar, bardziej zmetaforyzowany, ale też i ważniejszy. Otóż „wątpliwa dzielnica” Krokodyli była między innymi pokusą „[...] pławienia się w tym płytkim błocie wspólnoty, łatwiej intymności, brudnego zmieszania” (s. 72). Prawie niepostrzeżenie „realne” bagno z okolic miasta przekształca się w „bagno moralne”, zachowując wszystkie cechy „fizyczne” bagna: taplanie się w płytkim błocie, zmieszanie, brud. Jest to podstawowa cecha dzielnicy zarówno realna, fizyczna, jak i etyczna, duchowa. „Bagno” łączy się z omówionymi wyżej cechami - szarością zmieszanych kolorów, „brudem” szyb, „zabrudzonym” postrzeganiem rzeczy i zjawisk. Dorzucić trzeba też i taką cechę, jak „lepkość” (miejscowe kobiety mają „uporczywe, lepkie, łaskoczące spojrzenie”, s. 79). Połączenie szeregów semantycznych „szarości”, „mętności”, „brudu” i wężowej „falistości” następuje w obrazie: „Wadliwe, mętne i brudne szyby, łamiące w falistych refleksach ciemne odbicie ulicy [...] szara atmosfera jałowych tych wnętrz [...]” (s. 72).

Wszystkie wymienione tu tropy, poszlaki i asocjacje, zbiegają się i konkretyzują w bezpośrednio przywołanym i nazwanym - jednak! - gadzie. Idzie o „panienki sklepowe” i ich - powiedzmy - pozycję wobec klienta:

Odwrócone do niego tyłem lub bokiem, przystawały w aroganckim kontra- poście, przestępowały z nogi

na nogę, grając kokieterijnym obuwem, przepuszczały z góry na dół po smukłym ciele węzową grę członków, atakując nią spoza owej niedbałej nieodpowiedzialności podnieconego widza, którego ignorowały (s. 75).

Fundamentalny obraz. Krokodyla nadal brak, ale jest wąż. Owa gadzia inwersja ma wyjątkowe znaczenie, ponieważ ściślej dookreśla, o jaki aspekt „krokodylej” symboliki chodzi. Że jest to odesłanie w stronę seksualnych skojarzeń - wiadomo. Obok „panienek sklepowych”, a właściwie przed nimi, występuje i działa „smukły młodzieniec”, „usłużny, giętki i nieodporny” (s. 73), „miękki do efeminacji” (s. 74), który „przymila się i kryguje i chwilami robi wrażenie transwestyty” (s. 74). Męsko-żeński, „falisty” subiekt z ulicy Krokodyli. Obraz rozciąga się na całą scenę w sklepie z konfekcją, który okazał się antykwarnią pornograficznych druków, która to antykwarnia, w ostateczności - tego opowiadania - była jednak sklepem z konfekcją. Nieprawdopodobnie Schulz spiętrzył i zagęścił semantykę tej sceny. W scenie tej występuje wąż, mężczyzna, kobiety, no i potencjalny klient. Klasyczny archetyp. Zobaczmy, jak go wypełnił autor. „Wężowa gra członków” cechuje zarówno „panienki”, jak i „giętkiego” młodzieńca. Mamy więc parę „węży”: wąż-mężczyzna i wąż-kobieta. Zgodnie z przekazem biblijnym. W Księdze Izajasza (27, 1) czytamy:

W ów dzień Pan ukarze swym mieczem
twardym, wielkim i mocnym,
Lewiatana, węża płochliwego, Lewiatana, węża krętego;
zabije też potwora morskiego

„Wąż płochliwy” oznacza mężczyznę, czy też dokładniej - potwora rodzaju męskiego, a „wąż kręty” to potwór żeński. Zło jest obydwu rodzajów. Przy okazji zwróćmy też uwagę, że w Biblii utożsamia się ze sobą całą klasę potworów: Lewiatana z wężem, wielorybem i krokodylem. Obok tego rozdzielenia „węża” na płci, ma miejsce - równoczesne - połączenie, bo subiekt nie tylko „chwilami robi wrażenie transwestyty”, ale przekształca się po prostu w kobietę i kończy swoją aktywność „kobiecą biernością”, układa się na kanapie „odsłaniając kobiecy dekolt” (s. 75). W ten sposób mówi się o dwoistej naturze samego „węża”. W symbolice wąż ma właśnie charakter męsko-żeński. Charakterystyczny w tej scenie jest rozkład „ról”: proceder kuszenia rozpoczyna ów dwoisty wąż-kusiciel, który przygotowuje „teren” dla „panienek” - dalej to już one będą „rzecz wiadomą” kontynuowały.

Jest to centralna część opowiadania, najdłuższa i najbardziej rozbudowana scena. Środek opowiadania wypełnia więc opis kuszenia z wszystkimi komponentami, które znamy z Biblii. Muszę w tym miejscu nieco skorygować wcześniejszą opinię o tym, że w opowiadaniu brak opisu katastrofy kosmicznej. Otóż grzech pierworodny w ujęciu niektórych kabalistów jest częścią *szwirat ha-kelim*, tą „ludzką” i widzialną, bo sama katastrofa odbywa się „przed” człowiekiem i „przed” widzialnym światem. Tak czy inaczej odwołuje się Schulz do sytuacji źródłowej. Bez

wątpienia idzie o obraz zła, „drugiej strony”, „lewej strony” - tak jak za sklepem z ubraniami skrywał się magazyn rozpusty. Kabaliści opisując *sitra achre* również posługują się Izajaszowym obrazem dwóch węży i - oczywiście - perspektywą seksualną¹².

Na ulicy Krokodyli zło reprezentowane jest przede wszystkim poprzez seks. Narrator mówi o tym wprost, co zauważa każdy czytelnik. Ale seksualizm przejawia się w narracji także w sposób bardziej zawoalowany, ukryty w obrazach, w modelowaniu obrazów, w asocjacjach, które w seksualnym kontekście, jaki przenika całą opowieść, ujednoznaczniają się. Ta delikatna forma obecności dotyczy momentu najbardziej brutalnego. Chyba nie trzeba być szczególnym freudystą, żeby dostrzec, iż cała scena w sklepie z subiektem-wężem i wężowatymi panienkami oraz klientem modelowana jest w kategoriach aktu seksualnego. Równocześnie obraz jeszcze bardziej komplikuje się i odsyła nas w inną stronę. Oto bowiem w rytmie aktu seksualnego pojawia się pulsująca rytmika aktu kreacji opisywanego w doktrynie *cimcum*. Dokładnie: jej pierwsza faza - skurcz, ściągnięcie, cofnięcie. Ostatnie zdanie z opisu wydarzeń w sklepie brzmi: „Tak cofano się, wsuwano w głąb z wyrachowaniem, otwierając wolną przestrzeń dla aktywności gościa” (s. 75). Ten ruch „cofnięcia się” (odwrotny wobec dominującego w całej scenie rytmu: do przodu - do tyłu) po to, żeby mogło zaistnieć coś innego - w kabale luriańskiej nazywa się *chistaklut* („podwyższenie”) i poprzedza ruch wypchnięcia do przodu (*chitpa- szlut* - „rozszerzenie”). Na końcu więc pojawił się sygnał tego, co nastąpiło na samym początku i co później zostało „rozbite” przyjmując taki kształt, jaki opisano w opowiadaniu. Kształt perwersyjnych inwersji.

Absolutnie kluczową pozycję problematyki erotycznej podkreśla się w opowiadaniu jeszcze w inny sposób. Wyjątkowy, bo jakby przełamujący podstawowy język stosowany do opisu świata *Ulicy Krokodyli*. Rzecz dotyczy barw. W szarej rzeczywistości okazuje się, że „panienki sklepowe” są czarne. I to jak czarne! O tej ich „czarność” jest cały długi fragment, ale bo też idzie o opis niezwyklej czerni. Przytaczam trzy „czarne zdania”:

Panienki sklepowe przesuwają się coraz częściej pomiędzy szeregami książek, szare i papierowe, jak ryciny, ale pełne pigmentu w zepsutych twarzach, ciemnego pigmentu brunetek, o lśniącej i tłustej czarność, która zaczajona w oczach, z nagłą wybiegała z nich zygzakiem lśniącego karakoniego biegu. Ale i w spalonych rumieńcach, w pikantnych stygmatach pieprzyków, we wstydlivych znamionach ciemnego puszku, zdradzała się rasa zapiekłej, czarnej krwi. Ten barwik o nazbyt intensywnej mocy, ta mokka gęsta i aromatyczna zdawała się plamić książki, które brały one do oliwkowej dłoni, ich dotknięcia zdawały się je farbować i zostawiać w powietrzu ciemny deszcz piegów, smugę tabaki, jak purchawka o podniecającej, animalnej woni (74-75).

Wszystkie cechy Schulzowskiego intensywnego stylu widać tu jak na dłoni. Zatrzymuję się przy kolorze. Wydaje się, że informacja narratora o totalnej szarości ulicy Krokodyli była mocno przesadzona. Zwróćmy jednak uwagę na oksymoron: „szare [...], ale pełne pigmentu”. Cóż za dziwna konstrukcja - szare, ale czarne. Jakiego w końcu koloru były „panienki”? Szare, chociaż

12 Zob. Sitra Achara, w: *Opowieści Zoharu*, przełożył i komentarzem opatrzył I. Kania, Kraków 1994, s. 204.

skądinąd czarne. Oto gdzie między innymi przydaje się uwaga narratora o nazbyt jednoznacznym charakterze języka. „Szarość” i „czerń” - w tym przypadku - pochodzą z różnych, chociaż pokrewnych, kodów symbolicznych. W metafizyce kabalitecznej są „szare”, w symbolice „plamy”, „zmazy”, „grzechu”, „skalenia” i „nieczystości” - czarne. Z jednej strony semantykę erotyczną doprowadza narrator do ekstremalności, z drugiej dodaje nowy aspekt kwalifikujący - plamę, nieczystość¹³. Do „brudu” i „lepkości” przybywa w ten sposób nowa jakość.

A co z krokodylem w tym jego „zawężeniu” do węża? Może pewne atrybuty „krokodyl” raczej, niż „wężowe”, przechowały się w drapieżnym i agresywnym zachowaniu sklepowej obsługi, w ich „natarczywej aktywności” i „natarczywym zainteresowaniu” (s. 75), w „nacisku na klienta” (s. 75). Może w sposobie chodzenia prostytutek: „Idą drapieżnym, posuwistym krokiem” (s. 78). Są to jednak zbyt nikłe poszlaki. Na ulicy Krokodyli są jedynie ślady węża.

Pora zająć się najdziwniejszą rzeczą na ulicy Krokodyli. Ostatnią parą w szóstce narratorskich podkreśleń wszelkich „osobliwości” i „dziwności”:

Najdziwniejszą atoli rzeczą jest komunikacja kolejowa na ulicy Krokodylej (s. 77).

Tak zapowiada się ten obraz i nie ma żadnej wątpliwości, że faktycznie mamy do czynienia z najdziwniejszą rzeczą wśród całej sekwencji rzeczy dziwnych i osobliwych. Bez rozkładu jazdy, bez ustalonego przystanku, bez normalnej sprzedaży biletów i - zdaje się - w ogóle bez pasażerów, bo nie wiadomo, czy ktoś wysiada, a prawie na pewno wiadomo, że nikt nie wsiada. Niepokojący obraz. Trzeba mu się przyjrzeć z największą uwagą. Zaczynamy od środka, od wjazdu:

I wreszcie niespodzianie zajeżdża, już wjechał z bocznej uliczki, skąd go nie oczekiwano, niski jak wąż, miniaturowy, z małą, sapiącą, krępą lokomotywą. Wjechał w ten czarny szpaler, i ulica staje się ciemna od tego ciągu wozów, siejących pył węglowy (s. 78).

Znowu wąż! Prezentacja zupełnie jak w zagadce typu: co mają ze sobą wspólnego dwa długie i kręte przedmioty? Oczywiście, obydwie są niskiego wzrostu. W zestawieniu „pociągu” i „węża” elipsą objęta jest narzucająca się podstawa porównania. Chodzi bowiem o antropomorfizację obydwu „obiektów”. Dotyczy ona zewnętrznej budowy „ciała”, pewnych detali anatomicznych, takich jak: wzrost, wielkość, typ budowy. Niskiego wzrostu, drobny, z małym, ale mocno zbudowanym „urządzeniem” napędowym. Sapiący w trakcie czynności. Bardzo nieznacznymi środkami uzyskuje się ten antropomorfizm. Użyte określenia należą prawie do naturalnych atrybutów przedmiotu. Na przykład - „sapiąca lokomotywa”. Wyrażenie chyba już zlekstykalizowane. Ale nie u Brunona Schulza. U Schulza nawet z pozoru banalne informacje mogą mieć istotne znaczenie. W innym opowiadaniu, gdzie również pociąg jest ważnym środkiem

13 Por. P. Ricoeur, *Symbolika zła*, przełożył S. Cichowicz, M. Ochab, Warszawa 1986, szczególnie część pierwsza: „Symbole pierwotne: zmaza, grzech, wina”. Także R. Caillois, *Żywiol i ład*, przeł. A. Tatarkiewicz, Warszawa 1973, rozdz. „Świętość i zmaza”.

komunikacji, w *Sanatorium pod Klepsydrą*, dwukrotnie w bliskiej odległości dowiadujemy się, że pociąg poruszał się „bez sapania”. Za drugim razem z komentarzem: „[...] jak gdyby życie powoli zeń uchodziło wraz z ostatnim tchnieniem pary” (s. 250). Tu inaczej. Sapie, więc żyje. Tu też pojawi się dwukrotna informacja w bezpośrednim kontekście. Następne, po zacytowanych wyżej, zdanie zaczyna się od słów: „Ciemne sapanie parowozu”. Synestezja tego obrazu przenosi znaczenie w inny wymiar. Tak opisany pod względem cech anatomicznych pociąg - wąż niespodziewanie wjeżdża w środek ludzkiego „czarnego szpaleru”, w ulicę „zacieśnioną na chwilę” (s. 78), w „halę” dworca kolejowego. Odniesienia falliczno-waginiczne i aluzja do aktu seksualnego są tu chyba dosyć jednoznaczne. Węże z ulicy Krokodyli kierują zawsze w stronę erotyki. Zgodnie zresztą z podstawowym znaczeniem archetypicznym.

Jeśli do tego dodać rozmaite inne cechy związane z komunikacją kolejową na ulicy Krokodyli - działa tak samo źle, jak wszystko inne - to przychodzi nam stwierdzić, iż mamy do czynienia nadal z rzeczywistością wybrakowanych, uszkodzonych, nieprawidłowo funkcjonujących przedmiotów. Z imitacją, pozorem i „skorupami”. Komunikacja kolejowa na ulicy Krokodyli ma takie same cechy, jak cały świat przedstawiony opowiadania. Należy do świata zła, pokusy, upadku, grzechu. Jest integralną częścią „drugiej strony” - efektem „rozbitej” całości. Ale to tylko jedna warstwa semantyczna.

Druga warstwa obecna w obrazie komunikacji kolejowej zakłóca i przełamuje nakreślone powyżej odniesienia. Wyznacza ją kilka części składowych. Wszystkie niezwykle. Najpierw długie, cierpliwe, wytrwałe oczekiwanie tłumu ludzi na przyjazd pociągu. Oczekują „w nieregularnych porach dnia, gdzieś ku końcowi tygodnia” (s. 77). Czekają w niepewności, „czy przyjdzie i gdzie stanie” (s. 77). Czekają - wobec niemożności uzgodnienia „poglądów na miejsce przystanku” (s. 77) - „w dwóch różnych punktach” (s. 77). Całkowita determinacja - widać przyjazd pociągu ma dla ludzi szczególne znaczenie, skoro nie odstręczają ich - powiedzmy - zasadnicze trudności, do których należy również niewytłumaczalna plaga miejska, czyli spekulacja biletami kolejowymi i przekupstwo, w dodatku całkowicie nieskuteczne, bo pociąg odjeżdża w czasie pertraktacji „z przekupnymi urzędnikami”. Jakiś rodzaj wyższej bezinteresowności w dzielnicy „z podkreślonym jaskrawo charakterem trzeźwej użytkowości” (s. 71). Niezwyčajne w tej dzielnicy oczekiwanie kończy się rozczarowaniem, gdyż pociąg odjeżdża „odprowadzany przez wolno sunący, rozczarowany tłum, który odprowadza go daleko” (s. 78). Mieszkańcy ulicy Krokodyli będą ciągle oczekiwali na pociąg. W twórczości Schulza kategoria oczekiwania jest zawsze sygnałem najwyższego znaczenia¹⁴. Można powiedzieć, że ów pociąg-wąż oznacza dla mieszkańców sferę specjalnych wartości. Kryptonim „podróż” niech będzie wstępnym określeniem tych nie zrealizowanych, a jak widać - silnych pragnień. W świecie, gdzie słowo „nadzieja” występuje wyłącznie w kontekście „nieczystych nadziei” (s. 73), pojawia się coś w rodzaju nieokreślonej nadziei innego typu.

14 O „oczekiwaniu” jako kategorii mesjańskiej piszę w artykule „*Mesjasz rośnie pomalu...*”, s. 119.

Że w tym obrazie mamy do czynienia z radykalnie inną rzeczywistością, świadczą dalsze - jeszcze bardziej zdumiewające - fakty. Takie oto:

Ciemne sapanie parowozu i powiew dziwnej powagi, pełnej smutku [...] (s. 78).

Ulica, zacieśniona na chwilę do tego zaimprovizowanego dworca pełnego zmierzchu i tchnienia dalekich dróg [...] (s. 78).

Ostatnie, szóste podkreślenie i jakże zupełnie odmienne niż cztery wcześniejsze: „powiew dziwnej powagi, pełnej smutku”! Wcześniej była „dziwna błahość”, „lekkomyślność, która cechuje tu wszystko” (s. 77), wcześniej akcentowane były braki i ograniczenia: brak troski, brak refleksji, brak perspektyw. Komunikacja kolejowa wprowadza do tego świata absolutnie inne wartości, całkowicie obce wartościom dominującym w opowiadaniu. Na moment, ponieważ w chwilę po odjeździe pociągu, po zawiedzionym oczekiwaniu, wszystko znowu wraca do panującej w tej dzielnicy „normy”. Druga połowa ostatniego z przytoczonych wyżej zdań mówi o tej „normalności”: beztroski tłum, brudne, szare wystawy, tandetny towar, ulica-dworzec znowu staje się „korytem”. Powaga, melancholia i wreszcie jakaś perspektywa - „tchnienie dalekich dróg”. Oczekiwanie wypełnione smutną powagą.

Tym niezwykłościom towarzyszy - druga tak zdecydowana - inwazja kolorystyczna. Znowu szarość przechodzi w czerń i - nowa jakość - ciemność: „czarny milczący tłum”, „czarny szpaler”, „ulica staje się ciemna”, „ciemne sapanie parowozu”. W tym też kontekście pojawia się „zmierzch”: „w szybko zapadającym zmierzchu zimowym” (s. 78), dworzec pełen zmierzchu. Z jednej strony „zmierzch” wprowadza częściową przynajmniej motywację dla ciemności, z drugiej zaś - i to ważniejsze - ustanawia jakąś miarę czasową nieobecną dotychczas w opowiadaniu. Dwukrotnie powtórzoną, a zauważyliśmy już tę strategię narratora, aby dublować ważne informacje i podkreślenia. Charakterystyczna czasowość, bo wskazująca na koniec jakiegoś czasu. Zmierzch, czyli koniec dnia. Ale też wiemy, że to oczekiwanie odbywa się „gdzieś ku końcowi tygodnia”. Chociaż ludzie oczekują w rozmaitych, „nieregularnych porach dnia”, gdy pociąg przyjedzie, szybko zapada zmierzch. Następuje jakby perspektywa końca czasów.

„Rzecz najdziwniejsza” na ulicy Krokodyli jest jednym z kilku najbardziej tajemniczych i najważniejszych obrazów w całej twórczości Brunona Schulza. Obrazem złożonym i ambiwalentnym, skupiającym w sobie przeciwstawne właściwości. Pociąg-wąż z jednej strony bowiem odsyła do *szwirat ha-kelim*, z drugiej - wizja oczekiwanej i pożądanej - tak samo pożądanej jak wszystkie opisane w tej opowieści pożądania - podróży w inny świat. Chodzi o komunikację z jakąś zewnętrzną rzeczywistością. Z tym światem, z którego przyjechał pociąg i w który odjechał. W skurczu „zacieśniającym ulicę” tworzy się punkt, w którym zbiega się cała rzeczywistość ulicy Krokodyli. Powstaje coś w rodzaju wąskiego przejścia między „tym” i „tamtym”. Metafizyczny punkt przejścia między „drugą stroną” a jakąś zdecydowaną Inną Stroną. Że jest to styk metafizyczny, świadczy pojawienie się metafizycznego komponentu: chromatyzmu. Czerń ma

w tym przypadku inny sens niż czerń - nieczysta plama - panienek. W obrębie jednego opowiadania występują dwa przeciwstawne znaczenia jednego koloru. Uświadamia nam to dokładnie jak skomplikowaną semantyką posługuje się autor *Komety*. Opisywana w *Księdze Zohar* „sitra achra”, czyli „dolny świat” skorup, upadku i grzechu, łączy się ze „światem wyższym”, czyli świętością i dobrem, wąską gardzielą. Przepaść między obu światami ma kształt cieśniny, bardzo wąskiego otworu. W kabalistycznym opisie zasadniczą rolę odgrywa również kolorystyka - mrok, czerń i dym - jako figura ontologicznego statusu. Towarzyszy temu obrazowanie seksualne. Wąż męski i wąż żeński, i wąż falliczny, światło i barwy, zwężenie i przejście, jedna strona i druga strona¹⁵.

Na ulicy Krokodyli to jedyne miejsce - szczelina przepuszczająca węzowy pociąg - przez które mieszkańcy mogą wydostać się na zewnątrz i opuścić swój świat. Jedyne punkty otwarte na „tchnienie dalekich dróg”. Jedyne momenty w opowieści sygnalizujące możliwość zmiany. Tylko możliwość. W samym centrum dzielnicy wyuzdania i rozpusty znajduje się otwór. Przebicie - prześwit. „Powiew” i „tchnienie”, coś eterycznego i spirytualnego, przepływa wśród „skorup” i rozsypanych iskier światłości. Nic tu jednak nie zostało nazwane bezpośrednio, chociaż sugestie mnożą się, a rozmaite linie znaczeniowe nabierają wyraźnego kształtu. Wydaje się, że zgromadzone obserwacje - wyprowadzane z obfitego materiału analitycznego - pozwalają na zamknięcie interpretacji. Wydaje się, że można już nazwać to, co nie zostało nazwane, objaśnić - niejasne, dopowiedzieć - przemilczane. Widać już metonimiczny, czy też synekdochiczny związek węża z krokodylem i łatwo wyjaśnić podstawę takiej właśnie relacji. Odkryliśmy wreszcie w obrazie komunikacji kolejowej rzecz zasadniczą - perspektywę świata przeciwstawnych wartości. Ogólny sens byłby więc określony.

Bardzo ogólny - tak, ale pozostają szczegóły. Pozostaje do wyjaśnienia szczegółowy i szczególnie zarazem obraz: dwuznaczny pociąg-wąż. Ten seksualnie nacechowany „przedmiot”, i cała związana z nim sytuacja modelowana w kategoriach fallicznych i waginicznych, należący całkowicie do świata „skorup”, „atrap”, „braku”, „pustki” - jest równocześnie „przedmiotem” nacechowanym jakąś nieokreśloną bliżej nadzieją wybawienia. Wąż-krokodyl wskazuje nie tylko na tradycyjnie przysługującą mu sferę znaczeń odnoszących się do pokusy, upadku, grzechu, wykroczeń seksualnych, czyli zła, ale także prowadzi w zupełnie inną stronę - świętości, dobra, czystości, pełni. I to wszystko w jednym obrazie. Dlatego narrator ma rację określając go mianem „najdziwniejszej rzeczy” na ulicy Krokodyli. Sens ambiwalentnego „węża” pozostaje dla nas tajemnicą. Za Emmanuelem Levinasem można powiedzieć: prawdziwa epifania Enigmy. Z opowiadania nie da się już nic więcej wyczytać na ten temat.

15 Por. Sitra Achara, jw.

6.

Może natomiast uda się coś zobaczyć. Wszak w opowiadaniu zawarte są liczne odwołania do wyobrażeń plastycznych. Od początkowego opisu mapy miasta, po końcową sugestię, że ulica Krokodyli mogła być tylko fotomontażem. Cały czas narrator zestawia opisywaną rzeczywistość z fotografiami, ilustracjami, rycinami, z obrazkami na papierze. Czytamy: „Podobieństwo to wychodziło poza zwykłą metaforę, gdyż chwilami, wędrując po tej części miasta, miało się w istocie wrażenie, że wertuje się w jakimś prospekcie, w nudnych rubrykach komercyjnych ogłoszeń, wśród których zagnieździły się pasożytniczo podejrzane anonse, drażliwe notatki, wątpliwe ilustracje [...]” (s. 73). Chwilami mamy wrażenie, że cała opowieść jest opisem jakiegoś zespołu rycin. Kluczowa scena kuszenia w sklepie w całości sprowadza się do procedury oglądania „obrazków”. Magazyn konfekcji stanowi „zbiór wysoce dwuznacznych wydawnictw i druków prywatnych” (s. 74), a „zepsuty młodzieniec” najpierw „dyskretnie zwraca uwagę na markę ochronną towaru, markę o przejrzystej symbolice” (s. 74), później demonstruje klientowi „osobliwe marki ochronne, całą bibliotekę znaków ochronnych, gabinet kolekcjonerski wyrafinowanego zbieracza” (s. 74). Dalszy krok wiedzie do wnętrza wypełnionego „książkami, rycinami, fotografiami”. O tym, co tam można zobaczyć, powie narrator - ale tylko powie - następująco: „Te winiety, te ryciny przechodzą stokrotnie najśmielsze nasze marzenia. Takich kulminacji zepsucia, takich wymyślności wyuzdania nie przeczuwaliśmy nigdy” (s. 74). Charakter tej „ikonografii” jest oczywisty i bez bliższej prezentacji. Skoro jednak integralną częścią świata przedstawionego są „ryciny” i ich oglądanie, trzeba i nam rozejrzeć się w nich.

Wprawdzie nie wiemy czyjego autorstwa są owe prace plastyczne, zapewne wielu autorów, ale nie popełnimy błędu, jeśli do tego zbioru zaliczymy również i te wykonane ręką Brunona Schulza. Może nie pornografia, ale - o czym powszechnie wiadomo - perwersyjna erotyka, dewiacje i obsesje seksualne są główną cechą wielu jego rysunków i grafik. *Xsięga Bałwochwalcza* - prawdziwy Schulzowski „druk prywatny” - najpełniej reprezentuje cały ten wątek i można w niej widzieć coś w rodzaju ikonograficznego odpowiednika *Ulicy Krokodyli*. Rzecz jasna, są to dzieła całkowicie odrębne, więc w grę wchodzi tylko pewne analogie. W niektórych aspektach „podobieństwo” zdaje się „wychodzić poza zwykłą metaforę” i „ma się w istocie wrażenie”, że dostrzegamy „krokodyle” odniesienia. Jedną z grafik autor wprost zatytułował *Bestie* i jest to określenie wyjątkowo ścisłe, bowiem ludzka teratologia towarzyszy licznym Schulzowskim obrazom erotycznym zarówno w *Xiędze Bałwochwalczej*, jak i w rysunkach. „Krokodylizacja” widoczna jest zwłaszcza w przypadku mężczyzn. Na rycinach autora *Księgi* są oni ukazani jako istoty chtoniczne, przyziemne, rozpląszczone, pełzające, „niscy jak węże”, z wyraźnymi, dosłownymi często, oznakami zezwierzecenia w postaci łap, ogonów, tułowi psich lub kocich. Tłum tych kreatur, podążających za kobietami, czasami formuje charakterystyczną procesję, która ma kształt jakiegoś potwora - jaszczura. Są to znane i wielokrotnie opisywane właściwości Schulzowskiej wizji plastycznej. Te bardzo widoczne obrazy „zezwierzecenia” nie będą jednak dla nas przydatne, ponieważ są jednoznacznie erotyczne. Potwierdzają tylko związek „bestii” ze sferą

seksualności. Mówią o „uszkodzonej” i „wybrakowanej” relacji między mężczyzną i kobietą. Są obrazami pożądania, pokusy, grzeszności, „bałwochwalstwa”. Należą całkowicie do świata „skorup”, do rzeczywistości uformowanej w trakcie *szwirat ha-kelim*. Nie znajdujemy w nich śladu jakiegś ambiwalencji, jakichś znaków oporu, przeciwstawienia, perspektywy zmiany. Grafiki i rysunki Brunona Schulza nie pomogą nam zrozumieć dziwnego węża-pociągu z ulicy Krokodyli.

Pozostaje ostatnia możliwość: rozejrzeć się w „gabinecie kolekcjonerskim wyrafinowanego zbieracza” i poszukać w „bibliotece znaków ochronnych”. Obok fotografii i rycin są jeszcze bowiem „marki ochronne”, cała kolekcja marek ochronnych. I mają one w opowiadaniu szczególną pozycję. O „markach ochronnych towaru” jest cała osobna sekwencja. To właśnie od nich - jak pamiętamy - rozpoczyna się kuszenie w sklepie. Są one wprowadzeniem do „kulminacji zepsucia” i „wymyślności wyuzdania”, jakie czekają tego, kto pójdzie tropem wskazanym przez te niewielkie znaki plastyczne. Jakieś nalepki, naklejki, coś w tym rodzaju, ale „o przejrzystej symbolice”, ale „osobliwe”. Obiekt pasji zbierackiej wyrafinowanego kolekcjonera. „Marki ochronne”, o których mowa w *Ulicy Krokodyli*, to nie są niewinne marki pocztowe znane z *Wiosny*, a ich kolekcjonowanie łączy z chłopięcym zbieraniem znaczków tylko fakt gromadzenia - powiedzmy - niewielkich form plastycznych. Widzimy również, że markom ochronnym przysługuje atrybut „osobliwości”, który w tej narracji oznacza specjalne wyróżnienie. Nie zostały włączone do omówionego wcześniej systemu narratorskich „znaków ostrzegawczych”, ponieważ w ich przypadku termin „osobliwe” pojawia się tylko raz i ma inną pozycję składniową niż pozostałe, które tworzą sekwencję złożoną z trzech podwojonych podkreśleń (dwa przy barwie i oświetleniu, dwa przy pustce i zdekompletowaniu i dwa przy komunikacji kolejowej), wzmacnianą doraźnie przez podwajanie szczególnie istotnych informacji. Mamy więc w opowiadaniu faktycznie siedem terminów i - ujmując rzecz w kategoriach pedantyczno-humorystycznych - trzy i pół wyróżnienia.

Fragment o markach ochronnych ma swoje odbicie w biografii Brunona Schulza. Schulz był również autorem marek ochronnych. Wykonał je dla dwóch „gabinetów kolekcjonerskich”, dla dwóch „wyrafinowanych zbieraczy”. Chodzi o ekslibrisy Maksymiliana Goldsteina i Stanisława Weingartena¹⁶. Po dwa dla każdego. Zwłaszcza ekslibrisy Goldsteina dokładnie zdają się odpowiadać sytuacji przedstawionej w opowiadaniu, ponieważ mają „przejrzystą symbolikę” erotyczną i były przeznaczone jako „znaki ochronne” dla kolekcji o takim właśnie charakterze. Jeden z nich ma zresztą tytuł *Exlibris Eroticis* - najzupełniej adekwatny do zawartości. Właściciel tych znaków i sygnowanej nimi kolekcji jest dyskretnie przesłonięty inicjałami. Niczego „osobliwego” jednak - poza deklarowaną treścią - w ekslibrisach Goldsteina nie ma. Mieszczą się w poetyce swojego gatunku¹⁷.

16 Zob. J. Ficowski, *Ekslibrisy, czyli Stanisław Weingarten i inni*, w: tenże, *Okolice sklepów cynamonowych*, Kraków 1986.

17 Reprodukacja *Exlibris Eroticis* znajduje się w zbiorze: *Bruno Schulz 1892- 1942. Katalog-Pamiętnik Wystawy*, jw., s. 229, nr 123 (nr kat. 452). Drugi z ekslibrisów Goldsteina zamieszczony w: *Bruno Schulz 1892-1942. Rysunki i archiwalia ze zbiorów Muzeum Literatury im. A. Mickiewicza w Warszawie*, układ całości i tekst W. Chmurzyński, Warszawa 1992, s. 283 (nr 254 i 255)

Całkowicie inaczej przedstawia się sprawa z markami ochronnymi Weingartena¹⁸. Są rzeczywiście osobliwe, a ich symbolika nie jest wcale przejrzysta. Stanowią dwie odrębne kompozycje zbudowane wedle odmiennych reguł, każda z własnym, samodzielным znaczeniem. Dwa złożone - może nawet bardzo złożone - teksty plastyczne. Dwie opowieści, bo ich narracyjność nie ulega wątpliwości, które łączy - przy wszystkich różnicach - coś w rodzaju ideowego pokrewieństwa. Znaczenie tych ekslibrisów jest odwrotnie proporcjonalne do ich fizycznych rozmiarów. Bruno Schulz narysował i opowiedział na markach ochronnych Weingartena historię, której nie zobaczymy i nie przeczytamy w całym jego - znanym dotychczas - dziele plastycznym i literackim. Mówiąc jego językiem z listu do Witkacego, tymi rysunkami „zakreślił ciałniejsze granice” pewnej wizji.

Jednemu z ekslibrisów nadał Schulz kształt teatralnej sceny. Właściwie niewielkiej scenki, „grubo” obramowanej ze wszystkich stron. Rozsunięta, ale nadal obfita kurtyna z jasnej materii zdobionej w duże koła, luźno spływa po bokach i szeroką falbaną od góry wygina się nad scenką. To mocno podkreślone teatralne obramowanie jest jeszcze dodatkowo wzmocnione i zagęszczone innymi, konwencjonalnymi motywami odnoszącymi się do sztuki w ogóle, także do sztuki samego Schulza, ze szczególnym uwzględnieniem motywu nagości. Rozmieszczone są w dolnych rogach kompozycji nagie postacie kariatyd z instrumentami muzycznymi, a skrzydlaty koń w otoczeniu dwóch innych postaci rozciąga się w najniższym paśmie obrazu. Na górze w jednym rogu siedząca naga para, w drugim - Pan grający na flecie. Przy lewej kulisie - od strony widza - mężczyzna w stroju pierrota obserwuje to, co dzieje się na scenie. Po prawej stronie, zaplątany w kurtynę kościotrup również śledzi rozwój wydarzeń. Od dołu, w miejscu rampy, rozciąga się długi wąż lub nawet dwa - widać dwa ogony z obydwu stron - i owija się wokół kurtyny na wysokości stóp kościotrupa. Głowę z szeroko otartą paszczą i wysuniętym językiem ma zwróconą na scenę. Więc pojawił się u Schulza wreszcie wąż we własnej - jeśli tak można powiedzieć - osobie! Jedyne raz w całej twórczości, i ma to swoją wymowę. To wszystko otacza ciasno scenę, rozchyła kurtynę, patrzy i czeka, czyha. Rama modalna sztuki otwierającej perspektywę na sceniczny dramat.

A na scenie rozgrywa się faktycznie dramat, którego nie zna pozostała twórczość Schulza. Bo oto w mrocznych czeluściach ukazują się słabo widoczny, szary tłum drobnutkich nagich postaci kobiet i mężczyzn. W ułożeniu ciał rozpoznajemy charakterystyczne dla autora *Xięgi Bałwochwalczej* pochylenie, przygięcia, kurczenie, pokłony. Po prostu, tłum typowych Schulzowskich „bałwochwalców”. Lecz obojga płci i nie widać obiektu bałwochwaltwa. Zauważamy także, że są pędzeni pod przymusem, bo na końcu jest ktoś z uniesioną do ciosu ręką. Są również oznaki oporu, ponieważ kogoś wymachującego rękami wręcz niesie się na ramionach. Pochylenie postaci nie jest więc wywołane - jak w innych grafikach i rysunkach Schulza - skurczem rozkoszy erotycznych, ale strachem przed tym, co ich czeka tam, gdzie są napędzani. A tam - po stronie śmierci i rozwartej paszczy węża w kulisach - w najgłębszym mroku, utkany z mroku

18 Ekslibrisy Stanisława Weingartena były kilkakrotnie reprodukowane. Ostatnio w zbiorze: *Bruno Schulz 1892-1942. Katalog-Pamiętnik Wystawy*, s. 228-229, nr 121 i 122 (nr kat. 450 i 451).

i będący samym mrokiem, niewyraźnie mający mroczny profil demona. Demonom nie przysługuje przywilej posiadania twarzy, więc - na przykład - w malarstwie ikonowym są zawsze ukazywani tylko z profilu. Demonom i całej rzeczywistości demonicznej nie przysługuje w ogóle atrybut pełnej wyrazistości. Dokładnie tak, jak pisze o tym Schulz w *Ulicy Krokodyli*, i co pokazuje w tym ekslibrisie. Oko nastawione na postrzeganie panienek pełnych pigmentu, chociaż metafizycznie szarych, nie dostrzega czającego się za nimi demona - musi spojrzeć przez szkło powiększające. Droga bałwochwalców - i „obiektów” bałwochwalstwa - kończy się w paszczy demona. Właśnie pożera jedną z ofiar. To wszystko dzieje się w ciemnym tle.

Dobrze natomiast widać fragment tych wydarzeń przeniesiony na pierwszy plan. Duża, wypełniająca sobą prawie całą scenkę, naga kobieta - jeszcze rozjaśniona - zagarniana przez gigantyczną ciemną rękę (tylko dłoń i przedramię) w sferę mroku, w stronę, gdzie zmierzają wszyscy, tam, gdzie jest potworny demon, śmierć i wąż. To właśnie w zgięciu jej nogi, pod wyłaniającą się z ciemności ręką umieścił Schulz demona. Kobieta usiłuje się wyrwać, dramatycznie rozrzuca ręce, błagalne spojrzenie kieruje w stronę pierrota, który tylko patrzy i podnosi rękę w geście pożegnania. Już nic się tu nie zmieni.

Nie może być żadnej wątpliwości, że mamy do czynienia z wizją jawnie apokaliptyczną. Z wizją końca, ku któremu zmierza procesja potępieńców. Z obrazem zagłady i gehenny - *gehinom*. Wąż-kusiciel, od którego rozpoczyna się upadek - jedna z figur *szwirat ha-kelim* - zamaskowany w świecie Schulza w licznych obrazach pokusy, rozciąga swoje cielsko wzdłuż całego obrazu, towarzyszy całej opowiadaney historii po to, aby u kresu odwrócić ku światu, zza ostatecznej kulisy, swój prawdziwy wyraz: rozwartą paszczę egzekutora kary. W tym obrazie wąż jest dosłowny, zmateriałizowany, bez maski i kamuflażu metafor, ponieważ chodzi o rzeczywistość ostateczną. Ekslibrisy wykonał Schulz mniej więcej w tym samym czasie, co grafiki *Xięgi Bałwochwalczej*. Na jednej ze szklanych płytek jego igła wydrapała dla przyjaciela rysunek, który ustanawiał szczególny kontrapunkt i swoiste memento dla świata przedstawionego na wszystkich innych płytkach. Na moment rozchylił kurtynę niewielkiej sceny, postawił cudzysłów sztuki, i przez małą szczelinę pokazał perspektywę czegoś innego. Bruno Schulz narysował Sąd Ostateczny. Dziwny i osobliwy Sąd Ostateczny. Nie jakieś wielkie płótno lub fresk, lecz Sąd Ostateczny w formie 11,5 x 8 centymetrów! Rzec można, Sąd Ostateczny - akcydens. Skromnie i zarazem myląco podpisany: „Exlibris. S. Weingarten”.

Drugi znak ochronny ma zupełnie inną budowę i przedstawia odmienną sytuację, odnoszącą się do innego stanu świata, chociaż o identycznych właściwościach metafizycznych i moralnych. Jest zbudowany jak ikonostas, gdyż w ramach niewielkiego prostokąta stłoczył Schulz dziewięć różnych obrazów, różnej wielkości, kształtu, zawartości¹⁹. Niezwykły, naoczny i dosłowny obraz

19 Trudno powiedzieć, jakiego jest dokładnie formatu, ponieważ w źródłach występują rozmaite dane. Obecny właściciel ekslibrisu J. Ficowski (*Ekslibrisy, czyli Stanisław Weingarten i inni*, jw., s. 27) podaje 13 x 8 cm dla oryginału i 10,4 x 7,7 dla formy używanej w książkach. Natomiast w opisie katalogowym (*Bruno Schulz 1892-1942. Katalog-Pamiętnik Wystawy*, jw., s. 294, nr 450) podano format 28,5 x 17,5.

szwirat ha-kelim, świata rozbitych naczyń, popękanej, pokawałkowanej, rozerwanej na fragmenty całości. Wprawdzie pęknięcia są regularne i prawie wszystkie obrazy mają geometryczną formę prostokątów, i geometrycznie pasują do siebie (w jednym prostokącie mieści się dziewięć - z jednym wyjątkiem - prostokątnych obrazów i dwa z napisami), ale semantycznie nie składają się na jeden obraz, nie tworzą żadnej spójnej całości. Wygląda to tak, jakby absolutnie odrębne obrazy lub też fragmenty jakichś obrazów zostały dobrane i połączone tylko i wyłącznie pod kątem wielkości i kształtu. Kompozycja pozbawiona jakiegoś centrum znaczeniowego, jakiegoś głównego motywu, który pozwoliłby określić, co jest jej przedmiotem. Doskonale charakteryzują tę sytuację słowa, które napisał Schulz w *Sierpniu* o osobie ciotki „[...] zaledwie luźnie utrzymywanej w skupieniu, w więzach formy indywidualnej, i nawet w tym skupieniu już zwielokrotnionej, gotowej rozpaść się, rozgałęzić, rozsypać [...]” (s. 10). Chodzi o jedną z trzech zasadniczych idei przenikających świat przedstawiony w twórczości Schulza (w niniejszym sprawozdaniu pokazywaną na przykładzie *Ulicy Krokodyli*), ujmowaną w rozmaitych aspektach i od strony różnych - jak w wyżej omówionym ekslibrisie - konsekwencji. Tu Schulz narysował samo rozbitcie, narysował rozbitą na skorupy całość. Jedyny taki obraz w całej jego twórczości.

Świat wyłonił się w trakcie kosmicznej katastrofy nie układa się w przejrzyste uporządkowaną opowieść - Księgę, lecz stanowi luźny zbiór fragmentów i strzępków fabuł. Są to jednak kawałki projektowanej i postulowanej całości. Wiemy z tekstów zarówno Schulza, jak i Lurii, że te rozparcelowane fragmenty rzeczywistości „dążą do Autentyku”, do restytucji całości. Taką dążność widzimy również w „rozbitym” na strzępy świecie przedstawionym ekslibrisu Weingartena. W tym chaosie dostrzegamy zarys kosmosu - nieuporządkowanie zostało w pewien sposób uporządkowane. Zasadnicza linia porządkująca ma charakter wertykalny. Rozrzut fragmentów skorup obrazowych „ułożył się” wedle kierunku góra - dół i dół - góra. Kompozycja została podzielona na zespół obrazów znajdujących się w górze i na obrazy umieszczone w dole. Obydwie strefy przedziela wąskie, słowno-ikoniczne pasmo wyobrażeń.

Porządek wewnętrzny świata górnego jest prosty. Może tylko kierunek ruchu przedstawionych wyobrażeń wprowadza pewną komplikację. Najpierw - w najwyższym położonym obrazie - przebiega on od lewej do prawej, a niżej - w odwrotną stronę. W układzie statycznym może być pojęty jak ruch przeciwny, ale przy spojrzeniu dynamicznym jako ruch powrotny, płynny, falujący, schodzący w ten sposób z góry w dół.

Prawdziwe natomiast komplikacje występują w świecie dolnym. Tu rozbitcie jest największe, bo dotyczy największej liczby obrazów, ale też i siły porządkujące działają szczególnie intensywnie. Dolna strefa ma własne zasady organizacyjne. Dominantą bardzo wyrazistą jest w niej porządek horyzontalny: trzy obrazy obok siebie. U góry inaczej: obrazy w pionie - ruch w poziomie. Cała dolna przestrzeń została podzielona i zorganizowana trójdzielnie. Do jej organizacji włączył także Schulz płaszczyzny z napisami. Nastąpiła również aneksja demarkacyjnego pasma środkowego do tej strefy, ponieważ w nim też występuje horyzontalny podział na trzy części. A i na samym dole

rozciąga się wąziutka warstewka obrazowa złożona z trzech elementów. Są więc w dolnym regionie trzy poziomye obrazowe z trzema składnikami każdy. Ma ten świat także swą własną, niezależną od całości kompozycji, formę wertykalną: trzy pionowe kolumny po trzy wyobrażenia lub napisy w każdej. Rzecz jasna, w tym układzie i po przekątnych też są trzy obrazy. Negatywnej sile rozproszenia jednak przeciwstawia się pewna kontrsiła skupienia.

W trynitarnej strukturze świata dolnego bardzo mocno wyodrębnia się jej punkt centralny. Miejsce środka wyznaczają relacje czysto formalne. Oczywiście, jest to miejsce środkowego obrazu środkowej warstwy poziomej i środkowej kolumny pionowej, i środkowego po przekątnych. To jedyny obraz, który styka się z wszystkimi pozostałymi tej strefy. Jakby tego wszystkiego było mało, dla podkreślenia wyjątkowej pozycji owego obrazu użył Schulz jeszcze dodatkowych środków wyróżniających. I tak, nadał temu obrazowi własny, odrębny kształt - jedyny w całej wielokrotnie prostokątnej kompozycji kwadrat. Jest to również największy obraz dolnej strefy. W budowaniu tej niezwyklej pozycji wykorzystał autor także „naturalne” i „neutralne” dla ekslibrisu formy słowne. W swojej kolumnie jest jedynym - rzecz jasna, środkowym - obrazem. Nad sobą ma coś w rodzaju nadpisu: „exlibris”, a pod sobą jakby podpis: „S. Weingarten”.

Wprawdzie zaobserwowane prawidłowości dotyczą wyłącznie dolnej części ekslibrisu - górna pozostaje „luźna” - ale musi to przecież wpływać na obraz całości. Tej całości, której górna partia nie wykazuje śladów organizacji, a optyczny środek po prostu jest pusty - pusta skorupa prostokąta nie wypełniona żadnym rysunkiem, gdzie autor umieścił tylko napis „exlibris”. Całości, która - od góry do dołu - jest zbiorem różnorodnych obrazów. I oto w świecie tak amorficznym, entropijnym i zdekonstruowanym, natrafiamy w pewnej jego części na wyrazisty porządek. Na dole, prawie na obrzeżu kompozycji, znajduje się umocniony strukturalnie punkt oporu - eks-centrycznie ulokowane centrum. W ten sposób dla całej struktury i świata przedstawionego ekslibrisu formuje się podstawa, fundament i kamień węgielny, na którym jest osadzony, ku któremu ciąży i od którego pobiera ideę oraz wzór kosmicznego ładu.

W części górnej są tylko dwa rysunki. Najwyżej rozciąga się na całą szerokość ekslibrisu wąski obraz, w którym nagi mężczyzna o profilu Brunona Schulza usiłuje uchwycić lub już uchwycił stworzenie trudne do zidentyfikowania - „coś” chyba pierzastego, „coś”, co chyba znajduje się w locie, oddala się albo ucieka. Wydaje się, że to nieokreślenie obiektu autorskiej pogoni jest tu szczególnie znaczące. Pęd za czymś, co nie ma kształtu - w ogóle, jeszcze, a może już. Chimera, fantom, marzenie. Nie mamy natomiast żadnych kłopotów z rozpoznaniem zawartości drugiego, największego w całym ekslibrisie, rysunku. Nie tylko wszystko wyraźnie widać, ale widać również - i to najważniejsze - że jest to sygnał intertekstualny. Schulz narysował bowiem replikę *Szalu uniesień* Władysława Podkowińskiego. Z charakterystyczną zmianą: na galopującym koniu umieścił nagiego mężczyznę. Odesłanie do słynnego obrazu ma podwójne znaczenie: ogólne, gdyż wskazuje na sztukę w ogóle, szczegółowe, ponieważ mówi, że chodzi o taki typ sztuki, jaki reprezentuje obraz Podkowińskiego, z którą jednak podejmuje dialog - przynajmniej w zakresie płci

jeźdźca. Nieokreślona chimera częściowo konkretyzuje się i przybiera kształt sztuki. Chodzi więc o sztukę - sztuka jest tu bardzo ważna. Ale przywołana sztuka też nie jest zbyt jasna - raczej dionizyjska niż apolińska - ponieważ ma charakter symboliczny. Owładnięty „szaleń” mężczyzna wcale nie kieruje biegiem konia, który w szalonym pędzie niesie go gdzieś w nieznane.

Ów dynamiczny chaos górnych obrazów wskazuje jednak pewien kierunek. Pościg za fantomem, który skrzystalizował się w obraz sztuki, doprowadził do radykalnej zmiany kierunku: mężczyzna na koniu unoszony jest w przeciwną stronę, wstecz, z powrotem tam, skąd wyruszył ten, który usiłował pochwycić nieokreślone „coś”. Powrotna droga - do początku. Koń biegnie prawie po przekątnej, lekko w dół obrazu, w stronę lewego dolnego rogu. Tam umiejscowiony jest początek. Nie kompozycji, lecz świata. Tam, w wąskim pasie rozdzielającym górę i dół, chociaż strukturalnie wmontowanym w dolną strefę, w środku zatem, ale na jego skraju, znajduje się niewielka „klatka” z rysunkiem postaci w pozycji embrionalnej. Człowiek i rzeczywistość ujęta w skurczu *cim- cum*. Trudno o bardziej dosłowny obrazu stanu świata przed jego rozwinięciem, gdy wszystko jest jeszcze projektem i potencją. Pierwszy akt kreacji - wszelkiej kreacji. Z tego miejsca i od tego momentu wszystko się zaczyna.

Zaczyna i od razu pęka. Zaczyna się embrionalną koncentracją, a rozwija w rozsypane fragmenty rzeczywistości *szwirat ha-kelim*. W dole znajduje się kilka obrazów i kilka możliwych porządków czytania. Wszystkie składają się na syntetyczną, ale całościową wizję życia człowieka i świata. Od figury embriona do figury śmierci i ulatującego aniołka. Od obrazów absolutnego początku po obrazy absolutnego końca. Główną linię formują trzy rysunki. W kolumnie embrionalnej będzie to rysunek pokazujący całującą się nagą parę. Znowu odniesienie intertekstualne i replika, ale tym razem do własnej twórczości autora, ponieważ tak wygląda jeden z ekslibrisów M. Goldsteina. Prawie dokładnie tak. A pod rysunkiem swoisty komentarz: dwie trupy czaszki. Zapewne obraz życia, ale życia z dominantą seksualną, więc naznaczonego grzesznością, pokusą, wykroczeniem. Skrótowy obraz upadku człowieka przez grzech, ponieważ pokazuje sytuację źródłową, odwołującą się do archetypu Drzewa Życia. Para ma nad sobą znak poczęcia, a pod stopami znak śmierci. Pojawia się więc jakaś alternatywa. Cieleśność wybiera dół i rodzi śmierć. Tak w świecie powstaje zło. Drzewo Żywota zostało bowiem zburzone. I w dolnej części ekslibrisu Weingartena panuje niepodzielnie śmierci i zło. Panuje dosłownie, bo w prawej skrajnej kolumnie główny rysunek przedstawia kościotrupa w koronie i szatach królewskich - jedyna ubrana postać w całej kompozycji! - zasiadającego na tronie i przyjmującego homagium od klęczącej przed nim postaci. Tylko aniołek umieszczony pod stopami tej złowieszczej pary zdaje się stwarzać pewną nadzieję. Kieruje się w stronę środkowego obrazu - podążmy za nim.

Pora powiedzieć, co narysował Bruno Schulz w tym miejscu, o którym już wiemy, że jest najważniejsze i dla budowy całego ekslibrisu, i dla przedstawionej w nim rzeczywistości. Tam, w samym środku dolnego świata, między obrazami grzechu i śmierci, w samym epicentrum zła, znajduje się najbardziej niezwykły obraz w całej twórczości - rzecz jasna tej, którą znamy i o której

możemy mówić - autora *Xięgi Bałwochwalczej*: młody nagi mężczyzna walczy z bestią podobną do krokodyla. Na pewno chodzi o bestię, która może jest smokiem, może jakimś wielkim jaszczurem, ale może też być krokodylem, ponieważ w systemach wyobraźni symbolicznej i mitologicznej zoologiczna precyzja nie odgrywa wielkiej roli. Potwór należy do klasy gadów obdarzonych ogonem, chodzących na łapach, z jedną głową i zębatą wielką paszczą, w której widzimy też gigantyczny długi język przypominający węża. Najobszerniejsza i najbardziej miarodajna, bo dokonana przez samego Boga, konkretyzacja bestii jako krokodyla znajduje się w Księdze Hioba (40, 25-32; 41, 1-26). To jedna z postaci zła. W Apokalipsie zbierze się całe bestiarium i nada mu się wspólne miano smoka i bestii, stawiając między nimi znak równości, ponieważ mają jedno znaczenie:

I został strącony wielki Smok,
Wąż starodawny,
który zwie się diabeł i szatan [...]
(12, 9)

Tak samo będzie u Schulza. Długotrwałe oglądanie marek ochronnych opłaciło się, gdyż zobaczyliśmy to, czego wyraźnie nie mogliśmy dostrzec w *Ulicy Krokodyli*. Zobaczyliśmy dyptyk z wężem i krokodylem oznaczającym radykalne, metafizyczne zło. Zło nie ograniczone do jakiegoś momentu historycznego lub pewnego stanu cywilizacji, lecz odwieczne i pierwotne. Zło jako efekt genetycznego uszkodzenia struktury kreowanego świata. Rzeczywistość ulicy Krokodyli jawi się jedynie jako - powiedzmy - aktualna jego forma. Ale krokodyl, który tak właśnie dzisiaj wygląda, jest starodawnym diabłem i szatanem. W dwóch malutkich znaczkach Schulz narysował i wyłożył - na tyle dokładnie, na ile pozwala plastyczna forma - o jaką wizję świata mu chodzi.

Wyjątkowy charakter omawianej ryciny polega - przede wszystkim - na tym, że jest tu ktoś, kto walczy ze złem. Młodzieniec, cały rozjaśniony, tylko czarne, kędzierzawe włosy, czarne brwi i ciemna plamka seksu, w lewej ręce ma tarczę, którą się osłania, a prawą z niewidocznym orężem - miecz? topór? - wyprowadza zza głowy cios. Być może owa niewidzialność broni ma jakieś znaczenie, gdyż autor dysponował jeszcze kawałkiem wolnej przestrzeni, w której mógł coś dorysować. Mężczyzna usytuowany jest od strony embrionalnej kolumny początku życia i grzechu, a krokodylowaty potwór - po stronie ostatecznej kolumny śmierci. Bestia została albo zaskoczona, albo doścignięta podczas ucieczki, ponieważ młodzieniec atakuje ją wyraźnie od tyłu, jedną nogą przekroczył jej skręcony ogon, a gad odwrócił ku niemu jedynie swą okropną paszczę. Dramatyzm i dynamizm sceny powiększa bardzo ograniczona przestrzeń, w jakiej toczy się bój. Człowiek i bestia, ściśnięci i zamknięci w ciasnej kwadratowej klatce rysunku, walczą w najkrótszym dystansie, ich ciała dotykają się - ogon potwora między nogami mężczyzny. Za ciasno zwłaszcza potworowi, który prawie wspina się na ramkę oddzielającą rysunki, pazury jednej łapy ma już wprost na ramie obrazu, napiera cielskiem na ścianę, jakby chciał ją przewrócić i wydostać się na zewnątrz. Atakuje człowiek - krokodyl zdaje się pasywniejszy - ale wynik starcia

nie jest rozstrzygnięty. Możliwe są dwie wykładnie, w zależności od tego, czy będziemy „czytać” tę sekwencję obrazów synchronicznie, czy diachronicznie. W porządku równoczesności bój ciągle trwa. W świecie, w którym dominuje grzech, śmierć i zło, ktoś jednak uporczywie przeciwstawia się tej tendencji. W porządku następstwa ten, kto podjął walkę z bestią przegrywa i składa głowę na kolanach zwycięskiej śmierci. Pozostawiam tę sprawę na razie w zawieszeniu.

W tym miejscu wypada zauważyć, że trop węża i krokodyla urywa się definitywnie. Wiemy, jakie u Schulza gad ma ostateczne znaczenie. Nie wiemy nadal, jaki to ma związek z tajemnicą komunikacji kolejowej na ulicy Krokodyli, gdzie - jeśli mówić w kontekście ostatniego rysunku - żadnych śladów tak dramatycznej walki nie ma. Jakież oznaki oporu wobec rzeczywistości dostrzegliśmy w zachowaniu oczekujących na dziwny pociąg, ale śmiertelnego starcia - nie. Niebezpiecznie daleko od opowiadania wywiózł nas ten „niski jak wąż” pociąg i pozostawił w miejscu niebezpiecznym: w samym środku walki. Musimy więc i my wykazać się cnotą męstwa, którego składnikami są też wytrwałość i cierpliwość przynajmniej w zakresie wyjaśnienia do końca wszystkich okoliczności Kim jest ten, kto walczy z krokodylem?

7.

Pogromcy wszelkiego rodzaju potworów są nader liczni Wypełniona jest nimi hagiografia chrześcijańska: cały zastęp pobożnych mężów i świątobliwych niewiast, na czele ze świętym Jerzym i pod ogólnym patronatem Archanioła Michała. Liczebnością nie ustępują mityczni herosi, bohaterowie z legend i sag, żeby wymienić tylko Zygryda z *Sagi o Nibelungach*. Istnieje również wielka tradycja ikonograficzna - zwłaszcza chrześcijańska - z bardzo określoną poetyką pokazywania tematu. Rycina Schulza, oczywiście wpisuje się w cały ten kontekst i posługuje się tradycją stylistyczną, i nawet w tym samym - generalnie - celu, ale po to żeby pokazać i powiedzieć jednak coś innego.

Chodzi o osobę młodzieńca walczącego z bestią - krokodylem Nie jest on ani świętym chrześcijańskim, ani pogańskim herosem chociaż ma pewne cechy i jednego, i drugiego. Z jednej strony autor starannie wyeliminował wszelkie konwencjonalne znaki sacrum, które mogłyby umożliwić identyfikację postaci jako świętego - obnażenie mężczyzny jest tu głównym środkiem - i wystylizował ją raczej na jakiegoś bohatera mitycznego. Z drugiej zaś - wprowadził poza samą sceną walki, ale w bezpośrednim sąsiedztwie - zastosował bardzo konwencjonalny znak sakralny: małego aniołka zwróconego w stronę miejsca akcji. Więc odniesienie do świętości, i to z takiego obszaru, w którym występują aniołowie, okazuje się ważne, lecz nie chodzi o świętość jaka tradycyjnie - i automatycznie poniekąd - mogłaby kojarzyć się z przyjętym przez autora schematem ikonograficznym. Czyli święty, ale - inny.

Jeszcze większe znaczenie mają dwie kwestie omówione wyżej. Pierwsza dotyczy dziwnego usytuowania sceny walki. Dlaczego w dolnym świecie, w samym jego środku, u podstaw, znajduje

się scena, która sugeruje ostateczne rozstrzygnięcie? Bo miejsce, które zajmuje, nie jest przecież „ostateczne” i „końcowe”. Ktoś, kto tam przebywa, zajmuje pozycję fundamentalną w przedstawionym świecie i toczy fundamentalny bój z szatańską bestią. Czyje to miejsce? Druga sprawa wiąże się z ewentualnością porażki w tej walce, z pewną ambiwalencją i niejasnością, co do jej rezultatu. Kto - tak bardzo niezwykle - mógłby przegrać walkę ze złem? Święci i herosi z takich walk wychodzą zwycięsko.

Tak ekstremalnym okolicznościom może sprostać tylko jedna osoba: Mesjasz. I jest to Mesjasz. Tak, Bruno Schulz, gdzieś około 1920, 1921 roku, narysował dla przyjaciela ekslibris, w którym przedstawił pewien stan świata i miejsce, jakie zajmuje w nim Mesjasz. Z *Mesjasza*, który powoli rósł w powieść, znamy tyle, ile przedostało się do drukowanej prozy. O obrazie *Przybycie Mesjasza* wiemy tylko to, co przechowała krucha pamięć bratanicy autora. Jest jeszcze garść rysunków pokazujących oczekiwanie na Zbawiciela. Od Debory Vogel dowiedzieliśmy się dwu rzeczy: że idea mesjańska obecna jest w myśleniu i wyobraźni Schulza znacznie wcześniej niż pisemne jej ślady, w jakich dotarła do nas; że sensy mesjańskie uobecniają się u Schulza także w najbardziej nieoczekiwanych i całkowicie dla nas zaskakujących obrazach. Mesjasz walczący z potworem z ekslibrisu Weingartena byłby jedynym bezpośrednim wyobrażeniem Bożego Pomazańca w całej znanej nam twórczości Schulza. Autor niniejszej relacji zdaje sobie sprawę z szokującej rewelacyjności dokonanego rozpoznania, bo przecież rzecz dotyczy dzieła znanego dobrze od dawna, dzieła, w które wpatrywaliśmy się od wielu lat... Z Mesjaszem zawsze jest ten sam problem: rozpoznanie. Do naszego stwierdzenia doszliśmy jednak nie w efekcie jakiejś iluminacji, lecz metodą dosyć żmudnej analizy i przez odnalezienie właściwego kontekstu hermeneutycznego, o którym będzie mowa w dalszym ciągu.

Dziwny Mesjasz. Jego wyobrażenie i kontekst, w jakim został umieszczony, zdają się nie mieć spodziewanych i oczekiwanych atrybutów mesjańskich wymodelowanych w kręgu tradycji judeo-chrześcijańskiej. Węże, krokodyle, gady, kabalistyczna wizja - mocno podbarwiona gnostycyzmem - katastrofy kosmicznej i światła „rozbitych naczyń”, „skorup”, rozproszonego światła, pokusy i grzechu - oto sceneria, w której pojawia się Schulzowski Mesjasz. Bo też jest to postać wysnuta z kabalistycznych spekulacji, które prowadziły prosto w „regiony wielkiej herezji” mesjańskiej. Rozpowszechnienie i interpretacja kabały luriańskiej, zwłaszcza doktryny *tikkun* miały ten skutek, że nastąpiła reanimacja i niesłychany rozwój - martwej w ortodoksyjnym judaizmie, zablokowanej i obojętnej tabu, gdyż uznanej za niebezpieczną - problematyki mesjańskiej. Rzecz przekroczyła ramy ezoterycznych dociekań teologicznych i przekształciła się w wielkie zjawisko społeczne, które Gershom Scholem nazywa „rewolucją mesjańską” i porównuje do erupcji wulkanu czy też pożaru lasu. Pojawili się liderzy ruchów mesjańskich - słynni pseudomesjasze. Najpierw Sabbataj Cwi (1626-1676), później Jakub Frank (1726-1791). Pojawiła się towarzysząca tym postaciom rozbudowana teologia mesjańska lub też pseudomesjańska zawarta w obfitym piśmiennictwie. Szokująca i paradoksalna teologia mistyczna, operująca fantastycznymi i fantasmagorycznymi

pojęciami, wyobrażeniami, pomysłami, konkretyzacjami²⁰. Każde odwołanie do idei mesjańskiej, jeśli nie ma znamion wyraźnie chrystologicznych, musi w jakiś sposób ewokować ten kontekst.

Ważną postacią w ruchu mesjańskim był młody kabalista palestyński Natan z Gazy (1644-1680), który w marcu 1665 roku miał wizję: Sabbataj Cwi objawił mu się jako mesjasz. Natan właśnie przekonał i namówił Sabbataja Cwi do podjęcia masjańskiej misji, a sam został jego prorokiem i zarazem głównym teologiem. Wśród wielu manuskryptów Natana jest też niewielka książeczka *Drusz ha-tanninim* (*Traktat o krokodylach*). Stanowi ona komentarz do pewnego fragmentu *Księgi Zohar*, w którym mowa o tajemnicy wielkiego krokodyla. Słowem, kabalistyczny komentarz do komentarza kabalistycznego. Chodzi o wykładnię następującego cytatu z Księgi Ezechiela (29, 3):

Oto Ja jestem przeciwko tobie, faraonie,
królu egipski,
wielki krokodylu, rozciągnięty
wśród swoich rzek,
który mawiałeś: »Moje są rzeki,
ja je uczyniłem«.

W traktacie Natana odnajdujemy wszystkie potrzebne nam obrazy. Zarówno te konieczne do rozpoznania Mesjasza w młodzieńcu z ekslibrisu Weingartena, jak i te, które są niezbędne do ostatecznego objaśnienia tajemniczej komunikacji kolejowej na ulicy Krokodyli. W tym miejscu zbiegają się wreszcie wszystkie nakreślone w tej interpretacji linie, wątki, motywy i idee. To, co zobaczone w markach ochronnych rzuca światło na to, co przeczytane w opowiadaniu, a to, co wyczytane, „podpisuje” narysowane.

Natan tworzy przedziwny mit mesjański, który miał być teologią Sabbataja Cwi - upadłego, grzesznego i przekłętego, lecz równocześnie świętego mesjasza. Natan, który nie tylko pilnie studiował luriańską kabałę, ale i - bądź co bądź - twórczo ją zinterpretował, uważany był także za wcielenie Izaaka Lurii. Mesjasz - według Natana - ma organiczny związek z opisanymi przez Lurę procesami *cimcum*, *szwirat ha-kelim* i *tikkun*. Jest częścią dramatycznej kosmogonii i jego historia rozpoczyna się wraz ze stworzeniem świata. Zanim pojawi się na świecie i podejmie swoją zbawczą misję, ma swoją długą historię lub też - ściślej - prehistorię. W *Drusz ha-tanninim* Natan opowiada o dziejach duszy Mesjasza przed jego ziemskim wcieleniem. Gershom Scholem tak streszcza tę niezwykłą opowieść:

Kiedy po zniszczeniu naczyń niektóre iskry Bożego światła - wysyłanego przez En-Sof, żeby tworzyć formy i obrazy w pierwotnej przestrzeni - spadają w otchłań spada w nią także i dusza Mesjasza, która była wpleciona w to pierwotne światło Boże. Od początku stworzenia dusza ta skrywała się w głębinie

20 „Mesjańską rewolucję” wyczerpująco przedstawia G. Scholem w wielkiej monografii: *Sabbatai Sevi. The mystical Messiah (1626-1676)*, Princeton 1973.

wielkiej otchłani przebywała w ciemnicy *klippot* - królestwie mroku. Owa najświętsza dusza mieszka na dnie przepaści w towarzystwie »wężów«, które ją prześladowają i próbują wodzić na pokuszenie. Wężom tym dany jest »święty wąż« - Mesjasz: hebrajskie słowo oznaczające węża, *nahasz*, ma tę samą wartość liczbową, co i słowo Mesjasz *Masziach*. Tylko o tyle, o ile proces *tikkun* wszystkich światów prowadzi do oddzielenia dobra od zła, w głębinie pierwotnej przestrzeni dusza Mesjasza uwalnia się ze swej niewoli. Kiedy proces doskonalenia, nad którym dusza ta trzyma się w swojej »ciemnicy« i dla którego walczy z »wężami« albo »krokodylami«, zbliży się do końca - co jednak nie nastąpi przed całkowitym zamknięciem *tikkun* - dusza Mesjasza porzuci ciemnicę i objawi się światu w swoim ziemskim wcieleniu²¹.

Dramat kreacji, czyli katastrofa *szwirat ha-kelim*, okazuje się w istocie dramatem i katastrofą mesjańską. Nie dochodzi bowiem do wcielenia Mesjasza i do natychmiastowego zbawienia świata, które Bóg zaplanował jako równoczesne wobec stworzenia. A zatrzymany w realizacji Mesjasz - Mesjasz „fragmentaryczny” - spada wraz z rozbitymi skorupami i resztkami światłości na dno świata, gdzie znajduje się królestwo „drugiej strony”, rzeczywistość demoniczna i zła. I będzie tam przebywał - wśród skorup i gadów - aż świat będzie gotów na przyjęcie jego misji. Ów faraon, wielki krokodyl z Księgi Ezechiela, jest dla Natana symbolem *klippot*. Widzimy więc, że dla kabalistów „porządek” gadów - krokodyli i węży - łączył się z „porządkiem” skorup i zlewał się w jeden wielki „antyporządek” zła. Mesjasz wydany jak Hiob - co autor traktatu podkreśla - na pastwę otaczającego go zła - walczy z wielkim krokodylem, „faraonem” demonów przybierających rozmaite formy i postacie. „Mesjasz rośnie pomału” - napisał Bruno Schulz o swojej mesjańskiej powieści. Doskonale oddają te słowa - mają wprost charakter formuły! - stan i sytuację Mesjasza w świecie rozbitych naczyń. Przez walkę, którą toczy, „rośnie” i „przybiera”, odzyskuje rozproszone iskry światłości, oddziela dobro od zła, „skleja” potłuczone odłamki skorup, powoli, lecz ciągle strukturalizuje amorficzną rzeczywistość *szwirat ha-kelim* - aż i Mesjasz, i świat, równocześnie, osiągną stan ostatecznego wypełnienia. Wtedy nastąpi zbawienie - wieczne królestwo mesjańskie.

Izaak Luria - zanim przybył do Safed ze swoją nauką - również przebywał wśród krokodyli. Według tradycji przez siedem lat był pustelnikiem na nilowej wyspie niedaleko Kairu. Zajmował się tam medytacją i studiowaniem kabały. Dodajmy i to, że uczniowie uważali go za Mesjasza, który cierpi za grzechy ludzi. Przypuszcza się, że Luria podzielał to mniemanie. Związek motywów mesjańskich z motywami krokodylami - jak widać - ma w myśleniu i wyobraźni kabalistycznej szczególne znaczenie i całkiem rozległą tradycję.

Schulzowski ekslibris dla Weingartena mógłby być świetną ilustracją traktatu Natana z Gazy. Poczworny zespół cech każe rozpoznać w młodzieńcu z ekslibrisu - Mesjasza, odpowiadającego wyobrażeniom kabalistów z ruchu mesjańskiego. Wszystkie były omówione dokładnie i obszernie wcześniej, a więc teraz tylko je wyliczam. Po pierwsze, występuje w świecie rozbitym na

21 *Major Trends in Jewish Mysticism*, Tu korzystam z rosyjskiej edycji Biblioteki Alija (Jarusalem 1984) pod redakcją Sz. Pinesa i w tłumaczeniu N. Bartmana (t. II, s.125). Zob. również: G. Schollem, *Kryzys tradycji w mesjanizmie żydowskim*, przeł. J. Doktor, „Literatura na Świecie”, 1993 nr 5-6 s. 42-81.

fragmenty-skorupy. Po drugie, znajduje się w dolnej części tego świata. Po trzecie, toczy walkę z bestią dolnego świata. Po czwarte, nie jest to ani pozycja, ani bój ostateczny. Słowem, Mesjasz w pewnym studium rozwoju rzeczywistości i na pewnym tej rzeczywistości poziomie. Mesjasz, którego jeszcze nie widać w widzialnym świecie. Mały - ekslibrisowy - Mesjasz Brunona Schulza.

Do wyżej wymienionych - zasadniczych - właściwości można dołączyć także piątą cechę Schulzowskiego obrazu Mesjasza: niewidzialny oręż. W perspektywie ostatecznej Mesjasz pokonało Bożym mieczem, ale u kabalistów-apokaliptyków pojawiło się również przekonanie, że to sam Mesjasz jest tym mieczem²². Być może ta ambiwalencja znalazła wyraz u Schulza w osobie młodzieńca, który uniósł rękę jak do uderzenia mieczem, ale miecz pozostaje niewidzialny.

Nie unieważnia prezentowanej tu mesjańskiej interpretacji ekslibrisu Weingartena możliwości innego odczytania przedstawionych w nim wydarzeń. Taka mianowicie, w której przyjmie się, że młodzieniec przegrywa walkę z krokodylem i oddaje się we władanie śmierci. Więc, że niby coś to za Mesjasz, jeśli sromotnie ginie. Otóż perspektywa takiego wariantu nie tyle, że niczego nie obala ani nawet osłabia, lecz - wprost przeciwnie - jeszcze dodatkowo wzmacnia i rozszerza argumentację mesjańską. I jest to kolejna, szósta, mesjańska cecha Schulzowskiego obrazu. W judaizmie, zarówno ortodoksyjnym, rabiniczno-talmudycznym, jak i w refleksji kabalistycznej, istnieje pojęcie i wyobrażenie dwóch Mesjaszy: Mesjasza syna Józefa i Mesjasza syna Dawida. Ten pierwszy jest Mesjaszem wstępnym, który podejmuje walkę ze złem, ale ginie w jej trakcie. Przygotowuje w ten sposób drogę na przyjście ostatecznego Mesjasza²³.

Najbardziej jednak fascynująca i całkowicie niezwykła idea wiąże się z innym obrazem z *Traktatu o krokodylach* Natana z Gazy: Mesjasz jako „święty wąż”. Pośród złych węży i krokodyli, które go napastują i z którymi walczy, znajduje się wąż „dobry” i „święty”. Związek Mesjasza z gadem zdaje się obejmować jeszcze jakąś inną relację niż relacja jaka wiąże prześladowanego i prześladowcę - nawet jeśli w ostatecznej perspektywie role te mają się odwrócić. Że jest to więź znacznie głębsza, kabalistę takiego jak Natan i jego kontynuatorzy przekonuje gematria: obydwie słowa mają identyczną wartość liczbową, co dla mistyków było koronnym argumentem na rzecz pokrewieństwa także pod innym względem. Chodzi o Mesjasza, który na tym etapie - swoim i świata - ma pewne cechy ambiwalentne. Krótko mówiąc, jest „świętym wężem”, bo ma lub miewa niektóre właściwości węża. Wydany złu na pokuszenie walczy z nim, ale też miewa momenty upadku i wtedy zachowuje się jak wąż. Przypomnijmy, że mowa tu o doktrynie, która chciała umotywić dwuznacznego pseudomesjasza Sabbataja Cwi. Korzenie takiego myślenia są jednak o wiele starsze i mają rodowód gnostycki - jak zresztą cała kabała luriańska i postluriańska. Píše Serge Hutin o pewnej sekcji gnostyckiej: „Według sethian Zbawiciel oszukał Stwórcę przyjmując formę potwora: węża. W ten sposób Słowo mogło wniknąć do skalnego łona, by tam uwolnić z niewoli iskrę bożą uwięzioną w materii”²⁴.

22 Zob. M. Galas, *Z dziejów mesjanizmu w judaizmie*, „Literatura na Świecie” 1993, nr 5-6, s. 32.

23 Zob. na ten temat artykuł rabina Byrona L. Sherwina, *A wy za kogo mnie uważacie?*, w: tenże, *Duchowe dziedzictwo Żydów polskich*, przełożył, opracował i przedmową opatrzył ks. W. Chrostowski, Warszawa 1995.

24 S. Hutin, *Gnostycy*, przeł. K. Demianiuk, „Literatura na Świecie”, 1987 nr 12, s. 41.

Po Natanie i jego grzesznym mesjaszu, obraz mesjasza jako „świętego węża” stanie się wspólną własnością myślenia teologicznego następnych - jeszcze bardziej grzesznych i jeszcze bardziej upadłych - mesjaszy. Odnajdujemy ten obraz - z dalszymi komplikacjami, bo mesjasz okazuje się kobietą! - u Jakuba Franka. W jego wspaniałej i strasznej *Księdze Słów Pańskich* - jedyne, choć szczególne, „pismo święte”, jakie ktokolwiek i kiedykolwiek zapisał po polsku! - pod numerem 1271 czytamy:

Czy znacie tego świętego węża, co strzeże ogrodu, a którego ścieżka nawet ptakowi żadnemu wiadomą nie jest? Wy się pytacie: [...] Co robi wąż w raju? Ona to, ona, jest owym wężem w raju, a gdy kto będzie godzien go poruszyć, ten przyjdzie do żywota wiecznego²⁵.

W nauczaniu i praktyce Franka ambiwalencja mesjańska, o jakiej pisał Natan, staje się po prostu podstawową kompetencją i normą. Mesjański obraz został drastycznie poszerzony o całą sferę seksualną. Falliczny aspekt - jeśli można tak powiedzieć - mesjańskiego uposażenia i fallocentryczna kabalistyka odgrywają u ostatniego, wielkiego na swój sposób, „świętego węża” znaczącą rolę²⁶. Dla naszych potrzeb istotne jest, że i taka konkretyzacja pojawiła się w kontekście mesjańskim. Oto mamy więc do czynienia ze złożonym i rozdwojonym obrazem: z jednej strony wąż-kusiciel, z drugiej - wąż-zbawiciel; „wężowatość” jako atrybut szatański i „wężowatość” jako atrybut mesjański. W jednym obrazie dwa znaczenia.

Obrazem tym wracamy na ulicę Krokodyli. Nie możemy tam wjechać z kabalistami niskim jak wąż pociągiem, bo go jeszcze nie znali, ale dla Jakuba Franka karety i powozy bardzo liczyły się jako wykładnik mesjańskiej wspaniałości, więc Schluzowskie powozy z nagimi, lecz uskrzydłonymi i fantastycznymi kobietami, o których wspomina Debora Vogel, że jeździły w „Czasach Mesjasza” - wreszcie się przydadzą. Jednego możemy być pewni: gdyby polski pseudomesjasz zobaczył jeżdżące po ulicach miast powozy z nagimi kobietami, uznałby ten fakt za niechybny znak potwierdzający nadejście czasów Mesjaszowych. Być może dostrzegłby w którejś z pańienek swoją Pannę, żeńskiego „świętego węża”, przez którą najpierw przyszedł upadek, a później miało nadejść wywyższenie i ostateczne zbawienie. „Najdziwniejsza rzecz” na ulicy Krokodyli odsłoniła nam swój kompletny sens: mesjańską perspektywę w zdegradowanym świecie rozbitych naczyń. Tylko perspektywę - nic więcej. Świat, w którym pojawił się moment oczekiwania na wybawienie. I dwuznaczny mesjański fantom: niski jak wąż pociąg-widmo. Ulica Krokodyli nie jest jeszcze przygotowana, a Mesjasz przebywa nadal wśród skorup, węży i krokodyli, w bezbarwnej, szarej poświacie, która nie rzuca cienia. I niczego też nie akcentuje.

Pierwodruk: *Interpretacje aksjologiczne*, pod red. W. Panasa i A. Tyszczyka, Lublin 1997, s. 133-184.

25 Cytuję za przedrukiem w: A. Kraushar, *Frank i frankiści polscy 1726- 1816*, t. II, Kraków 1895, s. 327.

26 Szczegóły w: J. Doktor, *Jakub Frank i jego nauka*, Warszawa 1991.