



Władysław Panas

Księga blasku

Traktat o kabale w prozie Brunona Schulza

... o Boże, pozwoliłeś rzucić mimochodem spojrzenie w tę księgę
łuszczącą się blaskiem ...

B. Schulz, *Wiosna* (O, 144)

... to była prawdziwa księga blasku!

B. Schulz, *Wiosna* (O, 145)

Trzeba pewnej domyślności, pewnej odwagi serca, pewnego
polotu, ażeby znaleźć wątek, ten ślad ognisty, tę błyskawicę
przebiegającą stronice księgi.

B. Schulz, *Wiosna* (O, 168)

Spis treści

[I. Stworzenie świata czyli cimcum](#)

[II. Upadek stworzenia czyli szewirat ha-kelim](#)

[III. Zbawienie świata czyli tikkun](#)

I. Stworzenie świata czyli *cimcum*

Demiurgos był w posiadaniu ważnych i ciekawych recept twórczych.

B. Schulz, *Traktat o manekinach albo Wtóra Księga Rodzaju* (O, 34)¹

Sklepy cynamonowe dają pewną receptę na rzeczywistość, statuują pewien specjalny rodzaj substancji.

B. Schulz do S. I. Witkiewicza (O, 444)

1

Szczupła ilościowo twórczość literacka Brunona Schulza mieści w sobie wizję *universum* - zaiste - ogromnego. Ów niezwykle projekt streszcza się i zamyka, bodajże najściślej, aczkolwiek nadmiernie ogólnikowo, w słowie „wszystko”. Wyrazić - wszystko, ostatecznie - wszystko. Wyrazić lub chociażby tylko ewokować wszystko - taka jest najogólniejsza, całkowita i zarazem maksymalna intencja znaczeniowa, nadrzędny postulat i zadanie sztuki Schulza. Odślonić tę wielką, nieograniczoną i wprost absolutną perspektywę w rzeczywistości małej, ograniczonej i wręcz fragmentarycznej, odślonić poprzez opowiadanie o postaciach i zdarzeniach zwykłych, niepozornych i nawet trywialnych, odślonić poprzez opis rzeczy i zjawisk drobnych, banalnych i nieważnych - taka jest podstawowa dyrektywa „filozoficzna” i „metodologiczna”, jaką kieruje się w swojej praktyce twórczej autor *Sklepów cynamonowych*.

Zawarta w powyższych formułach globalna charakterystyka Schulzowskiej myśli i wyobraźni dotyczy cech, które są zarówno powszechne, jak i stosunkowo łatwo zauważalne. Są one dostępne bez pomocy jakichś szczególnych procedur analitycznych i wyspecjalizowanych technik hermeneutycznych, występują bowiem bezpośrednio w strukturze powierzchniowej utworów

1 Cytaty z pism Brunona Schulza przytaczam według następujących zasad: 1. twórczość literacką i eseistykę za edycją Biblioteki Narodowej - aktualnie najlepszą - *Opowiadania. Wybór esejów i listów*, opracował J. Jarzębski, Wrocław 1989 (skrót O); 2. korespondencję za wydaniem: *Księga listów*, zebrał, opracował, wstępem, przypisami i aneksem opatrzył J. Ficowski, Kraków 1975 (skrót KL); 3. eseje o J. Piłsudskim za zbiorciem: *Powstają legendy. Trzy szkice wokół Piłsudskiego*, wstęp i opracowanie S. Rosiek, Kraków 1993 (skrót PL); 4. recenzje i szkice - te, które nie zmieściły się w Bibliotece Narodowej - za wydaniem: *Proza*, przedmowa A. Sandauer, opracowanie listów J. Ficowski, Kraków 1964 (skrót P). Przytoczenia z tekstów, których nie ma w powyższych zbiorach, lokalizuję w przypisach. Trzeba tu zwrócić uwagę, że teksty dyskursywne Schulza, zwłaszcza one - eseje, szkice, recenzje, noty - pozostają dotąd w dużym rozproszeniu, rozrzucone po różnych wydaniach, zawsze publikowane w ograniczonej liczbie. Wydaje się, że nadszedł już czas, aby je wreszcie zebrać, opracować i wydać w jednolitym zbiorze.

literackich jako ich narzucające się właściwości². Były też przedmiotem różnorodnych - wcale licznych - autorskich objaśnień, sugestii, odpowiedzi i podpowiedzi.

Wśród Schulzowskich autokomentarzy na plan pierwszy - pod tym względem - wysuwa się ten ostatni: kilkanaście zdań, które napisał w odpowiedzi na rutynową ankietę czasopisma literackiego. Zamieszczony wiosną 1939 roku w „Wiadomościach Literackich” tekst stanowi ostatnią publiczną wypowiedź artysty o sobie i swojej twórczości³. „Optycznie” rzecz nie wygląda na znaczącą - rozmiar ma mniej niż mizerny, położenie zupełnie marginesowe i charakter bez wątpienia incydentalny - zapewne tym należy tłumaczyć jej śladową obecność w dotychczasowych interpretacjach⁴. Jeśli umieszczamy ją teraz na początku dyskursu o twórczości autora *Księgi*, to przecież nie dlatego tylko, że należy do symbolicznej i dramatycznej strefy „czasu przedostatniego” i że każdy wygłos automatycznie niejako staje się pierwszy. Otóż w tej notatce, która miała - przede wszystkim - dostarczyć informacji o bieżących pracach literackich, najwięcej miejsca poświęcił Schulz całościowej i retrospektywnej, wprawdzie nader zwartej, ale na tyle rozwiniętej, żeby mogła mieć samodzielne znaczenie, analizie swojego procesu twórczego. Oczywiście, nie jest to ani jego pierwsza, ani najobszerniejsza wypowiedź na ten temat. W tej materii „prawo pierworództwa” przysługuje - jak wiadomo - quasi-listowi, jaki skierował do Stanisława Ignacego Witkiewicza w 1935 roku. Tu jednak, w tym słowie „ostatnim”, Schulzowska autoprezentacja nabiera szczególnej wyrazistości, rzecz można - ostatecznej, ponieważ ujmuje cały proces kreacji od strony - i na poziomie - elementarnego mechanizmu semantycznego, mechanizmu oczyszczonego z wszelkich zewnętrznych kontekstów. Według Schulza zatem, obowiązująca w jego twórczości zasada formowania sensów polega na tym, iż występujące w niej motywy i tematy, same w sobie semantycznie ograniczone i być może nawet przypadkowe - określa je jako „nieważne”, „nikłe”, „treściowo ubogie”, „niewyraźalne”, jak „migotanie” tapet w *Ptakach* lub „promieniowanie” albumu z markami w *Wiosnie* - niosą nieograniczone znaczenie, pretendują wręcz „do wyrażenia sobą świata”. Miniaturowy wywód kończy następujące wyznanie:

-
- 2 W dotychczasowym piśmiennictwie odnotowano, rzecz jasna, rozmaite aspekty i przejawy owego „globalnego”, ukierunkowania Schulzowskiej wyobraźni. Na przykład Jerzy Jarzębski (*Wstęp*, w: Schulz, *Opowiadania*, s. XI-XIX) pisze tak: „Cóż opisuje ten narrator? Można by rzec, iż wszystko, tzn. z równym zapałem rzuca się na tematy pozornie błahe, nic nie znaczące (obraz włóczędzy kucającego za potrzebą w łopuchach) - i na sprawy wagi najważniejszej, eschatologicznej (wizja końca świata w *Komecie*)”. Podobnie rzecz ujmuje Adam Zagajewski (*Drohobycz i świat*, w: Bruno Schulz, *In memoriam 1892-1942*, pod red. M. Kitowskiej-Łysiak, Lublin 1992, s. 21): „Nie ma klucza do dzieła Schulza: wszystko prawie jest powiedziane w jego opowiadaniach [...]”. Według Zagajewskiego jest to postawa charakterystyczna dla „[...] wielu poetów i pisarzy metafizycznej gorączki, autorów mistycznych traktatów i powieści, porywających się na tajemnicę bytu już na pierwszej stronie” (tamże, s. 22). W niniejszym studium nawiązuję do tych - i podobnych - obserwacji. Będę próbował je rozwinąć i ująć w pewien porządek.
 - 3 Chodzi o notatkę - bez tytułu - w rubryce W pracowniach pisarzy i uczonych polskich („Wiadomości Literackie” 1939, nr 17 z 16 kwietnia) W przedruku, za którym będzie tu cytowana, wydawca nadał jej tytuł *Zapowiedź* (przedruk w zbiorze: B. Schulz, *Republika marzeń. Utwory rozproszone* wybór, opracowanie i posłowie J. Ficowski, Warszawa 1993, s. 63-64) Jest to też w ogóle przedostatnia publikacja - najprawdopodobniej - jaka ukazała się za życia Schulza. Ostatnim tekstem przedwojennym był esej *Zofia Nalkowska na tle swej nowej powieści* („Skamander” 1939, z. CVIII-CX; lipiec-wrzesień).
 - 4 Jedyne nieco szersze, przede wszystkim interpretacyjne, nawiązanie do tej notatki znajduje się w artykule Michała Pawła Markowskiego „*Wiosna*” - między retoryką i erotyką (w: *Czytanie Schulza*, red. J. Jarzębski, Kraków 1994 s. 286, 287).

Kuszą mnie obecnie coraz bardziej niewyraźne tematy. Paradoks, napięcie między ich niewyraźnością i nikłością a uniwersalną pretensją, aspiracją reprezentowania wszystkiego - jest najsilniejszą podniętą twórczą⁵.

Właśnie w tym miejscu odnajdujemy - cokolwiek zakamuflowane - kluczowe słowo „wszystko”. Niech nas zbyt nie myli figurujące w owej deklaracji ograniczające określenie „obecnie” ponieważ w tekście mówi się o całej dotychczasowej twórczości „Obecnie”, czyli gdzieś wczesną wiosną 1939 roku, najwidoczniej wzrasta intensywność „pokusy”, a także - dowodem na to jest treść zapisu udzielonego „Wiadomościom Literackim” - świadomość autora, wedle jakiego mechanizmu ona działa i niech nas również nie zwodzą: ani inwersja, która przenosi maksymalistyczne ambicje z artysty na nieosobowe „tematy”, ani dwuznaczne słownictwo i cudzysłów, które sugerują pewną rezerwę wobec „absolutnych” intencji znaczeniowych, ani przesunięcie zainteresowania na samą relację („paradoks”, „napięcie”), jaka zachodzi między „tematami” a tym, co pragną reprezentować („wszystko”) Rzecz jasna, w ten sposób - zresztą dosyć typowy dla Schulza - wypowiedź podlega określonej modulacji znaczeniowej ale zawarta w niej dalekosiężna perspektywa bynajmniej nie znika gdyż inwersje są, jak wiadomo, odwracalne, zaś cudzysłów wprawdzie osłabia sens, ale też i podkreśla wyraz. Przyjęta tu metoda mówienia, przypominająca trochę strategię komunikacyjną i poetykę not dyplomatycznych - paradoksalnie - stanowi dodatkową wskazówkę, jak w dyplomacji, o jakie znaczenie naprawdę chodzi. Można przypuszczać, że Schulzowskie „memorandum” z „Wiadomości Literackich” jest zbyt zawile i pokrętne dla szerokiej publiczności, która zazwyczaj stawia proste i pryncypialne pytania: co autor miał na myśli?, co chciał przez to powiedzieć? Niemniej na pytania te daje odpowiedź pryncypialną i prostą- wszystko, ostatecznie wszystko. Że taka odpowiedź ma naturę wybitnie tautologiczną i może być równie frustrująca, jak brak jakiegokolwiek odpowiedzi, to inna sprawa.

Bruno Schulz powiedział więc: „wszystko”. Ale wypowiedział też słowo alternatywne: „nic”. „Nic” powiedział nawet wcześniej właściwie od razu, bo już na samym początku twórczości literackiej. Przynajmniej w takiej kolejności pojawiają się u niego bezpośrednio te ekstremalne terminy. Kompletnym repertuarem pojęć, idei i wyobrażeń - także kategoriami „wszystkiego” i „niczego” - dysponował Schulz od początku, tyle że najpierw wyraźniej dostrzegł i wypowiedział „nic”, a dopiero później, ku końcowi, ośmielił się wyartykułować, nieco meandrycznie, aspirację do reprezentowania „wszystkiego”. Z punktu widzenia „stawania się” artysty jest to kolejność i porządek naturalny. Zresztą u autora *Genialnej epoki* „początek” i „koniec” dzieli niewielka odległość - wszak cała jego zewnętrzna biografia literacka, ta mierzona datami publikacji, zamyka

5 *Zapowiedź*, s. 63. Markowski (dz. cyt., s. 286) wydobywa z powyższego fragmentu inny aspekt, który jednak nie wchodzi w zasadniczą kolizję z naszym rozumieniem: „U źródeł Schulzowskiego pisania tkwi złożony paradoks reprezentacji. Jego istotę oddaje potrójne napięcie: po pierwsze - po stronie autora - pomiędzy potrzebą nieustannego literackiego przedstawiania rzeczywistości i świadomością jego nieadekwatności wobec pozaliterackich tematów; po drugie - po stronie samego przedmiotu przedstawienia - między jego niewyraźnością a sposobami tekstualnej reprezentacji; po trzecie wreszcie - pomiędzy nikłością wyjściowego tematu (najczęściej jakiejś danej wrażeniowej) i przymusem amplifikacji, koniecznością zabudowywania słownej przestrzeni wokół nie znaczącego, wydawałoby się. szczegółu”.

się między grudniem 1933 roku a latem 1939 roku! Co więcej, „początek” i „koniec” położone są nie tylko blisko siebie, lecz czasami łączą się, mieszają, zamieniają miejscami, to, co wcześniejsze ukazuje się później, późniejsze zaś nadchodzi wcześniej. Mowa przecież o pisarzu, którego druga i zarazem ostatnia książka, *Sanatorium pod Klepsydrą*, zawiera również pewną liczbę opowiadań wcześniejszych niż te zamieszczone w debiutanckich *Skleпах cynamonowych*. W liście do Tadeusza Brezy (21 VI 1934), pół roku po olśniewającym debiucie, napisał Schulz:

Pragnę jakiejś poręki świata wewnętrznego, którego istnienie postuluję. Wciąż tylko trzymać go na własnej wierze, dźwigać go wbrew wszystkiemu siłą swej przekory - jest trudem i udręką Atlasa. Czasem zdaje mi się, że tym wyłożonym gestem dźwigania trzymam nic na swoich barkach. (KL, 26)

Widzimy zatem, iż granice swojego *universum* zakreśla Schulz rzeczywiście maksymalnie: rozciąga się ono między biegunem „nic” a biegunem „wszystko”, między biegunem „wszystko” a biegunem „nic”. Między stanem „niewyraźności” a pełnią wyrazu, między „nikłością” a ogromem „uniwersalnej pretensji” i „aspiracji”. Powiedzmy dokładniej, uwzględniając fakt, że owa rozciągłość ma charakter dynamiczny i procesualny - jest to rzeczywistość, w której niewyraźne i nikłe „nic” przekształca się we „wszystko”. O takim ukierunkowaniu swojego świata mówi Schulz w notatce z 1939 roku. List do Brezy przynosi natomiast wizję odmienną, wizję z wektorem zwróconym w przeciwną stronę. Tu „wszystko”, czyli „świat”, może przemienić się w „nic”. Tu Schulzowskie *universum* rozpina się pomiędzy przekorną wiarą w istnienie świata a stale zagrażającym poczuciem jego nieistnienia, pomiędzy podniecającym ciężarem pełni, która „coraz bardziej” kusi - „obecnie” i zawsze - a przytłaczającym brzemieniem nicości.

Poza „wszystko” i „nic” nie da się już wyjść, bowiem nie ma skąd wyruszyć i nie ma dokąd dojść. Odnaleźliśmy więc w myśli autora *Komety* jej dwa punkty absolutnie krańcowe i zarazem skrajnie absolutne. Określają one rozmiar całkowity tej myśli i tej wyobraźni, rozmiar olbrzymi, bo metafizyczny, odmierzany w podstawowych jednostkach ontologicznych: byt i niebyt, istnienie i nieistnienie, coś i nic, pełnia i próżnia. Na takie właśnie kategorie przekłada się ta ekstremalna para Schulzowych wyobrażeń.

Okazuje się przecież, że owe bieguny i reprezentowane przez nie wartości - tak radykalnie przeciwstawne metafizycznym przeciwieństwem i oddalone od siebie na metafizyczną odległość, która jest przepaścią - łączy dwukierunkowa relacja przechodniości. Sprawa byłaby może stosunkowo prosta, gdyby Schulzowi chodziło tylko o proces przemiany „niczego” w „coś” i „czegoś” w „nic”. Tymczasem w cytowanym fragmencie listu do Brezy pojawiła się niepokojąca zarówno dla autora listu, jak i dla nas supozycja, że w pewnym sensie „coś” („świat”, „wszystko”) i „nic” są jedynie dwoma stanami (aspektami?, imionami?) tego samego. Że są jak awers i rewers, jak prawa i lewa strona, tego „nieokreślonego”, co nie będąc jeszcze ani odrębnym „czymś”, ani już niezróżnicowanym „niczym” jest równocześnie i „czymś”, i „niczym”. To „nieokreślone” w notatce Schulza z „Wiadomości Literackich” nosi umowne miano „ineffabilis”, czyli „niewystawialne”.

Wyłącznie od „poręczyciela” i udzielonej przez niego „poręki” zależy czy „ineffabilis”, któremu autor listu do Brezy nadaje mocą swej wiary status i kształt „świata wewnętrznego”, objawi się w skryzalizowanej postaci jako realne „coś”, czy też - w przypadku braku „poręki” - zaciąży jako fikcyjne „nic”. W dalszej części przywoływanego listu znajdujemy zdanie: „To, co dla jednego człowieka jest ryzykiem, niemożliwością, na głowie postawionym kaprysem - odbite w czterech oczach staje się rzeczywistością” (KL, 26). Otóż to: „odbite w czterech oczach staje się rzeczywistością”! Wielce charakterystyczny dla Schulza jest ten motyw „odbicia” i „odbitki”. Pomijając chwilowo inne wątki myślowe, z jakimi mamy tu do czynienia, powiedzmy więc, że „nic” i „wszystko” zdaje się wiązać relacja podobna do tej, jaka łączy negatyw i pozytyw. Wprowadzamy to porównanie nieprzypadkowo, ponieważ idzie o artystę, który swoje grafiki, tworzące jego główne dzieło plastyczne - *Xięgę Bałwochwalczą* - odbijał, jak wiadomo, metodą właśnie fotograficzną. W Schulzowskim „nic”, które odsłania się jako „niemożliwość” utrzymywana na barkach „wyteżonym gestem dźwigania” lub też „na głowie postawionym kaprysem”, zawiera się możliwość odbicia „wszystkiego”. Ale i odwrotnie: pełnia „wszystkiego” („rzeczywistość”, „świat”) obejmuje sobą również perspektywę „niczego”. Kto deklaruje „wszystko”, deklaruje także: „nic”. Kto mówi: „nic” - mówi też „wszystko”.

Kim jest ten, kto tak mówi? Kto formułuje intencje tak absolutne, że aż całkowicie znoszące się, intencje, które roztapiają się w paradoksalnych i zarazem tautologicznych formułach? Stawiamy to pytanie już teraz, przed zakończeniem wstępnej ekspozycji, gdyż jakiś komentarz personalny - chociażby cząstkowy - wydaje się nieodzowny. Domaga się tego owa niezwykła deklaracja, którą tu wydobywamy, deklaracja, w którą wpisuje swe dzieło Bruno Schulz. Możemy bez trudu odpowiedzieć: tak przemawia artysta, oczywiście, ale taki artysta, który swą rolę pojmuje szczególnie. Możemy wstępnie dopowiedzieć: za taką deklaracją stoi artysta o wyraźnych skłonnościach tyleż ekstremalnych, co i metafizycznych.

Niezwykła postawa Schulza wobec sztuki prowokowała krytykę literacką - i nadal prowokuje - do tego, aby zamknąć ją w jakąś objaśniającą etykietę. Największą chyba wynalazczością w tej dziedzinie odznaczył się Witold Gombrowicz. Znalazł on bowiem całą serię definiujących epitetów, którymi, rzecz jasna, nie omieszkął „obdarować” swego przyjaciela: „święty Bruno”, „święty artysta”, „fałszywy asceta, zmysłowy święty, mnich lubieżny, nihilistyczny urzeczywistniacz”, „mnich bez Boga”⁶.

6 Pierwsze z przytoczonych określeń - „święty Bruno” - pojawiło się w tekście Gombrowicza zatytułowanym *Do Brunona Schulza*. Był to jeden z trzech quasi-listów, jakie „wymienili” między sobą obydwaj artyści w „Studio” (19J6, nr 7) w ramach zainscenizowanej przez Gombrowicza publicznej dyskusji o artystycznej postawie Schulza. Zob. przedruk: O 457 Określenia następne pochodzą z *Dziennika (1961-1966)* i cytuję je za wydaniem: Kraków 1986 (s. 12, 13, 16). Po upływie ćwierćwiecza - jak widać - Brunonowa „świętość” zaczęła objawiać się autorowi *Ferdynand* jako „świętość grzeszna” ale przecież ciągle jednak jako jakiś typ „świętości”. W sakralnym kręgu odniesień, chociaż są to odniesienia do „sacrum” zdecydowanie nieortodoksyjnego, jawnie „grzesznego”, mieszczą się również terminy, którymi Jerzy Ficowski określa pozycję i postawę twórczą Schulza. W licznych publikacjach - od *Regionów wielkiej herezji* (Kraków 1967) poczynając, żeby wymienić tylko rzecz podstawową w dorobku tego zasłużonego badacza - przedstawia on mianowicie autora *Sklepów cynamonowych* jako „maga” i „herezjarchę”. Wylansowane przez Ficowskiego kategorie zyskały dużą popularność wśród piszących o Schulzu i nimi to właśnie -

Pozostawiając na boku kwestię, w jakim stopniu poszczególne określenia są trafne, i przyjmując, że ich skrajny charakter - może nieco nazbyt skrajny - wynika z chęci uchwycenia skrajnego przeciwstawienia stanowiska artystycznego, wypadnie zgodzić się z generalnym kierunkiem Gombrowiczowskiej intuicji „nazewnicy”. W Schulzowskim stawianiu sobie i swojej sztuce zadań maksymalnych, w pewnym sensie nawet absolutnych, można faktycznie dostrzec podobieństwo do bezkompromisowej postawy świętych i mistyków, dążących do osiągnięcia Absolutu, który obejmuje wszystko i nic, nic i wszystko. Zresztą sam Schulz w pewnym specyficznym „tekście” - „tekście”, który wprawdzie skrywa autora, ale znajduje się za to w miejscu nader wyeksponowanym - wyprowadza swój świat przedstawiony bezpośrednio ze „starej wiary mistyków”⁷. Idąc więc tropem skojarzeniowym podpowiedzianym przez autora *Kosmosu*, potwierdzonym w jakiejś mierze przez autora *Księgi*, jesteśmy skłonni dojrzeć analogię między zgłoszoną w tekście „świętego Brunona” aspiracją do reprezentowania „wszystkiego” i rozstrzygnięciem, jakiego dokonała prawdziwie święta mniszka w sytuacji zasadniczego wyboru: „Wybieram wszystko”⁸.

Spróbujmy nieco rozwinąć zarysowany tu wątek. Mamy taką możliwość, ponieważ Schulz w cytowanym liście do Brezy nie tylko dokładniej określił jeden ze skrajnych punktów swego świata, ale także przyporządkował temu punktowi bardzo charakterystyczną rolę osobową. Wprowadził mianowicie do dyskursu postać Atlasa - słynnego tytana, który zbuntował się przeciw bogom Olimpu. Jak wiadomo, pokonany olbrzym - wszak bogowie zazwyczaj wychodzą z takich rewolucji zwycięsko - musi za karę dźwigać na swych barkach niebiosa, samotnie i bez chwili wytchnienia, przez całą wieczność. Schulzowskie porównanie trudu i udręki artysty do trudu i udręki mitycznego Atlasa byłoby może niezbyt oryginalne, gdyby nie parę osobliwości, jakie pojawiły się w tym obrazie. Osobliwość pierwsza i zarazem źródłowa jest taka: swoją tytaniczną pozycję wiąże Schulz z sytuacją, w której nie uzyskałby zewnętrznej „poręki” dla kreowanego

chyba najczęściej - „etykietuje się” drohobyckiego pisarza. Ostatnio obydwie figury, „maga” i „herezjarchy” „odkrył także Krzysztof Stała (*Na marginesach rzeczywistości. O paradoksach przedstawiania w twórczości Brunona Schulza*, Warszawa 1995 s. 254-255) zapominając jednak - zgodnie z praktykowaną w jego książce dekonstrukcyjną „etyką pisarską - powołać się na prace poprzednika. Dorzucimy do tej „konfesyjnie” ukierunkowanej wiązki etykiet jeszcze formułę Wiesława Pawła Szymańskiego zawartą w tytule jego szkicu: *Wyznawca Absolutu i Materii - Bruno Schulz* (w: *Prozaicy dwudziestolecia międzywojennego. Sylwetki* red. B. Faron Warszawa 1972; rozszerzoną wersję tego tekstu, zatytułowaną *Na początku było Słowo. O prozie Brunona Schulza*, przedrukował Szymański w zbiorze swoich artykułów *Outsiderzy i słowiarze. Eseje, szkice, interpretacje*, Wrocław 1973), a będziemy mieli w miarę kompletny obraz terytorium, na którym osadzano - przeważnie - osobowość twórczą autora *Komety*.

- 7 Mowa tu o anonimowej nocie umieszczonej na „skrzydełku *Sanatorium pod Klepsydrą* w wydaniu z 1937 roku. Podzielał pogląd Ficowskiego, iż autorem tej noty musiał być sam Schulz. Wskazują na to zarówno cechy językowo-stylistyczne, jak i zawartość myślowa. Zob. przedruk: J. Ficowski, *Exposé, czyli bezowocne starania i późna sława*, w tenże, *Okolice sklepów cynamonowych. Szkice, przyczynki, impresje*, Kraków 1986, s. 62-63. Oto interesujący nas fragment: „U korzeni tego nowego tomu prozy Schulza leży marzenie o odnowieniu świata przez moc zachwyty, przez rozpętanie inspiracji, prastara wiara ludzka, że zatamowana i ukryta, powściągnięta piękność rzeczy czeka tylko na natchnionego, ażeby wyzwolona wylać się na świat cały uszczęśliwiającą inwazją. Ta stara wiara mistyków obleka się w tej książce w ciało, formuje się w swoistą eschatologię, w krąg legendarny utkany z fragmentów wszystkich kultur i mitologii, rozwija się w fabulistykę pogmatwaną i oszalamiającą” (cyt. za przedrukiem, s. 62).
- 8 Są to słowa - i postawa - św. Teresy od Dzieciątka Jezus. Przytaczam za: J. Guitton, *Dziennik 1952-1964*, wyboru dokonała i przeł. A. Olędzka-Frybesowa, Warszawa 1984, s. 22.

świata, z sytuacją, w której musiałby dźwigać ów świat wyłącznie mocą własnej wiary. Poczucie tytanizmu wynika więc z po czucia wiary osamotnionej, wiary, której nikt nie podziela. Osobliwość druga i w konsekwencji główna jest zaś następująca: Schulz zatem to tytan, ale taki tytan, który z wielkim wysiłkiem trzyma „nic”, fikcyjne sklepienie niebieskie, świat nierzeczywisty, nicość. Oto prawdziwa udręka i kara, o jakiej Zeusowi się nie śniło - „wytężonym gestem” podtrzymywać „nic” i wierzyć, iż jest „wszystkim”! Osobliwość wreszcie ostatnia i najogólniejsza dotyczy cechy tego rodzaju: do zespołu motywów, które wnosi mit grecki (bunt przeciw bogom, kara, tytaniczny wysiłek, utrzymywanie świata na ramionach), dołączył Schulz kilka nowych, dwa z nich wydają się szczególnie ważne - motyw stwórczy (świat, „którego istnienie postuluję”) i motyw wiary.

Wprawdzie tylko z największą trudnością możemy wyobrazić sobie tego drobnego mężczyznę - „zawsze byłem wątły i dalej nim jestem (53 kg)”; (KL, 52) - w postaci mitycznego hiperatlety, ale w takiej właśnie roli sam siebie widział. W Schulzowym ujęciu ów „atletyzm” przesunął się wyraźnie w stronę duchową, lecz nie na tyle przecież, żeby unieważnić tkwiące w obrazie pierwotne odniesienie fizyczne. Powtórzmy raz jeszcze: autor *Wiosny* projektował dla siebie rolę udręczonego Atlasa jako rolę „obsługującą” wariant zdecydowanie negatywny, jako „coś”, co mogło mu się przydarzyć w najgorszym wypadku, gdyby nie otrzymał akceptacji dla swojej wizji twórczej. Zapytajmy - a kim byłby, gdyby upragniona poręka została mu udzielona? Domyślamy się, że chyba też figurą o tytanicznych funkcjach, chociaż jakoś zupełnie inną niż tragiczny helleński gigant. Tego się jedynie domyślamy, bo Schulz nie obdarzył tej przeciwstawnej roli żadnym imieniem, nie nadał jej bezpośrednio żadnej nazwy ani w liście do Brezy, ani w jakiegokolwiek innej wypowiedzi. Wolno przypuszczać - w dalszym ciągu - że owa bezimiennność ma tu jakieś uzasadnienie. Na razie wiemy tylko tyle, że jeśli negatywna rola Atlasa wiąże się w myśli i wyobraźni Schulza z biegunem „nic”, to ta nie nazwana rola pozytywna musi przysługiwać biegunowi „wszystko”. Skoro ten, który dźwiga na swoich barkach „nic”, nazywa się Atlas, to jak brzmi imię tego, który dźwiga „wszystko”? Chociaż autor w tej sprawie uparcie milczy, chcielibyśmy jednak poznać - niechby przybliżoną! - odpowiedź na powyższe pytanie. Aczkolwiek na poziomie bezpośrednio sformułowanej refleksji autotematycznej omawiany wątek urywa się definitywnie, w uzyskaniu odpowiedzi - owszem, przybliżonej i hipotetycznej - powinna nam pomóc analiza poszlakowa. Są bowiem w Schulzowskim tekście takie dane, które można - i trzeba - potraktować jako poszlaki. Wszystkie skupiają się wokół sylwetki greckiego tytana, więc pójdźmy jego śladem.

A ślad ów, jak na olbrzyma przystało, odpowiednio wielki i dobrze widoczny, prowadzi na inny już poziom rzeczywistości pisarskiej niż ten, o którym była mowa dotychczas - prowadzi w sam środek świata przedstawionego Schulzowskiej prozy. Tam właśnie ponownie odnajdujemy mityczną figurę Atlasa.

Oto opowiadanie *Martwy sezon* z tomu *Sanatorium pod Klepsydrą*: ojciec, sławetny kupiec bławatny starej daty, nieustannie medytuje nad tajemnicą sklepu, który był dla niego „miejszem

wiecznych udręczeń i zgryzot” (O, 233) i który jawił mu się raczej jako obiekt o charakterze sakralnym i metafizycznym niż jako typowe przedsięwzięcie handlowe. Jego pozycję i postawę wobec „tej rzeczy nadmiernej” (O, 233) narrator poddaje rozmaitym komentarzom i interpretacjom. Komentarz kluczowy i zarazem ostateczny brzmi w całości tak:

Po tych głuchych stopniach pilśni ojciec zstępował w głąb genealogii, na dno czasów. Był ostatnim z rodu, był Atlase, na którego barkach spoczywał ciężar ogromnego testamentu. Dniami i nocami ojciec rozmyślał nad tezą tego testamentu, usiłował w nagłym błysku zrozumieć jego meritum. Nieraz patrzył pytająco pełen oczekiwania, na subiektów. Sam bez znaków w swej duszy, bez lśnień, bez dyrektyw, oczekiwał, że tym młodym i naiwnym, dopiero co przepoczwarczonym objawi się nagle sens sklepu, który się przed nim zatajał. Przypierał ich do ściany uporczywym mruganiem, ale oni, tępi i bełkocący, uchylali się od jego spojrzenia, uciekali wzrokiem, plotąc w zmieszaniu wierutne nonsensy. Rankami wsparty na wysokiej lasce, wędrował ojciec jak pasterz, wśród tej ślepej wełnianej trzody, tych tłumnych zatorów, tych falujących kadłubów beczących bez głowy przy wodopoju. Jeszcze czekał, odwlekał jeszcze tę chwilę kiedy podźwignie cały swój lud i ruszy w zgiełkliwą noc tym objuczonym, mrowiącym się, stokrotnym Izraelem... (O, 244-245).

Znakomity i ważny obraz! W swoim czasie Erich Auerbach - nawiasem mówiąc, rówieśnik Schulza - z niedościgłą maestrią analityczną wy dobył i opisał dwa przeciwstawne i równocześnie fundamentalne dla europejskiej tradycji literackiej style przedstawiania rzeczywistości: epicki styl Homera i epicki styl Biblii Hebrajskiej. Każdy z nich wyraża radykalnie odmienną wizję świata i historii, Boga i człowieka; każdy z nich wyznacza jeden z biegunów śródziemnomorskiej przestrzeni kulturowej i pisarskiej⁹. Epika Schulza - i jest to jej w tym zakresie cecha podstawowa - obydwie te światy łączy w jednolitą całość artystyczną. W obrębie jednego akapitu, niezbyt w dodatku obszernego, bo obejmującego ledwie kilka zdań, spotykają się u niego dwa żywioły - żywioł helleńskiej opowieści mitycznej i żywioł starotestamentowej narracji biblijnej¹⁰. Osiem zdań wystarczyło Schulzowi, aby zbudować obraz, który zaczyna się sceną zupełnie codzienną i realistyczną w sklepie bławatnym, przechodzi przez grecki mit o tytanie dźwigającym na swych barkach sklepienie niebieskie i kończy w pejzażu z *Księgi Rodzaju*, gdy patriarcha szykuje się już do drogi. Gdzie indziej wystarczy Schulzowi tylko jedno zdanie, aby ożywić zapoznany kontekst judeochrześcijański i związać Jezusową przypowieść o miłosiernym Samarytaninie z żydowskim świętem:

9 Zob. rozdział *Blizna Odyseusza* w pierwszym tomie dzieła Auerbacha *Mimesis. Rzeczywistość przedstawiona w literaturze Zachodu* (przeł. i wstępem opatrzył Z. Żabicki, Warszawa 1968).

10 Wprowadzanie do dyskursu elementów pochodzących z różnych kręgów kulturowych jest u Schulza zabiegiem świadomym i stanowi istotną część jego programu ideowo-artystycznego. Wypowiedział się na ten temat bezpośrednio, najpełniej i najobszerniej w eseju *Mityzacja rzeczywistości*. Warto zwrócić uwagę, że wskazana tu cecha Schulzowskiego myślenia do złudzenia wręcz przypomina opisaną przez Claude'a Lévi-Straussa fundamentalną właściwość myśli mitycznej, którą francuski antropolog określa jako *bricolage* (por. C. Lévi-Strauss, *Myśl nieoswojona*, przełożył A. Zajączkowski, Warszawa 1969, s. 31-55). W dotychczasowych badaniach nad twórczością Schulza najwięcej uwagi poświęcili temu zagadnieniu Bogusław Gryszkiewicz (*Ironia i mistycyzm*, „Miesięcznik Literacki” 1980, nr 3) i Jerzy Jarzębski (we wstępie do edycji Schulza w Bibliotece Narodowej s. LXXII-LXXVII).

Oczekiwało się, że przed tę sień sklepioną z beczkami winiarza podjedzie w cieniu chwiejących się akacyj osiołek Samarytanina, prowadzony za uzdę, a dwóch pacholków zwlecze troskliwie chorego męża z rozpalonego siodła, ażeby go po chłodnych schodach wnieść ostrożnie na pachnące szabasem piętro.
(O, 5)

Aby połączyć dramatycznie rozerwany świat, połączyć w miejscu, gdzie wyrwa jest najszersza i przepaść najgłębsza, wystarczy Schulzowi wypowiedzieć w całej swojej twórczości tylko jedno jedyne słowo - ale za to jakie! - Mesjasz... Tak niezwykła kondensacja semantyki w istotny sposób zakłóca wizerunek pisarza postrzeganego zazwyczaj przez pryzmat wielosłownia i w ogóle stylistycznego „rozpasania”. Lecz to już całkiem inna kwestia, którą tu musimy pominąć.

Nie chcemy natomiast zrezygnować z próby nieco bliższego przyjrzenia się, jak pracuje wyobraźnia pisarza, kreślącego przytoczony wyżej fragment *Martwego sezonu*. Przede wszystkim trzeba stwierdzić, że obraz ten, aczkolwiek najzupełniej samodzielny znaczeniowo w tej fazie opowiadania, jest starannie przygotowany przez całą poprzedzającą go narrację. Prawie wszystkie składniki, z których go zbudowano, pojawiły się bezpośrednio lub też zostały pośrednio zasugerowane dużo wcześniej. A więc, przykładowo, o materiale wypełniającym sklep powie się następująco: „W dzień leżały te sukienne generacje, pełne patriarchalnej powagi, ułożone podług starszeństwa, uszeregowane podług pokoleń i descendencji” (O, 244). Jesteśmy w magazynie solidnego kupca, układającego swój towar wedle zasad sztuki kupieckiej, warstwami i kolumnami, rodzajami i gatunkami, według dat produkcji i ceny zbytu, według apretury i gramatury, sukna i korthy, szewioty i aksamity... Jesteśmy u kupca, który pragnie, żeby porządek w jego sklepie miał kosmiczny wymiar. W tak zorganizowanej scenerii codzienna lustracja sklepowych zasobów, w trakcie której przebiega się wzrokiem przez te wszystkie warstwy i przeciąga po nich palcem z góry na dół („Kto z dzisiejszej generacji kupców bławatnych znał jeszcze dobre tradycje dawnej sztuki, kto z nich wiedział jeszcze na przykład, że kolumna bali sukiennych ułożona w półkach szafy w myśl zasad sztuki kupieckiej musiała pod zjeżdżającym z góry na dół palcem wydać ton, jak gama klawiszy?” (O, 234), przemienia się w wędrówkę po warstwach genealogii. Taki jest początek analizowanego obrazu.

Początek zatem jawi się jako zejście w głęboką przeszłość. Wiemy jak - po „stopniach” półek sklepowych. Lecz po co? Żeby zrozumieć terażniejszość, sklep i siebie, sens przedsięwzięcia określanego kryptonimem „sklep” i swoją w nim rolę. Najpierw jest to rola Atlasa, ponieważ chodzi o nadludzkie wysiłki ojca. Tę mityczną figurę - wydawałoby się nader odległą od realiów opowieści kupieckiej - przywołało stale obecne w narracji poczucie ogromnego ciężaru zarówno fizycznego, jak i duchowego. Drugoplanowy wprawdzie, ale zaznaczony przecież dosyć wyraźnie, ciężar „wysokich ścian” i potężnych „bali” zgromadzonych w magazynie tkanin - przeważnie „ciężkiego” sukna - wchodzi w pierwszoplanowy i ogólny obraz nadmiernego „ciężaru” sklepowych trosk, jakie przygniatają starego kupca. Mityczna analogia nie objaśnia jednak całkowicie sytuacji ojca, gdyż obejmuje tylko jeden aspekt. Nie obejmuje do końca przede wszystkim duchowego wymiaru owego

„ciężaru”. Analogia z Atlasem, słuszna, gdy idzie o wyobrażenia „ciężaru gatunkowego” sprawy, nie pomoże bohaterowi, ani też narratorowi, ani tym bardziej czytelnikowi, w zrozumieniu, jaki właściwie jest prawdziwy sens tej z pozoru komercyjnej działalności.

Hermeneutycznej, jeśli tak można powiedzieć, pomocy oczekuje Schulzowski bohater od subiektów. Bezskutecznie - plotą „w zmieszaniu wierutne nonsensy”. Co prawda „tępi i bełkocący” subiekci żadnej nowej wiedzy nie wnoszą, ale wnoszą za to nową - bardzo ważną - jakość: obraz wspólnoty. Opowieść powoli zmienia kierunek - samotny dotąd ojciec-tytan przekształca się w lidera jakiegś, na razie tylko ludzkiej, zbiorowości. W tym momencie istotna jest zarówno liczebność - powiedzmy bez ogródek: „stadność” - jak i umysłowe ograniczenie subiektów. Jest to konieczne, żeby przejść do ostatecznej transformacji rzeczywistości przedstawionej, do przemiany sklepikarza w pasterza, sprzedawców w lud pasterski, a towaru - wykonanego wszak z owczej wełny - w beczące przy wodopoju stado. Ojcowska laska, tłum subiektów i natłok półek sklepowych, wełniane tkaniny, „barania” bezrozumność - oto z jakich motywów tworzy Schulz tę pastoralną wizję. Ostatnie zdanie analizowanego tu fragmentu *Martwego sezonu* jednoznacznie mówi, że trzeba ową wizję odnieść do rzeczywistości biblijnej.

Zwłaszcza ostatnie słowo tego zdania wprowadza do obrazu całkowitą pewność, o jaki kontekst chodzi. Chociaż to słowo może też i zmylić nieuważnego czytelnika Schulzowego opowiadania, szczególnie wtedy, gdy nie jest on także dość uważnym czytelnikiem opowiadań biblijnych... Ostateczna przemiana świata, o której była mowa wyżej, rozpoczęła się, ale jeszcze nie zakończyła. Owszem, nastąpiła rzecz zasadnicza - metamorfoza sklepowej rzeczywistości i przeniesienie akcji w inny wymiar, lecz tam, w tym nowym wymiarze, wszystko zaczyna się od początku i przebiega już według tamtejszych reguł. W tej sytuacji ostatnie zdanie fragmentu staje się równocześnie zdaniem pierwszym, gdyż właśnie od niego zaczyna się relacja o początku tego nowego świata. Rozpoczyna i natychmiast urywa wielokropkiem. Ciąg dalszy nastąpi w końcowej fazie *Martwego sezonu*. Tu opowiada się jedynie o oczekiwaniu. Tu ojciec, który stoi na czele pasterskiego ludu, objuczony dobytkiem i otoczony licznymi trzodami - czeka, żeby ruszyć ze swym ludem w drogę. Ów lud nazywa się Izrael. Z lokalizacją biblijnego kontekstu nie mamy żadnego problemu: Jakub szykuje się do opuszczenia Labana. Wszystko się zgadza, tylko określenie „Izrael” pojawia się w Schulzowskiej narracji zbyt wcześnie, najwyraźniej jako antycypacja przyszłych dziejów Jakuba i jego wspólnoty. Żeby stać się Izraelem, musi wreszcie ruszyć w drogę i musi w czasie tej drogi coś się wydarzyć. Opowiada o tym *Księga Rodzaju*. Mówi też o tym Schulz w następnych partiach *Martwego sezonu*¹¹.

11 Aż dwoje komentatorów *Martwego sezonu* - prawdopodobnie zwiedzionych właśnie tą Schulzowską antycypacją - popełniło błąd w rozpoznaniu wskazanego tu kontekstu biblijnego, co w konsekwencji doprowadziło do kompletnie błędnej interpretacji zarówno tego fragmentu, jak i całego opowiadania. Tradycję owej mylnej wykładni zapoczątkował Jerzy Speina (*Bankructwo realności. Proza Brunona Schulza*, Warszawa-Poznań 1974, s. 38), który stwierdził, iż ojciec w *Martwym sezonie* staje się... Mojżeszem, a sklep... niewolą egipską! W tej sytuacji opowiadanie musi być relacją o wyjściu ze sklepu-niewoli. Błędną interpretację Speiny przejmuje i - niestety - jeszcze bardziej rozwija Krystyna Kralkowska-Gątkowska (*Opozycja wartości jako element konstrukcyjny prozy Brunona Schulza*, „Prace Naukowe Uniwersytetu Śląskiego w Katowicach”, Prace Historycznoliterackie, 5(1977),

I tak wędrówka tropem „udręczonego Atlasa” z listu do Brezy doprowadziła nas - nieoczekiwanie, bo czyż można się było tego spodziewać? - do biblijnego Jakuba. Doprawdy, przedziwną parę zestawił Schulz w tym obrazie: Atlas i Jakub, tytan i patriarcha, dźwignacz nadludzkich ciężarów i przywódca wspólnoty. Rzecz jasna, każdy czytelnik wie - nie trzeba do tego specjalnych analiz - że Jakub to bardzo ważne imię w prozie autora *Martwego sezonu*. Wszak jest to imię głównej osoby świata przedstawionego - ojca. Nie bez znaczenia będzie i ta okoliczność, że ojciec pisarza też tak miał na imię. Wiadomo również, że w Schulzowskiej kreacji ojciec bywa „obsadzany” w najrozmaitszych rolach, także w roli starotestamentowego Jakuba. Natomiast związek, który odsłonił się teraz, umykał dotąd skutecznie z obszaru naszej uwagi. Może nie trzeba nadmiernie dziwić się: zatopiony w gęstym - jak zwykle u Schulza - obrazie, nie był po prostu zbyt dobrze widoczny. Tymczasem ów cokolwiek zdumiewający tandem - wydawałoby się, że powołany do istnienia arbitralnie i sprzęgnięty w całość jedynie ruchem swobodnej asocjacji, łączącej obraz „ciężaru” z obrazem „wełnianej trzody” - ma szczególne znaczenie, gdyż opisuje i objaśnia sytuację ojca w sklepie, czyli w świecie, na poziomie elementarnych relacji i archetypicznych wzorców.

Dwie takie archetypiczne role - jak widzimy - znalazły się w ojcowskim repertuarze, lecz nie są to role bynajmniej aksjologicznie zrównoważone. Przeciwnie - tworzą układ zdecydowanie hierarchiczny. I ruchomy - jednokierunkowo. W obrazie bowiem istnieje uwarunkowany jakościowo ruch, który przebiega od Atlasa do Jakuba, od sytuacji postrzeganej w kategoriach tytanicznych do sytuacji przybierającej znamiona patriarchalne. Ruch - jak się już rzekło - przemiany, wszystko wskazuje, że nacechowanej dodatnio i pożądaną. Mitologiczno-biblijny dwuosobowy wehikuł przemieszcza się na biblijną stronę świata, ale wjeżdża tam właśnie jako dwupostaciowy zestaw. Pogański tytan - zupełnie jak Jungowski „cień” - będzie odtąd towarzyszył, chociażby w formie pokusy tytanizmu, bogobojnemu, aczkolwiek skądinąd wybitnie niepokornemu, Jakubowi¹².

Zatem akcent główny i cała akcja przenosi się na Jakubową stronę ojca. Kolejny ruch należy do niego. Na razie jeszcze czeka i odwleka tę chwilę, kiedy przyjdzie mu ruszyć dalej. Czyni tak zresztą w zgodzie zarówno ze swoją sytuacją egzystencjalną, jak i fundamentalną regułą epiki¹³.

nr 162, s. 60-61), obudowując ów rzekomy motyw egipskiego domu niewoli rozważaniami o alienacji. Prawidłowe natomiast rozpoznanie kontekstu daje edytorski przypis Jarzębskiego (O, 245; przyp. 25). Trzeba tylko wprowadzić do niego drobną poprawkę: Schulz w tym fragmencie opowiadania nawiązuje do tego momentu historii Jakuba, który *Księga Rodzaju* przedstawia w rozdziale 31 (w. 1-16). Wskazane w objaśnieniu rozdziały (32-35) odnoszą się do wydarzeń późniejszych.

12 Wojciech Wyskiel swoją książkę o pisarstwie Schulza (*Inna twarz Hioba. Problematyka alienacyjna w dziele Brunona Schulza*, Kraków 1980, s. 167-171) zakończył efektownym podsumowaniem, w którym twórczość drohobyckiego artysty powiązał z dwiema symbolicznymi postaciami i reprezentowanymi przez nie postawami: Prometeuszem i Hiobem. Schulz - jak widzimy - rzeczywiście wpisuje w kreowany przez siebie świat symboliczną parę bohaterów, lecz jest to zupełnie inna para, aczkolwiek pochodzi dokładnie z tego samego kręgu odniesień. To, że Schulzowski duet wnosi - mówiąc oględnie - nieco inną problematykę niż para Wyskiela, nie ulega wątpliwości, i że odsłania przede wszystkim „inną twarz Jakuba” - to pewne. Nasze studium zmierza do opisu zagadnień, jakie otwiera właśnie - metaforycznie rzecz ujmując - „perspektywa Jakubowa”.

13 Nawiązujemy tu do poglądu Waltera Benjamina (*Franz Kafka*, przełożył J. Sikorski, w: tenże, *Anioł historii. Eseje, szkice, fragmenty*, wybór i opracowanie H. Orłowski, Poznań 1996, s. 193), który napisał w związku z twórczością autora *Zamku*: „W jego opowiadaniach epika odzyskuje znaczenie, jakie miała w ustach Szeherezady: odwlec to, co

W tej luce, jaką wytworzyła epicka zwłoka ojca, „przepoczwarczającego” się w praojca, jest dogodne miejsce, aby zwrócić uwagę na niektóre momenty w dość osobliwej biografii biblijnego protagonisty.

W *Księdze Rodzaju*, oszczędnej przecież, dzieje Jakuba, syna Izaaka, zajmują prawie dziesięć rozdziałów, do których trzeba dodać kilka innych włączonych w historię jego potomków. Thomas Mann, o wiele bardziej rozrzutny niż pisarz biblijny, rozwija je w opowieść, wypełniającą niemal w całości tom pierwszy i pokazną część ostatniego tetralogii o Józefie i jego braciach. Nic dziwnego, bo Jakub jest postacią - nawet jak na *Biblię* - wyjątkowo niezwykłą. Zanim się urodził, już był dostatecznie wyjątkowy: w łonie matki walczył ze swym bliźniaczym bratem, co zapowiadało bez wątpienia burzliwą przyszłość. Później w jego życiu nastąpił długi ciąg bulwersujących postępków i zwykłych wykroczeń, wyłudzeń, machinacji i oszustw. Działał prawem i lewem, częściej - lewem. Oszukiwał, ale i sam bywał boleśnie oszukiwany. Nigdy jednak - to bardzo ważne - nie stracił kontaktu z Bogiem. Od brata kupił prawo pierworództwa za miskę soczewicy. Od ojca podstępnie otrzymał błogosławieństwo. Przed gniewem brata ratował się ucieczką do Labana. W drodze miał sen, jeden z najsłynniejszych w historii świata: widział drabinę, sięgającą wierzchołkiem nieba, po której wchodzili i schodzili aniołowie, a na jej szczycie samego Boga. I Pan obiecał Jakubowi i jego progeniturze błogosławieństwo, opiekę i panowanie na ziemi. Tymczasem wszakże czekały go u Labana Aramejczyka jeszcze rozliczne tarapaty, najpierw matrymonialno-prokreacyjne, następnie - ekonomiczne. Wreszcie miał wszystko - żony, nałożnice, gromadę dzieci, sługi, niewolników, liczne trzody. Jakub, patriarcha *in spe*, zbiera się więc do powrotu, aby w kraju rodzinnym rozpocząć nową epokę swego życia, tym razem już zdecydowanie pozytywną, epokę, w której miało nastąpić spełnienie Bożej obietnicy. Tyle kanoniczne dzieje - jak mówi narrator *Wiosny*.

Do tego przełomowego punktu biografii biblijnego Jakuba nawiązuje właśnie Schulz w *Martwym sezonie*. Wydarzenia poprzedzające nie są w opowiadaniu - przynajmniej bezpośrednio - przywoływane. Nie ma do nich odwołań - mowa o faktach tekstowych, nie o możliwościach reinterpretacji - także w innych utworach. Zatem dopiero na tym poziomie rozpoczyna się w twórczości Schulza odniesienie do historii Jakuba. Tak więc tu, w *Martwym sezonie*, zlokalizowany jest najgłębszy pokład tej fabuły, która poszerzona jeszcze o wątek Józefa - będzie zarówno najstarszą, jak i najważniejszą z rozpoznawalnych w jego prozie fabuł biblijnych¹⁴.

nieuniknione. Odwlekanie stanowi w *Procesie* nadzieję oskarżonego - oby tylko przewód sądowy z wolna nie przechodził w wyrok. Odwlekanie powinno wyjść patriarsze na dobre, nawet gdyby mu przyszło przypłacić je swoim miejscem w tradycji”.

14 Wśród bardzo licznych u Schulza motywów biblijnych są - rzecz jasna - i takie, które nawiązują do wydarzeń wcześniejszych niż dzieje Jakuba i Józefa. Są to jednak tylko pojedyncze motywy. Odwołanie do bardziej rozbudowanej fabuły biblijnej dotyczy jedynie historii, o której tu mowa. Tego typu odkrycia, jak „odkrycie” przez A. Sandauera (*Schulz i Gombrowicz, czyli literatura głębin (Próba psychoanalizy)*, „Kultura” 1976, nr 44; ostatni przedruk: t enże, *Pisma zebrane*, t. I, Warszawa 1985, s. 614-633) w fabule *Sierpnia* nawiązania do biblijnej historii ofiarowania Izaaka, nie mają żadnego uzasadnienia w tekście Schulza i nie mogą być poważnie traktowane. Zob. w tej sprawie ostrą, lecz w pełni umotywowaną refutację Ficowskiego (*Pierwsza wiosna, czyli święto Paschy*, w: tenże, *Okolice sklepów cynamonowych*, s. 69-71).

W nocy przybywa do sklepu - to dalszy ciąg opowiadania - tajemniczy, czarnobrody gość. „Potężny demon, jeden z filarów Krajowego Związku Kredytorów” - tak przybysza zaklasyfikował narrator, ale nie wszyscy domownicy podzielali ten pogląd. Po wyczerpującej i gwałtownej konferencji, zakończonej próbą nieudanej eskapady rozrywkowej, ojciec i czarnobrody kładą się wreszcie do snu. W ich śnie rozstrzyga się ostatecznie cała historia martwego dotąd sezonu. Przytoczmy zatem opis tego zasadniczego dla opowieści zdarzenia:

Na którymś kilometrze snu - czy nurt senny złączył ich ciała, czy sny niepostrzeżenie zeszyły się w jedno? - uczuli w jakimś punkcie tej czarnej bezprzestrzeni, że leżąc sobie w objęciach walczą ze sobą ciężkim bezprzytomnym zmaganiem. Dyszeli sobie w twarz wśród jałowych wysiłków. Czarnobrody leżał na ojcu jak Anioł na Jakubie. Ale ojciec ścisnął go ze wszystkich sił kolanami i odpływając drętwo w głuchą nieobecność, kradł jeszcze po kryjomu krótką posilną drzemkę między jedną rundą a drugą. Tak walczyli, o co? o imię? o Boga? o kontrakt? - zmagali się w śmiertelnym pocie, dobywając z siebie ostatniej siły - podczas gdy nurt snu unosił ich w coraz dalsze i dziwniejsze okolice nocy. (O, 248-249)

Oniryczne zapasy przynoszą bardzo wymierny i całkiem realistyczny efekt:

Nazajutrz ojciec kulał lekko na jedną nogę. Twarz jego promieniała. O samym świcie znalazł gotową i olśniewającą pointę listu, o którą walczył daremnie tyle dni i nocy. Czarnobrodego nie ujrzeliśmy więcej. Wyjechał nad ranem z kufrem i tobołami, nie żegnając się z nikim. Była to ostatnia noc martwego sezonu. Od tej nocy letniej licząc, zaczęło się dla sklepu siedem długich lat urodzaju. (O, 249)

Wydarzyło się to podczas wędrówki Jakuba do Kanaanu: nad potokiem Jabbok „ktoś zmagał się z nim aż do wschodu jutrzeńki” (Rdz 32, 25)¹⁵. *Księga Rodzaju* dokładnie nie informuje, kim był przeciwnik Jakuba. Wiadomo jednak, że chodzi o walkę z Bogiem. Najwięcej chyba zwolenników ma teza, którą po raz pierwszy spotykamy u proroka Ozeasa, iż Boga w tym starciu reprezentował Anioł. Są również wykładnie, mówiące o bardziej bezpośrednim udziale Pana¹⁶. W każdym razie jedno jest tu pewne: ten Bosko-ludzki pojedynek zapaśniczy - rzecz niesłychana w dziejach stosunków wzajemnych Boga i człowieka! - wygrał Jakub, stwarzając - zdaje się - sytuację, którą w pewnych sportach walki określa się mianem „trzymanie przeciwnika w pozycji zagrożonej”. Wprawdzie ów tajemniczy mąż zdołał wywichnąć mu staw biodrowy, ale nie wpłynęło to w żaden sposób na przebieg walki. Sukces Jakuba polegał na tym, że zmusił Boga do udzielenia mu - w trybie natychmiastowym, tu i teraz - błogosławieństwa, które wcześniej miał tylko przyrzeczone. Ponadto otrzymał jeszcze - już z własnej inicjatywy Stwórcy - coś w rodzaju premii, nowe imię, nawiązujące etymologią do tego, co się stało: „Odtąd nie będziesz się zwał Jakub, lecz Izrael, bo

15 Wszystkie przytoczenia biblijne w niniejszej rozprawie pochodzą z Biblii Tysiąclecia: *Pismo święte Starego i Nowego Testamentu w przekładzie z języków oryginalnych*, opracował zespół biblistów polskich z inicjatywy benedyktynów tyńskich, Poznań-Warszawa 1980.

16 O różnych opiniach, jakie formułuje na temat tego wydarzenia literatura midraszowa, piszą Robert Graves i Raphael Patai w książce *Mity hebrajskie. Księga Rodzaju* (przeł. R. Gromacka, Warszawa 1993, s. 242-245). Kabalistyczną wykładnię starcia nad Jabbokiem zawiera *Księga Zohar* (zob. *Opowieści Zoharu*, przeł. z hebrajskiego i komentarzem opatrzył I. Kania, Kraków 1994, s. 61-63). Zob. także esej Tadeusza Żychiewicza *Nie we śnie* (w: tenże, *Stare Przymierze - Genesis*, Kraków 1977, s. 290-294).

walczyłeś z Bogiem i z ludźmi, i zwyciężyłeś” (Rdz 32, 29).

Te obszerne przypomnienia i omówienia, jakich nie szczędziliśmy w toku dotychczasowej analizy - ryzykując zresztą, że już na samym początku „wywichnie się staw biodrowy” kompozycji niniejszego studium - były potrzebne po to, aby wydobyć i umiejscowić we właściwym kontekście jeden z najważniejszych motywów Schulzowskiej prozy: walkę Jakuba z Aniołem. Wśród odnoszącej się do postaci ojca motywiki o proveniencji biblijnej, wątek to bodaj centralny i w dodatku - co może wydać się nieco zaskakujące - jedyny, jaki w całości został przejęty z bujnej biografii patriarchy. W *Martwym sezonie* rozwinął go Schulz najpełniej, ale występuje także w innych utworach. Jest obecny w pisarstwie autora *Ojczyzny* „od zawsze”. Po raz pierwszy spotykamy się z nim w *Nawiedzeniu*, czyli w opowiadaniu, które wchodzi w skład debiutanckich *Sklepow cynamonowych*; w opowiadaniu, gdzie też po raz pierwszy bezpośrednio pojawia się główny bohater świata przedstawionego tej twórczości - ojciec. Realizacja tego motywu w *Nawiedzeniu* ma szczególnie interesujący charakter, ponieważ Schulz wykorzystał w niej możliwość innej wykładni biblijnych zdarzeń, niż ta powszechnie przyjęta, którą posłużył się później w *Martwym sezonie*. Tu zastosował lekcję, w której przeciwnikiem Jakuba jest nie Anioł Pański, lecz sam Bóg. Z długiej sekwencji, przynoszącej wspaniały opis „groźnego, jak mowa piorunów” dialogu ojca z Bogiem, a właściwie kłótni i walki z przerażającym starotestamentowym Jahwe, wyjmujemy tylko ten fragment:

Aż pewnej nocy podniósł się ten głos groźnie i nieodparcie, żądając, aby mu dał świadectwo usty i wnętrznościami swymi. I usłyszeliśmy, jak duch weń wstąpił, jak podnosił się z łóżka, długi i rosnący gniewem proroczym, dławiąc się hałaśliwymi słowy, które wyrzucał jak mitralieza. Słyszeliśmy łomot walki i jęk ojca, jęk tytana ze złamanym biodrem, który jeszcze urąga.

Nie widziałem nigdy proroków Starego Testamentu, ale na widok tego męża, którego gniew boży obalił, rozkraczonę szeroko na ogromnym porcelanowym urnale, zakrytego wichrem ramion, chmurą rozpaczliwych łamańców, nad którymi wyżej jeszcze unosił się głos jego obcy i twardy - zrozumiałem gniew boży świętych mężów (O, 16-17; podkr. moje - W. P.).

I jeszcze coś nadzwyczaj interesującego odnajdujemy w tym obrazie: znowu natrafiamy na ślad tytana! Ponownie jego sylwetka łączy się z obrazem ojca - tym razem zmagającego się bezpośrednio z Bogiem. Mówmy ściślej, nie „znowu” i nie „ponownie”, lecz po raz pierwszy, bo tu właśnie ulokowana jest załączkowa forma tytanicznego wątku. Nasze śledztwo przebiega w odwrotnej kolejności niż kolejność, w jakiej ów wątek pojawiał się w twórczości Schulza, ale też tylko tak - okazuje się - możemy uchwycić zarówno jego znaczącą pozycję w całej kreowanej rzeczywistości, jak i skondensowane w nim znaczenie. Żeby zrozumieć ojca-tytana z *Nawiedzenia* - skąd tu tytan?, - który tytan? - trzeba przeczytać *Martwy sezon*. Przy okazji niejako odsłonił nam się również jeden z naczelných mechanizmów, rządzących rozwojem i - jeśli można tak powiedzieć - fenomenologią Schulzowskich form obrazowych. Oto gdzieś na początku twórczości zjawia się

pewien embrionalny obraz, dość słabo umotywowany i nie zwracający specjalnie uwagi czytelnika, a w jakiś czas później w prywatnym liście, czyli w ogóle poza twórczością, wypływa jego fragment, który jednak trudno w prosty sposób związać z obrazem wyjściowym, aż w końcu po kilku latach przychodzi utwór, gdzie wszystkie elementy układanki zostały wreszcie zebrane i rozwinięte w samodzielną całość obrazową i narracyjną.

Jak mocno Schulzowską wyobraźnią zawładnął motyw zmagania z niebiańską istotą, może świadczyć fakt, iż posługiwał się tym obrazem także w sytuacjach zupełnie oderwanych zarówno od kontekstu biblijnego, jak i tego, który uformował się w jego własnych opowiadaniach. Przypadkiem pod tym względem niezwykłym jest *Edzio*, gdzie mamy do czynienia ze ... zbiorową walką z aniołem i gdzie w roli anioła wystąpił ... sen! Właśnie sen jest tym jedynym łącznikiem, po którym walka z aniołem przechodzi z *Martwego sezonu* do *Edzia*, chociaż w obydwu opowiadaniach występuje także kilka innych wspólnych wątków, widocznych gołym okiem, ale również - być może - wątków zamaskowanych, jak na przykład ten, który moglibyśmy wydobyć z tytułowego *Edzia*. Moglibyśmy mianowicie dostrzec w *Edziu*, młodzieńcu o wybitnie atletycznej budowie górnej połowy ciała i bezwładnych nogach - replikę tytana ze złamanym biodrem. Zostawiamy na boku tę - skądinąd interesującą - możliwość, ponieważ nie o sen *Edzia* tu idzie. *Edzio* akurat nie śpi, bo szykuje się do podglądania *Adeli*, nie śpi również pan *Jakub*, bo pisze list, nie śpi także subiekt *Leon*, ponieważ noce spędza zazwyczaj w lupanarze. Śpią pozostali mieszkańcy domu, z *Adelą* na czele, i to o nich czytamy:

A ci, którzy w łóżkach swych pochwycili sen, już go nie puszczają i walczą z nim jak z aniołem, który się wyrывa, aż go zmogą i przyduszą do pościeli i chrapią z nim na przemiany, jakby kłócili się i wypominali sobie gniewnie dzieje swej nienawiści. (O, 290-291)

Pora zapytać o korzyści, jakie mogą wynikać z dokonanego tu przeglądu „tytaniczno-patriarszych” motywów. Przypomnijmy - przeglądu uruchomianego pytaniem o rolę, jaką ewentualnie projektował dla siebie Schulz, zgłaszający nieśmiało „uniwersalną pretensję” do „reprezentowania wszystkiego”, rolę przeciwstawną wobec niemiłej mu pozycji „*Atlasa*”. Otóż wydaje się, że z punktu widzenia tego wyjściowego pytania najwyraźniej rysują się rozmaite ustalenia wykonywane jakby „po drodze” i „przy okazji”, w pewnym sensie uboczne na tle głównego zadania, ale zawsze przecież istotne dla objaśnienia poszczególnych aspektów pisarstwa Schulza. I tak, poszukując odpowiedzi na pytanie dotyczące autora, otrzymaliśmy informacje na temat głównej postaci literackiej - ojca. Niezwykle ważne, gdyż poszerzające obraz tego bohatera o rys dotychczas nie uwzględniany. „*Herezjarcha natchniony*”, jakiego znamy przede wszystkim z *Traktatu o manekinach*, okazuje się także „patriarchą nawiedzonym” - już to przez Anioła, już to przez samego Stwórcę. Przywołanie biblijnego motywu walki i kłótni *Jakuba* z *Istotą Najwyższą* nie wzmacnia bynajmniej - jak mogłoby się wydawać na pierwszy rzut oka - „heretyckiego” wymiaru sylwetki ojca, lecz wprost przeciwnie - wydatnie ten aspekt osłabia. *Jakub* bowiem walczy z *Bogiem*, ale nie przeciw *Bogu*, zmagając się z *Nim* zawzięcie, ale po to, aby wymusić na *Nim*

błogosławieństwo, opiekę i szczególną dla siebie rolę w Jego planie - patriarchat¹⁷.

Kierkegaard w *Pochwale Abrahama* nazwał pierwszego patriarchę „rycerzem wiary”, chrystianizując go przy tym lekko owym rycerzem. Schulz zdaje się natomiast widzieć w patriarche ostatnim „tytana wiary”, przydając mu nieznacznie pogańskie znamię. Tak też modeluje postać ojca, przynajmniej w niektórych utworach, stylizując go na patriarchę-tytana, jeśli już nie giganta czystej wiary, to na pewno niezłomnego ducha, tytana zwyciężającego w wymiarze duchowym, chociaż ze złamanym biodrem. Kalectwo jednak, nawet trwałe, nie wydaje się ceną zbyt wygórowaną za błogosławieństwo zapewniające siedem długich lat urodzaju. Tak się również szczęśliwie złożyło, że ta siedmioletnia obfitość objęła swym dobroczynnym zasięgiem siedmioletnią obecność Schulza w literaturze¹⁸.

Zaprezentowany tu materiał sporo zatem wnosi do obrazu ojca, ale nie widać, żeby były w nim zawarte informacje, które bezpośrednio dałoby się odnieść do osoby autora. Wszak nie możemy mieszać ontologicznych płaszczyzn i nie będziemy nakładać na portret pisarza rysów zdjętych ze stworzonej przez niego postaci literackiej. W sposób pośredni uzyskaliśmy jednak pewne rozeznanie co najmniej w dwóch sprawach. Po pierwsze - upewniliśmy się, że u Schulza rzeczywiście występuje rola komplementarna wobec roli Atlasa, że każdorazowe pojawienie się figury mitycznego tytana niejako automatycznie „wprowadza” także tę dopełniającą figurę. Na terenie kreacji artystycznej tytan „wprowadza” biblijnego Jakuba, zmagającego się z Bogiem lub Jego Aniołem (można też powiedzieć odwrotnie: Jakub „przywołuje” tytana). Nadal nie wiemy, kogo zapowiada Atlas z listu Schulza do Brezy, ale możemy spodziewać się, iż w ogóle kogoś zapowiada. Po drugie - utwierdziliśmy się w przekonaniu, że ta uzupełniająca rola powinna być

17 Ten nieco bulwersujący typ kontaktu z Bogiem, dopuszczający kłótnię i prawowanie, opór i walkę, wywodzi się z tradycji właśnie biblijnej. W późniejszym judaizmie przekształcił się nawet w specjalny rodzaj modlitwy, która ma jednak zastosowanie tylko w ściśle określonych sytuacjach. Zob. na ten temat szkic Anny Żuk *Proces albo kłótnia z Bogiem* („Więź” 1984, nr 4, s. 85-89). O „kłótni z Bogiem” jako literackim toposie piszę skrótowo w przeglądzie *Topika judajska w literaturze polskiej XX wieku* (w mojej książce *Pismo i rana. Szkice o problematyce żydowskiej w literaturze polskiej*, Lublin 1996, s. 123-124).

18 Sytuacja „tematu Jakubowego” w dotychczasowych badaniach nad twórczością Schulza jest dosyć paradoksalna: z jednej strony uznaje się powszechnie jego duże znaczenie, dotyczy przecież pierwszoplanowej postaci, i w związku z tym różnego typu do niego nawiązania są obecne w licznych pracach, z drugiej zaś - dotąd nie doczekał się samodzielnego i bardziej wyczerpującego opracowania. Pojawił się wprawdzie jako samodzielny temat aż w dwóch dosyć obszernych artykułach, zestawiających Schulzowską wizję z wizją Manna (E. Goślicki-Baur, *Mann i Schulz*, „Teksty” 1978, nr 5, s. 65-84; E. Odachowska-Zielińska, *Biblijny mit Jakubowy w ujęciu Tomasza Manna i Brunona Schulza*, „Przegląd Humanistyczny” 1982, nr 7/8, s. 73-81), cóż z tego, kiedy w obydwu nawet nie wymienia się *Martwego sezonu*, zadowolając się jedynie cytatem z *Nawiedzenia*. Ostatnio Edward Kasperski (*Mit maticzny - Bruno Schulz i Kresy*, „Przegląd Humanistyczny” 1993, nr 3; przedruk w zbiorze: *Kresy w literaturze. Twórcy dwudziestowieczni*, red. E. Czuplejowicz i E. Kasperski, Warszawa 1996, s. 322-348) zwrócił, słusznie, uwagę na samodzielne i szczególne znaczenie „mitu Jakuba” w twórczości Schulza, ale równocześnie - z całkowicie niezrozumiałych powodów, bo wbrew elementarnym tekstowym faktom - stwierdził, że taki m.in. składnik biografii patriarchy biblijnego, jak walka z aniołem lub nawet samym Bogiem, nie zaważył „na Schulzowskich zbliżeniach drohobyckiej rzeczywistości i biblijnego mitu” (cyt. za przedrukiem, s. 333). Według Kasperskiego odwołanie do biblijnego Jakuba dokonuje się u Schulza pod kątem dwóch innych momentów z życiorysu patriarchy: tego, że to właśnie od niego wywodzi się nazwa Izrael, i tego, że to on wprowadził swój lud do Egiptu. Stąd też ojciec - także „sklep” i „sanatorium” - „wydaje się w twórczości Schulza figurą tułaczego, kresowego losu Żydów” (tamże, s. 334). O tym, że u Schulza jest inaczej, niż sądzi warszawski krytyk, świadczy omówiony wyżej materiał, w którym - jako żywo - nie ma ani wprowadzenia, ani też wyprowadzenia (zob. przyp. 11 w niniejszym tekście) z ziemi egipskiej.

odpowiednio „duża” i że w jakiejś mierze nawiązuje do sakralnego „repertuaru”. Ten ostatni aspekt stanowi już przejście do wspomnianego listu, gdzie postać Atlasa łączy się z wiarą w istnienie postulowanego świata. Wyposażeni w takie rozpoznanie musimy więc ponownie wrócić do listu Schulza.

Są w nim dwa motywy - już wcześniej sygnalizowane - które teraz nabierają szczególnej wyrazistości. Pierwszy zawiązuje się wokół faktu następującego: niepożądany wariant swej egzystencji twórczej nazwał Schulz po imieniu („trud i udręka Atlasa”), wariant natomiast upragniony pozostawił bez jakiegokolwiek nazwy.

Potraktujmy to jako ścisłą informację - nie mamy zresztą innego wyboru - i przyjmijmy, że najwidoczniej chodzi o taką rolę, której nie przysługuje żadne określone imię. Drugi skupia się wokół nieco innych danych: autor listu poszukuje kogoś, kto razem z nim będzie wierzył w istnienie świata i razem z nim dzielił trud jego utrzymywania. Wynikałoby z tego, że owa tajemnicza i bezimienna rola jest w jakimś sensie i do pewnego stopnia rolą zbiorową. To nie jest z całą pewnością rola patriarchy-indywidualisty, zmagającego się w samotności z Aniołem. Więc - czyja?¹⁹

Jeśli chcemy zbudować jakąś hipotezę objaśniającą, to musimy odnaleźć pewną - nader dziwną i enigmatyczną - anonimową wspólnotę pokrewnych sobie duchowo ludzi, dzięki którym świat może istnieć.

W traktacie *Sanhedryn*, który jest częścią IV porządku *Nezikin w Misznie Talmudu Babilońskiego*, wśród wielu zaskakujących wypowiedzi znajduje się wzmianka wyjątkowo ezoteryczna:

Abbaje powiedział, że świat nie marnieje dzięki trzydziestu sześciu sprawiedliwym, którzy obcują z Objawieniem [Szechina] w każdym pokoleniu, bowiem powiedziano: szczęśliwi wszyscy, którzy oczekują Go [Io], a Io ma w gematrii wartość liczbową trzydzieści sześć - czyż nie tak?²⁰

Tak - zapewne. Ten osobliwy pogląd rabiego Abbaje, zagubiony w gąszczu talmudycznych orzeczeń, zrobił niebywałą karierę w żydowskim folklorze, zwłaszcza w jego odmianie chasydzkiej. Rozwinął się mianowicie w piękną opowieść - i nade wszystko wiarę! - o Trzydziestu Sześciu Sprawiedliwych, którzy w każdym pokoleniu żyją na świecie²¹. To tylko dzięki nim i ze względu na

19 List Schulza do Brezy przytacza się bardzo często w wielu pracach i jest zazwyczaj rozumiany na dwa sposoby: albo jako Schulzowski obraz czytelnika (np. Wyskiel, dz. cyt., s. 128), albo szerzej - i słuszniej - jako Schulzowskie poszukiwanie duchowego partnera (np. J. Ficowski, *W poszukiwaniu partnera kongenialnego*, w: *Czytanie Schulza*, s. 18-32; podobnie A. Sulikowski, *Schulzowskie sytuacje komunikacyjne*, tamże, s. 231-250). Nie odrzucamy dotychczasowych interpretacji - staramy się tylko wydobyć z tego dokumentu jeszcze inny odcień znaczeniowy.

20 *Dni Mesjaszowe (Talmud, Sanhedryn 97a-99a)*, przeł. W. Brojer, J. Doktor, B. Kos, „Literatura na Świecie” 1993, nr 5/6, s. 8.

21 Zob. hasło *Lamed wownik*, w: A. Unterman, *Encyklopedia tradycji i legend żydowskich*, przeł. O. Zienkiewicz, Warszawa 1994, s. 162-163. Ten typ duchowości, w obrębie której utrzymuje się wiara w Trzydziestu Sześciu Sprawiedliwych najpełniej bodaj opisuje Abraham Joshua Heschel w eseju *The Earth Is the Lord's. The Inner World of the Jew in Eastern Europe* (New York 1950 - zob. fragmenty polskiego tłumaczenia: *Pańska jest ziemia...*

nich świat ciągle jeszcze istnieje. Ich osobiste zalety - dobro, pokora, sprawiedliwość, wiara - są przeciwwagą dla panoszącego się zła i utrzymują całe stworzenie w jakiejś takiej harmonii. Pełna anonimowość stanowi podstawowy warunek tej wielkiej misji. Rozrzućni po ziemskim globie - nie znają siebie nawzajem. Być może nawet niektórzy z nich nie orientują się, jakie jest ich właściwe powołanie. Trzydziestu Sześciu Sprawiedliwych żyje stale wśród ludzi, ale nikt nie wie, kto z naszych bliźnich może być jednym z nich. Wiadomo jedynie, że nie są nimi osoby publiczne, powszechnie znane, te ze „świecznika”. Przeciwnie: sprawiedliwych należy dopatrywać się w cichych i niepozornych, sprawiedliwi ukrywają się wśród zwykłych, wydawałoby się przeciętnych ludzi, wśród kupców bławatnych, księgarzy, urzędników firm nafcarskich, prowincjonalnych nauczycieli... Jeden z tych Trzydziestu Sześciu jest Mesjaszem, który objawi się, jeśli dane pokolenie na to zasłuży. W chasydyzmie wykształciło się natomiast dodatkowo przekonanie, że owymi mężami sprawiedliwymi i pobożnymi są cadycy (hebr. *cadik* znaczy właśnie „sprawiedliwy”), prawdziwa ostoja świata, gdyż to oni dźwigają go na swych barkach. Wyobraźnia chasydzka nie cofa się przed ideą jeszcze bardziej radykalną: Bóg w ogóle stworzył świat tylko ze względu na obecność w nim sprawiedliwych cadyków. Ma się rozumieć przewodzących rzeszom pobożnych, czyli chasydów.

Wystarczy - mamy już wszystkie dane i możemy sformułować naszą hipotezę: otóż sądzimy, że alternatywą dla sytuacji i roli Atlasa będą u Schulza sytuacja i rola modelowane na wzór „cichego sprawiedliwego”. Zatem rola jakoś podobna do roli jednego z Trzydziestu Sześciu, ale przeniesiona na teren kreacji artystycznej i tu realizowana. Mamy nadzieję, że nasz dyskurs w swym dalszym przebiegu zdoła odsłonić, przynajmniej niektóre, przynajmniej te zasadnicze przejawy i konsekwencje tak niezwykłego stanowiska. Korzystając jednak z władzy przysługującej narratorowi wszechwiedzącemu, zapowiadamy tymczasem, że będą to wątki najważniejsze dla Schulza - stwórczy, mesjański... Trudno w tej dziedzinie cokolwiek udowodnić, ale chyba są pewne przesłanki, aby zasadnie podejrzewać, że Schulz w latach 1933-1939 mógł być jednym z tych Trzydziestu Sześciu Sprawiedliwych, dzięki którym istniała wówczas literatura. Ze kojarzenie osoby Schulza z przywołanym wyżej kontekstem nie jest produktem naszej fantazji, świadczy naocznie jego obraz olejny, który został ujawniony w 1992 roku. Obraz, który przedstawia zaskakujący autoportret twórcy: Schulza jako pobożnego i sprawiedliwego chasyda. I niczego nie zmienia tu fakt, że ów pobożny i sprawiedliwy ogląda się akurat za dziewczętami²².

Wewnętrzny świat Żyda w Europie Wschodniej, przeł. H. Halkowski, „Powiększenie” 1990, nr 1-4; szczególnie fragment XIII: Trzydziestu Sześciu Sprawiedliwych, s. 88-90). Por. także G. Scholem, *Kabała i jej symbolika*, przeł. R. Wojnakowski, Kraków 1996, s. 11-12. Trzydzieści sześć to po hebrajsku *lamed waw* (lub w wersji jidysz *lamed wow*), stąd też Trzydziestu Sześciu Sprawiedliwych określa się często terminem skrótowym: *lamed wawnicy* (*lamed wownicy*). Czasami pojawia się także określenie *nistar*; nawiązujące do faktu, że są to ukryci sprawiedliwi.

22 Pierwszą - i siłą rzeczy wstępną - prezentację obrazu Schulza przedstawił Wojciech Chmurzyński w artykule: *Spotkanie ze Spotkaniem, czyli kilka uwag o jedynym odnalezionym obrazie olejnym Brunona Schulza*, w: *Czytanie Schulza*, s. 264-277; przedruk ze znacznie powiększoną dokumentacją ikonograficzną w księdze: *Bruno Schulz 1892-1942. Katalog-pamiętnik wystawy „Bruno Schulz. Ad memoriam” w Muzeum Literatury im. A. Mickiewicza w Warszawie*, red. W. Chmurzyński, Warszawa 1995, s. 208-218). W niektórych pracach plastycznych Schulz występuje w szatach liturgicznych o zdecydowanie chrześcijańskiej proveniencji, w stroju kapłana lub nawet w pontyfikalnych szatach biskupich z mitrą na głowie (zob. B. Schulz, *Xięga Bałwochwalcza*, przygotował do druku

Mystyk, który pragnie wyrazić wszystko - taką mniej więcej konkluzją moglibyśmy zamknąć dotychczasowe rozważania. Moglibyśmy, gdyby nie nasz niepokój, że słowo „wszystko”, od którego rozpoczęliśmy wywód, bo w naszym przekonaniu w maksymalnym skrócie określa Schulzowską intencję twórczą, może wydać się przypadkowe i niereprezentatywne. Może wydawać się, że nadajemy mu zbyt duże znaczenie, dostrzegając w nim sygnał jakiejś wielkiej ambicji, której być może u Schulza po prostu nie ma. Żeby rozwiać takie i podobne wątpliwości, wracamy znowu do punktu wyjścia, czyli do „wszystkiego”. „Wszystko”, a więc „całość” jakiegoś zbioru, całkowity zakres wchodzących do tego zbioru rzeczy, spraw i zjawisk. Tak ujmują to słownikowe definicje. Jak zatem u Schulza funkcjonuje wyobrażenie „całości”? Czy w ogóle występuje? Jeśli występuje, to jaką zajmuje pozycję w jego myśli? Marginalną i nieznaczącą? Centralną i znaczącą?

Odpowiadamy od razu: Schulz nieustannie i na różne sposoby odnosi się do pojęcia całości. Wyobrażenie całości odnajdujemy u niego zarówno na poziomie refleksji sformułowanej dyskursywnie, jak i na poziomie kreacji artystycznej. Obraz całości pojawia się u niego zarówno wtedy, kiedy mówi o własnej twórczości, jak i wtedy, kiedy omawia dzieła innych pisarzy. Jeśli można mówić w związku z twórczością Schulza o jakimś paradoksie, to właśnie tu należy go umiejscowić. Przecież tę ideę - może nawet imperatyw - „całości” dostrzegamy u twórcy, którego dzieło jest nie tylko nader skromne pod względem ilościowym, ale także - a w tym kontekście przede wszystkim - wielorako fragmentaryczne. Wydaje się, że łatwiej byłoby pokazać Schulza i jego świat od strony „części”, „fragmentu”, „kawalka”, „strzępu”. Pewnie łatwiej, ale czy prawdziwiej? Przyjrzyjmy się przykładom.

Zobaczmy najpierw - rzecz jasna, wyrywkowo - w jakich kategoriach ujmuje Schulz niektóre aspekty własnej twórczości. O swojej praktyce łączenia słowa i obrazu mówi tak:

Autor, sam ilustrujący swoje książki - już w tym dążeniu do całkowitego wykończenia dzieła własną ręką jest coś z ducha natchnionych średniowiecznych kapłanów i rzemieślników²³.

Z wypowiedzi skierowanej do Stanisława Ignacego Witkiewicza dowiadujemy się, że Schulz w ogóle traktował swoją twórczość plastyczną i literacką jako jedną całość tematyczną i problemową. W tym samym tekście jest także mowa o „całości problematyki”, nieskończenie rozleglejszej i głębszej niż konkretne dzieło sztuki, które z niej wyrasta i które zdaje się być jedynie częściowym, lecz organicznie z nią powiązaniem:

i słowem wstępnym opatrzył J. Ficowski, Warszawa 1988, s. 58, nr 3 i 60, nr 5). Gombrowiczowska wizja „świętego mnicha Brunona”, świętego lubieżnika, znalazłaby tu swoje - przynajmniej częściowe - potwierdzenie. Dodajmy dla ścisłości, że Schulz portretował się także w kostiumie pierrota. Na „kapłańskie” autoportrety Schulza zwraca uwagę w swoich pracach Krystyna Kulig-Janarek (*Erotyka - groteska - ironia - kreacja*, w: *Bruno Schulz. In memoriam 1892-1942*, s. 167; też, *Schulzowska mitologia. Motywy, wątki, inspiracje w Xiędze Bałwochwalczej*, „Kresy” 1993, nr 14, s. 46), ale nie poddaje ich żadnej bliższej analizie. Tymczasem Schulzowski autoportret stanowi jeden z najbardziej intrygujących tematów, który wciąż czeka na solidne opracowanie: Schulz jako chasyd lub może nawet cadyk, Schulz jako ksiądz lub może nawet biskup, Schulz jako bałwochwalcza, Schulz jako postać z *commedia dell'arte*, Schulz jako...

23 Tekst ze „skrzydełka” *Sanatorium pod Klepsydrą* (por. przyp. 7) - cyt. za: Ficowski, *Exposé*, s. 62-63. Podkreślenia w tym cytacie i w następnych są moje - W. P.

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

W myśli Schulza zauważamy nie tylko silne przeświadczenie, że ma jakąś własną „całościową problematykę”, ale również stałe pragnienie, aby ją w pełni wyrazić, aby nadać swemu dziełu i zawartej w nim wizji świata kompletny, całościowy i ostateczny kształt. W ostatnim liście do Romany Halpern - przypuszczalnie w czerwcu 1939 roku - napisał znamienne słowa:

Najchętniej usunąłbym się z jakimś jednym człowiekiem w zupełnie zacisze i zabrał się jak Proust do sformułowania ostatecznego mego świata. (KL, 115)

Wypowiedzi Schulza o twórczości innych pisarzy ujawniają jeszcze bardziej wyraźną tendencję do dostrzegania w sztuce zjawisk całościowych. Pisząc o bohaterce powieści Marii Kuncewiczowej, formułuje nawet coś w rodzaju definicji całości: „Ona jedna wśród tych kalek i fragmentarycznych istot jest całością; jest początkiem i końcem, centrum absolutnym, doskonałą monadą” (O, 373). W związku z pisarstwem Zofii Nałkowskiej zanotował:

„Dzieła Nałkowskiej mają właśnie tę pełnię i rozpiętość całkowitych obrazów świata [...]” (O, 390). O książkach Franza Kafki napisał zaś: „[...] są one samoistną rzeczywistością poetycką, okrągłą, ze wszech stron zamkniętą, w sobie uzasadnioną i spoczywającą” (O, 414).

Przywołajmy tu wreszcie *Mityzację rzeczywistości* - i niech nas to zwolni z obowiązku dalszej egzemplifikacji - programowy esej Schulza, w którym najpełniej sformułował swoje poglądy. Rzecz o pierwotnym słowie, które było „wielką uniwersalną całością” (O, 365) i o rozbiciu tej całości na fragmenty, a także o tym, że trzeba ją odbudować. Przypomnijmy też, że na terenie twórczości artystycznej taką wielką całością jest przecież *Księga*, owszem, utracona, porwana, wcielająca się w strzępy, ale stale obecna jako punkt odniesienia, postulat i zadanie. Dopowiedzmy również na koniec, że są w dziele Schulza podstawowe znamiona takiej właśnie całości, która ma „uniwersalną pretensję” objęcia sobą „wszystkiego”. Są to pojęcia i obrazy początku i końca, absolutnego początku świata, czyli kosmogonii, i absolutnego końca świata, czyli eschatologii. Można wątpić, czy Schulz miał rację, gdy pisał o Nałkowskiej, że jej dzieła cechuje „pełnia i rozpiętość całkowitych obrazów świata”. Bez wątpienia natomiast da się te słowa zastosować do jego własnej twórczości. To, co Northrop Frye powiedział o kompozycji świata przedstawionego Biblii, można także odnieść - *toutes proportions gardées* ! - do generalnych właściwości struktury świata przedstawionego autora *Genialnej epoki*:

Ci, którym uda się rzeczywiście przeczytać *Biblię* od początku do końca, odkryją, że przynajmniej ma początek i koniec oraz pewne rysy całościowej struktury. Zaczyna się tam, gdzie czas się poczyna, wraz

ze stworzeniem świata; kończy się tam, gdzie czas zamiera - z nastaniem Apokalipsy, pośrodku wytycza historię ludzkości lub ten jej aspekt, którym się interesuje - pod symbolicznymi imionami Adama i Izraela²⁴.

Głównym celem naszego studium będzie próba rekonstrukcji właśnie owej wizji „całkowitego obrazu świata”, jaka prześwituje poprzez Schulzowskie dzieło, wizji obejmującej swym zasięgiem początek, „środek” i koniec stworzenia.

2

Rozpoczynamy zatem od opisu początku, czyli od Schulzowskiej kosmogonii. Wiadomo, że jest to jeden z podstawowych tematów jego twórczości. Napisał nawet dla swego bohatera specjalny „traktat” - *Traktat o manekinach albo Wtóra Księga Rodzaju* - w którym przedstawił zarówno „ogólne zasady kosmogonii”, jak i szczegółowe techniki „demiurgii”. Rzecz jednak w tym, że ów „traktat” prezentuje jedynie „Wtórą Księgę Rodzaju”, kosmogonię i demiurgię drugiego niejako stopnia, kreację konkurencyjną jakoś wobec dzieła Stwórcy, ale nie zaczynającą się przecież na tym samym poziomie, co akt stwórczy „Demiurgosa”. Kosmogonia, o której mówi ojciec w *Traktacie o manekinach*, nie ma charakteru absolutnego, nie jest kreacją *ex nihilo*, ponieważ zaczyna się, gdy już „coś” istnieje, przynajmniej - co mocno w utworze eksponuje się - świat materii²⁵. O Pierwszej Księdze Rodzaju i pierwszej demiurgii słuchacze ojcowego wykładu dowiedzieli się tylko tyle: „Demiurgos był w posiadaniu ważnych i ciekawych recept twórczych” (O, 34). I jeszcze to: „Nie wiadomo, czy recepty te kiedykolwiek zostaną zrekonstruowane” (O, 34). Trudno byłoby polemizować z tymi opiniami „herezjarchy”. Rozumiemy, że nie należy spodziewać się dokładnych informacji na temat metod, według których Bóg stworzył świat. Możemy natomiast zapytać, czy są chociaż jakiegokolwiek intuicje lub aluzje, odnoszące się do kosmogonii wcześniejszej i bardziej prymarnej niż ta wyłożona we „Wtórej Księdze Rodzaju”. Wiemy, że *Traktat o manekinach*, wydawałoby się najbardziej kosmogoniczny tekst Schulza, pod tym względem jest mało przydatny.

Jeśli weźmiemy pod uwagę całokształt Schulzowego pisarstwa, to nasze pytanie okaże się nadmiernie retoryczne i zarazem zbyt nieśmiałe, albowiem bez większego wysiłku odnajdujemy w nim wiele bezpośrednich odwołań do biblijnego aktu stwórczego. I tak - w dyskursywnej *Mityzacji rzeczywistości* Schulz wprost mówi o „starych kosmogoniach”, głoszących, „że na początku było słowo” (O, 365). W *Genialnej epoce* jeden z bohaterów przypomina, również w trybie bezpośrednim, sześciodniową Bożą kreację. W *Nocy wielkiego sezonu* znajduje się natomiast scena zupełnie wyjątkowa: obraz stworzenia świata! Sklep przekształca się tu w teren

24 N. Frye, *The Great Code. The Bible and Literature*, London, Melbourne and Henley 1983, p. XI (cyt. za: Jarzębski, dz. cyt., s. LXXIX).

25 Odwołania do Schulzowskiej kosmogonii wyłożonej w *Traktacie o manekinach* pojawiają się w licznych pracach, ale na szczególną uwagę zasługują obszernie i interesująco rozprawy Stefana Chwina (*Twórczość i autorytety. Bruno Schulz wobec romantycznych dylematów tworzenia*, „Pamiętnik Literacki” 1985, z. 1, s. 69-93; *Schulz a Leśmian*, w: *Czytanie Schulza*, s. 108-126) oraz wnikliwe spostrzeżenia Jarzębskiego we *Wstępie* do wydania prozy Schulza w Bibliotece Narodowej (s. LXI-LXIV).

kosmogonicznej akcji, a ojciec - stylizowany dotąd w opowiadaniu na biblijnego proroka - zaczyna „wchodzić” w rolę samego Stwórcy. Opis jest dosyć długi, ale warto chyba go w całości przytoczyć, żeby zobaczyć, jak Schulz wyobraża sobie to, co *Biblia* traktuje tak lakonicznie:

Wtedy mój ojciec dał za wygraną, zeskoczył z wysokiego gzymsu i ruszył z krzykiem ku barykadom sukna. Wyolbrzymiony gniewem, z głową spęczniałą w pięść purpurową, wbiegł, jak walczący prorok, na szanice sukienne i jął przeciwko nim szaleć. Wpierał się całym ciałem w potężne bele wełny i wyważał je z osady, podsuwał się pod ogromne postawy sukna i unosił je na zgarbionych barach, by z wysokości galerii strącać je na ladę z głuchym łomotem. Bele leciały, rozwijając się z łopotem w powietrzu w ogromne chorągwie, półki wybuchały zewsząd wybuchami draperii, wodospadami sukna, jak pod uderzeniem Mojżeszowej laski.

Tak wylewały się zapasy szaf, wymiotowały gwałtownie, płynęły szerokimi rzekami. Wypływała barwna treść półek, rosła, mnożyła się i zalewała wszystkie lady i stoły.

Ściany sklepu znikły pod potężnymi formacjami tej sukiennej kosmogonii, pod tymi pasmami górskimi, piętrzącymi się w potężnych masywach. Otwierały się szerokie doliny wśród zboczy górskich i wśród szerokiego patosu wyżyn grzmiały linie kontynentów. Przestrzeń sklepu rozszerzała się w panoramę jesiennego krajobrazu, pełną jezior i dali, a na tle tej scenerii ojciec wędrował wśród fałd i dolin fantastycznego Kanaanu, wędrował wielkimi krokami, z rękoma rozkrzyżowanymi proroczno w chmurach, i kształtował kraj uderzeniami natchnienia. (O, 99)

Interpretację tej „sukiennej kosmogonii” musimy odłożyć aż do czasu, kiedy uda się nam zgromadzić więcej informacji, które wydają się niezbędne, aby wyjaśnić jej osobliwość²⁶. W tym miejscu chcemy jedynie zauważyć, że Schulz nie tylko napomyka o „klasycznych metodach kreacji”, jak mówi ojciec w *Traktacie o manekinach*, ale również konstruuje rozbudowaną wizję początku stworzenia, wizję jednoznacznie formowaną na obraz i podobieństwo Bożej kosmogonii. Mamy zatem w jego twórczości do czynienia z wąską, lecz wyraźną warstwą motywów przywołujących „kanoniczną” wersję genezy. Motywy te są przeważnie dobrze widoczne, gdyż występują „na powierzchni” tekstów, są dostatecznie „duże” i - przede wszystkim - „nazwane”. Spróbujmy jednak zorientować się, czy mają one jakieś odbicie także w mniej dostrzegalnych rejonach Schulzowego dzieła. W ten sposób być może dowiemy się czegoś o zasięgu ich „wpływów” sile „władzy”, jaką ewentualnie dysponują w świecie autora *Sklepów cynamonowych*.

26 Interpretując kiedyś Schulzowskie opowiadanie (*Apologia i destrukcja. Noc wielkiego sezonu Brunona Schulza*, w: *Nowela - opowiadanie - gawęda. Interpretacje małych form narracyjnych*, red. K. Bartoszyński, M. Jasińska-Wojtkowska, S. Sawicki, Warszawa 1974, s. 191-205), skupiłem się wyłącznie na prorockiej stylizacji postaci ojca i nie zwróciłem w ogóle uwagi, że jest tu także wyraźny aspekt stwórczy. Niniejszym - lepiej późno niż wcale - wnoszę poprawkę do tamtej lektury. Nie zauważył tego aspektu także następny interpretator, David A. Goldfarb (*Czytając Schulza: Noc wielkiego sezonu*, przeł. A. Janiszewski, „Kresy” 1993, nr 13, s. 15-21), chociaż programowo starał się wychwycić wszelkie odniesienia sakralne, także takie, których wcale nie ma w opowiadaniu. W ciągu przeoczeń mieści się również Robert Kasków (*Wielki Teatr Paschy. O akcentach żydowskich w twórczości Brunona Schulza*, „NaGłos” 1992, nr 7, s. 34-47), też nastawiony na poszukiwanie „zagadki” *Nocy wielkiego sezonu*. Wydaje się, że to „niedowidzenie” dotychczasowych komentatorów jest jednym z przejawów ogólniejszego syndromu, który można określić - nawiązując do opowiadania E. A. Poe’go - mianem syndromu „skradzionego listu”.

Otóż nieco dokładniejszy ogląd spuścizny pisarskiej Schulza ujawnia, że szczególnie „wpływową” pozycję ma u niego właśnie motyw „początku”. Pojawia się bowiem w bardzo różnych kontekstach, często bez uchwytne związku z biblijnym zapleczem, ale prawie zawsze jako „prawdziwy”, absolutny i rzeczywiście „początkowy”. Weźmy z tekstów dyskursywnych dwa tego typu przykłady. O powieści Tadeusza Brezy pisze Schulz: „Ta pozorna naiwność, to wyjście z jakiegoś absolutnego początku [...]” (P, 476). Zaś Egga van Haardt, osoba przez kilka miesięcy dosyć bliska autorowi *Komety*, w jego opinii „jest uczestniczką prapoczątków” (P, 535). Nie wiemy wprawdzie, co może oznaczać ów „absolutny początek” u Brezy i w jakim sensie Egga van Haardt partycypuje w „prapoczątkach” (w dodatku jeszcze mnogich!), lecz domyślamy się, że Schulz ma najwidoczniej - powtórzmy za nim - „jakieś” swoje wyobrażenie „początku” i „prapoczątków”, które z upodobaniem stosuje. Jeśli nawet do głosu dochodzi tu tylko werbalizm, częsty w jego pisaniu o ludziach, z którymi się przyjaźnił, to i tak zaświadcza on przecież dobitnie, że mamy do czynienia z terminem mocno osadzonym w najodleglejszych strefach. Tutaj ów bliżej nie określony „absolutny początek” wygląda na nazwę znaczeniowo pustą, gdzie indziej zaś - jak się przekonałiśmy - odsyła do wydarzeń, o których opowiada *Księga Rodzaju*. Mogłoby się więc zdawać, że Schulz operuje „początkiem” zupełnie dowolnie, czasami nadaje mu ściślejsze znaczenie, czasami nie, w pewnych sytuacjach byłaby to dla niego bardzo ważna kategoria, bo kosmogoniczna, w innych mniej ważna, gdyż tylko stylistyczna. W tym momencie kwestia Schulzowskiej wizji „początku” rysuje się zbyt niejasno, żebyśmy ją mogli w miarę pewnie rozstrzygnąć. Trzeba zatem przyjrzeć się tej wizji z większą niż do tej pory uwagą²⁷.

Podajemy postępowanie badawcze, które wchodzi na wielki trakt wymodelowany przez fundamentalną ideę Schulza: regresywny ruch w stronę absolutnego początku. Żeby zrekonstruować możliwie kompletny obraz kosmogonii, musimy - jak ojciec w *Martwym sezonie* - zejść „w głąb genealogii, na dno czasów”. Jak wiemy, bohater opowiadania dotarł do mitu o Atlasie i do dziejów biblijnego Jakuba. Znacznie głębiej zszedł w swej regresji narrator *Wiosny*:

Jesteśmy po drugiej stronie, jesteśmy u podszewki rzeczy, w ciemności fastrygowanej płaczącą się fosforescencją. Co za krążenie, ruch i ciżba. Co za mrowie i miazga, ludy i pokolenia, tysiąckrotnie rozmnożone bible i iliady. Co za wędrówka i tumult, płatanina i zgiełk historii. Dalej już ta droga nie prowadzi. Jesteśmy na samym dnie, u ciemnych fundamentów, jesteśmy u Matek. Tu są te nieskończone inferna, te beznadziejne obszary ossjaniczne, te oplakane nibelungi. Tu są te wielkie wylęgarnie historii, te fabryki fabulistyczne, mgliste fajczarnie fabuł i bajek. (O, 159-160)

Owszem, ruch wstecz jest tu głęboki, nawet bardzo, ale przecież nie najgłębszy, bo nie dociera do początku świata, lecz „tylko” do początku fabuł. W obrazie tym świat już istnieje, aczkolwiek

²⁷ Przedstawiony w następnych partiach tego studium obraz Schulzowskiej kosmogonii był przedmiotem mojego referatu, który wygłosiłem na poświęconej pisarzowi rocznicowej konferencji w Drohobyczu (17-19 XI 1992). Pierwodruk referatu - pod tytułem *Bruno kabalista. O kosmogonii kabalistycznej Brunona Schulza* - opublikowany w zbiorze: *Proza polska XX wieku*, red. M. Bartnicka, Białystok 1994, s. 2-21 (przedruk pod tym samym tytułem w: „Akcent” 1996, nr 1).

w jakimś niezmiernie wczesnym stadium tego istnienia. Dlaczego w takim razie narrator mówi: „Dalej już ta droga nie prowadzi”? I dlaczego oświadcza: „Jesteśmy na samym dnie”? Sądzimy, że mówi tak, gdyż podjęta przez niego wyprawa w głąb czasu ma jeden cel: dojść do „kosmogonii” fabuł. Wydaje się, że dla narratora *Wiosny* porządek wyłaniania się świata i porządek wyłaniania się fabuł są od siebie odseparowane i odsunięte na pewien dystans. Początek świata nie oznacza początku opowieści, narracja nie rodzi się w tym samym czasie, co stworzenie - pojawia się nieco później. Prawdziwa zatem kosmogonia pozostaje poza zasięgiem wszelkich struktur o narracyjnym charakterze, nie daje się opowiedzieć i nie układa się w żaden fabularny schemat. Dziwny, zagadkowy i trudny do zrozumienia pogląd, wszak istnieją kosmogoniczne fabuły, o czym zresztą narrator świetnie pamięta („biblie i iliady”). W *Nocy wielkiego sezonu* mógł zbudować, wzorowaną na biblijnej, opowieść o stworzeniu świata, a tu nie może - tu: „Dalej już ta droga nie prowadzi”. Tajemnicza sprzeczność, której w tej chwili nie umiemy wyjaśnić. Być może dalsze analizy Schulzowskiej regresji przyniosą rozwiązanie owej zagadki.

Ruszamy więc dalej: w poszukiwaniu obrazów absolutnego początku. Spróbujemy dotrzeć tam, gdzie nie zaprowadzi nas - według narratora *Wiosny* - żadna fabuła. Potrzebny nam będzie jakiś regulamin ustalający i porządkujący punkty orientacyjne marszruty. Najlepiej nadaje się do tego biblijny scenariusz stworzenia świata. To jedyny porządek, do którego możemy odnieść motywy kosmogoniczne, jakie uda się ewentualnie odnaleźć w dziele Schulza. Tylko w taki sposób uzyskamy określoną skalę porównawczą i - co najważniejsze - chronologię wydarzeń. Nasza wędrówka ma charakter regresywny, wychodzi od rzeczywistości już uformowanej i zmierza do początku jej formowania, stąd też do kosmogonicznej strefy wchodzimy niejako od tyłu i zaczynamy lekturę stwórczego konspektu od końca, od ostatniego dnia stworzenia do pierwszego. „W imię Boże tedy - wsiadamy i odjazd!” - jak powiada Schulz, zapraszając do podróży właśnie w „epokę genialną”.

„To było bardzo dawno. Matki jeszcze wówczas nie było” (O, 106). Te zaskakujące słowa z *Księgi* precyzyjnie lokalizują pierwszy etap naszej „wstecznej” podróży do początku świata. Naturalnie, jeśli potraktujemy je, tak też czynimy, jako informacje o stanie procesu stwórczego. Wynika z tych danych, że proces ów jeszcze się nie zakończył, nie została bowiem stworzona kobieta. Z opowiadania dowiadujemy się, że są już mężczyźni, ojciec i syn, ale nie ma jeszcze matki. W *Księdze Rodzaju*, jak wiadomo, taki moment wypada pod sam koniec Bożej kreacji. Musimy tu pominąć, skądinąd bardzo interesującą, kwestię obecności syna na tym „przedżeńskim” etapie. Jest to rzecz wyjaśnialna, ale musielibyśmy zatrzymać się przy niej nieco dłużej - musielibyśmy też zejść z głównej trasy. Postać syna nie będzie nam potrzebna do opisu poszczególnych etapów kosmogonii, podobnie zresztą, jak i pozostałe „rodzinne” role.

Widzimy zatem, że są u Schulza pewne wyobrażenia, które odnoszą się do początku absolutnego. Tu są to odniesienia do początku procesu antropologicznego. Powiedzmy też od razu, że nie ma u niego jakiegoś bardziej rozwiniętego dyskursu o genezie i pierwotnym stanie

człowieka, są jedynie pojedyncze motywy, ale za to bardzo charakterystyczne. Takie chociażby, jak ten wskazany wyżej, który mówi o jednym tylko aspekcie - o „początkowym” stanie płciowości. Wiadomo, że w *Księdze Rodzaju* zagadnienie płci pojawia się dopiero wtedy, kiedy zostaje stworzona kobieta. O tym, jak ten problem przedstawiał się, gdy jeszcze jej nie było na świecie, Biblia milczy. Nie milczy natomiast myśl i wyobraźnia mityczna, nie milczą liczne apokryfy i legendy biblijne, nie milczą, również autorzy mnogich komentarzy i spekulacji rozpiętych wokół kanonicznego przekazu. W systemie myślowym Schulza także znajduje się motyw poszerzający biblijną wersję płciowości, motyw wprawdzie drobniutki, nieomal mikroskopijny, lecz przywołujący gigantyczny wprost kontekst: mitograficzny, religio logiczny, kulturowy, estetyczny. Sięgamy ponownie do cytowanej już recenzji z powieści Brezy i tym razem wydobywamy z niej następujący okruczek: „[...] Eros elementarny, jeszcze przedpłciowy [...]” (P, 480). Oczywiście - to idea pierwotnej androgynii²⁸. Idea, która jest obecna w europejskiej - i nie tylko europejskiej - refleksji i wyobraźni od wielu stuleci. Jej szlak przebiega nader krętą i zaskakującą niekiedy linią, która prowadzi od Platona przez Filona z Aleksandrii do Junga, od mitów greckich i żydowskich midraszy przez filozofię średniowieczną (Eriugena) i gnostyków chrześcijańskich, alchemików i teozofów (Boehme, Swedenborg), niemiecką filozofię i teologię romantyczną (Schlegel, Baader, Humboldt), do sztuki dekadentów z przełomu XIX i XX wieku i do niektórych myślicieli dwudziestowiecznych (Bierdiajew). Znajdziemy ją nie tylko u wszelkiego rodzaju hermetystów, ale także u „ojca” powieści realistycznej - Balzaca (*Serafita*)²⁹. Schulz swoją wzmianką lokuje się na tej biseksualnej linii.

Przed matką, której „jeszcze wówczas nie było”, był więc „Eros elementarny jeszcze przedpłciowy”. To następny krok na drodze do absolutnego początku, krok właściwie już prawie bezpośrednio sięgający owego niewyobrażalnego stanu zerowego. Chodzi wszak o to, że koncepcja androgynii dotyczy nie tylko kwestii płci pierwszego, czyli jakoś idealnego i modelowego człowieka, dotyczy przede wszystkim - taka jest jej geneza i najgłębsze uzasadnienie - „płci” samego Stwórcy. Boża androgynia jawi się jako jeden z głównych atrybutów absolutnej i doskonałej pełni, w której nie ma miejsca na jakiegokolwiek przeciwieństwa i różnice. Mit o

28 Mitograficzne i religioznawcze aspekty androgynii najpełniej omawia Mircea Eliade w książce *Mephistopheles et L'Androgyne* (Paris 1962 - zob. obszernie fragmenty, pod tytułem *Mefisto i Androgyn, czyli tajemnica pełni*, w wyborze prac Eliadego: *Sacrum, mit, historia. Wybór esejów*, wyboru dokonał M. Czerwiński, wstępem opatrzył B. Moliński, przeł. A. Tatariewicz, Warszawa 1970, s. 199-246). O androgynii w źródłach żydowskich wzmiankują Graves i Patai (dz. cyt., s. 69-70). Archetyp Androgyna w alchemicznych i gnostyckich systemach myślowych prezentuje C. G. Jung (por. *Rebis, czyli kamień filozofów*, wybrał, przeł. i poprowadził wstępem J. Prokopiuk, Warszawa 1989). Klasyczna już dziś książka Mario Praza *Zmysły, śmierć i diabeł w literaturze romantycznej* (słowo wstępne M. Brahmaer, przeł. K. Żaboklicki, Warszawa 1974) pokazuje odbicie tej idei w sztuce. Motyw androgynii na terenie sztuki omawia także Ewa Kuryluk (*Salome albo o rozkoszy. O grotesce w twórczości Aubreya Beardsleya*, Kraków 1976). Na obecność tego motywu u Schulza pierwszy wskazał A. Sandauer (*Rzeczywistość zdegradowana. Rzecz o Brunonie Schulzu*, w: Schulz, *Proza*, s. 26), ale szersze i bardzo interesujące ujęcie przedstawiła dopiero Małgorzata Kitowska-Łysiak (*Wizje kobiecości w Xiędze bałwochwalczej: Salome i Androgyne*, w: *Czytanie Schulza* s. 251-263).

29 W literaturze polskiej bodaj po raz pierwszy wzmianka o androgynii pojawia się u Jana Kochanowskiego w jego *Wzorze pań męźnych* jako przytoczenie z *Dialoghi d'Amore* Leone Ebreo. Zob. na ten temat przypis A. Tatariewicz do Eliadego (*Sacrum*, s. 225).

człowieku jako istocie seksualnie niezróżnicowanej, androgynie lub hermafrodytcie, istocie dwupłciowej, męsko-żeńskej i żeńsko-męskiej, stanowi jedynie „przedłużenie” w ludzkim świecie Bożego niezróżnicowania. Nie ulega wątpliwości, że Schulz też wiązał to swoje androgyniczne pojęcie „Erosa elementarnego” z ideą absolutnego początku. Świadczy o tym fakt, iż obydwie te motywy znalazły się w tym samym tekście i w tym samym ciągu myślowym. Nasze wcześniejsze podejrzenie, że być może ów absolutny początek jest określeniem bez semantycznego wypełnienia, trzeba teraz zdecydowanie uchylić. Wyobraźnia Schulza, jak zresztą wyobraźnia każdego wielkiego artysty, ma bardzo zdyscyplinowany charakter i wewnętrzną logikę, która uzasadnia każdy pojawiający się w jego dziele obraz. Inna sprawa, że tego uzasadnienia może bądź nie uchwycić, bądź nie podzielać czytelnik.

Całą twórczość Schulza przenika wizja pierwotnej, elementarnej i niezróżnicowanej, całości-pełni, prajedni, która - powtórzmy wcześniejsze przytoczenia - „jest początkiem i końcem, centrum absolutnym, doskonałą monadą (0, 373). Najlepiej widać to w jego koncepcji „pierwotnego słowa”, którą wyłożył w *Mityzacji rzeczywistości*³⁰. Tu mogliśmy zaobserwować, że owa wizja odnosi się również do antropologii. Dodajmy także, że u Schulza bezpośrednio występuje pojęcie niezróżnicowania jako elementarnej właściwości prabytu. Na przykład w *Martwym sezonie* czytamy:

W głębi leżała ciemność wielu poprzednich dni i nocy w nie napoczętych belach sukna, ułożona warstwami, biegnąca szpalerami w głąb, w stłumionych pochodach i wędrówkach, aż ustawała bezsilnie w samym sednie sklepu, w ciemnym magazynie, gdzie rozwiązywała się, już niezróżniczkowana i nasycona sobą, w głuchą majaczącą pramaterię sukienną. (O, 233)

Wracajmy jednak do antropologii. Linia motywów płciowych, którą dotychczas podążaliśmy i która doprowadziła nas w pobliże absolutnego początku, urywa się definitywnie i roztopia w androgynicznej pełni. Myśl Schulza nie zatrzymuje się przecież w tym momencie, lecz idzie jeszcze dalej. Następny etap, jaki można tu wskazać, znowu odrobinę przesuwający człowieka w stronę początku, to stan zaniku wszelkiej odrębności jednostkowej, nie tylko seksualnej, stan zaniku wszystkiego, co w jakikolwiek sposób wyróżnia byt ludzki wśród innych bytów. Słowem, taka faza istnienia, w której nie funkcjonuje jeszcze zasada indywiduacji, czyli *principium individuationis*. U Schulza obraz tego „preludzkiego” poziomu w dziejach człowieka pojawia się w dosyć zróżnicowanych kontekstach; na obszarze twórczości artystycznej - raczej w sytuacjach groteskowych; w *Komecie* ojciec wykrzykuje: „*Principium individuationis furda*” (O, 339) - i zabiera się do przemiany wuja Edwarda w dzwonek elektryczny; na terenie wypowiedzi dyskursywnych - w sytuacjach bez wątpienia poważnych. W eseju o powieści Nałkowskiej napisał

30 Schulzowską ideę „pierwotnego słowa” najpełniej zrekonstruował Włodzimierz Bolecki (*Poetycki model prozy w dwudziestoleciu międzywojennym*, Wrocław 1982; rozdz. IV: Język poetycki i proza: twórczość Brunona Schulza, s. 170-244; uwagi o „słowie pierwotnym” s. 173-180). Warto podkreślić, że obszerny tekst Boleckiego stanowi w ogóle najpełniejsze i dotąd najlepsze opracowanie całokształtu zagadnień językowych w twórczości Schulza. W związku ze „słowem pierwotnym” zob. również syntetyczne ujęcie Jarzębskiego (dz. cyt., s. LXXXIII-LXXXV).

Schulz tak: „[...] ten koncert miłości kobiecej instrumentuje wciąż na nowo, na coraz wyższych kondygnacjach, aż do granic skali ludzkiej. W tych ekstatycznych momentach gubi się dla autorki «principium individuationis», znika różnica między cierpieniem a rozkoszą” (O, 393)³¹.

I dopiero teraz możemy wyjaśnić sprawę Eggi van Haardt. Co to znaczy, że jest ona „uczestniczką prapoczątków”? Tę dziwną formułę w tekście Schulza - bardzo dziwnym tekście o bardzo dziwnej osobie! - poprzedzają równie dziwne rozważania. Oto nieco dłuższy fragment:

Czy Egga jest człowiekiem? Cóż znaczy człowiek, ta nieskończenie pojemna forma, w którą można włożyć wszystko? To znaczy, że możliwe się urzeczywistniło, przyjęło na moment granicę, zgodziło się na konwencję. Lecz w obrębie tych granic jest dość miejsca na wszystkie nieba, na wszystkie piekła. Czyż nie mądrzejsi byli starożytni, gdy akcentowali nie formę, lecz treść? Treść, która rozsadzała formę ludzką i przebiegała całą skalę mitologii. Starożytni widzący wszędzie rodzących się bogów. Więc kim jesteś, Eggo, przypomnij sobie? (P, 535)

Mimochodem jedynie, choć problem ma pierwszorzędne znaczenie, zwracamy uwagę, że Schulz mówi tu zupełnie coś innego niż ojciec w *Manekinach*. Tam ojciec, „odsuwając pończoszkę z kolana Pauliny i studiując rozmiłowanymi oczyma zwięzłą i szlachetną konstrukcję przegubu”, wygłasza słynny postulat, który w badaniach nad twórczością Schulza odegrał kolosalną rolę: „mniej treści, więcej formy!” (O, 31). Tutaj ten, co stworzył ojca, w analogicznej sytuacji, studiując rozmiłowanymi oczyma prześliczną sylwetkę Eggi, formułuje pogląd, który w badaniach nad jego twórczością pozostał niezauważony: mniej formy, więcej treści! Która z tych dwu formuł jest bliższa prawdziwym poglądom Schulza? W każdym razie tak mniej więcej przedstawia się kompletna bibliografia jego wypowiedzi na temat treści i formy. Jest chyba rzeczą dość oczywistą, że wyprowadzanie daleko idących wniosków tylko na podstawie formuły, którą wypowiada postać literacka, z całkowitym pominięciem bardziej bezpośredniej wypowiedzi Schulza, musi prowadzić do powstania nadmiernie jednostronnego obrazu estetycznych przekonań autora *Karakonów*³².

Nie będziemy na razie komentowali przytoczonych wyżej refleksji nad znaczeniem „ludzkiej formy” Eggi van Haardt. Są one jedynie wstępem do stwierdzeń następujących:

31 W Schulzowskim odrzuceniu zasady *principium individuationis* Jarzębski (dz. cyt., s. XCIII-XCIV) dostrzega parodystyczne nawiązanie do koncepcji „dionizyjskiej” F. Nietzschego. Natomiast Anna Czabanowska-Wróbel (*Obraz Króla olch w prozie Schulza*, w: *Czytanie Schulza*, s. 302) zwraca uwagę na podwójny kontekst tego motywu: z jednej strony wielowiekowa tradycja filozoficzna, z drugiej zaś - Junga teoria procesu indywiduacji. Z jej artykułu wynika również jednoznacznie, że jest to u Schulza bardzo ważny obszar problemowy.

32 Katarina Šalamun-Biedrzycka (*Thumacząc Sklepy cynamonowe i Mesjasza*, „Literatura na świecie” 1992, nr 3, s. 258) nie może się nadziwić, że tak wielu badaczy utożsamia poglądy wygłaszane przez postać literacką w *Traktacie o manekinach* z poglądami samego Schulza. Ma rację, gdyż lista tych krytyków literackich, dla których hasło „mniej treści, więcej formy” w poważnym stopniu kształtuje wizję twórczości Schulza, jest rzeczywiście długa: na jednym jej brzegu mieści się Artur Sandauer (*Rzeczywistość zdegradowana*), na drugim zaś Andreas Schönle (*Sklepy cynamonowe Brunona Schulza: apologia tandety*, przeł. J. Szpyra, w: *Bruno Schulz. In Memoriam 1892-1942*) Poczesne miejsce na tej liście zajmuje także Witold Gombrowicz ze swoją wersją Schulza jako „wariata utopionego” w formie (*Dziennik 1961-1966*, s. 17). Omawiany wyżej tekst przynosi raczej inny obraz Schulza: „wariata utopionego w treści”. W „treści”, którą - dopowiedzmy, aczkolwiek nie ma to akurat w tym kontekście żadnego znaczenia - znał również osobiście Gombrowicz. W sprawie relacji Schulz - Gombrowicz zob. esej Aleksandra Fiuta *Pojedynek o doktorową z Wilczej* (w: *Czytanie Schulza*, s. 152-163).

Cóż z tego, że Egga nie jest całkiem zamknięta w swej formie, tak że może swobodnie odpływać w całość, wracać do żywiołu. Tak, Egga wie więcej, niż się kiedykolwiek dowiedziała, bo jest uczestniczką prapoczątków. (P, 535)

Stwierdzenia te budują - razem ze zdaniem poprzedzającym - zupełnie niezwykłą wizję owej tajemniczej przyjaciółki Schulza. Egga w tej wizji jest istotą o nader nieokreślonym statusie bytowym. Jest kimś (lub czymś), kto (lub co) „zgodził się” (lub „zgodziło się”) tylko „na moment” przyjąć „granicę” i „konwencję” ludzkiej postaci. Ta antropoidalna istota, która w ludzkim świecie nosi miano „Egga”, może zupełnie swobodnie wchodzić na obszar, gdzie panuje *principium individuationis*, i z równą łatwością może ów teren opuszczać, rozplywając się ponownie w niezindywidualizowanym żywiole. Oznacza to również, że podczas tego „odpływu” w pierwotną całość muszą „rozmywać się” także jej cechy płciowe. Po prostu - Egga jako „uczestniczka prapoczątków” przestaje być kobietą. Staje się androgynem, jak żywioł, do którego wraca. W tekście Schulza znajdziemy ślady takiego właśnie na nią spojrzenia: „można by ją wziąć za młodziutkiego efebą” (P 534), „jak ślicznie chodzi subtelny chłopięcy elf” (P, 534). Powiedzieć kobiecie, że jest osobą biseksualną, androgynem lub hermafrodytą - to wielce ryzykowny komplement. Chyba, że tego akurat oczekuje. Jak było z Egga, nie wiemy. Wiemy tylko, że bardzo jej się spodobał esej przyjaciela. Nawet do tego stopnia, że później bardzo tego Schulz żałował...

Czytajmy dalej Schulzowski hymn o początku. „Więc kim jesteś Eggo, przypomnij sobie?” Kim jesteś, mając taką naturę, o jakiej była tu mowa, bez płci, bez *principium individuationis*? „Uczestniczką prapoczątków”, która uczestniczy - w czym? Oczywiście, w początkach, w całości, w żywiole. Po różnych dramatycznych perypetiach, przez które Schulz prowadzi Egge w swoim niesłychanym dyskursie, pojawia się wreszcie ten obraz:

Drzewo jej żył siedmiokrotnie rozgałęzione roi się od stworzeń jak drzewo życia, wędrują w nim kreatury. W tropizmach swej krwi ma Egga wszystkie niuanse tworzenia, wszystkie odmiany rytmu. Jak z arki Noego wędrują z niej parami zwierzęta, bo z głębi swej krwi artykułuje cały rejestr Raju Bożego. Wżera się w bezbarwną, czarną materię, rozdziera ją raz jeszcze na światło i cień i na krawędzi czerności strzępią się i odrywają te promieniste fragmenty ciemności, pochłaniane przez jasność. (P, 536)

Tak - to obraz kosmogonii. Kolejny - pierwszy, z *Nocy wielkiego sezonu*, przytaczaliśmy wcześniej - ale jakże tym razem osobliwy. Wykreśla go Schulz z całkiem innej, znacznie głębszej perspektywy. Rzec można, bez najmniejszej przesady, z perspektywy absolutnej, bo umieszczonej wewnątrz organizmu istoty stwarzającej! Tam właśnie, „w tropizmach krwi” owej istoty, zaczyna się proces stwórczy, tam są „wszystkie niuanse tworzenia, wszystkie odmiany rytmu”, którymi powołuje się „kreatury” do istnienia. Powołuje - już w „głębi krwi” stwórcy, już w jego żyłach i organach wewnętrznych. Akt kreacji ma tu właściwie charakter fizjologiczny. Jego końcowa faza jest po prostu aktem porodu. Z łona stwórcy, czyli z łona Eggi - wszak o niej cały czas mowa - wychodzi „cały rejestr Raju Bożego”, gotowy, skończony, uformowany. W tym też momencie, jak

w pierwszym dniu biblijnego stworzenia, następuje gwałtowne („wzera się”, „rozdiera”) rozdzielenie światła i ciemności. *Fiat lux*. Świat urodził się.

Nietrudno zauważyć, iż tak pojęta kosmogonia nie ma nic wspólnego z biblijnym przekazem. Owszem, w Schulzowskim opisie występuje sporo motywów przejętych z biblijnej relacji o stworzeniu świata, lecz w tym kontekście są one pozbawione decydującego znaczenia. Różnica bowiem ma charakter zasadniczy: w *Księdze Rodzaju* - i w całej Biblii - brak jest jakichkolwiek wzmianek bądź choćby sugestii o procesach zachodzących wewnątrz samego Boga. Boży akt stwórczy obejmuje swym zasięgiem wyłącznie rzeczywistość zewnętrzną wobec Osoby Stwórcy. Tymczasem w tekście Schulza, oprócz tej nie- ortodoksyjnej wizji kosmogonii, znajduje się jeszcze jeden wątek, odchodzący już zupełnie daleko w ogóle od monoteizmu - wątek teogonii („Starożytni widzący wszędzie rodzących się bogów”). Nie spieszymy się jednak z pytaniem o rodowód Schulzowskiej idei kreacji, chociaż rozmaite odpowiedzi od razu się tu nasuwają. Mogą okazać się mylne. Najpierw opiszmy porządnie to, co ledwie zaczęliśmy opisywać: w dalszym ciągu obraz Schulzowego początku.

Więc kim jest Egga? Ależ to oczywiste, aczkolwiek niejasne - istotą boską. Żeńskim aspektem Boga, Sophią gnostyków i teozofów, Szechiną kabalistów. Albo nieco inaczej: Adamem Kadmonem z kabalistycznych spekulacji, czyli pierwszą konfiguracją Bożych hipostaz i pierwszą emanacją Bożego światła, które uformowało się w kształt kosmicznego pracownika, w świetlistą istotę poprzedzającą stworzenie i zarazem pośredniczącą w przekazywaniu stwórczej energii. Najpewniej jednak - kombinacją wymienionych figur.

„W tropizmach swej krwi ma Egga wszystkie niuanse tworzenia, wszystkie odmiany rytmu”. Dwa terminy wybijają się w tym zdaniu na plan pierwszy: tworzenie i rytm, i związek, jaki między nimi istnieje - połączenie aktu kreacji z rytmem. W Schulzowskim opisie Eggi-kreatorki tworzenie jawi się jako zjawisko całkowicie zrytmizowane: Egga jest jednym wielkim pulsującym rytmem. Pulsuje wewnątrz jej ciała, pulsuje krew, w takim też rytmie wyłania się stworzenie. Mogłoby się wydawać, iż cała sprawa zamyka się i wyczerpuje na poziomie sygnalizowanej już przez nas wcześniej fizjologii porodu. Rzecz jednak w tym, że u Schulza ów „rytm porodu” ma znacznie szerszy zasięg i występuje w sytuacjach jawnie „niefizjologicznych”. I nawet wtedy, gdy chodzi o tworzenie, to prezentuje się raczej jako rytm inicjujący i zapładniający niż jako finalny rytm akuszerii stworzonego dzieła. Mówi o tym bardzo wyraźnie Schulz, opisując swój własny proces twórczy:

Np. pierwszym załączkiem moich *Ptaków* było pewne migotanie tapet, pulsujące w ciemnym polu widzenia - nic więcej. To migotanie posiadało jednak wysoki potencjał treści możliwych, ogromną reprezentacyjność, prawięczność, pretensję do wyrażenia sobą świata³³.

Również Egga, pulsująca wewnątrz „wszystkimi odmianami” stwórczego rytmu, jest „zrytmizowana” w jeszcze inny sposób: jest mianowicie fragmentem rytmu kosmicznego, pulsującego rytmu prapoczątku. Cały jej, jeśli tak można powiedzieć, kosmiczny status ma rytmiczną naturę, naturę rytmu ujętego w serię „odpływów” i „przyptywów”³⁴. Zaskakujące, ale właśnie w takiej kolejności: odpływ-przyptyw. Ze swej formy „odpływa w całość”, „wraca do żywiołu”, po czym ponownie opuszcza „żywioł” i wciela się „na moment” w ludzką formę, którą natychmiast „rozsadza” swą nadmierną „treścią”. Jak bardzo istotne znaczenie musiała mieć dla Schulza tego typu rytmika, świadczy fakt, że w liście do Witkiewicza analogicznie opisał sytuację dzieła sztuki: „W dziele sztuki nie została jeszcze przerwana pępowina łącząca je z całością naszej problematyki, krąży tam jeszcze krew tajemnicy, końce naczyń uchodzą w noc otaczającą i wracają stamtąd pełne ciemnego fluidu” (O, 444)³⁵.

Zapamiętajmy ów rytmiczny ruch - to tętno kosmogonii.

Dorzućmy na koniec tej sekwencji o „uczestnicze prapoczątków” uwagę, że ekstrawagancki i ryzykowny wywód Schulza, umieszczający przyjaciółkę na demiurgicznej pozycji, ma zupełnie realną motywację. Idzie przecież o przedstawienie oryginalnej artystki, zresztą autorki znakomitych ilustracji do *Komety*, i jej zaskakującej sztuki³⁶.

Ostatnim ludzkim obrazem, jaki spotykamy na trasie wiodącej ku absolutnemu początkowi, jest przedziwne sprzężenie dwóch motywów: mózgu i embrionu. Odnajdujemy ów obraz w *Komecie*, gdzie pojawia się jako wyjaśnienie tajemnicy tytułowego bolidu, który wedle powszechnej opinii miał przynieść ziemi zagładę. Okazało się jednak, że fatalna kometa to w istocie „zachloroformowany, głęboko uśpiony i przez sen błogo uśmiechnięty” (O, 352) mózg ludzki. Na jego powierzchni widoczne są jakieś napisy, które odkrywca tajemnicy, czyli ojciec, zdołał nawet odczytać, lecz narrator, niestety, nie zakomunikował nam ich treści. Tak więc zapisane w tym mózgu informacje pozostają dla nas niedostępne. Wyjaśnia się natomiast przyczyna jego uśmiechu: otóż wewnątrz pogrążonego w głębokim śnie mózgu spoczywa „w jasnej wodzie amnionu” (O, 353) ludzki embrion, również zatopiony w błogim śnie i również uśmiechnięty. Dokładniejszy

34 W szkicu o księżce Debory Vogel (*Akacje kwitną*, w: B. Schulz, *Republika marzeń*, s. 61) napisał Schulz wprost: „[...] kobieta w swym wegetatywnym rytmie, w ekstrakcji kosmicznej pulsów, periodów, fluktuacji istoty związanej z rytmem wszechrzeczy”. Widzimy więc, że dla Schulza kobieta jest rzeczywiście istotą zarówno kosmogoniczną, jak i kosmiczną.

35 Do znakomicie przeprowadzonej przez Boleckiego (dz. cyt., s. 173-179) analizy, w której porównuje koncepcje „słowa pierwotnego” i „pierwotności” Schulza i Leśmiana, można dorzucić także motyw „rytmu” - wiadomo jak bardzo ważny u Leśmiana, okazuje się, że istotny również, aczkolwiek na innej płaszczyźnie, u Schulza. O Leśmianowskiej teorii rytmu zob. - oprócz pism autora *Ląki* - J. Sławiński, *Recenzja Szkiców literackich* Leśmiana, „Pamiętnik Literacki” 1961, z. 1; M. Głowiński, *Leśmian, czyli poeta jako człowiek pierwotny*, w: tenże, *Zaświat przedstawiony. Szkice o poezji Bolesława Leśmiana*, Warszawa 1981; I. Opacki, *Uroda i żaloba czasu. Romantyzm w liryce Bolesława Leśmiana*, w: tenże, *Poetyckie dialogi z kontekstem. Szkice o poezji XX wieku*, Katowice 1979.

36 Odwoływaliśmy się tu do szkicu Schulza *Egga van Haardt*, który tytułowa bohaterka opublikowała - jak wynika z korespondencji autora owego tekstu - bez jego wiedzy i zgody w „Tygodniku Ilustrowanym” (1938, nr 40 z trzema ilustracjami van Haardt). Przedruk: *Proza*, s. 534-538. Historię Eggi van Haardt, bez wątpienia najbardziej tajemniczej wśród kobiet, jakie „występują” w biografii Schulza, mamy zamiar obszernie zrelacjonować w odrębnym opracowaniu, dlatego też w niniejszej rozprawie nie wchodzimy w żadne szczegóły i wyjaśnienia.

komentarz do tego obrazu na razie odkładamy; tu chcemy jedynie odnotować sam regresywny ruch bezimiennego mózgu ludzkiego, który odsyła do elementarnego już i bardzo absolutnego, ale ciągle jeszcze jakoś ludzkiego początku³⁷.

Bo o krok dalej rozciąga się u Schulza w ogóle strefa przed- ludzka. Dalej „włamujemy się” wraz z autorem *Komety* „w przedludzką noc pełną bełkocącego żywiołu, bulgocącej anamnezy” (O, 349), i wkraczamy w tę fazę kosmogonii, gdy „bezludna i obszerna” (O, 141) przestrzeń stoi otworem i oczekuje wypełnienia. Jesteśmy w okolicy pierwszego dnia stworzenia świata: „Ziemia zaś była bezładem i pustkowiem: ciemność była nad powierzchnią bezmiaru wód, a Duch Boży unosił się nad wodami” (Rdz 1, 2). Wydaje się, że według Schulza każde autentyczne pisarstwo zawsze musi jakoś ocierać się o ten „przedludzki żywioł”. W eseju o Nałkowskiej pisał: „To czujne pogotowie intelektu nie zabezpiecza jej przed wiecznie otwartą pokusą głębin przedludzkich, przed fascynacją sfery podkulturalnej, przed podszeptem chaosu” (P, 493). Rzecz jasna, niedostateczne zabezpieczenie przed „chaosem” podwyższa w jego oczach wartość powieści autorki *Granicy*.

Dla Schulza bowiem szczególnie istotne było to, że „przed- ludzkie” oznaczało równocześnie „przedślowne”. W sięganiu zaś do „przedślownego” stanu rzeczywistości upatrywał główne zadanie zarówno sztuki, jak i mitu. Pisał o sztuce w liście do Witkiewicza: „Jej rolą jest być sondą zapuszczoną w bezimienne” (O, 445). Pisał w eseju o *Wolności tragicznej* Kazimierza Wierzyńskiego: „Bo dno mitu musi komunikować z niezrozumiałym i przedślownym, jeśli ma pozostać żywe, tkwić korzeniami w ciemnej ojczyźnie mitycznej” (PL, 30). Pisał w szkicu o książce Juliusza Kadena-Bandrowskiego: „Wielkie sprawy historii, operacje dziejów toczą się w jakiejś przedślownej, pozasłownej ciszy dziejowej” (PL, 39). Zadanie „poety predestynowanego” - pisał w tekście o Wierzyńskim, który był przede wszystkim tekstem o Piłsudskim - polega na tym właśnie, aby „skropić bezimienną elektryczność” mitycznej „chmury” i „przeprowadzić w sens i w słowo, co w niej było nieartykułowanym stokrotnym szumem” (PL, 29). W Genialnej epoce mamy bezpośrednio do czynienia z rozbudowaną wizją takiej przedślownej sytuacji: do bohatera opowiadania, jak do pierwszego człowieka, podchodzą rozmaite stwory, czekając, żeby je nazwał, a gdy je od siebie odpędził, wróciły tam, skąd przyszły - „w bezimienny chaos, w rupieciarnię form” (O, 125). Nie trzeba chyba specjalnie podkreślać, że nie ma żadnej sprzeczności w poglądach Schulza, gdy z jednej strony przypomina za „starymi kosmogoniami”, że „na początku było słowo”, które stanowiło „wielką uniwersalną całość”, z drugiej zaś - jak widzieliśmy - mówi o początku przedślownym. Wszak o inne słowo i o różnych jego dysponentów tu chodzi.

I tak oto, podążając tropem Schulzowskich obrazów regresji, dotarliśmy na teren jakiegoś „fantastycznego Kanaanu” (O, 99), który wyłonił się w trakcie pierwszego aktu kosmogonii.

37 Na motyw embriona zwraca też uwagę Kasperski (dz. „cyt., s. 336), słusznie wiążąc go z Schulzowską ideą powrotu do „początku”. Zawodzi tu tylko kategoria „macy”, którą Kasperski posługuje się w swym tekście; zawodzi ze względu na - powiedzmy - nieco dziwne usytuowanie płodu w mózgu, nie w macicy. Dlaczego mózg pełni funkcję macicy, tego Kasperski, niestety, nie próbuje wyjaśnić. O embrionie w *Komecie* wspomina również Marilyn A. Nelson w szkicu *Bruno Schulz - parabola komety* (przeł. A. Olszowy, „Kresy” 1996, nr 27, s. 126-127), ale także nie rozwiązuje jego zagadki.

Znaleźliśmy się w przestrzeni tak bardzo „okółopoczątkowej”, że dla jej określenia autor znajduje tylko oksymoronyczną formułę: „bezimienna i kosmiczna, jak Kanaan” (O, 325). Słowa, które Schulz napisał o poezji Juliusza Wita, być może najdokładniej charakteryzują jego własny świat oglądany z perspektywy początku:

Jest to dziwna i nowa mitologia, w którą formułują się te przebiegi, mitologia, w świetle której ukazują się nam piękność świata, lśniąca glazurą i blaskiem pierwszego dnia stworzenia. (P, 449)

Widzimy więc, że zarówno w Schulzowskiej mitologii, jak i w towarzyszącej jej aparaturze pojęciowej jest miejsce na bezpośrednie wyobrażenie pierwszego dnia stworzenia. W owym dniu zatem ulokowany byłby ten absolutny początek, którego śladów poszukujemy w dziele autora *Księgi*. Tu byłby ów punkt zerowy Schulzowej kosmogonii, pokrywający się też jak najdokładniej z orzeczeniem „starej kosmogonii”: Beresit bara Elohim - na początku Bóg stworzył... „Dalej już ta droga nie prowadzi” - jak mówi narrator *Wiosny*. A jednak - prowadzi! „Jest to dziwna i nowa mitologia”, która wychodzi poza biblijne wyobrażenie absolutnego początku i idzie gdzieś dalej... Powtórzmy raczej inne słowa narratora *Wiosny*: „Ale nie tu koniec jeszcze, zstępujemy głębiej. Tylko bez strachu. Proszę mi podać rękę...” (O, 159).

Otóż odnajdujemy w dziele Schulza dość liczny zespół motywów, które pozwalają stwierdzić, że miał on pojęcie początku jeszcze bardziej absolutnego niż ten absolutny początek, który opisuje *Księga Rodzaju*. Ów tajemniczy początek wyprzedza stworzenie świata i ulokowany jest przed dziejami stworzenia i w ogóle przed czasem. Najwyraźniej mówi o tym Schulz, gdy przywołuje postać Mesjasza i ostateczne skutki Jego ziemskiej działalności: „Cała historia będzie jak wymazana i będzie jak za prawieków, nim zaczęły się dzieje” (O, 130). Przecież zegar odmierzający dzieje został uruchomiony w pierwszym dniu stworzenia, więc o jakim czasie tu mowa? O „prawiekach”, lecz kiedy to było? I gdzie to było? Bo z przestrzenią rzecz się ma analogicznie: przeddziejowy prapoczątek „znajduje się” w jakiejś praprzestrzeni innej niż przestrzeń stworzona w akcie Bożej kreacji. Są u Schulza takie właśnie jej wyobrażenia: „w jakimś punkcie tej czarnej bezprzestrzeni” (O, 248); „wzbijał się jeszcze wyżej, kształtując sam bezforemny bezmiar swym natchnieniem” (O, 88); „w pustce, pod ciemnymi sklepieniami, w transcendentnej przestrzeni” (PL, 38).

Istnieje również u Schulza pojęcie „pramaterii” i wyobrażenie tych jej stanów, w których jawi się jako „coś”, co nie jest jeszcze w pełni zmaterializowane bądź skryształizowane. Już wcześniej przytaczaliśmy fragment z *Martwego sezonu*, gdzie była mowa o „niezróżniczkowanej” i „mającej pramaterii sukiennej”. W szkicu, napisanym na marginesie książki Aldousa Huxleya, powie Schulz o pewnym stanie materialności świata tak: „fauna śluzowata i bezforemna, plankton o konturach płynnych i falujących” (O, 409). Wydaje się, że te określenia najlepiej oddają podstawowe właściwości „pramaterii”, owego „bulgocącego” i „bełkocącego” żywiołu, który wypełnia u niego świat „przedpoczątku”. „Rozrzedzanie” materii na tym się jednak nie kończy, lecz

ciągle postępuje. Można zauważyć, iż odbywa się ono w myśl zasady: im bliżej rzeczywiście absolutnego początku, tym mniej materii. Aż wreszcie osiąga ona konsystencję „mgły” („mglista magma mitu”, PL, 32; „mityczna mgła”, KL, 177; „Początki mego rysowania gubią się w mgle mitologicznej”, O, 442) i formę „majaczenia” („światliste majaczenie substancji”, O, 158; „pierwotne słowo”, które było „majaczeniem, krążącym dookoła sensu światła”, O, 365; rodowód duchowy, który „gubi się w mitologicznym majaczeniu”, O, 446). Światlisty majak i bezimienna mgławica stanowiłyby więc jakiś absolutnie pierwszy związek i pierwszy zarazem przejaw materialnej organizacji świata. Toteż nic dziwnego, że wyobraźnia materialna Schulza osiąga w tych obrazach swój kres, gdyż „dalej” po prostu nie ma już nic „przedmiotowego”, nic, co mogłoby zmaterializować się w obrazie³⁸. Nie ma zatem rzeczywistości przedmiotowej, ale tam właśnie, wewnątrz światlistej mgławicy, „jest” niematerialny i absolutny początek Schulzowego świata. W eseju o Nałkowskiej ujmie to w ten sposób: „[...] centrum twórcze, dookoła którego - musimy się na to zgodzić - roztacza się ciemność i tajemnica i biją mityczne błyskawice...” (P, 505).

Popelnilibyśmy jednak poważny błąd, gdybyśmy zechcieli uznać, że wyobraźnia Schulza, dochodząc do granic materii i granic widzialnego świata, zatrzymuje się i w ogóle kończy swoją pracę. Jest inaczej. Puszczona w ruch regresja trwa nadal: przechodzi przez materialną jeszcze „mgłę”, która spowija „centrum twórcze”, i wchodzi w sferę już zupełnie „beztęlesnego” jądra początku³⁹. Przybliżony obraz procesów zachodzących w owym „centrum” - przybliżony, ponieważ „jądro” ma tu osobową konkretyzację - znajdziemy w liście Schulza (z 24 VII 1932) do Stefana Szumana:

Jest tak, jakby dookoła głów twórczych powstawały zagęszczenia myśli, jakieś wiry i wzburzenia atmosfery duchowej, jakaś plazma nieokreślona a twórcza, w którą zanurzamy się jak w wiosenną burzę, pełni sami wyładowań i wewnętrznych eksplozji. (KL, 19)

Kapitałny opis tego, czego nie da się opisać: tak - chciałoby się powiedzieć - „wygląda” rzeczywistość przedmaterialnego początku, jej przedmaterialna „materia”, która „składa się” z myśli i ducha, i „energia”, która przejawia się jako ruch duchowych i myślowych „cząsteczek”. Chcemy zwrócić szczególną uwagę na charakterystyczny rytm tych „początkowych” (i „początkujących”!) procesów: „zagęszczenie” - „eksplozja”, skupiska zgęszczającej się w „plazmę twórczą” myśli - burzliwe rozładowanie... Oczywiście - to ten sam pulsujący rytm kosmogonii, jaki już znamy z opisu Eggi van Haardt. Tam manifestował się jako „odpływ” - „przyptyw”, tu zaś występuje w nieco innej postaci - jako skurcz” („zagęszczenie”) - „rozkurcz” („eksplozja”), ale jego

38 O przedślownej „chmurze mitycznej” pisze bardzo interesująco Stanisław Rosiek (*Urzeczywistnianie mitu, w: Czytanie Schulza*, s. 164-177), analizując wpisana w teksty Schulza o Piłsudskim wizję „ureczywistniania” mitu, który „na początku” był tylko właśnie ową „chmurą” i „mglistą magmą”. W naszej analizie wykorzystujemy częściowo ten sam materiał egzemplifikacyjny, ale po to, aby wydobyć z niego także perspektywę wizji ogólniejszej - obraz Schulzowskiej kosmogonii. Sądzymy, że obydwie perspektywy analityczne są raczej komplementarne niż polemiczne.

39 W *Martwym sezonie* (O, 245) znajduje się piękny opis takiej właśnie myśli, która „biegnie bez końca”, odkręca się „jak z kłębka”, przekracza wszystkie przestrzenie i wchodzi „w ostateczną głąsę”.

istota nie ulega przecież zmianie. Tak zatem według Schulza przedstawia się absolutnie początkowa faza kreacji, faza, która poprzedza nawet „mityczną mgłę”. Bo „mgła” to rozpylana w trakcie inicjalnych eksplozji „plazma twórcza”, którą „predestynowany” artysta może następnie „skropić” i „przeprowadzić w sens i w słowo”. O tym, że Schulz ujmował proces twórczy w kategoriach kosmogonii, dobitnie świadczy całe jego krytycznoliterackie pisarstwo. Pod tym kątem właśnie patrzył na twórczość innych pisarzy i artystów. „Kosmogoniczność” była dla niego ważnym kryterium - być może najważniejszym - oceny sztuki. Oto - przykładowo - fragment jego opinii o autorze *Ferdydurke*:

Jak Gombrowicz doprowadza do granulacji plazmoidalne utwory tej mgławicowej sfery, wywołuje je dotykalnie i widzialnie na scenę swego teatru, jest tajemnicą jego talentu. (O, 383)⁴⁰

Do wyliczonego tu zestawu „cech”, charakteryzujących Schulzowskie wyobrażenie absolutnego początku - umiejscowiony przed światem i stworzeniem, przed czasem i przestrzenią, przed materią - trzeba dodać jeszcze jedną, bodaj najogólniejszą: prapoczątek należy do „porządku” przedustawnej sfery, do sfery, gdzie obowiązują „prawa przedprawne”. Takim oksymoronicznym pojęciem posługiwał się Schulz zdumiewająco często. W *Wiośnie* pisał więc o „akcie przedustawnym” (O, 177) Demiurga. U Nałkowskiej dopatrywał się „skoku w przepaść”, który był powrotem „do przedustawnego rytuału jej twórczości” (P, 494). U bohatera powieści Mauriaca odnotowuje zadumę nad „przedustawną jakby decyzją do zła” (P, 525). W książce Vogel dostrzega świat „ludzkich atomów, krążących według praw przedustawnych”⁴¹. A w programowej wypowiedzi powie wprost: „Ale sztuka operuje w głębi przedmoralnej, w punkcie, gdzie wartość jest dopiero *in statu nascendi*” (O, 445). Podkreślmy, żeby uniknąć powierzchownego skojarzenia z filozofią Nietzschego, „w głębi przedmoralnej”, czyli nie poza, lecz przed - to istotna różnica! - etyką, przed pojęciem dobra i zła i w ogóle przed wszelką aksjologią.

Konkluzja może być tylko jedna: Schulzowski absolutny początek „wszystkiego” ulokowany jest w nieokreślonym i trudno wyobrażalnym „nie-miejscu” i dzieje się w równie trudnym do uzmysłowienia „nie-czasie”. Albo inaczej, lecz też paradoksalnie: początek jest „nigdzie” i „nigdy”.

I w tym jakimś „nigdy” i „nigdzie” zatrzymuje się wreszcie regresja, za którą dotychczas podążaliśmy. Taśma z oglądanym od końca filmem o kosmogonii przewinęła się już całkowicie. Pozostał do opisu jeszcze tylko ostatni kadr, który będzie zarazem pierwszym kadrem aktu kreacji.

40 Skoro już osiągnęliśmy w naszej analizie poziom Schulzowskiej „plazmy”, to warto zwrócić uwagę na „trafną” obserwację Kazimierza Wyki, który w osławionym paszkwilu *Dwugłos o Schulzu* (drugi głos należał do Stefana Napierskiego) pierwszy dostrzegł jej obecność: „[...] wartości sztuki są jedynie pozorem na usługach plazmy” (pierwodruk *Dwugłosu* ukazał się w „Ateneum” 1939, nr 1; przedruk w: K. Wyka, *Stara szuflada*, Kraków 1967, s. 259-271; cyt. za przedrukiem, s. 263). Rzecz jasna, obecność „plazmy” u Schulza była dla Wyki i Napierskiego koronnym argumentem poświadczającym, że jest to sztuka pozbawiona jakichkolwiek pozytywnych wartości (zob. świetną analizę *Dwugłosu* u Boleckiego, dz. cyt., s. 234-236). Nie trzeba chyba dodawać - sam Wyka zmienił po latach swój pogląd - że obydwaj krytycy nie dostrzegli jednak wszystkiego: nie dostrzegli ani prawdziwej funkcji Schulzowskiej „magmy”, ani też tego, że są u Schulza również inne stany „skupienia” artystycznej materii.

41 Schulz, *Akacje kwitną*, s. 60.

Niewiele możemy o nim powiedzieć, gdyż wypełnia go szczerze nicość. Niewiele, ponieważ „krajobrazów” nie ma tu żadnych, ale są „rzeczy” ważniejsze - są dokonujące się w nicości procesy, które inicjują kreację. Przytaczaliśmy wyżej małą ich próbkę. Pojęcie „nicości” zatem, jak dalej zobaczymy, częściowo zobrazowane, wyznacza absolutną granicę Schulzowego świata. Świat ten rodzi się w nicości, w nicości ma swój początek, nicość jest przed „mgłą” i przed „światlistym majakiem”. W Schulzowskim słowniku częstotliwości użycia poszczególnych wyrazów, w słowniku wyimaginowanym, bo go jeszcze nie ma, termin „nicość” zajmuje - wolno przypuszczać - dosyć wysoką pozycję. Mieni się różnymi barwami: „czarna”, „mętnozłota”, „jasna”, „żółta”, „biała”. Ma rozmaite atrybuty: „błogość”, „zamyślenie”, „jałowość”, „pustka”, „rozpad”, „ciepło”, „ślepotą”. W perspektywie nas interesującej najważniejszy jest jednak jej związek z kreacją. Kiedy Schulz chce przywołać pojęcie kreacji rzeczywiście absolutnej, sięga właśnie do „nicości”. Widać to najlepiej w opisie czynności stwórczych głównego „kreatora”, czyli ojca. Gdy ojciec w *Ptakach* wystąpi w roli prawdziwego stwórcy - prawdziwego, ponieważ „tworzącego” życie, inaczej niż w *Traktacie o manekinach*, gdzie występuje w roli jedynie potencjalnego producenta manekinów - autor posłuży się bardzo charakterystyczną formułą:

„i wywabiał z nicości te pęcherze ślepe, pulsujące życiem [...], te narośle życia, pnące się omackiem ku światłu” (O, 23).

„Wywabianie z nicości” - to oczywiście idea kreacji *ex nihilo*, lecz rozumiana dość specyficznie. „Nicość” bowiem nie jest tu jakąś kompletną pustką, ale raczej pewnym stanem rzeczywistości, w którym wszystkie byty są właściwie już obecne bądź w formie przypominającej platońskie idee, bądź też przebywają po prostu w ukryciu. „Wywabianie” - termin i czynność niezwykle ważne u Schulza! - jawi się więc jako procedura, która ma odkryć to, co zakryte, zrealizować to, co potencjalne, i uwidocznic - niewidzialne. Tak lub inaczej - „wywabianie z nicości” to elementarna i zarazem ostateczna formuła Schulzowskiej kosmogonii.

3

Kiedy czytamy w publicznym oświadczeniu Schulza: „*Sklepy cynamonowe* dają pewną receptę na rzeczywistość, statuują pewien specjalny rodzaj substancji” (O, 444) - to nie mamy wątpliwości, że chodzi o deklarację, którą trzeba rozumieć kosmogonicznie. Że nawiązuje ona bezpośrednio łącznie ze zdaniem wypowiedzianym w *Traktacie o manekinach*: „Demiurgos był w posiadaniu ważnych i ciekawych recept twórczych” (O, 34) - również nie podlega dyskusji. Stąd też obydwie zdania patronują kosmogonicznej części niniejszego studium. Gdy natomiast wysłuchujemy wygłoszonej w tymże *Traktacie* opinii ojca: „Nie wiadomo, czy recepty te kiedykolwiek zostaną zrekonstruowane” (O, 34), jej oczywistość, na którą odruchowo niejako przystawaliśmy, zaczyna się przynajmniej częściowo rozwiewać. Przekonaliśmy się bowiem, że Schulz, który nie zamierzał pretendować - w odróżnieniu od stworzonej przez siebie postaci - do roli jedynie, by tak rzec, demiurga drugiej kategorii, podjął w swoim dziele próbę rekonstrukcji stwórczych „recept” -

rekonstrukcji, która stała się zarazem próbą konstrukcji własnego świata⁴². Przytoczona wyżej pozaliteracka wypowiedź autora dowodzi, że w jego przekonaniu próba kosmogonii zakończyła się pomyślnie. Przede wszystkim jednak głównym dowodem jest tu samo dzieło, które objawia się odbiorcy jako zapis kosmogonicznych procesów⁴³. I jeśli badacz stwierdza, że w prozie Schulza występują bardziej skomplikowane struktury składniowe niż w wielkiej rozprawie filozoficznej Romana Ingardena *Spór o istnienie świata*, to nie możemy dziwić się zbytnio⁴⁴. Bo też i chodzi Schulzowi o rzecz bardziej skomplikowaną niż najbardziej nawet skomplikowany spór o istnienie świata - tu chodzi o stworzenie świata.

Problem absolutnego początku stanowi, jak się wydaje, nie-przewycięzalną trudność dla naukowego myślenia. A jednak i w tej sprawie można próbować wyjść poza „dno ostateczne”. Trzeba tylko zmienić zarówno poziom opisywanej rzeczywistości, jak i język opisu. Zamiast materii i obrazów materialnego świata - ruch. Mniej więcej tak postępuje współczesna kosmologia (i dyscypliny pokrewne), która próbuje wnioskować o początku wszechświata, analizując na przykład prędkość oddalania się galaktyk, szybkość rozpadu pierwiastków. Niemniej paradygmat, którego nie można - zdaje się - przełamać, da się określić następująco: jakkolwiek pojmowałoby się początek, gdziekolwiek i kiedykolwiek miałby nastąpić, zawsze będzie oznaczał przejście od stanu, w którym czegoś nie było, do stanu, w którym coś zaistniało. Słowem, zawsze będzie szło o przejście od niebytu do bytu.

Zamieszczamy powyższą uwagę dlatego, że na takim akurat poziomie refleksji zatrzymuje się - jak widzieliśmy - Schulzowska regresja kosmogoniczna. Znaleźliśmy się w punkcie absolutnie zerowym, gdzie dopiero tworzy się „recepta na rzeczywistość”, przepis na „wywabianie z nicości”, gdzie „statuuje się specjalny rodzaj substancji”. A jak bardzo jest to specjalny rodzaj substancji, mówi Schulz w dalszym ciągu cytowanego wyżej autokomentarza:

Substancja tamtejszej rzeczywistości jest w stanie nieustannej fermentacji, kiełkowania, utajonego życia. Nie ma przedmiotów martwych, twardych, ograniczonych. Wszystko dyfunduje poza swoje granice, trwa tylko na chwilę w pewnym kształcie, ażeby go przy pierwszej sposobności opuścić. (O, 444)

42 Moshe Idel, jeden z najwybitniejszych znawców mistyki żydowskiej, uważa, że Wyrażone w *Traktacie o manekinach* pretensje ojca do demiurgii nie mogą być rozpatrywane jako próba konkurowania ze Stwórcą, gdyż - co zresztą w utworze podkreśla się dosyć wyraźnie - ograniczają się jedynie do kreacji „wtórnej” (M. Idel, *Jewish Magical and Mystical on the Artificial Anthropoid*, 1990; pogląd Idela przytaczamy za V. Nelson, *Spacer ulicą Krokodyli: Bruno Schulz przybywa do Ameryki*, przeł. K. Zabłocki, „Literatura na świecie” 1992, nr 3, s. 254, przyp. 5. Por. także opinię Szalamun-Biedrzyckiej (dz. cyt.). Jak widzimy, postawa samego Schulza może się natomiast prezentować zupełnie inaczej.

43 W licznych wypowiedziach pojawia się pogląd, iż dzieło Schulza jest kosmogonią: od najwcześniejszych, jak na przykład Witolda Gombrowicza (*Twórczość Brunona Schulza*, „Apel”, nr 31, dodatek do „Kuriera Porannego” 1938, nr 112; przedruk w: tenże, *Varia*, Paryż 1973, cyt. za przedrukiem, s. 205), który zauważył u Schulza „nieomal boskie tworzenie nowych światów”, do współczesnych, jak na przykład Johna Updike'a (*Skromny geniusz Bruno Schulz*, przeł. J. Zieliński, „Literatura na świecie” 1980, nr 8, s. 356), który stwierdził, że Schulz „pisze kosmogonię bez teologii”, że „zadaniem jego prozy [...] jest zbudowanie świata od nowa, jakby z fragmentów, co przetrwały niesłychaną zagładę”. Rzecz jasna, mieszczą się w tym ciągu także już wcześniej wskazani autorzy literaturoznawczych studiów o Schulzu.

44 Zob. P. Wróblewski, *Charakterystyka składniowo-stylistyczna prozy Brunona Schulza*, „Prace Filologiczne” 1980, t. XXIX, s. 289-307. Por. Jarzębski, dz. cyt., s. XXXV.

We współczesnej fizyce substancja ma dwa aspekty lub też dwa wymiary. Formuje ją mianowicie materia i energia, tworzywo i siła⁴⁵. „Statuowanie substancji” oznacza zatem ustanawianie materii i powoływanie energii, która wprawia ją w ruch. Tak też jest w świecie przedstawionym Schulza⁴⁶. Zauważyliśmy już w toku dotychczasowych analiz, że w „materii” tej absolutnie początkowej „nicości” wytwarza się jakieś pole sił, że działa tam bliżej nie określona energia, która porusza tę „materię”, doprowadzając ją do stanu „plazmy twórczej”. Wiemy również, iż owe „statuujące” siły pracują rytmicznie i że jest to rytm pulsujący. Żeby nie było w tej sprawie żadnych wątpliwości, przytaczamy jeszcze jeden przykład. Bierzymy go z rozważań Schulza o micie Piłsudskiego. Oto stan tego mitu w fazie „zerowej”, „na początku”: „Wisiał nieuformowany w powietrzu, wchodził i wychodził z oddechem piersi. Był to mit potencjalny, mit-żywiół, sama nieuformowana dynamika do wielkiej legendy” (PL, 29; podkr. moje - W. P.). Mamy więc już całą serię „pulsów”: „odpływ” - „przyływ”, „zagęszczenie” („skurcz”) - „eksplozja” („rozkurcz”), „wejście” („wdech”) - „wyjście” („wydech”). Tworzą one to, co Schulz nazywa „nieuformowaną dynamiką” - są czystą, pulsującą energią i niczym więcej, są energetycznym schematem, na którym dopiero może zacząć osadzać się materia obrazowa.

Chcemy zająć się trochę dokładniej tym energetycznym aspektem Schulzowskiej substancji. Wszak chodzi o siłę, która „statuuje” i wprawia w ruch cały przedłożony czytelnikowi świat przedstawiony. Są tu dwie zasadnicze kwestie. Po pierwsze, początek ruchu, moment i punkt przejścia od bezruchu do ruchu. Po drugie, kierunek i charakter ruchu. Czy mamy do czynienia z ruchem uporządkowanym i ukierunkowanym, czy też z chaotycznym, bezładnym i entropijnym ruchem „cząsteczek”? Jeżeli dzieło Schulza, wedle autorskiego oświadczenia i naszych dotychczasowych obserwacji, „daje receptę” i „statuuje substancję”, jeżeli jest kosmogonią, to powyższe sprawy powinny znaleźć swoje odzwierciedlenie w szerszym materiale niż ten, który omawialiśmy do tej pory.

Na razie wyjaśnia się ostatecznie tylko problem fabuły. Droga opowieści nie prowadzi do absolutnego początku, gdyż po prostu nie miałyby o czym opowiadać - tam jest jedynie „nieuformowana dynamika”, abstrakcyjny, choć rytmiczny ruch. Schulzowski początek - to pulsująca w nicości potencja.

45 Por. W. Heisenberg, *Prawo natury i struktura materii*, w: tenże, *Ponad granicami*, przeł. K. Wolicki, słowo wstępne A. K. Wróblewski, Warszawa 1979, s. 203-210. Zob. także: C. F. von Weizsäcker, *Materia, energia, informacja*, przeł. K. Wolicki, w: tenże, *Jedność przyrody*, przeł. K. Napiórkowski i inni, słowo wstępne i wybór K. Maurin, Warszawa 1978, s. 404-432.

46 Jerzy Jarzębski (*Schulz: spojrzenie w przyszłość*, w: *Czytanie Schulza*, s. 306-320) zwrócił ostatnio uwagę na zainteresowanie Schulza dyscyplinami ścisłymi - matematyką, fizyką, wiedzą techniczną - i podjął interesującą próbę zestawienia jego dzieła z pewnymi tendencjami, jakie występują na terenie współczesnej nauki i refleksji. Schulzowskie pojęcie „substancji” też mogłoby być jednym z dowodów na istnienie związków łączących jego myśl z dwudziestowieczną nauką, w tym akurat przypadku z fizyką teoretyczną.

Czy zatem w Schulzowskim świecie przedstawionym, którego cała „substancja” poddana jest nadmiernej wprost ruchliwości, da się ustalić ruch początkowy? Czy w świecie ogarniętym jakąś „witalnością opętańczą” (O, 326), co zauważa przecież każdy odbiorca, istnieje zorganizowany ruch, który, mówiąc pleonastycznie, uruchamia ów świat? Otóż trzeba stwierdzić, że „substancja tamtejszej rzeczywistości” - oprócz przypadków omówionych wyżej - nosi także jeszcze inne, dość liczne i wyraźne, ślady takiego praruchu. Wyniki przeprowadzonych analiz są zdumiewające, ponieważ okazuje się, że Schulzowski proces kosmogoniczny przełamuje ów, wspomniany wcześniej, wydawałoby się nieprzełamywalny paradygmat epistemologiczny. To, co odkrywamy, ma wszelkie znamiona niezwykłego paradoksu. Stąd też i w naszym dyskursie muszą pojawić się sformułowania bliskie stylistyce paradoksu.

Początek u Schulza zaczyna się nie „na początku”, lecz w „środku”. To, co jawi się nam jako początek - i co faktycznie stanowi „początek” aktu kreacji i ruchu progresywnego, „do przodu” - poprzedzane jest przez zupełnie inny początek i inny typ ruchu. Brzmi to wszystko cokolwiek absurdalnie, ale tak właśnie rzecz się przedstawia: przed początkiem mamy początek bardziej „początkowy”. Żeby zaistniał początek, musi nastąpić coś, co umożliwi jego zaistnienie. Dlatego też progresywny ruch - „do przodu” - wyprzedzany jest przez ruch regresywny - „do tyłu”. W tej sytuacji, to, co postrzegamy jako przejście od bezruchu do ruchu, okazuje się jedynie zmianą jakościową i zmianą kierunku: od ruchu skierowanego, mówiąc umownie, „do tyłu” do ruchu ukierunkowanego „w przód”. Te abstrakcyjne wektory przekładają się natychmiast na język kategorii przestrzennych. Można więc powiedzieć, że dla zaistnienia początku powinna być zwolniona lub też w ogóle uformowana pewna przestrzeń. Ów regresywny ruch „do tyłu” jest zatem ruchem wycofywania się i zwalniania jakiejś pierwotnej praprzestrzeni, w której może dopiero teraz zacząć formować się „właściwa” przestrzeń kreowanego świata. Pewna „rzeczywistość pierwotna”, wypełniająca całkowicie makrokosmos i mikrokosmos, pierwotne „nic” i zarazem „wszystko”, jakaś „nieskończoność”, poddaje się auto- redukcji po to, aby „zwolnić miejsce” dla czegoś jakościowo innego niż ona sama. „Nic” musi cofnąć się i ograniczyć, żeby powstało „coś”, „wszystko” kurczy się, uwalniając „poszczególne”, a „nieskończone” zostawia wolną przestrzeń dla „skończonego”.

Pora pokazać działanie tej zasady w Schulzowskich tekstach. Weźmy dwa dosyć typowe przykłady. Pierwszy niech będzie z utworu artystycznego:

Tak cofano się, wsuwano w głąb z wyrachowaniem, otwierając wolną przestrzeń dla aktywności gościa.
(O, 75)

Drugi wyjmujemy z wypowiedzi dyskursywnej:

Ta noc grożąca światowi Nałkowskiej pozostawia jednak pewną przestrzeń wolną, cofa się w głąb na

chwilę, dając folgę i pauzę. I tę pauzę wypełnia autorka skwapliwie całą żarliwością swej miłości do życia, emanacją swej ekstatycznej zmysłowości. (O, 391)

Dla lepszej „naoczności” wskazujemy tu jedynie na te sytuacje, w których Schulz bezpośrednio określa kierunek ruchu i zarazem podaje motywację dla tego ruchu. W jego tekstach „cofaniu” podlegają najrozmaitsze rzeczywistości, często zupełnie niewspółmierne tak jak w powyższych przykładach: ludzie, noc, zjawiska atmosferyczne, przyroda ożywiona i nieożywiona, rzeczy itd. Mają zawsze tylko jedną cechę wspólną - wypełniają sobą pewien prakosmos, rzecz jasna, prakosmos właściwy dla danej sytuacji. Jak już wspomnieliśmy, kod przestrzenny jest podstawowym językiem, jakiego się używa przy opisie „cofania”, ale trzeba podkreślić, że dotyczy on nie tylko rzeczywistości fizycznej. Przestrzeń, o którą zazwyczaj chodzi w tych sytuacjach, ma raczej charakter metafizyczny. W wyniku „cofania” powstaje, jak to określa pisarz, „wolna przestrzeń”. Wśród pojęć i obrazów opisujących uwalnianą przestrzeń dwa zwłaszcza typy obrazów zwracają uwagę.

Jeden akcentuje „pustkę” tej przestrzeni, ale owa „pustka” ma tu szczególną naturę. Cechuje ją przede wszystkim swoisty dynamizm, polegający głównie na tym, iż „domaga się” ona jakiegoś wypełnienia. Obrazy pustej przestrzeni prawie zawsze mają u Schulza taki charakter, ponieważ są efektem uwolnienia, a nie pierwotnego braku. Uzyskana w ten sposób wolna przestrzeń stanowi wspomniany wyżej „środek” kosmogonicznej akcji. Stąd też często w topografii będzie to centralne miejsce mitycznego miasteczka - rynek. W Sierpniu kilkakrotnie mówi się o „pustym rynku” - i to jak pustym! - „jak biblijna pustynia” (O, 4), tak pustym, że aż „oślepia blaskiem” (O, 5). Wreszcie - po wielostronnych opisach metafizycznej wręcz pustki rynku - następuje charakterystyczna i typowa dla Schulza wizja ewentualnego „wypełnienia”:

Zresztą rynek był pusty. Oczekiwało się, że przed tę sień sklepioną z beczkami winiarza podjedzie w cieniu chwiejących się akacyj osiołek Samarytanina, prowadzony za uzdę, a dwóch pachołków zwlecze troskliwie chorego męża z rozpalonego siodła, ażeby go po chłodnych schodach wnieść ostrożnie na pachnące szabasem piętro. (O, 5)

Najbardziej pod tym względem niezwykły - i zarazem kluczowy - obraz pustej przestrzeni występuje w *Genialnej epoce*. „Pusty i czysty” plac Świętej Trójcy - zresztą miejsce najzupełniej realne w drohobyckiej przestrzeni - przekształca się w kosmogoniczną „pustkę” świata „na początku”: „jak pusty jest dziś świat” (O, 130). Jest aż tak bardzo „pusty”, że może rozpocząć się akt opisywany w „starych kosmogoniach”: „Moglibyśmy podzielić go i nazwać na nowo - taki leży otwarty, bezbronny i niczyj” (O, 130). Jest tak „pusty”, że może nastąpić nawet ostateczne jego „wypełnienie” - może przyjść Mesjasz.

Drugi typ obrazów uwolnionej przestrzeni pokazuje siłę i głębokość „cofnięcia”. Ów wsteczny ruch obdarza Schulza taką mocą, iż wywołuje on „zagłębienia” i „wklęsłości” w świecie „obiektów” zupełnie niematerialnych. Oto przykład modelowy:

Jasny i nieskończony przeciąg wiał przez całą szerokość horyzontu, ustawiał szpalery i aleje pod czyste linie perspektywy, wygładzał się w wielkim i pustym wianiu i stawał wreszcie zatchniony, ogromny i lustrzany, jak gdyby chciał w swym wszechobejmującym zwierciadle zamknąć idealny obraz miasta, fatamorganę przedłużoną w głąb jego świetlanej wklęsłości. Wtedy świat nieruchomiał na chwilę, stawał bez tchu, olśniony, chcąc wejść cały w ten złudny obraz, w tę prowizoryczną wieczność, którą mu otwierano. (O, 140; podkr. moje - W. P.)

To wiatr formuje w „pustym wianiu” tę nieprawdopodobną „świetlistą wklęsłość”, co ma tu specjalne znaczenie, gdyż wiatr w prozie Schulza należy do „sił” zdecydowanie kosmogonicznych. Najlepiej możemy dostrzec tę jego właściwość w *Wichurze*, gdzie staje się rzeczywiście - wedle określenia Gastona Bachelarda - wielką „kosmogoniczną wichurą”, która kreuje świat⁴⁷. Wszystkie wskazane powyżej jakości wolnej przestrzeni zbiera fragment następujący:

Zrozumiałem wtedy dlaczego ta wiosna była dotychczas tak pusta, wklęsła i zatchniona. Nie wiedząc o tym, uciszała się w sobie, milkła, cofała się w głąb - robiła miejsce, otwierała się cała w czystą przestrzeń, pusty błękit bez mniemania i bez definicji - zdziwiona naga forma dla przyjęcia niewiadomej treści. (O, 141)

Każde prawie słowo w tym cytacie ma walor kosmogonicznego terminu. Dopowiedzmy również, że w ogóle *Wiosna* - skąd pochodzą dwa ostatnie przytoczenia - jest jednym z najbardziej kosmogonicznych opowiadań Schulza. W takich właśnie kategoriach opisuje autor „powstawanie” tytułowej pory roku. Sygnalizujemy także (szersze omówienie nastąpi w odpowiednim miejscu naszej analizy), że uwalnianie przestrzeni przekształca się w uwalnianie czasu. „Pusta przestrzeń” objawia się bowiem jako „pusty czas”, który jest oczekiwaniem na wypełnienie.

Do powyższych obrazów należy dodać jeszcze wiele innych, które rozszerzają - synonimicznie niejako - zasięg regresywnego ruchu cofania. Będą to zwłaszcza rozliczne motywy „kurczenia”. Na przykład tego typu, gdzie „skurcz” łączy się bezpośrednio z „cofaniem”, „wklęsłością” i „pustą przestrzenią”:

Śnieg skurczył się, sfałdował w niemowlęce runo, wsiąknął na sucho w powietrze, wypity przez kobaltowe powiewy, wchłonięty z powrotem przez rozległe i wklęsłe niebo bez słońca i bez obłoków. (O, 335)

Najważniejszą bodaj rolę w strukturze regresji odgrywa u Schulza postać ojca. W nim właśnie skupia się i kumuluje, rzecz można, cały paradygmat „cofania” we wszystkich swoich odmianach,

47 *L'Air et les songes. Essai sur l'imagination du mouvement*, Paris 1968, s. 258. O symbolice wiatru zob. także M. H. Abrams, *Wiatr - odpowiednik stanów duchowych. O pewnej romantycznej metaforze*, przeł. Z. Łapiński, „Pamiętnik Literacki” 1971, z. 4; M. Bodkin, *Studium o „Sędziwym Marynarzu” i archetypie odrodzenia się*, przełożył M. Sprusiński, w: *Sztuka interpretacji*, t. I, wybór i opracowanie H. Markiewicz, Wrocław 1971. Najpełniejszy jak dotąd opis zjawisk i przestrzeni „powietrznych”, w tym także wiatru, w prozie Schulza zawiera rozprawa Lucyny Kozikowskiej-Kowalik *Ukształtowanie przestrzeni w utworach Brunona Schulza* (Kraków 1979, Rocznik Komisji Historycznoliterackiej, t. XVI).

typach i wariantach. Ojciec ciągle gdzieś znika, odchodzi, oddala się, odjeżdża. I „kurczy się” w sposób wręcz niewiarygodny! W *Nawiedzeniu* - przykładowo - „powoli zanikał, wiał w oczach” i „zaczął z dnia na dzień maleć, jak orzech, który zsyca się wewnątrz łupiny” (O, 18). Rzecz dziwna - nawet dla narratora - „Zanikowi temu nie towarzyszył bynajmniej upadek sił. Przeciwnie, stan jego zdrowia, humor, ruchliwość zdawały się poprawiać” (O, 18). Prawie wszystkie ojcowskie „regresje” zapowiadają i poprzedzają jego przyszlą bardzo wzmożoną aktywność.

Swego czasu Wojciech Wyskiel postanowił udowodnić, że *Sierpień* nieprzypadkowo otwiera *Sklepy cynamonowe*. Czytamy w jego książce:

Teraz trzeba by wykazać, że *Sierpień* nieprzypadkowo został umieszczony na początku tomu. Sądzę, że dowód taki byłby nie tylko możliwy, ale też bardzo efektowny. Okazałoby się, że opowiadanie to prezentuje prawie wszystkie postacie, sytuacje i zdarzenia (albo ich odpowiedniki), które pojawiają się w utworach następnych⁴⁸.

Postępowanie dowodowe Wyskiela opiera się na następujących przesłankach: wewnętrzną organizacją tego opowiadania - innych zresztą też - rządzi naczelną zasada Schulzowskiej narracji, której krytyk nadaje nazwę „technika wariacyjna”. Polega ona na tym, że pisarz opowiada „ciągle to samo” - „kolejne partie tekstu są wariacjami na ten sam temat”⁴⁹. Również kolejne opowieści są takimi wariacjami, ponieważ występują w nich prawie zawsze te same postacie, sytuacje i zdarzenia. A *Sierpień* dlatego znalazł się na inicjalnej pozycji w zbiorze, gdyż zawiera „prawie wszystkie” istotne w Schulzowskim świecie przedstawionym składniki, które będą później obecne w innych- opowiadaniach.

My także uważamy, że *Sierpień* nieprzypadkowo, nawet bardzo nieprzypadkowo, jest pierwszym opowiadaniem *Sklepow cynamonowych*, ale z powodów zupełnie odmiennych niż te, o których pisał Wyskiel. Tak pojęta bowiem reguła „wariacyjności” w ogóle nie uzasadnia „nagłosowej” pozycji tego akurat utworu. Prawdę mówiąc, jeśli się czegoś w ten sposób dowodzi, to raczej tezy wprost przeciwnej, mianowicie takiej, że na początku *Sklepow cynamonowych* mogło zostać umieszczone prawie każde opowiadanie zbioru, gdyż większość z nich „prezentuje prawie wszystkie postacie, sytuacje i zdarzenia (albo ich odpowiedniki), które pojawiają się w utworach następnych”. Autor *Innej twarzy Hioba* jakoś nie dostrzegł tej sprzeczności między głoszonymi tezami. I nie zauważył też prawdziwej przyczyny, która kazała Schulzowi wysunąć *Sierpień* na czołowe miejsce w zbiorze. Stało się tak dlatego, że całkowicie zignorował informację, jaką przynosi już pierwsze zdanie tekstu:

W lipcu ojciec mój wyjeżdżał do wód i zostawiał mnie z matką i starszym bratem na pastwę białych od żaru i oszałamiających dni letnich. (O, 3)

48 Dz. cyt., s. 113.

49 Tamże, s. 112.

Właśnie nieobecność ojca ma tu znaczenie - dosłownie - fundamentalne⁵⁰. To jego wyjazd bezpośrednio uruchamia cały kosmogoniczny proces, w wyniku którego wyłania się świat przedstawiony opowiadania. Jest tym niezbędnym ruchem regresywnego cofnięcia, który otwiera wolną czasoprzestrzeń dla twórczej aktywności. Dopiero w tej zwolnionej przez ojca czasoprzestrzeni, w samym środku „oszałamiającej” i „białej od żaru” lipcowej „pustki”, może rozpocząć się - jako jej „wypełnienie” - opowieść. Nic zatem dziwnego, że akurat to opowiadanie, które już w *incipicie* zawiera elementarny gest kosmogoniczny, otwiera Schulzowski świat⁵¹.

„Cofanie” uwalnia nie tylko pewien czasoprzestrzenny punkt, ale prowadzi również do zgromadzenia określonego potencjału energetycznego, który będzie konieczny, aby „czymś” wypełnić to wolne miejsce. Chodzi o energię, która zapoczątkuje progresywny i stwórczy ruch „do przodu”. „Kurczenie się” rozmaitych wymiarów rzeczywistości bądź też poszczególnych obiektów wywołuje efekt „kumulacji” i „kondensacji”, co u Schulza przejawia się w postaci licznych obrazów „stłoczenia”, „ściśnięcia”, „zgęszczenia” itp. W tak zgęszczonej materii, jeśli tylko osiągnie odpowiedni stopień stężenia, zaczynają działać różnorodne procesy fermentacyjne, zaczyna się rozszczepianie i dyferencjacja, tworzą się - częste w Schulzowskim świecie - „napięcia” i „natężenia”, „pęcznienie” i „wzbieranie”. Słowem - formuje się coś w rodzaju energetycznego centrum. Tu znajduje się źródło siły, która wprawia w ruch Schulzowską rzeczywistość. Autor *Komety* opisuje ów stan pierwotnej akumulacji za pomocą różnych kodów, lecz zawsze są to kody szczególnie „energetyczne”: elektryczność, ekonomia, fizyka, chemia, meteorologia, biologia. Weźmy dla ilustracji fragment z *Wiosny*, w którym przedstawia się to, co nastąpiło po „cofnięciu”:

Coś chce się sfermentować ze zgęszczonego szumu tych dni spochmurniałych - coś rewelacyjnego, coś ponad wszelką miarę ogromnego.

Próbuję i przymierzam, jakie zdarzenie mogłoby sprostać tej negatywnej sumie oczekiwania, która zbiera się w ogromny ładunek ujemnej elektryczności, co mogłoby dorównać tej katastrofalnej niżce barometrycznej.

50 Na symboliczne znaczenie nieobecności ojca w *Sierpniu* zwrócił uwagę już Sandauer (*Schulz i Gombrowicz, czyli literatura głębin*) i na tym właśnie fakcie oparł swoją interpretację opowiadania, wedle której owa nieobecność oznacza „zniknięcie elementu męskiego”, a w dalszej konsekwencji „brak męskości, czyli impotencję”. Na tej drodze do *Sierpniowej* impotencji zdążył jeszcze Sandauer umieścić - o czym wspominaliśmy wcześniej - „ofiary Izaaka”. Bliższa nam jest obserwacja Marka Kujawskiego (*Znaczenie barw w prozie Brunona Schulza*, „Słupskie Prace Humanistyczne”, Filologia polska, 1990 (1989), nr 10a, s. 55), który również zauważył znaczącą nieobecność ojca, ale ujął ją w kategoriach przestrzennych: jako „wycofanie z przestrzeni objętej obserwacją narratora” i zwolnienie „przestrzeni otwartej” letnich dni. Wincenty Grajewski (*Jak czytać utwory fabularne?*, Warszawa 1980, rozdz. Skoro go nie ma, s. 118-128) pokazał natomiast, jak w *Karakonach* nieobecność ojca staje się w ogóle „sprężyną” całej akcji opowiadania i uruchamia proces symbolizacji, który ma na celu „wypełnienie” tej nieobecności.

51 Zamyka natomiast ów świat - przynajmniej ten, który Schulz świadomie skomponował w obydwu tomach prozy - *Ostatnia ucieczka ojca*, ostatnie opowiadanie ze zbioru *Sanatorium pod Klepsydrą*, gdzie znowu ojciec „wycofuje się” ze świata, ale tym razem nie jest to już gest kosmogonicznego „otwarcia”, lecz akt eschatologicznego „zamknięcia”. Między tymi dwoma - podobnymi, chociaż odmiennymi - „ruchami” ojca zawiera się prawie całe dzieło Schulza. Na „wygłosową” pozycję *Ostatniej ucieczki ojca*, wprowadźcie tylko w kontekście tomu *Sanatorium pod Klepsydrą*, rozpatrywanego zresztą jako próba powieści, zwraca uwagę Beata Maliszkievicz w interesującym artykule *Powieść niemożliwa Brunona Schulza* („Zeszyty Naukowe Wyższej Szkoły Pedagogicznej w Opolu”, Filologia polska, 27(1989), s. 135-143).

Gdzieś już rośnie i potężnieje to, na co w całej naturze naszej gotuje się ta zakłęśłość, ta forma, ten rozziw bez tchu, którego parki nie mogą wypełnić upojnym zapachem bzów. (O, 191)

Mniej więcej tego typu procesy i ruchy przygotowują warunki, aby w Schulzowskim *universum* mógł nastąpić akt, powiedzmy, właściwej kosmogonii. W tym też momencie rozpoczyna się druga faza „początku”: progresja.

5

Progresja, jak już łatwo możemy wywnioskować, jest prostą konsekwencją owej prymarnej kondensacji energii. Teraz ten „ogromny ładunek ujemnej elektryczności”, jeśli mówić takim akurat językiem, „nadpływa w skupionych ładunkach i rozładowuje się bezbrinnie w niewymownych rozprzestrzeniach” (O, 150). Teraz napięta cięciwa łuku („siedziałem napięty jak łuk”; O, 124), jeśli użyć innego języka, zwolniona - wyrzuca strzałę. Teraz skurcz przechodzi w rozkurcz, wdech w wydech, odpływ w przyływ, kompresja w dekompresję, skupienie w rozproszenie, zgęszczenie w rozrzedzenie, odejście w powrót. Teraz świat, który cofnął się aż do „światlanej wklęsłości” (O, 140), pędzi w przeciwną stronę - w stronę „światlanego spiętrzenia” (O, 147). Wiemy już z dotychczasowych obserwacji, obecnie możemy to ostatecznie potwierdzić, że w takim właśnie rytmie powstaje świat Schulza. Tak zrytmizowany ruch obejmuje całą jego twórczość literacką, różne jej poziomy i wymiary, od jednostek najmniejszych poczynając, kończąc zaś na wielkich figurach semantycznych. „Rozkurczowa” faza tego rytmu, o której aktualnie mówimy, to obraz energii skierowanej w formę, energii, nadającej kształt bezkształtnej dotąd „materii”. Tak przedstawia się porządek Schulzowskiego „wcielenia”. „Statuowanie substancji” ujmuje się tu zawsze w kategoriach „wzbierania”, „przybierania”, „narastania”, „spiętrzenia”, „puchnięcia”, „nadymania” itd.

Na szczególne podkreślenie zasługuje niezwykła siła wyzwalanej w tym procesie energii. Ów ruch „do przodu” ma u Schulza wszelkie cechy, według terminologii Eliadego,; kratofanii; czyli objawienia się mocy o sakralnej proveniencji⁵². Do jego opisu artysta stosuje terminy ewokujące zarówno maksymalną siłę, jak i maksymalną gwałtowność, z jaką się ona przejawia. W *Sierpniu* zatem „strąki nasion eksplodują” (O, 7), w *Manekinach* mówi się, że „ptasia impreza ojca była ostatnim wybuchem kolorowości” (O, 26), w *Wichurze* „wybuchła ciemność ogromną wzburzoną wichurą” (O, 86), w *Wiosnie* najpierw próbowała „wybuchnąć na świat” (O, 134) wiosna, później zaś niektóre dni wiosenne przebiegały „w wybuchach słońca” (O, 179). Zauważmy również, że uwalniana energia osiąga największą moc i gwałtowność w „kosmogonicznych” opowiadaniach: w *Nocy wielkiego sezonu*, w *Księdze*, w *Genialnej epoce*, w *Wiosnie*. Stylistycznym wykładnikiem owej absolutnej mocy są u Schulza niezwykle pleonazmy, których najjaskrawszym bodajże reprezentantem może być ten wyjęty z obrazu „eksplodującego” w *Nocy wielkiego sezonu* sklepu:

⁵² *Moc i sakralność w historii religii*, w: tenże, *Sacrum - mit - historia*, s. 165-196. Por. również R. Caillois, *Świętość i zmaza*, w: tenże, *Żywioł i ład*, wyboru dokonał A. Osęka, przeł. A. Tatarkiewicz, przedmową opatrzył M. Porębski, Warszawa 1973, s. 62-67.

„półki wybuchały zewsząd wybuchami” (O, 99)! W *Genialnej epoce* gwałtowne natchnienie, zagarniające przemocą wręcz młodocianego twórcę, dokonuje się we wspaniałym pejzażu w całości uformowanym przez „wybuchające wybuchy”, w pejzażu, gdzie „wybucha wybuchami” dosłownie wszystko - czas, aniołowie, niebo:

[...] i każda chwila wybuchała wielkim wzlotem aniołów, burzą skrzydeł, które niebo wchłaniało niesyte, wciąż otwarte dla nowych wybuchów. Jego jasne blanki eksplodowały białymi pióropuszcami, dalekie fortalicje rozwijały się w ciche wachlarze spiętrzonych wybuchów - pod lśniąca kanonadą niewidzialnej artylerii. (O, 122)

W eksplodującym świecie eksplodują także ludzie, rzecz dziwna, wewnątrz swego organizmu:

Ludzie chodzą odurzeni światłem z zamkniętymi oczyma, eksplodując wewnątrz od rakiet, rac rzymskich i baryłek prochu. (O, 179)

Będzie więc rzeczą zupełnie naturalną, że w tak bardzo „eksplozywnym” kontekście również Boża obecność w Schulzowskim świecie przejawia się jako siła w najwyższym stopniu potężna i gwałtowna. Widać to doskonale w *Nawiedzeniu*, gdzie kontakt Boga z człowiekiem ma wyłącznie formę kłótni i walki: ich dialog jest „groźny, jak mowa piorunów”, ich głosy „wybuchały wielkim zgłębliwym hałasem, burzą zmieszanych szlochów i przekleństw”, w szczelinach nieba „ukazywała się twarz Jehowy, wzdęta gniewem i plująca przekleństwami”, „słyszałem te potężne warknięcia wzdętych warg, od których szyby brzęczały, mieszające się z wybuchami zaklęć, lamentów, grózb mojego ojca” (O, 17). Objawienie Bożej kratofanii osiąga punkt kulminacyjny w aspostrofie, którą formułuje narrator *Wiosny*. Tu Bóg - „herezjarcha wspaniały!” - objawia się jako gigantyczna eksplozja stwórcza, właściwie cała seria niekończących się eksplozji: „wybuchnąłeś na świat tym ogromnym kolorowym i wspaniałym bluznierstwem”; „Uderzyłeś wtedy we mnie tą płonąca księgą”; „ekspłodowałeś z kieszeni Rudolfa markownikiem”; „wystrzeliłeś z niego” (O, 145; podkr. moje - W. P.). Świat Schulza, zaiste, bierze początek w Wielkim Wybuchu.

Dotychczas zaprezentowaliśmy ukryty w Schulzowskim świecie przedstawionym dwukierunkowy ruch dosyć statycznie - najpierw jego fazę „cofająco-skurczową”, obecnie zaś „powracająco-rozskurczową”. Owszem, taka jest ich kolejność, ale trzeba pamiętać, że są one połączone w jednolitą całość rytmiczną. Czasami w prozie Schulza wyraźniej zaznacza się tylko jeden typ ruchu, czasami w ogóle występują rozłącznie, co może, rzecz jasna, stwarzać pewne trudności w rozpoznaniu ich wzajemnego uwarunkowania. Na szczęście jednak znacznie liczniejsze są te sytuacje, w których obydwa kierunki wiążą się ze sobą bezpośrednio i organicznie. Do pokazania tego związku wykorzystuje Schulz niektóre zwłaszcza przedmioty i zjawiska, rzecz można, przedmioty i zjawiska z natury niejako obdarzone swoistą „dwukierunkowością”. Jego wyobraźnia przekształca je w jakieś zupełnie już „dwukierunkowe urządzenia”, które stają się

zarazem modelem wielkiego kosmicznego rytmu. Mają one równocześnie wszystkie cechy, jakie są efektem „cofania” - są „puste” i „wklęsłe” - i wszystkie cechy, jakie są efektem „powrotu” - są „wypełnione” i „wypukłe”. Nie po raz pierwszy zatem odkrywamy w Schulzowskim świecie „byty” o własnościach oksymoronicznych. Tym razem chodzi o „wypukłą wklęsłość”, która jest także - jakby tego było mało! - „wklęsłą wypukłością”. Mogłoby się więc zdawać, iż sprawa dotyczy „przedmiotów” niezwykle, niemożliwych wprost do wyobrażenia. Tymczasem Schulz egzemplifikację dla tych zjawisk znajduje w ... kominie. Nie lekceważmy komina - to jeden z najbardziej ezoterycznych obiektów u autora *Karakonów*. Pamiętamy przecież, że w *Komecie* ojciec, posługując się kominem, przeniknął wszystkie tajemnice kosmologii. Tu zaś komin odsłania swą „kosmogoniczną” naturę:

Każdy świt odkrywał nowe kominy i dymniki, wyrosłe w nocy, wydęte przez wichry nocny, czarne puszczalki organów diabelskich. (O, 21)

Podobnie patrzy Schulz na inne tego rodzaju „fenomeny”. Równie jak komin zwyczajne, a nawet - zdarza się - trywialne. Chociażby tak prozaiczne i - nie ma co ukrywać - nieeleganckie, jak ... ziewanie zaspanych subiektów, którzy „oddawali się jeszcze przez chwilę rozkoszy ziewania - ziewania przeciągniętego aż do lubieżności, do bolesnego skurczu podniebienia, jak przy tęgich wymiotach” (O, 14). Mamy tu zarówno energię ujętą w kłamerę skurcz-rozkurcz, jak i rytm pary wdech-wydech. Widocznie semantyka i „energetyka” kosmogoniczna „ziewania” była dla pisarza wyjątkowo atrakcyjna, ponieważ posłużył się nią w tym samym utworze, czyli w *Nawiedzeniu*, jeszcze raz, aczkolwiek już w kontekście wyraźnie metaforycznym. Mechanizm jednak pozostał ten sam:

Z nagle otworzyło się okno ciemnym ziewnięciem, i płachta ciemności wionęła przez pokój. (O, 17)

Na pierwszy rzut oka wydaje się, że mamy do czynienia z metaforą dość pospolitą, wszak trudno wywołać jakąś bardziej wzniosłą asocjację, gdy mówi się o ziewaniu, lecz spojrzenie nieco uważniejsze odkrywa w tym obrazie działanie bardzo niepospolitego mechanizmu: wdech, który otwiera wydechem..., otwarcie na wydechu wdechem, które wchłania ciemność... Zdaje się, że jesteśmy już na samej granicy spójności semantycznej, blisko niezmiernych obszarów znaczeniowej dewiacji. Wiemy jednak, że to niezwykle idee (wystarczająco niezwykle ideą jest przecież pomysł stworzenia świata) wymuszają obrazy o tak przedziwnej konstrukcji.

W *Nawiedzeniu*, skoro zatrzymaliśmy się już przy tym utworze, znajdziemy inny wariant tej samej zasady, tak samo banalny i tak samo zaskakujący jak komin lub ziewanie. Teraz chodzi o ... dławienie się. Narrator opowiada o ojcu: „I usłyszeliśmy, jak duch weń wstąpił, jak podnosił się z łóżka, długi i rosnący gniewem proroczym, dławiąc się hałaśliwymi słowy, które wyrzucał jak mitralieza” (O, 16). Potoczne wyrażenie „dławić się słowami” u Schulza zamienia się w obraz powielający kosmogoniczny rytm: cofnięcie, które z wielką energią - tu akurat porównaną do

energii szybkostrzelnego działka - wyrzuca do przodu „kreaturę”. W podobnych kategoriach ujmując Schulz praktycznie wszystkie zjawiska fizjologiczne, które cechuje, jeśli można tak powiedzieć, „dwukierunkowa” rytmika: będzie więc mówił, opisując sklepową kosmogonię w *Nocy wielkiego sezonu*, o szafach, które „wymiotowały gwałtownie” (O, 99) zapasami sukna, o flagach, które, towarzysząc wiosennemu objawieniu, łopotały „w amarantowych torsjach” (O, 149). „Rozkoszny spazm orgazmu” (O, 22), który wstrząsał ojcem, gdy obserwował regresywno-progresywne ruchy

Adeli zmywającej podłogę, ma w tym kontekście zdecydowanie najlepszą motywację kosmogoniczną.

Teraz możemy wrócić ponownie do *Sierpnia*, aby pełniej opisać jego kosmogoniczną strukturę. W przedstawionych wcześniej uwagach nie powiedzieliśmy na ten temat wszystkiego. Odnotowaliśmy tylko pierwszy impuls stwórczy - inicjalne „wycofanie” ojca, które umożliwiło rozpoczęcie akcji opowiadania. Nie powiedzieliśmy natomiast, iż w ogóle wstępna część opowieści - znacznie obszerniejsza niż pierwsze zdanie i pierwszy akapit - rozwija się w ramach bardzo wyrazistego porządku rytmicznego, który zbudowany jest na schemacie: odejście - powrót. Trzeba też zauważyć rzecz jeszcze ciekawszą: ów pulsujący rytm początku obejmuje swym zasięgiem cały utwór. Opowiadanie bowiem nie tylko zaczyna się „pulsowaniem”, ale również w ten sposób posuwa się „do przodu” jako ciąg odejść i powrotów, odejść i powrotów. Oto jak realizuje się ten schemat: „W lipcu ojciec mój wyjeżdżał” - „Adela wracała w świetliste poranki”; „W sobotnie popołudnia wychodziłem z matką na spacer” - tu „wraca” w pustkę letniego świata gęsta i skomplikowana sieć rytmicznych napięć, w której dominuje jednak spiętrzona „wybujalność” roślin i ludzi. Opowieść kończy się tym samym „taktem”, od którego się zaczęła. Pożądanie, „pulsujące” w twarzy Emila i utrzymujące ją w „skupieniu”, wyczerpało się, rysy „upadły z powrotem w nicość i twarz odeszła w nieobecność, zapomniała o sobie, rozwiła się” (O, 12).

I tak oto odkrywamy kolejną cechę procesu kosmogonicznego wpisanego w dzieło autora *Sierpnia*. Okazuje się mianowicie, że pulsujący rytm jest nie tylko ruchem inicjującym początek i uruchamiającym Schulzowskie *perpetuum mobile*, ale że stanowi uniwersalną zasadę wszelkiego ruchu w całym mikro- i makro- kosmosie, od samego początku do samego końca, na każdym etapie i w każdym stadium kreowanego świata. „Statuowanie substancji” rozpoczyna się pulsowaniem i w tym samym rytmie toczy się jej dalsze „życie”. Wydaje się, że między innymi tę właśnie cechę miał na myśli Schulz, gdy pisał do Witkiewicza:

Substancja tamtejszej rzeczywistości jest w stanie nieustannej fermentacji, kielkowania, utajonego życia. Nie ma przedmiotów martwych, twardych, ograniczonych. Wszystko dyfunduje poza swoje granice, trwa tylko na chwilę w pewnym kształcie, ażeby go przy pierwszej sposobności opuścić. (O, 444)

Dopowiedzmy najważniejsze: Schulzowskie „pulsowanie” ma charakter emanacyjny. Każdy „rozkurcz” („powrót”, „wydech”, „przyptyw” itp.) „wyrzuca” do przodu „coś” nowego. Powiązanie pulsującego rytmu z regułą emanacji powoduje, że ów wyjściowy „puls” może ciągle się

przemieszczać. Weźmy kilka przykładów. Mowa o księżycu: „kulminował coraz bielszy i bielszy, jak gdyby przelewał swą białość z czary do czary, coraz wyższy i coraz promienniejszy, coraz bardziej magiczny i transcendentalny” (O, 139). Mowa o słońcu: „wypuszczając strumienie ognia, porcja za porcją, na pustą i chłonącą ziemię” (O, 140). Mowa o nocy: „serce znękanе od lotów, zbiegane od gonitw szczęśliwych, chciałoby usnąć na chwilę na jakiejś napowietrznej granicy, na jakiejś najcieńszej krawędzi, ale z tej bladej nocy bez końca wciąż nowa noc się wyprzestrzenia, coraz bledsza i bardziej bezcielesna” (O, 163-164). Mowa o całym świecie wreszcie: „świat osiąga swój zenit, dojrzewa w dwóch, trzech ostatnich pulsach do najwyższej doskonałości” (O, 179).

Jak bardzo istotne znaczenie miał dla Schulza mechanizm „pulsującej emanacji”, świadczy fakt, że za pomocą tego akurat mechanizmu próbował objaśnić „fenomenologię” najważniejszej dla swojej twórczości kategorii - tajemniczą „genialną epokę”. Czytamy więc w *Księdze*, że „genialna epoka” należy do tego typu „rzeczy”, które próbują „tylko się zdarzyć”, ale „wnet się cofają, bojąc się utracić swą integralność w ułomności realizacji” (O, 119). Odnajdujemy tu ów rytm podstawowy już „pracujący”, w jego drugiej niejako fazie, gdy coś „wielkiego” i „wspaniałego” - najwidoczniej „wyzwolonego” ruchem prymarnej regresji - próbuje „wcielić” się w świat materialny. Próbuje i cofa się, próbuje i cofa się... To pulsowanie „genialnej epoki” pozostawia w świecie ślady: „białe plamy, wonne stygmaty, te pogubione srebrne ślady bosych nóg anielskich” (O, 119). Tak przejawia się „obecność” rzeczy „wielkiej” i „wspaniałej” na najniższym, bo empirycznym poziomie rzeczywistości. Równocześnie jednak ta wielka i wspaniała „genialna epoka”, którą tym razem określa się terminem „pełnia chwały”, rozwija się „emanacyjnie” i postępuje stale „do przodu” na poziomie wyższym, metafizycznym i transcendentnym: „pełnia chwały przybiera i uzupełnia się nieustannie i kulminuje nad nami, przekraczając w triumfie zachwyt po zachwycie” (O, 119). Dodajmy, nie rozwijając jednak tego wątku silniej, że w religiach monoteistycznych „pełnia chwały” oznacza jeden z Bożych atrybutów, a w mistyce żydowskiej, czyli w kabale, „chwała” (*hod*) jest nazwą ósmej sefiroty, która wraz z innymi sefirotami tworzy - właśnie! - pulsujący i emanacyjny porządek Bożej kreacji i Bożej obecności w świecie.

W tym momencie dostrzegamy następną właściwość ruchu przedstawionego w Schulzowskim świecie. Dotychczas ujmowaliśmy go jako pewną abstrakcyjną i bezimienną energię stwórczą, gdyż w takiej „formie” występował na niższych poziomach tekstowej organizacji, przede wszystkim na poziomie motywiki i obrazowania. Był to jednak tylko jeden aspekt jego obecności. Jest też bowiem i tak, że ów ruch podlega u Schulza swoistej „substancjalizacji”. Przestaje być abstrakcyjnym i formalnym jedynie ukierunkowaniem, organizującym „rytmicznie” obrazowanie lub kompozycję, staje się natomiast szczególnym kodem i paradygmatem, wedle którego ustruktrowane są w dziele autora *Komety* wszystkie wyższe i najwyższe układy znaczeniowe. Doskonale widać tę „materializację” rytmiki w „naturze” zasadniczych Schulzowskich „bytów” oraz w kształcie formuł, za pomocą których są charakteryzowane. Tak było w przypadku „genialnej epoki”. Podobnie rzecz ma się z Księżą:

Egzegeci Księgi twierdzą, że wszystkie książki dążą do Autentyku. Żyją one tylko wypożyczonym życiem, które w momencie wzlotu wraca do swego starego źródła. Znaczący to, że książek ubywa, a Autentyk rośnie. (O, 116)

Dokładnie tak samo ujmuje Schulz „sytuację” właściciela oraz wyznawcy Księgi. Odczytajmy w *Wiośnie* króciuteńki, ledwie kilkudziesięciu fragment oznaczony cyfrą VIII, który zaczyna się słowami: „Zostałem adeptem nowej ewangelii” (O, 146). Rzeczywiście, wystylizowany ewangelicznie, jak apokryf bądź parafraza. Mówi się w nim o Rudolffie, do którego należał markownik-Księga, i o bohaterze opowiadania. Zwróćmy uwagę na zdanie:

W gruncie rzeczy był smutny, jak ten który wiedział, że jego będzie ubywać, podczas gdy ja przybierać będę. (O, 146)

Oczywiście, odniesienie tekstowe jest tu aż nadto widoczne. W *Ewangelii według św. Jana* tak właśnie Jan Chrzciciel wyjaśnia, jak się ma jego misja do misji Jezusa: „Potrzeba, by On wzrastał, a ja się umniejszał” (J 3, 30). W innym miejscu naszego studium zajmiemy się bliżej tym odniesieniem. Na tym etapie analizy interesuje nas tylko sprawa „wcielenia” regresywno-progresywnego ruchu. Widzimy więc, jak cały ten proces, który opisywaliśmy wcześniej - pulsujący rytm, posuwający się emanacyjnie „do przodu” - „wcielił się” w „genialną epokę”, w książki „dążące do Autentyku”, w relacje między bohaterami związanymi z Księgą. Widzimy, jak „czegoś” ubywa, jak to „coś” cofa się i kurczy, ogranicza i „robi miejsce” po to, żeby „coś” innego mogło „wzrastać” i „przybierać”. Widzimy również, że znaleźliśmy się w kręgu zasadniczo odmiennych „obiektów kosmogonicznych” niż interesujące, lecz śmieszne i groteskowe kominy, trywialne ziewanie lub wulgarne wymioty. Wniosek będzie jednak wspólny: u Schulza „pulsuje” i „emanuje” dosłownie wszystko - zarówno rzeczy małe i nieważne, jak i wielkie i najważniejsze idee.

Postawmy pytanie już ostatnie i zarazem ostateczne: czy w Schulzowskiej wizji regresywno-progresywny ruch zmierza do czegoś i ma jakiś kres, czy też przeciwnie - do niczego nie prowadzi i nigdy się nie kończy? Materiał, który wcześniej przytaczaliśmy, był pod tym względem niejasny i nie dawał jednoznacznej odpowiedzi. Z jednej strony dowiadaliśmy się, że z „bladej nocy bez końca wciąż nowa noc się wyprzestrzenia”, z drugiej zaś, że „świat osiąga swój zenit, dojrzewa w dwóch, trzech ostatnich pulsach do najwyższej doskonałości”. Powtórzmy zatem: „pulsuje” i „emanuje”, „wzrasta” i „przybiera” - bez końca? Czy też inaczej: nadejdą - kiedyś, jakiejś - „dwa, trzy ostatnie puls” i wszystko ustanie?

Zacytowany wyżej fragment o Księdze i książkach zawiera jednak pewien trop, który powinien nas doprowadzić do rozstrzygnięcia tej kwestii. Znajduje się tam mianowicie nader dziwna informacja na temat ruchu. Wynika z niej, że ruch prowadzący do Księgi („wszystkie książki dążą do Autentyku”), czyli progresywny ruch „do przodu”, okazuje się w perspektywie ostatecznej regresywnym ruchem „do tyłu” (życie książek „w momencie wzlotu wraca do swego starego

źródła”)! Pójdźmy więc śladem tej zaskakującej idei. Wiedzie on wprost - jak zwykle zresztą u Schulza - do tekstów dyskursywnych. Zjrzyjmy najpierw do takiego, który mówi o cudzej twórczości. W ten oto sposób opisuje Schulz *Cudzoziemkę* Kuncewiczowej: „rozwój odbywa się raczej w głąb” (O, 369); „Poprzez te nurty wsteczne dąży jednak powieść powoli naprzód” (O, 369-370); „Do tej przygody, jak do nieosiągalnej mety, zmierza wstecz jej życie” (O, 376). O swojej zaś koncepcji sztuki napisze Schulz w liście (z 4 III 1936) do Andrzeja Pleśniewicza tak:

Gdyż zdaje mi się, że ten rodzaj sztuki, jaki mi leży na sercu, jest właśnie regresją, jest powrotnym dzieciństwem. Gdyby można było uwstecznić rozwój, osiągnąć jakąś okrężną drogą powtórnie dzieciństwo, jeszcze raz mieć jego pełnię i bezmiar - to byłoby to ziszczeniem „genialnej epoki”, „czasów mesjaszowych”, które nam przez wszystkie mitologie są przyrzeczone i zaprzysiężone. Moim ideałem jest „dojrzeć” do dzieciństwa. To by dopiero była prawdziwa dojrzałość. (KL, 73)

Powyższy cytat ma absolutnie fundamentalne znaczenie dla zrozumienia Schulzowskiej idei sztuki. Będziemy więc musieli do niego jeszcze wrócić, ale już w innym kontekście. Tu chcemy jedynie wskazać na zaznaczony w nim kierunek ruchu, jak widać, zaznaczony i wypowiedziany z niespotykaną gdzie indziej u Schulza bezpośredniością. Powiedzmy też w końcu - żeby dalej nie kluczyć - iż 1 koncepcję „uwstecznionego rozwoju”, o czym dobrze wiadomo, wyłożył Schulz w programowej *Mityzacji rzeczywistości*. Mamy zatem do czynienia z rozległym, stabilnym i głęboko przemyślanym poglądem. Parokrotnie już sygnalizowaliśmy, że pogląd ów - na użytek tej części naszych rozważań wypreparowany z innych zagadnień i ograniczony wyłącznie do spraw związanych z kosmogonicznym ruchem - przybiera kształt formuł skrajnie paradoksalnych, które w swej ostatecznej postaci sumują się następująco: inicjujący stworzenie początkowy ruch „do tyłu” umożliwia zaistnienie ruchu „do przodu”, a wyzwolony w ten sposób „ruch do przodu” okazuje się w konsekwencji ruchem „do tyłu”. Albo nieco inaczej: droga w przeszłości wiedzie ku przyszłości, zaś droga do przyszłości prowadzi w przeszłość. Albo jeszcze inaczej: kosmogonia uruchamia proces, który zmierza do eschatologii, zaś eschatologiczny koniec jawi się jako powrót do kosmogonicznego początku.

Świat przestanie „pulsować”, gdy wszystko wróci tam, skąd wyszło - do „dzieciństwa”, do „genialnej epoki”, do „czasów mesjaszowych”.

6

Zanim przedstawimy naszą, żeby użyć klasycznego już określenia Janusza Sławińskiego, propozycję kontekstu, który pomógłby objaśnić tę niecodzienną wizję kosmogoniczną, chcemy najpierw zreferować dotychczasowy stan badań nad „kierunkami ruchu”, jakie obowiązują w Schulzowskim świecie przedstawionym⁵³. Nie zajmie nam to zbyt dużo miejsca, gdyż historia

⁵³ Dodajmy przy okazji, że ogólny stan badań nad twórczością Schulza jest dobrze dziś opracowany. Pierwszy podjął się tego zadania Andrzej Sulikowski (*Twórczość Brunona Schulza w krytyce i badaniach literackich (1934-1976)*, „Pamiętnik Literacki” 1978, z. 2, s. 264-303). Później dwukrotnie Jerzy Jarzębski (we *Wstępie* do wydania prozy

badania nad tym akurat aspektem jest - prawdę mówiąc - dość krótka i bardzo niesamodzielna. Rzecz jasna, panujący wszechwładnie w prozie autora *Sklepów cynamonowych* ruch należy do tych kilku podstawowych cech jego pisarstwa, które wszyscy czytelnicy muszą po prostu zauważyć.

I zauważają, o czym mówią liczne teksty, ale te same teksty pokazują również, iż Schulzowski ruch nie został poddany dokładnemu oglądowi, że formułuje się na jego temat uwagi - przeważnie - dość powierzchowne, chociaż czasami wcale obszerne.

Są przecież jednak i takie prace analityczne, w których pojawiło się sporo głębszych i ściślejszych obserwacji. Każda bowiem rzetelnie przeprowadzona analiza twórczości Schulza, nawet jeśli jej zasadniczy cel był zupełnie inny niż śledzenie kierunków ruchu u autora *Wiosny*, musiała - powtórzmy - zetknąć się w jakiś sposób z tym ważnym zagadnieniem. I tak właśnie było w studiach badaczy, którzy wystąpili na konferencji, jaka odbyła się w Sosnowcu jesienią 1974 roku⁵⁴. W referatach wówczas wygłoszonych sformułowano - trochę mimochodem i ubocznie, bo na kanwie innych tematów - wiele interesujących uwag o „ukierunkowaniu” Schulzowskiego świata. Tak rozpoczęło się badanie interesującej nas tu problematyki. Rozpoczęło się, lecz też i od razu - praktycznie rzecz biorąc - zakończyło, ponieważ wszystkie późniejsze analizy nie przekroczyły już, oczywiście, pod tym względem jedynie, horyzontu interpretacyjnego, jaki został wtedy wyznaczony.

Określały ów horyzont dwa wyartykułowane wówczas poglądy na temat kierunku Schulzowskiego ruchu. Jeden z nich najwyraźniej sformułowali Teresa i Jerzy Jarzębscy, którzy poprzez analizę przestrzeni i czasu doszli do następującego przeświadczenia:

W istocie bowiem człowiek Schulzowski zawieszony jest stale pomiędzy dwoma elementarnymi popędami: popędem ekspansji i skłonnością do regresji, zamykania się w zacisznym schronieniu, w intymnym, własnym świecie⁵⁵.

Taki porządek i zarazem kierunek ruchu, najpierw ekspansja, później regresja, odpowiada

Szulza w Bibliotece Narodowej s. CIII-CXVI i w artykule *Czytanie Schulza* w tomie zbiorowym pod takim samym tytułem s. 5-16). Włodzimierz Bolecki (dz. cyt., s. 232-244) opisał natomiast obszernie międzywojenną recepcję Schulzowskiej prozy. Skromne na razie badania amerykańskie zreferowała Theodosia S. Robertson (*Recepcja Brunona Schulza w Ameryce. Wstępne rozpoznanie*, przeł. M. Waclawek, „Kresy” 1993, nr 13, s. 39-43). Dużo gorzej, niestety, przedstawia się sprawa bibliografii przedmiotowej. Największa z dotychczasowych, którą niedawno wykonała Hanna Makowska (*Bibliografia*, w: *Bruno Schulz 1892-1942. Katalog - Pamiętnik wystawy „Bruno Schulz. Ad Memoriam”*, s. 305-324), zawiera sporo różnego rodzaju nieścisłości, błędów i luk. Dość powiedzieć, że rejestruje się w niej pozbawione większego znaczenia gazetowe wzmianki o Schulzu, ale nie wymienia się - na przykład - napisanej przez Teresę Kostkiewiczową (w: T. Kostkiewiczowa, A. Okopień-Sławińska, J. Sławiński, *Czytamy utwory współczesne. Analizy*, Warszawa 1967, s. 192-204) analizy *Sanatorium pod Klepsydrą*.

54 O przełomowym dla badań nad twórczością Schulza znaczeniu tej konferencji pisze Jarzębski we wskazanych wyżej tekstach przeglądowych. Wygłoszone na konferencji referaty zostały opublikowane w tomie, który zredagował Wojciech Wyskiel *Studia o prozie Brunona Schulza*, Katowice 1976.

55 *Uwagi o semantyce przestrzeni i czasu w prozie Brunona Schulza*, w: *Studia o prozie Brunona Schulza*, s. 55. Rozbudowaną wersję tej rozprawy (*Czasoprzestrzeń mitu i marzenia w prozie Brunona Schulza*) - nadal przy współudziale Teresy Jarzębskiej - opublikował Jarzębski w swojej książce: *Powieść jako autokreacja*, Kraków 1984, s. 170-226. Przytaczany pogląd znalazł się także we *Wstępie* (dz. cyt., s. XLVI-XLVII) Jarzębskiego do wydania prozy Schulza w Bibliotece Narodowej.

dokładnie zarówno naturalnemu porządkowi ludzkiego życia - najpierw ekspansywna młodość, później regresywna starość - jak i następstwu „znaczących” pór roku: wiosna - jesień. Wybrany przez Jarzębskich materiał w pełni potwierdzał tego typu spojrzenie na ruch, jaki odbywa się w świecie przedstawionym Brunona Schulza. Identyczne w zasadzie stanowisko prezentował również Wojciech Wyskiel, co uwidoczniło się bardzo mocno w opublikowanej kilka lat później jego książce *Inna twarz Hioba*. Ponieważ jednak przyjął, z uporem godnym znacznie lepszej sprawy, że opisze dzieło Schulza w kategoriach alienacji, musiał zmodyfikować nieco obserwację Jarzębskich, gdyż inicjująca ruch ekspansja żadną miarą nie mogła uchodzić za przejaw alienującego mechanizmu. Umieścił więc przed zaobserwowaną przez Jarzębskich ekspansją czynnik bardziej alienujący - „początkowy bezwład” - który rzekomo otwiera wszystkie utwory Schulza. W efekcie powstał - według Wyskiela - schemat trójfazowy: początkowy bezwład - ekspansja - wycofanie. Trzeba powiedzieć, że jest to pomysł wyjątkowo słabo umotywowany, bo nie znajduje pokrycia w Schulzowskich opowiadaniach. Na przykład w *Sierpniu* ów inicjalny „początkowy bezwład”, który wedle autora *Innej twarzy Hioba* rozpoczyna opowiadanie, to „upalne przedpołudnie w chłodnym mieszkaniu”⁵⁶. Tymczasem każdy czytelnik widzi - nawet bez analiz, które przedstawiliśmy wcześniej - że utwór Schulza rozpoczyna się zgoła inaczej. Gdyby Wyskiel zauważył, że początek ma charakter regresywny, miałby o wiele lepszy argument, żeby mówić o problematyce alienacyjnej w prozie autora *Nawiedzenia*...

Odmienne stanowisko w sprawie kierunku Schulzowskiego ruchu zajął wówczas autor niniejszej rozprawy. Analiza innego niż u Jarzębskich materiału - przede wszystkim pewnych struktur językowych oraz dyskursywnych tekstów Schulza - skłoniła go do sformułowania takiego oto poglądu:

Podstawowym kierunkiem w prozie autora *Komety* jest kierunek w głąb, do wewnątrz: w głąb przeszłości, w głąb rzeczy, czasu, przestrzeni, a także i języka [...] ⁵⁷.

Trudno przecież było nie spostrzec, że istnieje również u Schulza kierunek przeciwny, stąd też autor powyższej tezy próbował - ciągle zachowując przekonanie o priorytetowej pozycji regresji - ująć relacje między obu kierunkami w kategoriach dialogu, jakiejś wewnętrznej polemiki, ostatecznie zaś dialektycznego napięcia. Pozwólmymy sobie na jeszcze jeden autocytat:

Można tu mówić o triadzie, ale nie syntetycznej, jak u Hegla (teza - antyteza - synteza), lecz analitycznej. Słowem, ciągła opalizacja znaczeń. Schulzowska teza i antyteza nie wyznaczają dziedzin nieprzenikalnych, istnieje między nimi ciągły ruch, przepływ, który chciałby obrazować wewnętrzną strukturę bytu⁵⁸.

56 Wyskiel, dz. cyt., s. 117 (tabela).

57 W. Panas, „Zstąpienie w esencjonalność”. *O kształtach, słowa w prozie Brunona Schulza*, w: *Studia o prozie Brunona Schulza*, s. 85.

58 Tamże, s. 89. Ostatnio również Krzysztof Stala (dz. cyt.) przedstawił Schulzowski ruch jako zjawisko dialektyczne. W jego ujęciu „ruch w głąb”, „rozpraszający” ruch na zewnątrz i „pustka” są odrębnymi, nie powiązanimi ze sobą i przeciwstawnymi „fenomenologiami”. Pod tym względem obszernie analizy Stali nie przynoszą jakiejś specjalnie

Zainteresowany problemem postronny obserwator, oczywiście, gdyby się wtedy - i później też - taki znalazł, powinien był zauważyć, że interpretatorzy twórczości Schulza sformułowali w tej samej sprawie dwie przeciwstawne tezy. Powinien był również zwrócić uwagę na rzecz jeszcze dziwniejszą: obydwie poglądy były w równym stopniu umotywowane. Ówczesne, a i późniejsze, zainteresowania skupiały się jednak na zupełnie odmiennej problematyce, stąd nikt nie dostrzegł tej „umotywowanej sprzeczności” i nikt nie domagał się jej wyjaśnienia. Rzec można, że dzisiaj w pewnym sensie wracamy - od innej strony i z innych powodów - do tamtej, zarysowującej się, lecz natychmiast porzuconej kwestii. Przedstawione w niniejszym studium analizy pokazują, że żadnej sprzeczności między zwerbalizowanymi w 1974 roku tezami - wbrew pozorom - nigdy faktycznie nie było, ponieważ dotyczyły one tego samego zjawiska, kierunku ruchu, ale w różnych jego fazach i na różnych poziomach rzeczywistości przedstawionej. Inny fragment i inny moment pulsującego rytmicznie Schulzowskiego ruchu opisywali Jarzębscy, inny zaś autor niniejszych uwag. To, czego wtedy zabrakło - połączenia odseparowanych „pulsów” w jednolitą pulsującą całość - w jakiejś mierze realizujemy obecnie⁵⁹.

7

Sądzymy, że istnieje pewien intelektualny i wyobraźniowy kontekst interpretacyjny, który pomoże wyjaśnić tajemnicę Schulzowskiej wizji kosmogonicznej. Dostrzegamy go w kabalistycznej doktrynie *cimcum*, którą wykreował palestyński mistyk Izaak Luria (1534-1572)⁶⁰.

nowej wiedzy na temat ruchu w Schulzowskim świecie przedstawionym. Są natomiast bardzo interesującym przykładem, jak zresztą cała książka Stali, naukowej stylizacji, gdyż znakomicie - o ile możemy ocenić - oddają w polszczyźnie zasadnicze właściwości trudnego przecież stylu Jacquesa Derridy.

59 Bardzo bliscy, jak to teraz widzimy, odkrycia właściwego porządku pulsującego rytmu - najpierw regresja, później ekspansja - byli Jarzębscy (dz. cyt., s. 56) w spostrzeżeniu, jakiego dokonali w związku z *Emerytem*: „Zapisując się do szkoły, emeryt doświadcza regresji, ale jednocześnie bierze udział w wielkiej przygodzie ekspansji, przeżywanej przez jego kolegów”. Rzec jasna, pod warunkiem, że „oderwie się” obserwację od wymiaru antropologicznego jedynie i od konkretnej sytuacji danego opowiadania, że zobaczy się taką właśnie kolejność także w innych wymiarach rzeczywistości Schulzowskiej.

60 O Izaaku Lurii i jego doktrynie zob. przede wszystkim klasyczne już dziś opracowanie Gershoma Scholema z 1941 roku, które niedawno ukazało się w polskim przekładzie: *Mistycyzm żydowski i jego główne kierunki*, przeł. I. Kania, wstępem opatrzył M. Galas, Warszawa 1997 (rozdz. VII: Izaak Luria i jego szkoła). Zob. również obszerny biogram Lurii pióra Scholema w *Encyclopaedia Judaica* (Jerusalem 1972-1978 - vol. XI, s. 572-578). Dla omawianego w tym punkcie naszych rozważań fragmentu luriańskiej kabały duże znaczenie ma także artykuł Scholema: *Stworzenie z niczego i autoredukcja Boga*, w: tenże, *Judaizm. Parę głównych pojęć*, przeł. J. Zychowicz, przedmowa M. Galas, Kraków 1991, s. 70-114. Por. również inne klasyczne dzieło Scholema: *Kabala i jej symbolika* (s. 121-130). Zob. także bardziej syntetyczne i ogólniejsze prezentacje kabały: R. Goetschel, *Kabala*, przeł. R. Gromacka, Warszawa 1994; A. Unterman, *Żydzi. Wiara i życie*, przeł. J. Zabierowski, Łódź 1989 (rozdz. VI: Mistycyzm żydowski); M. Buber, *Mistyka żydowska*, przeł. J. Zychowicz, „Znak” 1980, nr 313, s. 846-851; A. Cała, *Kabala i chasydzi*, „Novum” 1979, nr 11-12; B. Kos, M. Krych, *Kabala żywa*, „Znak” 1983, nr 339-340, s. 295-309.

Szczególnie interesujący jest tu esej - z bogatą i komentowaną ikonografią - Z'eva ben Shimona Halevi: *Kabala. Tradycja wiedzy tajemnej*, przeł. B. Kos, [Warszawa] 1994. Por. też komentarze: Ireneusza Kani do jego tłumaczenia fragmentów *Księgi Zohar* (dz. cyt.), Mariusza Prokopowicza do jego edycji *Księgi Jecirach* (Warszawa 1994) oraz tłumaczy innej edycji tej samej *Księgi* - Wojciecha Brojera, Jana Doktora i Bohdana Kosa - *Sefer Jecira czyli Księga Stworzenia* (Warszawa 1995). O kabalistycznym sposobie pojmowania języka - rzecz specjalnie ważna w badaniach literackich - piszą między innymi: Raphael J. Zwi Werblowsky (*Słowo u mistyków żydowskich*, przeł. J. Karpińska, „Akcent” 1988, nr 2, s. 141-144) i Jan Tomkowski (*Święta przestrzeń języka*, „Teksty Drugie” 1992, nr 5, s. 63-73). O mistyce liter natomiast zob. stary, z 1939 roku, lecz ciągle interesujący esej Tadeusza Zadereckiego *Tajemnice alfabetu hebrajskiego* (Warszawa 1994). Książkę Andrzeja Wiercińskiego *Przez wodę i ogień. Biblia*

W naszym przekonaniu to jedyne możliwe odniesienie, ponieważ we wszystkich znanych systemach myśli kosmogonicznej - mitologicznych, religijnych, filozoficznych - nie znajdujemy praktycznie żadnej analogii dla tego zespołu idei i towarzyszących im obrazów, jakie wykryliśmy u Schulza. Chodzi o objaśnienie zaskakującego przecież wyobrażenia procesu stwórczego. Przypomnijmy raz jeszcze to, co przedstawialiśmy obszernie na poprzednich stronicach: procesu przebiegającego w odwrotnej niejako kolejności, bo rozpoczynającego się regresją, cofnięciem, skurczem, wdechem, odpływem, odejściem, oddaleniem, ściśnięciem, kompresją, ograniczeniem; procesu, który rodzi się jako rytmiczne, regresywno-progresywne pulsowanie, i jako takie też rytmiczne pulsowanie rozwija się i toczy aż do samego końca stworzenia. I właśnie w kabale luriańskiej, jak sądzimy, znajduje się klucz do rozwiązania zagadki pulsującego świata Schulza.

Luria bowiem stworzył teorię, która objaśnia cały proces kosmiczny - od absolutnego początku do absolutnego końca. W tym momencie interesuje nas tylko ten jej fragment, który dotyczy początku stworzenia. Zwykli śmiertelnicy muszą zadowolić się biblijnym *exposé*: *Bereszit bara Elohim...* Radykalnie usposobionemu mistykowi, który chce przeniknąć wszelkie tajemnice Bożej kreacji, do takich należał Luria, to nie wystarcza. Stawia więc ekstremalne pytania i udziela na nie odpowiedzi, równie ekstremalnych. Jego myśl próbuje zatem zgłębić, co oznacza początek aktu stwórczego, jak w ogóle możliwy jest początek kreacji i gdzie oraz kiedy zaczyna się ona naprawdę. Próbuje zrozumieć, jak to było z absolutnym początkiem, jeśli przyjmuje się, że przed Bożym aktem stworzenia nie istniało nic oprócz samego Stwórcy, że On wypełniał sobą wszystko, że był po prostu „wszystkim” i zarazem „niczym”. Szesnastowieczny kabalista rozumuje i pyta tak: skoro na początku istniał tylko Bóg, więc jak mógł zaistnieć świat, który nie był z Nim identyczny? Pyta: Jak mogła powstać i gdzie znalazła swoje miejsce rzeczywistość inna niż Bóg? Przede wszystkim mistyka trapi tu jedna kwestia: skąd wzięło się zło i gdzie znalazło dla siebie lokum w czasoprzestrzeni wykreowanej przecież przez samego Boga?

Odpowiedź Lurii ma charakter wprost nieprawdopodobnego paradoksu zarówno teologicznego, jak i kosmologicznego. Doszedł on mianowicie do wniosku, że stworzenie świata mogło nastąpić jedynie w wyniku autoredukcji Boga! Tak właśnie rzecz się miała według Lurii - żeby stworzyć świat, Bóg „musiał” najpierw, i chciał, rzecz jasna, dokonać aktu samoograniczenia. Ów akt dobrowolnej autoredukcji Stwórcy w symbolicznym języku kabalisty nosi nazwę *cimcum*. To hebrajskie słowo znaczy dosłownie „wycofanie się” albo „odstąpienie”, ale może też oznaczać „koncentrację” albo „kontrakcję”, albo „kurczenie się”. Stworzenie świata zatem poprzedza proces, który dokonuje się w samym Bogu. Bóg w tym „przedwstępnym” akcie „kurczy się” i „cofa” w siebie samego, „ścieśnia” i „skupia” w swej najgłębszej immanencji, „odchodzi” i „oddala się” z tego praświata, który dotychczas wypełniał sobą bez reszty. Często w tym kontekście pojawia się u niektórych kabalistów ze szkoły luriańskiej termin „wygnanie”: Bóg godzi się na „wygnanie”

i Kabala (Kraków 1996), aczkolwiek nie dotyczy materiału literackiego, można wskazać jako doskonały, chociaż trudny w lekturze, przykład wykorzystania jednej ze specyficznych metod interpretacji kabalistycznej - gematrii, czyli numerologii.

w swe własne wnętrze. Taki - według Lurii - jest warunek i zarazem cena kreacji, albowiem tylko w ten sposób może zostać zwolniona przestrzeń dla stworzenia, które nie będzie tożsame z Bogiem. Pierwszym więc przejawem Bożej aktywności stwórczej będzie regresywny ruch do wewnątrz. Zapisany w Piśmie akt progresywnego ruchu na zewnątrz - to już druga faza kreacji. Chaim Vital, najbliższy uczeń Lurii, ten, który zapisał jego naukę (Luria należał do tego typu mistrzów duchowych, którzy nie spisują głoszonych przez siebie prawd), tak o tym mówi w podstawowym dla doktryny luriańskiej dziele *Ec chajim (Drzewo życia)*:

Wiedźcie, że zanim emanacje zostały wypromieniowane i powstały wszelkie stworzenia, całą rzeczywistość wypełniała jednolita wyższa światłość i żadnej wolnej przestrzeni nie było. Kiedy Jego nieodmienną wolą było stworzyć świat, En Sof wycofał się do punktu centralnego, w środku którego właśnie była ta Jego światłość, i dokonał kontrakcji tej światłości przenosząc ją do przestrzeni otaczającej ów punkt środkowy. Powstało wtedy wolne miejsce i przestrzeń, i pusta objętość⁶¹.

Dopiero teraz może Bóg, zwany przez kabalistów En Sof, czyli Nieskończone, wypromieniować stwórczą moc - światło kreujące wszechświat - w tę uwolnioną od Jego obecności prapróżnię. Według Lurii ów regresywno-progresywny ruch nie jest jednorazowym aktem, który kończy się w momencie, gdy świat zaistnieje. Przeciwnie: powtarza się na każdym etapie stworzenia i trwa aż do końca świata. *Cimcum* ma zatem charakter procesu ciągłego. Píše Gershom Scholem:

Wszystko, co istnieje, jest wynikiem podwójnego ruchu, w którym Bóg cofa się sam w siebie, a zarazem emanuje coś ze swego bytu. Oba procesy są od siebie nieodłączne i wzajemnie się warunkują. Proces emanacji, który wszelkiemu bytowi udziela coś z Bóstwa, jest w każdym punkcie, na każdym stopniu ograniczony przez cofanie się Boga w samego siebie. Boska produktywność wyraża się aż do najniższego stopnia wszelkiego bytu w takim nieustannie ponawianym wstępowaniu w siebie i występowaniu z siebie⁶².

Dodajmy, że ten regresywny ruch, którym Stwórca wstępuje „sam w siebie” mistycy ze szkoły luriańskiej nazywają *histalkut*, czyli „podwyższenie”. Ruch przeciwny zaś, czyli emanację, określa się mianem *hitpasztut*, co oznacza „rozszerzenie”⁶³. Obydwa ruchy „składają się” na pełny akt *cimcum*. Kreacja w rozumieniu Lurii ma naturę niezwykle dynamiczną, wręcz dramatyczną, ponieważ stanowi ją niekończąca się seria gwałtownych „skurczów” i wybuchowych „rozskurczów”, spazmatycznych „wdechów” i „wydechów”, „odpływów” i „przyływów”, „kompresji” i „dekompresji”. Jest wielkim, pulsującym rytmem, który w nieustannych i gigantycznych erupcjach „wyrzuca” z siebie świat, każąc mu istnieć i pulsować bez przerwy, aż do końca, który będzie powrotem do początku.

Przetworzone artystycznie nawiązanie do tej luriańskiej wizji odnaleźliśmy właśnie w dziele

61 Cyt. za: Unterman, *Żydz. Wiara i życie*, s. 130.

62 *Stworzenie z niczego i autoredukcja Boga*, s. 106.

63 Scholem, *Mistycyzm żydowski i jego główne kierunki*, s. 325.

Schulza⁶⁴.

Warto tu zwrócić uwagę, że kabała luriańska ma pewną specyficzną cechę ogólną, która mogła okazać się szczególnie pociągająca i bardzo bliska dla kogoś takiego, jak autor *Księgi*. Otóż luriański dyskurs charakteryzuje harmonijne połączenie dwóch, wydawałoby się, przeciwstawnych żywiołów: niezwykle wyrafinowanej spekulacji intelektualnej i nieokiełznanej wprost wyobraźni. Bardzo śmiała i zarazem nader skomplikowana doktryna teozoficzna Lurii wyrażana jest w symbolicznym i poetyckim języku jakiejś niezwyklej i nieznannej dotąd opowieści mitycznej o narodzinach świata. Na tym też przede wszystkim polega egzotyczna „uroda” luriańskiego mitu - tak czasami Gershom Scholem określał teorię kabalisty z Safedu - jego wielka siła sugestii i moc ewokowania⁶⁵. Nietrudno spostrzec, że podobne właściwości ma również dyskurs artystyczny Schulza, w którym poetycka wyobraźnia „mityzacyjna” splata się z równie wyrazistą tendencją do intelektualnej - „traktatowej”! - spekulacji⁶⁶.

Osobnym fenomenem jest recepcja kabały luriańskiej. Ta wyjątkowo przecież ezoteryczna i trudna w swym pełnym kształcie teoria, której nie popularyzował ani jej twórca, ani jego bezpośredni uczniowie (Vital polecił nawet, aby wszystkie notatki, w których wyłożył naukę Lurii, złożono wraz z nim do grobu, co też wykonawcy testamentu uczynili, ale po pewnym czasie „ekshumowali” je!), zyskała z czasem dużą popularność, co najdziwniejsze - nie tylko pośród „profesjonalistów”, mistyków lub myślicieli religijnych, lecz także w szerokich kręgach rozproszonej po świecie społeczności żydowskiej. Można powiedzieć, iż recepcja doktryny luriańskiej zeszła wprost na poziom ludowy i jawnie folklorystyczny. Oczywiście, w formie

64 Stefan Napierski, jeden z autorów paszkwilanckiego *Dwugłosu o Schulzu* (zob. przyp. 40), był - paradoksalnie - pierwszym krytykiem, który dostrzegł związek twórczości Schulza z kabałą: „Po tym zamkniętym, nie przewietrzonym pokoju nigdy nie przejechał się rozumny elektroluks; w jego zakisłym zaduchu zwisa pajęczyna - i udaje kabalistykę” (dz. cyt., s. 265). Trudno z tekstu Napierskiego wywnioskować, co według niego było u Schulza tą „udawaną kabalistyką”, ale jedno jest pewne: obecność „kabalistyki” w piśmiennictwie autora *Sklepów cynamonowych* to jeszcze jeden powód, aby odmówić mu wszelkiej wartości. O tym, że Napierski miał jakąś wiedzę o kabale, świadczy jego własna twórczość. Na przykład w wierszu *Poemat o Spinozie* (z tomu: *Ziemia, siostra daleka*, 1936; cyt. za: S. Napierski, *Wiersze wybrane*, wybór i opracowanie P. Hertz, Warszawa 1983, s. 178) czytamy: „Moi przodkowie po nocach czarniejszych od chust śmiertelnych / czuwali. Kościstymi palcami, zgarbieni, ze skórą wyschłą na skroniach, / z wolną przekładali karty pergaminów przejrzyste od starości; / oczami zapadłymi w głębokie oczodoły śledzili znaki Kabały / koła i straszne trójkąty Zodiaku”.

65 *Kabała i jej symbolika*, s. 121-130 (w rozdz. III: Kabała i mit).

66 Pierwsze w polskiej krytyce literackiej poważne i konkretne spostrzeżenie - nie prześmiewcze i ogólnikowe, jak u Napierskiego - że w twórczości Schulza mogą być obecne kabalistyczne inspiracje, znalazło się w bardzo interesującym eseju Anny Sobolewskiej *Czytanie kabaty* (w: *Problemy wiedzy o kulturze. Prace dedykowane Stefanowi Żółkiewskiemu*, red. A. Brodzka, M. Hopfinger, J. Lalewicz, Wrocław 1986; przedruk w książce Sobolewskiej: *Mistyka dnia powszedniego*, Warszawa 1992, s. 189-222). Autorka wskazuje, dość ostrożnie, lecz wyraźnie, że przede wszystkim programowy esej Schulza *Mityzacja rzeczywistości*, czyli tekst prezentujący Schulzowską koncepcję słowa, nosi ślady takiej inspiracji. Sobolewska pokazuje również, jak bardzo rozległe są w ogóle wpływy kabały w literaturze zarówno powszechnej, jak i polskiej. Do wymienionych w jej tekście nazwisk trzeba jeszcze dorzucić, gdy idzie o literaturę polską, Arnolda Ślucckiego, który w naszym przekonaniu jest - obok Jana Potockiego, Stanisława Vincenza i Schulza - jednym z głównych kabalistów, a w polskiej poezji - bez wątpienia największym (wskazywaliśmy na ten fakt w szkicu *Topika judajska w literaturze polskiej XX wieku*, który został napisany w drugiej połowie lat osiemdziesiątych dla *Słownika literatury polskiej XX wieku*, przedruk w: *Pismo i rana*, dz. cyt.). Także Aleksander Wat, choć w mniejszym zakresie, należy do pisarzy podatnych na kabalistyczne inspiracje. Pisał o tym ostatnio S. Żurek „*Ajin*” znaczy „*Nicość*”. *O pewnym motywie kabalistycznym w poezji Aleksandra Wata*, „*Sriptores Scholarum*” 1995, nr 7, s. 200-204.

zredukowanej do kilku podstawowych wątków, w rozmaitych uproszczeniach, przekształceniach i przeinaczeniach, a w przypadkach skrajnych - w postaci mocno zdegenerowanej i jeszcze bardziej zmitologizowanej niż wyjściowy mit luriański, po prostu jako wiedza i praktyka magiczna. A pewne składniki systemu Lurii - na razie przez nas nie prezentowane - okazały się wręcz i najdosłowniej rewolucyjne w wymiarze społecznym, albowiem przyczyniły się do powstania w obrębie judaizmu nowych zjawisk i ruchów religijnych, które poważnie zagroziły tożsamości tego wyznania. Na tle tego typu okoliczności obecność pierwiastków luriańskich w twórczości Schulza nie wydaje się czymś porażająco niezwykłym, aczkolwiek artystyczne efekty tej obecności są bez wątpienia w najwyższym stopniu niezwykłe.

Zresztą, czy może nas tak bardzo zdumiewać kabała w dziele Schulza, skoro nie bulwersuje nas jej występowanie w dziele Jana Potockiego? Jeśli znał ją hrabia, to mógł i drohobycki nauczyciel⁶⁷.

⁶⁷ Jak wiadomo, Potocki sam wskazał, prawie bibliograficznie, dzieło, z którego zaczerpnął informacje o kabale. Dość łatwo wywnioskować, że chodzi o słynną księgę Christiana Knorra von Rosenrotha *Kabbala denudata* (t. I, Sulzbach 1677, t. II, Frankfurt n/M 1684), która przez prawie dwa stulecia była dla chrześcijańskiego świata podstawowym - i dosyć dobrym - źródłem wiedzy o kabale. Co natomiast czytał na ten temat Schulz - nie wiadomo.

II. Upadek stworzenia czyli szewirat *ha-kelim*

Sześć dni stworzenia było bożych i jasnych. Ale siódmego dnia uczuł On obcy watek pod rękami i, przerażony, odjął ręce od świata, choć jego zapal twórczy obliczony był na wiele jeszcze dni i nocy.

B. Schulz, *Genialna epoka* (O, 133)

1

Trudno byłoby nie zgodzić się z następującą obserwacją: „Jeśli się weźmie pod uwagę ostentacyjną prywatność świata Schulzowskich opowieści, ilość poświęconych im interpretacji socjologizujących wydaje się zastanawiająca”⁶⁸. 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 Schulzowych 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 [...]”⁶⁹. Według Sandauera „rewolucja przemysłowa” i wywołane przez nią przemiany są jednym z głównych źródeł wyobraźni pisarza. *Ulica Krokodyli* to po prostu „ulica nowoczesnego komercjalizmu”, a „krokodyle”, od których wzięła nazwę, są światem „cynicznych aferzystów”⁷⁰. „Krokodyle” Brunona Schulza byłyby - w tym ujęciu - jakąś drohobycką odmianą rekinów Bertolta Brechta⁷¹. Nawet Schulzowskie obsesje erotyczne są dla Sandauera „zabarwione historycznie”: „[...] grzech ma posmak przemysłowo-handlowy, pachnie borysławską naftą”⁷². W tak

68 Jarzębski, *Wstęp*, do: Schulz, *Opowiadania*, s. LXVIII.

69 Sandauer, *Rzeczywistość zdegradowana*, s. 18. Jest to jeden z najczęściej przedrukowywanych tekstów ostatniego półwiecza w Polsce: od 1957 do 1989 (czyli do edycji Biblioteki Narodowej w opracowaniu Jarzębskiego) dodawany prawie do każdego wydania prozy Schulza, a jak wiadomo, było tych wydań sporo. Do tego trzeba jeszcze dodać kilkakrotne przedruki w rozmaitych zbiorach prac Sandauera.

70 Tamże, s. 19.

71 Schulz napisał zresztą dość entuzjastyczną recenzję polskiego wydania utworu Brechta: *Powieść za 3 grosze*, „Wiadomości Literackie” 1937, nr 15; przedruk: *Bruno Schulz 1892-1942. Katalog-pamiętnik wystawy „Bruno Schulz. Ad Memoriam”*, s. 156.

72 Sandauer, *Rzeczywistość zdegradowana*, s. 23.

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 kategorii⁷³.

Tak lub nieco inaczej byłaby to jednak opowieść przeźroczyta całkowicie, albo prawie całkowicie, albo w dużym stopniu... Dyskurs ledwie zdeformowany Schulzowską fantasmagorią, niemal publicystyczny, przepuszczony jedynie przez medium stylu. Przebrany w „fantastyczno-senny” kostium obraz dwudziestowiecznej cywilizacji jako domeny pseudowartości - pseudopostępu, komercjalizmu, konsumpcjonizmu, permisywizmu, blichtru, tandety itp. Opowiadanie z bardzo łatwym do wskazania sensem, ponieważ jest on dany bezpośrednio, „otwartym tekstem”. Wspomniany - bo widoczny! - „fantastyczno-senny” woal nie stanowiłby tu zbyt dużej przeszkody. Pobieżna 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, zaszczerpiiony na starym, zmurszałym gruncie miasta, wystrzelił tu bujną, lecz pustą i bezbarwną wegetacją tandetnej, lichej pretensjonalności. (O, 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 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. (O, 79)

73 Na przykład Ewa Kuryluk (*Gąsienicowy powóz, czyli podróż Brunona Schulza w przyszłość przeszłości*, w: *Bruno Schulz. In Memoriam 1892-1942*) wizję cywilizacji zawartą w *Ulicy Krokodyli* odnosi do dzisiejszego jej stanu i akcentuje raczej aspekt „proroczy” niż „realizm historyczny” opowiadania.

„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”. Dokładna 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 nie może być 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 i 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 czytelniczym *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 okażą się uważnym czytelnikiem, gdy w swojej drodze poprzez świat *Ulicy Krokodyli* będą 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 i 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 idzie 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 wymyślonych „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, gdyż chroni przed ewentualną frustracją, lecz - niestety - też wymaga dowodów.

Ulica Krokodyli nie miała dotąd „ważnego czytelnika”. Nie popełnię pomyłki, gdy dodam: w żadnym znaczeniu. Będę próbował być „ważnym czytelnikiem” wedle kryterium określonego w opowiadaniu. Nie chcę być innym, innym nie powinno się być... Mowa jest o próbie, ponieważ 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 przedstawianego 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 pod- powiedź 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 nawet czytelnik nieuważny.

Nie brak zatem 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 więc już tylko 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 przedstawianego. 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 licznych - 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 spostrzegł dziwną osobliwość tej dzielnicy [...]. (O, 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 niedostrzeżona - niedostrzeżona jako szczególnie „dziwna osobliwość”. Dzieje recepcji Schulzowskiej opowieści pokazują, że nawet czytelnik uprzedzony również nie bardzo spostrzegł, a jeśli i 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. Rozszczerzone 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” (O, 76), „rzecz dziwna” (O, 76), „osobliwością dzielnicy są” (O, 77), „najdziwniejszą atoli rzeczą jest” (O, 77), „powiew dziwnej powagi” (O, 78). Powyższy ciąg zamyka zdanie: „A jednak - a jednak czy mamy zdradzić ostatnią tajemnicę tej dzielnicy, troskliwie ukrywany sekret Ulicy Krokodyli”? (O, 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 otwartym tekstem 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 dozowały niejako stopień realności, definiowały jej gęstość” (O, 79). Jednoznaczne ostrzeżenie przed jednoznacznością i 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 w opowiadaniu 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?⁷⁴

74 Przedstawioną dalej interpretację *Ulicy Krokodyli* prezentowałem - skrótowo - po raz pierwszy na zorganizowanej przez Katedrę Teorii Literatury KUL III Konferencji Aksjologicznej (*Interpretacje aksjologiczne*, Kazimierz Dolny, 7-9 XII 1994) w referacie zatytułowanym *Szewirat ha-kelim, czyli Brunona Schulza traktat o krokodylach*. Rzecz ukaże się w tomie referatów z tej konferencji.

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. (O, 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 - prawie - ją przypomina - aż po granice stylistycznego ryzyka. Zobaczmy, z jaką frekwencją to czyni:

„pustą i bezbarwną roślinnością” (O, 72), „szara atmosfera jałowych tych wnętrz” (O, 72), „Szare ich wielkie szyby wystawowe” (O, 72), „Lokal był wielki i pusty, bardzo wysoki i bezbarwny” (O, 73), „lichym, bezbarwnym, odrapanym niebem tej dzielnicy” (O, 73), „Panienki sklepowe [...] szare i papierowe, jak ryciny” (O, 74), „szklistoszarych wystaw” (O, 76), „Szary, bezosobisty ten tłum” (O, 76), „wzdłuż wystaw sklepowych, tych brudnych, szarych czworoboków” (O, 78), „szara i lekka roślinność puszystych chwastów, bezbarwnych włośnatych maków” (O, 79), „szare maki ekscytacji” (O, 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 to powiązane ze „stanem” barw. Kłopoty z „oświetleniem” dotyczą zarówno wnętrza, co łatwiej zrozumieć w kategoriach naturalnych, jak i świata zewnętrznego, co objaśnić 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. (O, 76)

Podobnie wewnątrz pomieszczeń:

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

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

Tłum płynie monotonnie i, rzecz dziwna, widzi się go zawsze jakby niewyraźnie, figury przepływają w splątanim, łagodnym zgiełku, nie dochodząc do zupełnej wyrazistości. (O, 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”; O, 76).

Bezbarwność, szarość i brak światła w *Ulicy Krokodyli* łączone są prawie synonimicznie najczęściej z „papierem”, z całym „papierowym” systemem odniesień: gazeta, prospekt, fotografia, rycina, *papier-mache*. 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 szarość jest również 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” (O, 266). I jest to motywacja wystarczająca⁷⁵.

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 i 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.

75 O Schulzowskiej kolorystyce pisali dotychczas: Piotr Wróblewski (*Stylistyczna funkcja określeń barw w prozie Brunona Schulza*, „Przegląd Humanistyczny” 1978, nr 7/8, s. 57-73) i Marek Kujawski (*Znaczenie barw w prozie Brunona Schulza*). Pewne obserwacje o barwach znalazły się również w książce Czesława Karkowskiego *Kultura i krytyka inteligencji w twórczości Brunona Schulza* (Wrocław 1979, s. 50-52, 64-67). Autorzy tych rozpraw, rzecz jasna, zauważyli kolorystyczne osobliwości obydwu opowiadań, ale nie przedstawili jakiegokolwiek pogłębionego próby ich wyjaśnienia.

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. (O, 77)

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 wypadku teraz omawianej cechy: „osobliwość dzielnicy” i „Atmosfera dziwnej błahości” (O, 76). Tym razem narrator nie musi mówić, że „mało kto nie uprzedzony spostrzegął” tę osobliwość - nawet kokieteryjnie - ponieważ przytoczony obraz „dorożek bez woźniców” dotyczy cechy 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. To świat „wybrakowanych artykułów” (O, 74) - we wszystkich możliwych znaczeniach słów „wybrakowany” i „artykuł”. Wszystko jest tu „wybrakowane”: ludzie i rzeczy. „Wybrakowane” zewnętrznie i wewnętrznie, fizycznie i duchowo. Z marnego materiału i marnie wykonane. Świat niedokończony 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 bowiem 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 twórczości artystycznej.

W słynnym autokomentarzu ogłoszonym w formie listu otwartego do Stanisława Ignacego Witkiewicza napisał Bruno Schulz o dorożce cały akapit. Przytaczamy go w całości, ponieważ jest ważny:

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

Dorożki występują równie licznie i w rysunkach, i w opowiadaniach. Różne w typie pasażerskiej „zawartości”, a też 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 dajemy ledwie kilka uwag wstępnych.

Szczególnie znaczące są dwa warianty. W wariacie 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 „błędnego” pojazdu jest sam narrator-bohater. W drugim wariacie 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 wariacie 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 i przy stołach. Niektóre z nich znalazły się w książce. Mówi to wiele o Schulzowskim pojmowaniu ilustracji⁷⁶. Mówi - przede wszystkim - że obraz dorożki był (lub był) 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”. Słowem, obraz o „metafizycznej zawartości”.

76 Trzy takie, mówiąc językiem Schulza, „nadliczbowe” i „nie do zaszeregowania” ilustracje zdołały jeszcze przedostać się do pierwszego powojennego wydania prozy Schulza (*Sklepy cynamonowe. Sanatorium pod Klepsydrą. Kometa*, Kraków 1957, s. 289, 317, 321), ale już z albumu, który zawiera autorskie ilustracje Schulza do własnych utworów, zostały wyeliminowane (B. Schulz, *Ilustracje do własnych utworów*, zebrał, opracował, słowem wstępnym opatrzył J. Ficowski, Warszawa 1992) ze względu, jak pisze edytor, „na brak ich ściślejszego związku z tekstami, którym towarzyszą w tamtej [czyli z 1937 r. - W. P.] edycji” (tamże, s. 7). Decyzja co najmniej dziwna. Interesującą problematykę - ilustracje Schulza wobec ilustracji „cudzych”, w tym wypadku chodzi o ilustracje Romana Cieślewicza - podjęła Seweryna Wysłouch (*Literatura a sztuki wizualne*, Warszawa 1994, s. 125-136). Wydaje się, że ilustracje, o których tu wspominamy, wprowadzają do opisaney przez autorkę relacji dodatkowe komplikacje.

Debora Vogel, która nie była skazana - jak my - na interpretację, ponieważ 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”⁷⁷. Nagie kobiety w powozach i kontekst mesjański! Przyjdzie 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: albo dotyczą struktury wewnętrznej tego, o czym się opowiada, albo 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 Krokodyli świeciła pustą bielą” (O, 71), a dalej już wszystko będzie puste: pseudoamerykanizm „wystrzelili” „pustą i bezbarwną wegetacją” (O, 72); „Lokal był wielki i pusty” (O, 73), z kondygnacjami „pustych półek” (O, 73) i w ogóle „kubaturą pustki” (O, 73); i rupieciarnia „pustego teatru” (O, 76); i dzielnica „pustego gestu” (O, 77); i „fermentacja pragnień” też okazuje się „pustą” (O, 79). Wszystko „rośnie w pustą wydętą narośl” (O, 79). A ludzie to „kreatury bez charakteru, bez gęstości” (O, 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 i „bez gęstości”, nie ostaje się we względnej nawet całości.

Na zewnątrz bowiem wszystko też jest uszkodzone, popękane, rozerwane, zepsute, rozbite. Domy mają fasady „oblepione monstualnymi sztukateriami z popękanego gipsu” (O, 72). Ich ściany wewnętrzne są „odarte i kruszące się” (O, 72). Zabudowania dworca kolejowego są „nie wykończone” (O, 76). Tramwaje, wykonane z *papier-mache*, mają ściany powyginane i zmięte (O, 77) i „często brak im zupełnie przedniej ściany” (O, 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” (O, 74) w „zepsutych twarzach” (O, 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” (O, 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” (O, 77). Nigdy w całości. Twarze „w

⁷⁷ Bruno Schulz, przeł. A. Węgleńska, w: *Bruno Schulz 1892-1942. Katalog-pamiętnik wystawy „Bruno Schulz. Ad Memoriam”*, s. 165. Szkic Vogel ukazał się w sztokholmskim czasopiśmie „*Judisk Tidskrift*” (1930, nr 7). W jednym z kilku ocalałych listów (list z końca sierpnia lub początku września 1938, KL, s. 171) pisała Vogel do Schulza: „Twój list dzisiejszy przypomniał mi obraz dawnej jesiennej landary, którą mieliśmy jechać razem w krainę kolorowości”. Jak widać, miała to być kraina zdecydowanie inna niż szara i bezbarwna Ulica Krokodyli.

profilu, jak szereg białych masek z papieru” (O, 77). Cała rzeczywistość jest popękana, wszędzie ma „szpary” (O. 76), a jej obraz „rozpada się za nami w gips i pakuły” (O, 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” (O, 73); „możliwości więdną i rozpadają się w nicość, oszalałe, szare maki ekscytacji rozsypują się w popiół” (O, 80).

Nie ma ani światła, ani barw. Jasność i ciemność, czerń i biel są zmieszane, bez rozdziału. Szaro, bezbarwnie. Pustka, brak wypełnienia. Rozsypujące się skorupy. Jak na początku lub na końcu, jak w Genезis 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.

3

W *Ulicy Krokodyli* mamy więc dwa podstawowe zespoły obrazów reprezentowanych przez „brak barw” i „dorożki bez woźniców”. Może zdawać się, że gdyby te dwa ciągi obrazów potraktować odrębnie, to ich osobliwości dałoby 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” i „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, przysawszy 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 cechą 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 złych⁷⁸.

Cytujemy tak obszernie, gdyż jest to kontekst arcytrafny, a jednak - paradoksalnie - mało przydatny w interpretacji *Ulicy Krokodyli*. Mało przydatny, ponieważ z jednej strony jest zbyt wąski

78 P. Florenski, *Ikonoostas*, w: tenże, *Ikonoostas i inne szkice*, wybrał, przeł. i przypisami opatrzył Z. Podgórzec, wstęp J. Nowosielski, posłowie W. Panas, Warszawa 1984², s. 113. Poprawiamy Florenskiego: „klipot” oznacza przede wszystkim „skorupę” - zarówno w kabale, jak i w teozofii.

i obejmuje tylko jeden aspekt, z drugiej zaś - przywołuje nadmiernie 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”, i „rozdartych ust”? Jak połączyć „bezbarwność” maków z brakującym „koniuszkiem nosa”? Nie zaskoczmy już przecież nikogo, jeśli powiemy, że również „dziwne osobliwości” *Ulicy Krokodyli* wyjaśniają się w świetle kabały luriańskiej. Tym razem jednak trzeba sięgnąć nie do teorii *cimcum*, która opisuje stworzenie świata, lecz do następnej części wielkiego systemu myślowego (lub jak kto woli - mitycznego) Lurii, gdzie mówi się o dalszych losach stworzenia. To doktryna *szewirat ha-kelim*. Z teorii *cimcum* musimy przypomnieć tu dwa motywy, które będą ważne dla dalszych rozważań. Pierwszy - świat stworzony jest z materii świetlnej i światło stanowi jego podstawową substancję. Drugi - świat powstaje w wyniku wielkiego wybuchu nagromadzonej Bożej energii. Przywołana obecnie druga teoria Lurii dotyczy właśnie tego dramatycznego momentu w dziejach Bożej kreacji. Określenie *szewirat ha-kelim* („rozbicie naczyń”, „popękane naczynia”, „rozerwane naczynia”) zawiera w sobie ten dramatyzm, bo też i jest to teoria kosmicznego dramatu.

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. Świat, który powstaje, jest 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 i wybrakowane:

Wszystko znajduje się gdzieś indziej. A byt, który nie jest na swoim miejscu, jest na wygnaniu. Tak więc wszelki byt, począwszy od tego praaktu, jest bytem na wygnaniu i wymaga sprowadzenia z powrotem i zbawienia. Rozbicie naczyń przenosi się na wszystkie dalsze stopnie emanacji i stworzenia; wszystko

jest jakoś rozbite, wszystko ma jakąś skazę, wszystko jest nie dokończone⁷⁹.

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, bowiem na tym zamknie się historia świata - jej ostatnim aktem będzie przyjście Mesjasza.

W twórczości Brunona Schulza są odniesienia do wszystkich faz luriańskiej kosmogonii. Tu koncentrujemy się wyłącznie na temacie „rozbitych naczyń”, w dodatku analizujemy tylko jedno opowiadanie, gdyż wydaje się pod tym względem najbardziej reprezentatywne. Wiemy jednak, że jest to zasadnicza kwestia w całym myśleniu i obrazowaniu autora *Ojczyzny*. Została wypowiedziana „otwartym” tekstem w *Mityzacji rzeczywistości* przy użyciu formuł językowych jakby wprost wziętych z kabalistycznych traktatów. Czytamy więc w tym eseju o „pierwotnym słowie”, które krążyło - ku zdziwieniu edytora⁸⁰ - „dookoła sensu światła” i „było wielką uniwersalną całością” (O, 365). Czytamy dalej, że „integralny organizm słowa rozerwany został na poszczególne wyrazy, na głoski, na potoczną mowę” (O, 366). I dowiadujemy się, że to rozerwane słowo - „jak poćwiartowane ciało węża z legendy, którego kawałki szukają się wzajemnie w ciemności” (O, 365) - oczekuje restytucji. Podobnie mówili kabaliści o rozerwanym w trakcie *szewirat ha-kelim* świetlistym słowie stwórczym. Nawet - i przede wszystkim! - święty Boży Tetragram został rozdarty: osobno J H i osobno W H⁸¹. Ułomne, uszkodzone słowo i ułomna, uszkodzona Księga - strzępy, „ułamki potłuczonego zwierciadła” (O, 119). Oto dwa skrzydła Schulzowskiej wizji „rozbitych naczyń”.

A do tego trzeba jeszcze przecież dodać *Traktat o manekinach*, gdzie bezpośrednio mówi się o kreacji - właśnie! - „ograniczonej” i „kalekiej”. Pojawia się również u Schulza i samo pojęcie katastrofy kosmicznej - zarówno w prozie (*Druga jesień*: „jak w przeddzień kosmicznej katastrofy” (O, 228), jak i eseistyce (*Wędrowki sceptyka*: „[...] jakby po eksplozji świata. Pamiętamy głucho i niewyraźnie gdzieś tę straszliwą katastrofę kosmiczną” (O, 409); „wszystko legło w gruzy” (O, 410). *Ulica Krokodyli* zajmuje w tym ciągu problemowym specjalne miejsce.

Schulzowskie Krokodylopolis jawi się nam zatem jako skutek *szewirat 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 Schulzowej opowieści. Są natomiast widoczne jej efekty w świecie. Zasadą bowiem główną wykreowanego świata będzie powtarzalność mechanizmu owego pierwszego rozbicia. Pisze Schulz:

79 Scholem, *Kabała i jej symbolika*, s. 124-125.

80 Zob. przypis 2 (s. 365) w wydaniu Biblioteki Narodowej.

81 Por. Scholem, *Mistycyzm żydowski i jego główne kierunki*, s. 338.

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. (O, 79)

Mamy więc tu opowieść o skutkach głębokiego, metafizycznego, pęknięcia, opowieść o świecie tworów popękanych, niedokończonych, fragmentarycznych, zepsutych fizycznie i duchowo, tworów o niepełnym i niepewnym statusie ontologicznym, tworów 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. Jedyne określenie jakoś uogólniającym i w pewien sposób interpretującym stan przedstawianej rzeczywistości staje się ów tytułowy „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 semantyki⁸². 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. (O, 366)

Ulicy Krokodyli patronuje zatem krokodyl. Trzeba zapytać o podstawy dla takiej jego 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”?

⁸² Zob. na ten temat chociażby podstawowe kompendia i słowniki: A. M. Kempański, *Słownik mitologii ludów indoeuropejskich*, Poznań 1993; W. Kopaliński, *Słownik symboli*, Warszawa 1990; M. Oesterreicher-Moliwo, *Leksykon symboli*, przeł. J. Prokopiuk, Warszawa 1992.

Krokodyle wprawdzie 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 bowiem „[...] otwierała daleki widok na całą dolinę Tyśmienicy, wijącej się falisto bladeziółtą wstęgą, na całe Pojezierze szeroko rozlanych moczarów i stawów, na pofałdowane przedgórza [...]” (O, 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 znaczniejszych odniesień wodnych. A tu krajobraz jakby rodem z Polesia, lecz 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. Następna sprawa w tym kartograficznym obrazie: „faliste wicie się”, przesuwające się przez moczary, wzmocnione jeszcze korespondencją „pofałdowanych przedgórzy” rozciągniętych w linię horyzontu. Skromny to, lecz dostatecznie wyraźny obraz kształtu i ruchu węża. Asocjacje są więc tu raczej „wężowe” niż „krokodyle”. Moczary jednak byłyby zdecydowanie „krokodyle”.

Dalsze nawiązania - ciągle nieznaczne - są już na terenie właściwej Ulicy Krokodyli. Można je dostrzec w takich oto obrazach: ulica upodabnia się do rzeki („przepuszcza znów swym korytem”; O, 78), przechodnie również („Pod domami płynie rzeka tłumy”; O, 76; „figury przepływają”; O, 76). Oczywiście, są to prawie frazeologizmy, lecz w kontekście, który tu wydobywamy, 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, łatwej intymności, brudnego mieszania” (O, 72). Prawie niepostrzeżenie „realne” bagno z okolic miasta przekształca się w „bagno moralne”, zachowując wszystkie cechy „fizyczne” bagna: taplanie się w płytkim błocie, mieszanie, 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 właściwość, jak „lepkość” (miejscowe kobiety mają „uporczywe, lepkie, łaskoczące spojrzenie”; O, 79). Połączenia szeregów semantycznych „szarości”, „mętności”, „brudu” i wężowej „falistości” dokonuje się w takim obrazie: „Wadliwe, mętne i brudne szyby, łamiące w falistych refleksach ciemne odbicie ulicy [...] szara atmosfera jałowych tych wnętrzy [...]” (O, 72).

Wszystkie wymienione tu tropy, poszlaki i asocjacje, zbiegają się i konkretyzują

w bezpośrednio przywołanym i nazwanym - jednak! - gadzie. Chodzi o „panienki sklepowe” i ich - powiedzmy - pozycję wobec klienta:

Odwrócone do niego tyłem lub bokiem, przystawały w aroganckim kontrapoście, przestępowały z nogi na nogę, grając kokieterijnym obuwiem, przepuszczały z góry na dół po smukłym ciele węzową grę członków, atakując nią spoza owej niedbałej nieodpowiedzialności podnieconego widza, którego ignorowały. (O, 75)

Fundamentalny obraz. Krokodyla nadal brak, ale jest wąż. Owa gadzia inwersja ma tu 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” (O, 73), „miękki do efeminacji” (O, 74), który „przymila się i kryguje, i chwilami robi wrażenie transwestyty” (O, 74). Męsko-żeński, „falisty” subiekt z Ulicy Krokodyli⁸³. Obraz rozciąga się na całą scenę w sklepie z konfekcją, który w końcu okazał się antykwarnią pornograficznych druków, która to antykwarnia, w ostateczności „ostatecznej” - tego opowiadania - była jednak sklepem z konfekcją. Nieprawdopodobnie Schulz spiętrzył i zagęścił semantykę tej sceny. W scenie tej występuje wąż, mężczyzna, kobieta, 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 bowiem 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 też miejsce - równoczesne - ich połączenie, gdyż subiekt nie tylko „chwilami robi wrażenie transwestyty”, ale przekształca się po prostu w kobietę i kończy swoją aktywność „kobietą biernością”, układa się na kanapie „odslaniając kobiecie dekolt” (O, 75). W ten sposób wskazuje się na dwoistą naturę samego węża, gdyż w symbolice uniwersalnej wąż ma charakter właśnie męsko-żeński. Charakterystyczny w tej scenie jest także rozkład „ról”: proceder kuszenia rozpoczyna ów dwoisty wąż-kusiciel, który przygotowuje „teren” dla „panienek” - dalej to już one będą samodzielnie „rzecz wiadomą”

⁸³ Bez wątplenia mamy tu do czynienia z kolejnym u Schulza motywem wystylizowanym androgynicznie, transwestytyzm bowiem też ma na celu zatarcie płciowego zróżnicowania.

kontynuowały.

To centralna część opowiadania - najdłuższa i najbardziej rozbudowana scena. Środek opowiadania wypełnia więc opis kuszenia z wszystkimi komponentami, które znamy z Biblii. Musimy w tym miejscu nieco skorygować naszą wcześniejszą opinię o tym, że w opowiadaniu brak opisu katastrofy kosmicznej. Otóż grzech pierworodny w ujęciu niektórych kabalistów jest częścią *szewirat ha-kelim*, tą częścią „ludzką” i widzialną, bo sama katastrofa odbywa się „przed” człowiekiem i „przed” widzialnym światem. Tak czy inaczej odwołuje się tu Schulz do sytuacji źródłowej. Bez wątpienia - to obraz zła, „drugiej strony”, „lewej strony”, tak, jak za sklepem z ubraniami skrywał się drugi sklep - magazyn rozpusty. Kabaliści opisując *sitra achre* również posługują się Izajaszowym obrazem dwóch węży i - oczywiście - perspektywą seksualną⁸⁴.

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 subjektem-wężem i wężowatymi panienkami oraz klientem modelowana jest w kategoriach aktu seksualnego. Równocześnie obraz jeszcze bardziej się komplikuje 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” (O, 76). 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, jak pamiętamy, *histalkut* („podwyższenie”) i poprzedza ruch wypchnięcia do przodu (*hitpasztut* - „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.

Kluczową pozycję problematyki erotycznej podkreśla się w opowiadaniu jeszcze i w inny sposób, wyjątkowy, gdyż jakby przełamujący podstawowy język stosowany do opisu świata Ulicy Krokodyli. Rzecz dotyczy barw. W szarej rzeczywistości okazuje się jednak, że „panienki sklepowe” są czarne. I to jak! O tej ich „czerni” jest cały długi fragment, ale bo też idzie o opis niezwyklej czerni. Przytaczamy 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 czerności, 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

84 Zob. *Sitra Achara*, w: *Opowieści Zoharu*, s. 204.

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. (O, 74-75)

Wszystkie cechy Schulzowskiego intensywnego stylu widać tu jak na dłoni. Zatrzymujemy 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 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 kabalistycznej są „szare”, w symbolice „plamy”, „zmazy”, „grzechu”, „skalania” i „nieczystości” - czarne. Z jednej strony semantykę erotyczną doprowadza narrator do ekstremalności, z drugiej dodaje nowy aspekt kwalifikujący - plamę i nieczystość⁸⁵. Do „brudu” i „lepkości” przybywa w ten sposób nowa jakość.

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

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. (O, 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, czyli 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. (O, 78)

Znowu wąż! Prezentacja zupełnie jak w zagadce typu: co mają ze sobą wspólnego dwa długie i kręte przedmioty? Oczywiście, obydwaj są niskiego wzrostu. W zestawieniu „pociągu” i „węża” elipsą objęta jest narzucająca się podstawa porównania. Chodzi bowiem o antropomorfizację

85 Por. P. Ricoeur, *Symbolika zła*, przeł. S. Cichowicz i M. Ochab, Warszawa 1986, zwł. cz. 1. Symbole pierwotne: zmaza, grzech, wina; zob. również: Caillois, dz. cyt., rozdz. Świątość i zmaza.

obydwu zestawianych „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 dostatecznie zleksykalizowane. Ale nie u Brunona Schulza. U Schulza nawet z pozoru banalne informacje mogą mieć istotne i wcale nie idiomatyczne znaczenie. W innym opowiadaniu, gdzie również pociąg będzie ważnym środkiem komunikacji, w *Sanatorium pod Klepsydrą*, dwukrotnie, w dość 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” (O, 250).

Tu inaczej. Sapie, więc żyje. Tu również pojawi się dwukrotna informacja umieszczona w najbliższym kontekście. Następne, po zacytowanych wyżej, zdanie zaczyna się od słów: „Ciemne sapanie parowozu”. Synestezja tego obrazu przenosi znaczenie od razu w inny wymiar. Oto bowiem opisany w ten sposób, jak widzieliśmy wyżej, pod względem cech anatomicznych, pociąg-wąż niespodziewanie wjeżdża w środek ludzkiego „czarnego szpaleru”, w ulicę „zacieśnioną na chwilę” (O, 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 ciągle do czynienia z rzeczywistością wybrakowanych, uszkodzonych i nieprawidłowo funkcjonujących przedmiotów; z imitacją, pozorem i „skorupami”. Komunikacja kolejowa na Ulicy Krokodyli ma dokładnie takie same cechy, jak cały świat przedstawiony opowiadania. Należy do świata zła, pokusy, upadku, grzechu. Jest integralną częścią „drugiej strony” - i efektem „rozbitej” całości. Ale to tylko jedna warstwa semantyczna.

Druga warstwa obecna w obrazie komunikacji kolejowej w istotny sposób zakłóca i przełamuje nakreślone powyżej odniesienia. Wyznacza ją kilka części składowych. Wszystkie niezwykle. Najpierw długie, cierpliwe i wytrwałe oczekiwanie tłumu ludzi na przyjazd pociągu. Oczekują „w nieregularnych porach dnia, gdzieś ku końcowi tygodnia” (O, 77). Oczekują w niepewności, „czy przyjedzie i gdzie stanie” (O, 77). Czekają - wobec niemożności uzgodnienia „poglądów na miejsce przystanku” (O, 77) - „w dwóch różnych punktach” (O, 77). Całkowita determinacja - widać przyjazd pociągu ma dla tych 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, gdyż pociąg odjeżdża w czasie pertraktacji „z przekupnymi urzędnikami”. Jakiś rodzaj wyższej bezinteresowności w dzielnicy „z podkreślonym jaskrawo charakterem trzeźwej użytkowości”

(O, 71). Niezwykajne w tej dzielnicy oczekiwanie kończy się rozczarowaniem, bo pociąg odjeżdża „odprowadzany przez wolno sunący, rozczarowany tłum, który odprowadza go daleko” (O, 78).

Mieszkańcy Ulicy Krokodyli będą ciągle oczekiwali na pociąg. W twórczości Schulza kategoria *o c z e k i w a n i a*; jest zawsze sygnałem najwyższego znaczenia. Można powiedzieć, że ów pociąg-waż oznacza dla mieszkańców sferę specjalnych wartości. Kryptonim „podróż” niech będzie wstępnym określeniem tych niezrealizowanych, a jak widać - silnych pragnień. W świecie, gdzie słowo „nadzieja” występuje wyłącznie w kontekście „nieczystych nadziei” (O, 73), pojawia się coś w rodzaju nieokreślonej nadziei innego typu.

Dalsze - jeszcze bardziej zdumiewające - fakty świadczą, że mamy w tym obrazie do czynienia z radykalnie inną rzeczywistością.

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

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

Ostatnie, szóste podkreślenie i jakże zupełnie odmienne niż wszystkie wcześniejsze: „powiew dziwnej powagi, pełnej smutku”! Wcześniej była „dziwna blohość”, „lekkomyślność, która cechuje tu wszystko” (O, 77), wcześniej akcentowane były braki i ograniczenia: brak troski, brak refleksji, brak perspektyw. Komunikacja kolejowa wprowadza więc do tego świata jakieś absolutnie inne wartości, całkowicie obce wartościom dotychczas dominującym w opowiadaniu. Na moment tylko, bo 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 już o tej „normalności”; beztroski tłum, brudne, szare wystawy, tandetny towar, ulica-dworzec znowu staje się „korytem”. Pozostaje jednak w pamięci powaga, melancholia i wreszcie jakaś perspektywa - „tchnienie dalekich dróg”. Oczekiwanie wypełnione tajemniczą i dziwną powagą.

Tym niezwykłościom towarzyszy druga tak zdecydowana inwazja kolorystyczna. Znowu szarość przechodzi w czerń i - nowa jakość - w 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” (O, 78), dworzec pełen zmierzchu. Z jednej strony „zmierzch” wprowadza częściową przynajmniej motywację dla ciemności, z drugiej zaś - i to ważniejsze - ustanawia pewną miarę czasową nieobecną dotychczas w opowiadaniu, miarę 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 zawsze szybko zapada zmierzch. Odnosimy wrażenie, że w ten sposób przywołuje się perspektywę 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 *szewirat ha-kelim*, z drugiej - wizja oczekiwanej i pożądanej, tak 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 „tamnym”, metafizyczny punkt przejścia między „drugą stroną” a jakąś zdecydowanie Inną Stroną.

Że jest to styk metafizyczny, świadczy pojawienie się metafizycznego komponentu: chromatyzmu. Czerń bowiem ma w tym przypadku zupełnie inny sens niż czerń, nieczysta plama, panienek. W obrębie jednego opowiadania występują zatem 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 - jak już wspominaliśmy - obrazowanie seksualne. Wąż męski i wąż żeński, wąż falliczny, światło i barwy, zwężenie i przejście, jedna strona i druga strona. Oto fragment zoharycznego tekstu o „drugiej stronie”:

Głównym punktem Drugiej Strony, znajdującej się poniżej Stopnia Świętości, jest głowa Stopnia Zewnętrznego - głowa męża spoczywającego na wielbłądzie. Jest to wierzchołek skłębionego, gęstego mroku, który się powszędy rozpełzł. Otóż wtenczas, gdy ze środka srogiego gniewu podnosi się dym, rozpełza się on i rozchodzi, i wybucha gniew za gniewem, jeden po drugim, kładzie się na poprzednim i zawłada nim na podobieństwo mężczyzny, który zawłada kobietą; i splatają się razem płodząc jeszcze sroższy gniew. Kiedy dym zaczyna się wznosić, przeciska się ze środka przez bardzo ciasny i wąski otwór, po czym rozprzestrzenia się. Zaczem rozprzestrzenia się dalej w krętych zwojach, niczym wąż bieglący w sprawach zła⁸⁶.

Na Ulicy Krokodyli jest to jedyne miejsce - szczelina przepuszczająca węzowy pociąg - przez które mieszkańcy mogą wydostać się na zewnątrz i opuścić swój świat, jedyny punkt otwarty na „tchnienie dalekich dróg”. Jedyne moment w opowieści sygnalizujący 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 przecież z obfitego materiału analitycznego - pozwalają na zamknięcie

86 *Sitra Achara*, s. 196.

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 zatem 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 też 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.

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 komercyjalnych ogłoszeń, wśród których zagnieździły się pasożytniczo podejrzane anonse, drażliwe notatki, wątpliwe ilustracje [...]. (O, 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” (O, 74), a „zepsuty młodzieniec” najpierw „dyskretnie zwraca uwagę na markę ochronną towaru, markę o przejrzystej symbolice” (O, 74), później demonstruje klientowi „osobliwe marki ochronne, całą bibliotekę znaków ochronnych, gabinet kolekcjonerski wyrafinowanego zbieracza” (O, 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 kulminacyj zepsucia, takich wymyślności wyuzdania nie przeczuwaliśmy nigdy” (O, 74). Charakter tej „ikonografii” jest oczywisty i bez bliższej

prezentacji. Skoro jednak integralną częścią świata przedstawionego są „ryciny” i ich oglądanie, trzeba i nam przyjrzeć się im nieco dokładniej.

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. *Xięga Bałwochwalcza* - w pewnym sensie Schulzowski „druk prywatny” - najlepiej reprezentuje cały ten wątek i można w niej zobaczyć coś w rodzaju ikonograficznego odpowiednika *Ulicy Krokodyli*. Rzecz jasna, są to dzieła całkowicie odrębne, więc w grę wchodzi tylko pewne analogie.

Pod pewnymi jednak względami „podobieństwo” zdaje się „wychodzić poza zwykłą metaforę” i „ma się w istocie wrażenie”, że dostrzegamy tu nawet „krokodyle” odniesienia. Jedną z grafik autor wprost zatytułował *Bestie* i jest to określenie wyjątkowo ściśle, bowiem ludzka teratologia towarzyszy licznym Schulzowskim obrazom erotycznym zarówno w *Xiędze Bałwochwalczej*, jak i 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 zezwierzęcenia w postaci łap, ogonów, tułowi psich lub kocich. Tłum tych kreatur podążających za kobietami czasami formuje się w charakterystyczną procesję, która ma kształt jakiegoś potwora-jaszczura. Są to znane i wielokrotnie opisywane właściwości Schulzowskiej wizji plastycznej.

Te bardzo widoczne obrazy „zezwierzęcenia” 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 a kobietą. Są obrazami pożądania, pokusy, grzeszności, „bałwochwalcstwa”. Należą całkowicie do świata „skorup”, do rzeczywistości uformowanej w trakcie *szewirat ha-kelim*. Nie znajdujemy w nich śladu jakiegось ambiwalencji, żadnych znaków oporu, przeciwstawienia, perspektywy zmiany. Grafiki i rysunki Brunona Schulza nie pomogą nam więc zrozumieć dziwnego węża-pociągu z *Ulicy Krokodyli*.

Pozostaje ostatnia już możliwość: rozejrzeć się w „gabinecie kolekcjonerskim wyrafinowanego zbieracza” i poszukać w „bibliotece znaków ochronnych”. Obok fotografii i rycin są jeszcze bowiem „marki ochronne”, cała ich kolekcja. I mają one w opowiadaniu szczególną pozycję. O „markach ochronnych towaru” traktuje cała osobna sekwencja. To właśnie od nich - jak pamiętamy - rozpoczyna się kuszenie w sklepie. Są wprowadzeniem do „kulminacyjnej 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”. Słowem, obiekt pasji zbierackiej wyrafinowanego kolekcjonera. Oczywiście, „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 wypadku 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 zdekompilowaniu i dwa przy komunikacji kolejowej), wzmacnianą doraźnie przez podwajanie szczególnie istotnych informacji. Mamy więc w opowiadaniu faktycznie siedem terminów oraz - ujmując rzecz w kategoriach pedantyczno-humorystycznych - trzy i pół wyróżnienia.

Fragment o markach ochronnych ma swoje odbicie w biografii Brunona Schulza. Schulz był bowiem autorem marek ochronnych. Wykonał je dla dwóch „gabinetów kolekcjonerskich” dwóch „wyrafinowanych zbieraczy”. Chodzi o ekslibrisy Maksymiliana Goldsteina i Stanisława Weingartena⁸⁷. 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 wobec 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 gatunku⁸⁸.

Całkowicie inaczej przedstawia się sprawa z markami ochronnymi Weingartena⁸⁹. Są rzeczywiście osobliwe, a ich symbolika nie jest wcale przejrzysta. Stanowią dwie odrębne kompozycje zbudowane wedle odmiennych reguł, każda z własnym, samodzielnym znaczeniem. Dwa złożone, może nawet bardzo złożone, teksty plastyczne. Dwie opowieści, ich narracyjność nie ulega wątpliwości, które łączy, przy wszystkich różnicach, coś w rodzaju ideowego pokrewieństwa. Znaczenie tych ekslibrisów jest odwrotnie proporcjonalne wobec 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 ciaśniejsze granice” pewnej wizji⁹⁰.

Jednemu z ekslibrisów nadał Schulz kształt teatralnej sceny. Właściwie niewielkiej scenki

87 Pisze o tym Ficowski w szkicu *Ekslibrisy, czyli Stanisław Weingarten i inni* (w: tenże, *Okolice sklepów cynamonowych*, s. 23-28).

88 Reprodukacja *Exlibris Eroticis* znajduje się w zbiorze: *Bruno Schulz 1892-1942. Katalog-pamiętnik wystawy „Bruno Schulz. Ad Memoriam”*, s. 229 (nr 123; nr kat. 452). Drugi ekslibris 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).

89 Ekslibrisy Weingartena były kilkakrotnie reprodukowane - ostatnio w zbiorze: *Bruno Schulz 1892-1942. Katalog-pamiętnik wystawy „Bruno Schulz. Ad Memoriam”*, s. 228-229 (nr 121 i 122; nr kat. 450 i 451).

90 Przedstawiona na następnych stronach interpretacja obydwu ekslibrisów zostanie szerzej rozwinięta i zaprezentowana - wraz z innymi pracami plastycznymi Schulza - w osobnej książce (zatytułowanej *Pierwszy Mesjasz*), która będzie omawiała problematykę kabalistyczną w plastyce autora *Xięgi Bałwochwalczej*.

„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 więc w dolnych rogach kompozycji nagie postacie kariatyd z instrumentami muzycznymi, a skrzydlaty koń w otoczeniu dwóch innych nagich postaci rozciąga się w najniższym paśmie obrazu. Na górze zaś - w jednym rogu siedząca naga para, w drugim - Pan grający na flecie. Przy lewej kulisie - od strony widza - mężczyzna w stroju pierrotta 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 bowiem dwa ogony z obydwu stron - i owija się wokół kurtyny na wysokości stóp kościotrupa. Głowę z szeroko otwartą paszczą i wysuniętym językiem ma zwróconą na scenę. Więc pojawił się wreszcie u Schulza wąż we własnej - jeśli tak można powiedzieć - osobie! Jedyny raz w całej twórczości i ma to swoją wymowę. To „wszystko” otacza ciasno scenę, rozchyła kurtynę, patrzy i czeka, czyha. Jakby rama modalna sztuki, otwierająca perspektywę na sceniczny dramat.

A na scenie rozgrywa się prawdziwy dramat, którego nie zna praktycznie pozostała twórczość Schulza. Bo oto w mrocznych czeluściach ukazuje się słabo widoczny, szary, tłum drobniotkich nagich postaci kobiet i mężczyzn. W ułożeniu ciał rozpoznajemy charakterystyczne dla autora *Xięgi Bałwochwalczej* pochylenia, przygięcia, skurczenia, pokłony. Po prostu, tłum typowych Schulzowskich „bałwochwalców”, lecz obojga płci i nie widać też obiektu bałwochwalcstwa. Zauważamy również, że są pędzeni pod przymusem, gdyż na końcu pojawia się ktoś z uniesioną do ciosu ręką. Są widoczne także pewne oznaki oporu, ponieważ kogoś, wymachującego mocno rękami, wręcz niesie się na ramionach. Pochylenie postaci nie jest więc wywołane, jak w wielu 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 i będący samym mrokiem, niewyraźnie majaczy 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 też w tym ekslibrisie. Oko nastawione na postrzeganie pańienek pełnych pigmentu, chociaż metafizycznie szarych, nie dostrzega czającego się za nimi demona - musi spojrzeć przez szkło powiększające. Droga bałwochwalców - i „obektów” bałwochwalcstwa - 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 jest przez

gigantyczną ciemną rękę (tylko dłoń i przedramię) w sferę mroku, w stronę, gdzie zmierzają wszyscy, tam, gdzie czyha potworny demon, śmierć i wąż. To właśnie w zgięciu jej nogi, pod wyłaniającą się z ciemności ręką, umieścił Schulz złego ducha. Kobieta usiłuje się wyrwać, dramatycznie rozrzuca ręce, błagalne spojrzenie kieruje w stronę pierrot, który jednak tylko patrzy i podnosi rękę w geście pożegnania. Tu już nic się nie zmieni. Dodajmy, że pierrot ma profil Brunona Schulza.

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 *szewirat ha-kelim* - zamaskowany w świecie Schulza w licznych obrazach pokusy, rozciąga swoje cielsko wzdłuż całego obrazu, towarzyszy całej opowiadanej 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, zmaterializowany, bez maski i kamuflaża metafor, bo 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 kontrast 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 formacie 11,5 x 8 cm! 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. Zbudowany, jak ikonostas, gdyż w ramach niewielkiego prostokąta stłoczył Schulz dziewięć obrazów różnej wielkości, kształtu i zawartości⁹¹. Niezwykły, naoczny i dosłowny obraz *szewirat 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 tak, jakby absolutnie odrębne obrazy lub też fragmenty jakichś obrazów zostały dobrane i połączone tylko i wyłącznie pod kątem wielkości i kształtu, tworząc kompozycję pozbawioną jakiegoś centrum znaczeniowego, jakiegoś głównego motywu, który pozwoliłby określić, co jest jej przedmiotem. Dobrze charakteryzują tę sytuację słowa, które napisał Schulz w *Sierpniu* o osobie ciotki „[...] zaledwie luźnie utrzymywanej

91 Trudno w ogóle powiedzieć, jaki format ma ten ekslibris, ponieważ w źródłach występują rozmaite dane. Obecny właściciel znaku, J. Ficowski (*Ekslibrisy, czyli Stanisław Weingarten i inni*, s. 27), podaje rozmiar 13 x 8 cm dla oryginału i 10,4 x 7,7 dla formy używanej w książkach. Natomiast w opisie katalogowym (dz. cyt., s. 294, nr 450) podano format 28,5 x 17, 5 cm. Wydaje się, że dane prawdziwe, jeśli chodzi o rozmiar oryginału, zawiera raczej opis katalogowy.

w skupieniu, w więzach formy indywidualnej, i nawet w tym skupieniu już zwielokrotnionej, gotowej rozpaść się, rozgałęzić, rozsypać [...]” (O, 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. To jedyny taki obraz w całej jego twórczości.

Świat wyłoniony 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 przeciwstawny, ale przy spojrzeniu dynamicznym jako ruch powrotny, płynny, falujący, schodzący „zygzakiem” z góry w dół.

Prawdziwe natomiast komplikacje występują w świecie dolnym. Tu rozbitcie jest największe, albowiem 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. Dokonała się 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 poziome obrazy 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 niezwykłej 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 - ekscentrycznie 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 w rozpoznaniu zawartości drugiego - największego w całym ekslibrisie - rysunku. Nie tylko wszystko wyraźnie widać, ale widać również - i to jest najważniejsze - że chodzi o sygnał intertekstualny. Schulz narysował tu bowiem replikę *Szału uniesień* Władysława Podkowińskiego⁹². Z charakterystyczną zmianą: na galopującym koniu umieścił nagoego 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 się dialog - przynajmniej w zakresie płci jeźdźca. Nieokreślona chimera częściowo konkretyzuje się i przybiera kształt sztuki. Chodzi więc o sztukę. Ale przywołana sztuka też nie jest zbyt jasna - raczej dionizyjska niż apollinijska - bo ma charakter symbolistyczny. Owładnięty „szalem uniesień” mężczyzna wcale nie kieruje biegiem konia, który w szalonym pędzie niesie go gdzieś w nieznane.

92 Pierwsza zwróciła na to uwagę Magdalena Tyszkiewicz (O *niektórych cechach osobowości Brunona Schulza*, w: *Teatr pamięci Brunona Schulza*, red. J. Ciechowicz i H. Kasjaniuk, Gdynia 1993, s. 75). Dodajmy też przy okazji, że dwanaście zdań, jakie napisała o obydwu ekslibrisach Tyszkiewicz, i jedenaście zdań, jakie bezpośrednio o nich wypowiedział w cytowanym wyżej szkicu Ficowski, wyczerpują całą dotychczasową literaturę o tych Schulzowskich „markach ochronnych”.

Ów dynamiczny chaos górnych obrazów wskazuje jednak pewien kierunek. Pościg za fantomem, który skryzalizował 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 to zatem droga - do początku. Koń biegnie prawie po przekątnej, lekko w dół obrazu, w stronę lewego dolnego rogu. Tam mieści się początek, nie kompozycji, lecz świata. Tam, w wąskim pasie rozdzielającym górę i dół, chociaż strukturalnie wmontowanym w dolną strefę, w środku więc, ale na jego skraju, znajduje się niewielka „klatka” z rysunkiem postaci w pozycji embrionalnej. Człowiek i rzeczywistość ujęta w skurczu *cimcum*. Trudno o bardziej dosłowny obraz stanu świata przed jego rozwinięciem, gdy wszystko było jeszcze tylko projektem i potencją. To 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 *szewirat ha- kelim*. W dole jest 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 jest 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. To 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. Jest więc w tym świecie 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 już niepodzielnie śmierć i zło. Panuje dosłownie, gdyż 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 zarówno dla budowy całego ekslibrisu, jak i dla przedstawianej 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, bo 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, gdyż 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 jest u Schulza. Długotrwałe oglądanie marek ochronnych opłaciło się, albowiem zobaczyliśmy, to, czego wyraźnie nie mogliśmy dostrzec w *Ulicy Krokodyli*. Zobaczyliśmy dyptyk z wężem i krokodylem oznaczającymi radykalne, metafizyczne zło⁹³. 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 paszczkę. 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 jest 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 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.

93 Do sporządzonego przez Andrzeja Ossowskiego (*Drohobyckie bestiarium*, w: Bruno Schulz. *In Memoriam 1892-1942*, s. 79-99) opisu Schulzowskiego bestiarium, w którym według autora występuje około 120 okazów, dorzucamy zatem jeszcze dwa - najważniejsze.

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. Pozostawiamy tę sprawę na razie w zawieszeniu.

W tym miejscu wypada bowiem zauważyć, że trop węża i krokodyla urywa się definitywnie. Wiemy, jakie ostateczne znaczenie ma gad u Schulza. Nie wiemy nadal, jaki to ma związek z tajemnicą komunikacji kolejowej na Ulicy Krokodyli, gdzie - jeśli mówić w kontekście ostatniego rysunku - nie ma żadnych śladów tak dramatycznej walki. Jakież oznaki słabego oporu wobec rzeczywistości dostrzegliśmy w zachowaniu oczekujących na dziwny pociąg, ale śmiertelnego przecież 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 dowództwem Archaniola Michała. Liczebnością nie ustępują mityczni herosi, bohaterowie z legend i sag, żeby wymienić tylko Zygfrйда 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 zupełnie 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 męczyzny będzie tu głównym środkiem - i wystylizował ją raczej jako jakiegoś bohatera mitycznego. Z drugiej zaś - wprawdzie poza samą sceną walki, ale w bezpośrednim sąsiedztwie - zastosował bardzo konwencjonalny znak sakralny: malutkiego aniołka zwróconego w stronę miejsca akcji. Więc jednak jakieś odniesienie do świętości (i to z takiego obszaru, w którym występują aniołowie) jest 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 wypełnia, nie jest przecież

„ostateczne” i „końcowe”. Ktoś, kto się tam znalazł, zajmuje pozycję fundamentalną w przedstawionym świecie i toczy zasadniczy 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 była obecna w myśleniu i wyobraźni Schulza znacznie wcześniej niż pisemne jej ślady, w jakich dotarła do nas; że sensory 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, że dokonane rozpoznanie może być nieco szokujące, bo przecież rzecz dotyczy dziełka znanego dobrze od dawna, dziełka, w które wpatrywaliśmy się od wielu lat. Z Mesjaszem zawsze jest jednak ten sam problem: rozpoznanie. Do naszego stwierdzenia doszliśmy wszakże nie w efekcie jakiejś iluminacji, lecz metodą dosyć żmudnej analizy i przez odnalezienie właściwego kontekstu hermeneu- tycznego, o którym będzie jeszcze 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 judeochrześcijańskiej. Węże, krokodyle, gady, kabalistyczna wizja - mocno podbarwiona gnostycyzmem - katastrofy kosmicznej i świata „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 gwałtowny rozwój - martwej w ortodoksyjnym judaizmie, zablokowanej i objętej tabu, gdyż uznanej za niebezpieczną - problematyki mesjańskiej. Sprawa 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 ściślej: pseudomesjańska) i obfite piśmiennictwo. Powiedzmy wprost - szokująca i paradoksalna teologia mistyczna, operująca

fantastycznymi i fantasmagorycznymi pojęciami, wyobrażeniami, pomysłami, konkretyzacjami⁹⁴. 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. To właśnie Natan przekonał i namówił Sabbataja Cwi do podjęcia mesjańskiej 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 innego 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 w młodzieńcu z ekslibrisu Weingartena Mesjasza, 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 wycytane - „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 Lurię procesami *cimcum*, *szewirat 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

94 „Mesjańską rewolucję” najlepiej przedstawią G. Scholem w olbrzymiej monografii poświęconej osobie najśłynniejszego wśród pseudomesjaszy: *Sabbatai Sevi. The Mystical Messiah (1626-1676)*, Princeton 1972. Zob. także rozdział Sabbataizm i herezja mistyczna w: *Mistyzyzm żydowski i jego główne kierunki*.

była wpleciona w to pierwotne światło Boże. Zatem od początku stworzenia dusza ta skrywa się w głębinie wielkiej otchłani, uwięziona w ciemnicy *klippot* - królestwie mroku. Owa najświętsza dusza mieszka na dnie przepaści w towarzystwie „węży”, które ją prześladowają i usiłują wodzić na pokuszenie. Wężom tym wydany jest „święty wąż” - Mesjasz: hebrajskie słowo oznaczające węża, *nahasz*, ma tę samą wartość liczbową, co słowo *masziach*, Mesjasz. Tylko o tyle, o ile proces *tikkun* prowadzi do oddzielenia dobra od zła, oddziela się i uwalnia ze swej niewoli również dusza Mesjasza. Gdy proces doskonalenia, nad którym dusza jego trzyma się w swojej „ciemnicy” i w imię 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 wcieleniu⁹⁵.

Dramat kreacji, czyli katastrofa *szewirat 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 zło. 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 specjalnie 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” on i „przybiera”, odzyskuje rozproszone iskry światłości, oddziela dobro od zła, „skleja” potłuczone odłamki skorup, powoli, lecz ciągle strukturalizuje amorficzną rzeczywistość *szewirat ha-kelim* - aż i Mesjasz, i świat równocześnie osiągną stan ostatecznego wypełnienia. Wtedy nastąpi zbawienie - wieczne królestwo mesjańskie.

Izaak Luria - zanim przebył do Safedu 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 krokodylimi, jak widać, ma w myśleniu i wyobraźni kabalistycznej szczególne znaczenie i wcale rozległą tradycję.

Schulzowski ekslibris dla Weingartena mógłby być zatem świetną ilustracją traktatu Natana

95 Scholem, *Mistycyzm żydowski i jego główne kierunki*. Powyższy fragment podajemy we własnym przekładzie (za edycją książki Scholema w Bibliotece Alija, t. II, Jerusaleń 1984, s. 125), gdyż w polskim wydaniu translator, Ireneusz Kania, odstępkuje od Biblii Tysiąclecia i inaczej tłumaczy ów istotny werset z *Księgi Ezechiela*, który stał się podstawą wywodów Natana z Gazy: „krokodyla” zastępuje „smokiem” (zob. s. 362). Tymczasem „krokodyl” bez wątpienia lepiej pasuje do realiów egipskich, o które przecież chodzi prorokowi w tej *Księdze*. O poglądach Natana z Gazy, oprócz wskazanej dotychczas literatury, zob. także: Scholem, *Kryzys tradycji w mesjanizmie żydowskim*, przeł. J. Doktor, „Literatura na świecie” 1993, nr 5-6, s. 74-76.

z Gazy. Poczwórnny zespół cech każe rozpoznać w młodzieńcu z ekslibrisu Mesjasza odpowiadającego wyobrażeniom kabalistów z ruchu mesjańskiego. Wszystkie były omówione dokładnie i obszernie wcześniej, więc teraz tylko je wyliczamy. Po pierwsze, występuje w świecie rozbitym na 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 stadium 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 pokona zło Bożym mieczem, ale u kabalistów-apokaliptyków pojawiło się również przekonanie, że to sam Mesjasz jest tym mieczem⁹⁶. 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 możliwość 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 cóż to za Mesjasz, jeśli sromotnie ginie. Otóż sama tylko perspektywa takiego wariantu nie tyle, że niczego nie obala ani nawet nie osłabia, lecz - wprost przeciwnie - jeszcze dodatkowo wzmacnia i rozszerza argumentację mesjańską. I byłaby to kolejna, szоста, mesjańska cecha Schulzowskiego obrazu. W judaizmie bowiem, zarówno ortodoksyjnym, rabiniczno-talmudycznym, jak i w refleksji kabalistycznej, istnieje pojęcie i wyobrażenie dwóch Mesjaszy: Mesjasza syna Józefa i Mesjasza syna Dawida. Ten pierwszy pojmowany jest jako Mesjasz wstępny, który podejmuje walkę ze złem, ale ginie w jej trakcie. Przygotowuje w ten sposób drogę na przyjście ostatecznego, zwycięskiego Mesjasza⁹⁷.

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, jest 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

96 Por. M. Galas, *Z dziejów mesjanizmu w judaizmie*, „Literatura na świecie” 1993, nr 5-6, s. 32. Kabaliści sięgali w tym wyobrażeniu do źródeł biblijnych. Oto bowiem w *Księdze Ezechiela* (29, 8), zaraz po opisie faraona-krokodyla, Bóg zapowiada, że sprowadzi na niego miecz, którym pokona bestię nilową. Wiadomo również, iż w perspektywie ostatecznej to właśnie Zbawiciel unicestwi zło Bożym mieczem, ale nie mieczem dosłownym, lecz mieczem Słowa Bożego. Czytamy w *Apokalipsie* (19, 15):

A z Jego ust wychodzi miecz,
by nim uderzyć narody:
On paść je będzie różgą żelazną.

97 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, s. 283-309).

znacznie głębsza, kabalistę takiego jak Natan i jego kontynuatorzy przekonuje gematria: obydwa 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”, ponieważ 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 umotywować dwuznacznego pseudomesjasza Sabbataja Cwi. Korzenie takiego myślenia są jednak o wiele starsze i mają rodowód jawnie gnostycki - jak zresztą cała kabała luriańska i postluriańska. Pisze Serge Hutin o pewnej sekcji gnostyckiej: „Według sethian Zbawiciel oszukał Stwórcę przyjmując formę potwora: węża. W ten sposób Słowo mogło wnikać do skalnego łona, by tam uwolnić z niewoli iskrę bożą uwięzioną w materii”⁹⁸.

Po Natanie i jego grzesznym mesjaszu obraz Zbawiciela 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 to, choć szczególnie, „pismo święte”, jakie ktokolwiek i kiedykolwiek napisał 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 raj? Ona to, ona, jest owym wężem w raj, a gdy kto będzie godzien go poruszyć, ten przyjdzie do żywota wiecznego⁹⁹.

W nauczaniu i praktyce Franka ambiwalencja mesjańska, o jakiej pisał Natan, staje się po prostu podstawową kompetencją i normą. Mesjański obraz został u niego 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 rolę¹⁰⁰. Dla naszych potrzeb istotne jest, że i taka konkretyzacja pojawiła się w kontekście mesjańskim. Oto mamy bowiem 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 są więc dwa znaczenia. Wariant „kolejowy” tej ambiwalencji poznaliśmy już wcześniej.

Obrazem tym wracamy na Ulicę Krokodyli. Nie możemy tam wjechać z kabalistami niskim

98 *Gnostycy*, przeł. K. Demianiuk, „Literatura na świecie” 1987, nr 12, s. 41. Dodajmy uwagę, że pojawiające się u Schulza motywy gnostyckie, widoczne nawet w samej terminologii - „demiurg” będzie tu koronnym przykładem - mogły „przyjść” do jego wizji wraz z kabałą. Kabała bowiem, zwłaszcza luriańska, zawiera wiele elementów jawnie gnostyckich. Na związki kabały z gnozą, i nie tylko, ciągle zwracał uwagę w swoich pismach G. Scholem. Piszą o tym także badacze gnozy na czele z Hansem Jonasem. Zob. G. Quispel, *Gnoza*, przeł. B. Kita, Warszawa 1988, s. 65; 73; por. także *Wprowadzenie* do tej książki pióra W. Myszora. O demiurgu u gnostyków zob. również: H. Rousseau, *Bóg zła*, przeł. A. Kotalska, Warszawa 1988, s. 56-65.

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

100 Więcej - drastycznych - szczegółów podaje J. Doktor (*Jakub Frank i jego nauka*. Warszawa 1991).

„jak wąż” pociągiem, bo go jeszcze nie znali, ale dla Jakuba Franka karety i powozy bardzo liczyły się jako wykładnik mesjańskiej wspaniałości, więc Schulzowskie 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.

III. Zbawienie świata czyli *tikkun*

Pisane było temu srodze doświadczonemu, prześladowanemu przez los mężowi pielęgnować samotnie swe medytacje o zbawieniu świata pośród tępego i obojętnego otoczenia, nieczulego na jego metafizyczne troski, załamać się nieomal pod naporem misji metafizycznej.

B. Schulz, *Exposé o Sklepach cynamonowych*¹⁰¹

... książki-legendy, książki nigdy nie napisane, książki-wieczni pretendenci, błędne i stracone książki *in partibus infidelium*...

B. Schulz, *Wiosna* (O, 162)

1

Zbyt mało wiemy na ten temat, żebyśmy mogli pozwolić sobie na zgubienie najdrobniejszej chociażby informacji. Poruszamy się zresztą w przestrzeni objętej działaniem *tikkun*, który polega - jak nauczał Luria - na zbieraniu wszystkich rozproszonych iskier świetlistej substancji. Nawet asterysk, drukarski znak graficzny, może mieć specjalne znaczenie. Historia, której zarys zamierzamy tu zrekonstruować, zaczyna się właśnie asteryskiem...

Tak więc, gdzieś około 1920 roku Bruno Schulz narysował dla przyjaciela ekslibris, w którym przedstawił pewien stan świata i miejsce, jakie zajmuje w nim Zbawiciel. Dopiero kilkanaście lat później obwieści publicznie swoje mesjańskie zainteresowania na terenie literatury. Obwieści, owszem, publicznie, ale po swojemu, czyli jakby mimochodem i nieznacznie, nawiasowo i marginalnie. Niemniej uczyni to aż dwukrotnie, rozkładając mesjańską proklamację niejako na dwa etapy.

Najpierw zupełnie pośrednio, lecz zarazem całkowicie jednoznacznie i konkretnie: już w trzy miesiące po wspaniałym debiucie, w 13 numerze „Wiadomości Literackich”, datowanym, *nomen omen*, na primaaprilisową niedzielę 1 kwietnia 1934 roku, ukazuje się *Genialna epoka*. Niewielki dopisek u dołu kolumny, którego tygodnik Mieczysława Grydzewskiego nie raczył nawet rozpocząć od wielkiej litery, informował: „fragment z powieści *Mesjasz*”. Umieszczona przy tytule opowiadania gwiazdka (czyli asterysk), która odsyła do owego przypisu, nabiera w ten sposób cech

¹⁰¹ Tekst tego exposé napisał Schulz po niemiecku (*Exposé über das Buch „Zimtläden” von Bruno Schulz*). Tu cytujemy przekład J. Ficowskiego (w: tenże, *Okolice sklepów cynamonowych*, s. 61).

gwiazdy mesjańskiej. Rzec można, nieco patetycznie i nawiązując zarazem do tytułu dzieła Franza Rosenzweiga, pod znakiem gwiazdy zbawienia rozpoczyna się druga, podebiutowa, faza krótkiego pobytu Brunona Schulza w literaturze. Odtąd jej światło, słabe, mocno rozproszone, często prawie zanikające, będzie stale towarzyszyło autorowi *Genialnej epoki*. Jego „księga blasku” weźmie ten swój blask właśnie od niej.

Kolejna informacja mesjańska, tym razem sformułowana bezpośrednio, pojawia się wiosną - znowu! - następnego roku. W odpowiedzi na ankietę „Wiadomości Literackich” (1935, nr 20 z 19 maja, rubryka *W pracowniach pisarzy polskich*) napisał Schulz trzy zdania. Ostatnie brzmi tak: „Czekam wolniejszego czasu, aby powrócić do pracy nad powieścią pt. *Mesjasz*”. To druga i równocześnie ostatnia publiczna wypowiedź Schulza o tej powieści.

Wszystkie inne dane, jakimi w tej sprawie dysponujemy, są zawarte w jego korespondencji - w listach, które wysyłał, i w listach, które otrzymywał - w korespondencji zarówno urzędowej, jak i prywatnej. Podkreślmy, bo to też wiele mówi - w korespondencji mocno przetrzebionej przez historię, zachowanej fragmentarycznie i w nader przypadkowych zestawach. Skoro zatem odnajdujemy tu jakieś ślady, to wolno przypuszczać, że w pełnym jej zbiorze tych odniesień musiało być znacznie więcej. Wolno również przypuszczać, że w niezachowanej korespondencji mogły znajdować się bardziej rozwinięte przemyślenia niż te, które do nas doszły. Szczególne pod tym względem znaczenie musiała mieć wymiana listów z Deborą Vogel. Wiemy - od samego pisarza - że pisane do niej listy były załączkiem *Sklepow cynamonowych*¹⁰². Wiemy także, że to ona najlepiej orientowała się w problematyce mesjańskiej u Schulza - przypomnijmy: pisała o tym już w 1930 roku¹⁰³.

„Czekam wolniejszego czasu...” - to będzie motyw przewodni w pracy Schulza nad *Mesjaszem*. Przynajmniej taki jej aspekt zostanie uzewnętrzniony w tych dokumentach, które znamy. W miesiąc po publikacji *Genialnej epoki* - 9 maja 1934 roku - napisał Schulz podanie do Ministerstwa Wyznań Religijnych i Oświecenia Publicznego z prośbą o roczny płatny urlop. Oto istotny fragment, stąd dłuższe przytoczenie:

Podpisany nauczyciel rysunku przy Gimnazjum państwowym w Drohobyczu jest autorem niedawno wydanej książki pt. *Sklepy cynamonowe*.

Jak z załączonych głosów prasy wynika, zgodna opinia krytyki widzi w tej książce pewne osiągnięcie na polu prozy polskiej legitymujące prawo i obowiązek autora do dalszej pracy literackiej.

Ostatnio podjąłem pewne zamierzenia i plany szerzej zakrojonego dzieła, do którego realizacji nie wystarczy dorywcza praca na marginesie zajęć szkolnych.

102 Pisał Schulz do Romany Halpern (15 XI 1936; KL, 85): „Z moich listów powstały stopniowo *Sklepy cynam.* Te listy po największej części skierowane były do Pani Debory Vogel, autorki *Akacje kwitną*. Większość tych listów zaginęła”.

103 Zob. przyp. 77 w poprzedniej części naszego studium.

Postawiony między wyczerpujące obowiązki zawodu nauczycielskiego, a trudną i odpowiedzialną pracę artystyczną - z dala od środków pomocniczych i podniet centrów kulturalnych -, „widzę z rozpaczą, że energia moja rozprasza się nieproduktywnie, a realizacja mych planów odsuwa się w dal niedosięglą.

Znajduję się obecnie w punkcie mego rozwoju, w którym nie wolno mi poprzestać na połowicznych rezultatach, odwlekać realizację planów do niewiadomej przyszłości. Muszę wszystkie siły skupić do całkowitego czynu artystycznego, na jaki mnie stać¹⁰⁴.

Chodzi zatem Schulzowi o urlop, bez żadnej przesady, mesjański, gdyż nie może być wątpliwości, że sformułowanie „podjąłem pewne zamierzenia i plany szerzej zakrojonego dzieła” odnosi się właśnie do *Mesjasza*, którego fragment dopiero co opublikował. Jak wiadomo, pisma kierowane do urzędów nie są najlepszym miejscem do artykulacji wizji artystycznej, zwłaszcza gdy jest ona jeszcze *in statu nascendi*, stąd też i tu nie znajdziemy jakichś bliższych szczegółów na temat owych planów i zamierzeń. Dwie informacje - ogólne wprawdzie, ale bardzo ważne - da się wszakże wydobyć z przytoczonego dokumentu. Obydwie dotyczą „formatu” planowanego dzieła. Pierwsza - to informacja o tym, że zamierzone dzieło ma być „szerzej zakrojone” niż „niedawno wydana książka”, czyli *Sklepy cynamonowe*. Druga zaś - to informacja, że na tle dotychczasowych „połowicznych rezultatów” planowany utwór chciałby być „całkowitym czynem artystycznym”. Wynika z tego dość jednoznacznie, że według ówczesnych wyobrażeń Schulza *Mesjasz* będzie powieścią, która przekroczy - pod każdym względem i absolutnie - *Sklepy cynamonowe*. Zamierzył więc Schulz *Mesjasza* jako swoje prawdziwe *opus magnum*, wobec którego to wszystko, co stworzył, jest tylko „połowicznym rezultatem”. Niewiele z tej intencji odejmuje ta okoliczność, że znaleźliśmy ją w piśmie, którego charakter uzasadniałby pewną przesadę sformułowań: po to, żeby wywrzeć możliwie najlepsze wrażenie na decydentach z oświatowej administracji. Że zwerbalizowana tu intencja, wedle której *Mesjasz* miał być centralnym i kulminacyjnym punktem całej twórczości, pozostała trwałym przekonaniem ideowo-artystycznym Brunona Schulza świadczą wszystkie jego późniejsze wypowiedzi.

Można powiedzieć, że 1934 rok upływa Schulzowi w aurze mesjańskiej: opublikował pierwszy fragment powieści, przedsięwziął odpowiednie kroki, jak na niego wcale energiczne, żeby uzyskać czas na jej kontynuację. Przede wszystkim jednak - czeka na urlop. Jeśli w tym kontekście powiemy, że czekał na ten urlop jak na zbawienie, to ten wyświechtany, niestety, idiom będzie tu najwłaściwszy i odzyska też część swego blasku. Czekał na wybawienie ze szkolnej niewoli, która jawiła mu się - i nie tylko jemu, i nie tylko wtedy - jako naoczny dowód na to, że katastrofa *szewirat ha-kelim* rzeczywiście miała miejsce. Listy z tego roku do Tadeusza Brezy i do Zenona Waśniewskiego mówią o tym wyraźnie.

104 W latach osiemdziesiątych Iwan Łoziński odnalazł w Centralnym Archiwum Historycznym USRR we Lwowie teczkę personalną Brunona Schulza z przedwojennego lwowskiego kuratorium oświaty. Teczka zawierała 18 różnego rodzaju pism, jakie Schulz skierował do władz szkolnych, oraz 30 innych dokumentów z nim związanych. Piętnaście listów opublikował Łoziński: *Nieznane listy Brunona Schulza* („Literatura Radziecka” 1987, nr 7, s. 155-168). Jerzy Ficowski przedrukował komplet osiemnastu pism w publikacji: B. Schulz, *Z listów odnalezionych*, słowo wstępne, wybór, objaśnienia J. Ficowski, Warszawa 1993, s. 119-134. Cytujemy za publikacją Ficowskiego (s. 124-125).

Z wielu powodów - nie wszystkie wymieniał w podaniu do ministerstwa - chciał Schulz jak najszybciej przystąpić do pisania *Mesjasza* i tylko na tym skoncentrować całą swoją pisarską aktywność. Okazuje się bowiem, że miał także pewien plan, jak praktycznie „zagospodarować” to dzieło życia. Plan bardzo konkretny i terminowy: zamierzał *Mesjasza* wystawić do konkursu na powieść, który ogłosił krakowski dziennik „Ilustrowany Kurier Codzienny”. Wiemy o tym z jego listu (z 28 VIII 1934) do Waśniewskiego: „Nic przez całe wakacje nie napisałem - co za strata czasu. A myślałem, że stanę do konkursu na powieść «Il. Kuriera Codz.»” (KL, 40). Choć nie ma tu tytułu powieści, możemy być pewni, że chodzi o *Mesjasza*. Innej powieści po prostu Schulz nie planował. Planował i pisał rozmaite opowiadania, układał i planował różne zbiory opowiadań, ale powieść miała być tylko jedna - *Mesjasz*, czyli „całkowity czyn artystyczny”.

Obok czasu - czasu potrzebnego na pisanie „szerzej zakrojonego dzieła” - który, jak już wspomnieliśmy, będzie odąd stałym motywem w Schulzowskiej korespondencji, pojawia się także inny wątek. Również stały, aczkolwiek bardziej ukryty. Wątek znacznie ważniejszy niż kwestia wolnego czasu. Kiedy Schulz poinformował Waśniewskiego (6 X 1934): „Jednakowoż wniosłem podanie do ministerstwa o urlop roczny, celem napisania powieści, i oczekuję odpowiedzi” (KL, 42), wydawca „Kamieny” zaczął dopytywać się o jakieś szczegóły dotyczące powieści, o której już po raz drugi napomknął jego dawny kolega z politechniki lwowskiej. Kilka dni później (15 X 1934) Schulz tak odpowiedział na pytania, jakie postawił Waśniewski w nie znanym nam liście:

Co do zamierzonych prac, to trudno mi o tym pisać. Gdy będziemy razem, pomówimy o tym. Przeczytam Wam też fragmenty, jakie mam. Diabelnie to trudna sprawa coś z siebie wydobyć.

Czasami zdaje się człowiekowi, że ma ogromny materiał i ugina się aż pod ciężarem nałożonej sobie misji - to znowu ze zdziwieniem konstatuje pustkę u siebie. Są to perypetie zwykle - przyplwy i odpływy, z którymi trzeba sobie jakoś radzić. Trzeba tkwić ciągle w pracy, nie przerywać jej - nie uczyć np. w szkole - gdyż ten brak ciągłości zabija natchnienie (KL, 43)

Sprawa jest zupełnie jasna: Schulz nie chce pisać o swoich zamierzeniach i wykręca się jak może przed jakąś konkretniejszą odpowiedzią. Taki właśnie był i trudno się temu dziwić - dopóki czegoś nie skończył, dopóty wysyłał tylko ogólne sygnały, ale unikał wchodzenia w szczegóły. Widać dobrze tę cechę w jego odpowiedziach na ankiety „Wiadomości Literackich”. Nawet ostatnia z tych odpowiedzi, którą omawialiśmy na początku niniejszej rozprawy, chociaż jest stosunkowo obszerna, też ma taką naturę, ponieważ najwięcej miejsca zajmuje w niej nie prezentacja zamierzeń, lecz analiza procesu twórczego. 24 kwietnia 1938 roku napisał Schulz do Waśniewskiego wprost: „O moich planach nie chcę pisać. Mam przesąd, że się nie udają, gdy się o nich przedwcześnie mówi” (KL, 54). W czerwcu 1939 roku podobnie pisał do Romany Halpern, osoby znacznie mu przecież bliższej niż redaktor „Kamieny”: „O moich planach i pracach nie piszę, nie mogę pisać. Zbyt mnie to denerwuje i nie mogę o tym spokojnie mówić” (KL, 116).

Nic zatem Schulz nie mówi Waśniewskiemu - bardzo tego żałujemy - o koncepcji swojej

powieści, mówi jednak o pewnych warunkach koniecznych do jej realizacji. Jeden już znamy - przeznaczyć cały czas na pracę twórczą - lecz drugi jest nowy: „Diabelnie to trudna sprawa coś z siebie wydobyć”. Właściwie należało się spodziewać, że prędzej lub później pojawi się ten motyw. Domyślamy się przecież, że udźwignięcie ogromnego ciężaru planowanego *opus* - wszak pamiętamy wizję udręczonego Atlasa z listu do Brezy - spełnienie „nałożonej sobie misji”, która miała zakończyć się „całkowitym czynem artystycznym”, nie zależy tylko od okoliczności, owszem, życiowo istotnych, lecz w końcu zewnętrznych (dużo wolnego czasu i brak materialnych trosk) wobec aktu twórczego. Te zewnętrzne warunki będzie Schulz ciągle wysuwał na plan pierwszy - być może naprawdę wierzył lub chciał wierzyć, że pomyślnie ich ułożenie jest najważniejsze dla stworzenia *Mesjasza* - ale są też u niego pewne wzmianki o okolicznościach, mówiąc najogólniej, wewnętrznych.

„Diabelnie to trudna sprawa coś z siebie wydobyć” - jasne. Czyż mogło być inaczej, zwłaszcza, gdy chciało się z siebie wydobyć totalne („całkowity czyn artystyczny”) w jakimś sensie dzieło?

31 października 1934 roku Warszawa odpowiedziała odmownie na prośbę drohobyckiego nauczyciela¹⁰⁵. Schulz był zrozpaczony, ale nie zrezygnował ani z pisania *Mesjasza*, ani z dalszych starań o urlop. Wiosną 1935 roku sprawa płatnego urlopu, połączonego z ministerialnym stypendium, przybrała pozytywny obrót. W liście do Władysława Zawistowskiego, urzędnika ministerstwa, który bardzo przyczynił się do pomyślnego jej załatwienia, napisał Schulz jednak i takie słowa:

Trochę przeraża mnie myśl o - odpowiedzialności, jaką na siebie biorę. Jednak uspokaja mnie dotychczasowe doświadczenie, które dotychczas nie zawodziło, że zawsze krótkie okresy mojej wolności były okresami produktywnymi. Gdy zewnętrzny nacisk zwalniał - natura wracała niejako do normalnych swych praw, do naturalnej swej funkcji. Pozostawiony samemu sobie, mechanizm mój - produkował (List z 19 III 1935; KL, 61).

Podanie (datowane 20 III 1935), które złożył do kuratorium lwowskiego, było już tylko formalnością, mimo to jeszcze raz przedstawił swoją sytuację i główny powód prośby o urlop:

Jestem malarzem z wykształcenia i powołania i, jak to się czasem zdarza w ewolucji artystycznej plastyków, skierowany zostałem od pewnego czasu przez impuls wewnętrzny i potrzebę wyrazu na drogę prób i eksperymentów literackich. Rezultatem tych wysiłków była prócz pomniejszych prac książka pt. *Sklepy cynamonowe* przyjęta przez całą prawie miarodajną opinię z dużym uznaniem jako osiągnięcie i jako zapowiedź na przyszłość.

Z kolei stanąłem teraz przed zadaniem zakreślonym na większą miarę, którego kontury z fragmentów naszkicowanych coraz wyraźniej mi się zarysowują. Większe i poważniejsze trudności tego zadania narzucają mi nieodparcie konieczność poświęcenia mu niepodzielonych sił i całego czasu. Dorywcze i przerywane wysiłki podejmowane na marginesie zajęć szkolnych okazały się rozprasaniem

105 Zob. Schulz, *Z listów odnalezionych*, s. 133, przyp. 11.

i trwonieniem impulsu twórczego, który powinien być skierowany cały w jedno łożysko¹⁰⁶.

A dwa miesiące później złożył, znaną nam już, oficjalną deklarację w „Wiadomościach Literackich”: „Czekam wolniejszego czasu, aby powrócić do pracy nad powieścią pt. *Mesjasz*”. Mówiąc o powrocie do pracy nad powieścią, wypowiadał się Schulz ściśle, bo przecież jej pisanie zaczął dużo wcześniej. Wiosną 1935 roku stan *Mesjasza*, według własnej oceny autora, przedstawiał się następująco: pewne fragmenty były już naszkicowane i „coraz wyraźniej” wyłaniały się z nich kontury całości. Jeden taki fragment - *Genialną epokę* - opublikował w kwietniu poprzedniego roku. Fragment następny - jak się wydaje - czyli *Księga*, ukazał się jeszcze tej samej wiosny 1935 roku - w majowym numerze „Skamandra”¹⁰⁷.

Ścisły związek *Księgi z Genialną epoką* jest bardziej niż oczywisty. *Księga* - to opowiadanie, które zapowiada i poprzedza *Genialną epokę*. Ogłoszona zaś rok wcześniej *Genialna epoka* - to dalszy ciąg *Księgi*. W takiej, odwróconej, kolejności opublikował Schulz te dwa teksty, ale nie wiadomo, czy w takim porządku powstały¹⁰⁸. Nie wiadomo przede wszystkim, czy Schulz wiosną 1935 roku widział w *Księdze*, a więc też i w *Genialnej epoce*, fragment *Mesjasza*. Przy opowiadaniu nie ma bowiem żadnego przypisu, czyli inaczej niż w wypadku *Genialnej epoki*, który wskazywałby na tego typu zależność. Możliwe są tu rozmaite wyjaśnienia. Można mianowicie przyjąć, że taki przypis był w tekście autorskim, lecz został pominięty przez nieuważną redakcję „Skamandra”. Można również zakładać, że przypisu nie umieścił sam autor, ale dlatego tylko, że - na przykład - zapomniał, albo dlatego, że - na przykład - nie chciał powtarzać ciągle tej samej informacji. Znając dalsze losy wydawnicze obydwu opowiadań można jednak wysunąć zupełnie inną hipotezę, jak się wydaje, bardziej prawdopodobną: w 1935 roku Schulz nie traktował już tych opowiadań jako integralnych części *Mesjasza*. Wydaje się, że dostrzegał w nich jedynie owe „fragmenty naszkicowane”, o których wspominał w przytoczonym wyżej podaniu do kuratorium, jakieś szkice przygotowawcze, jakieś wersje i warianty „brulionowe”, chociaż skończone i samodzielne, jakieś, mówiąc jego językiem właśnie z *Księgi*, „próby inkarnacji” *Mesjasza*. Słowem, byłyby to teksty z najbliższego „otoczenia” zamierzonej powieści, ale nie jej bezpośrednie i ostateczne fragmenty. Wynikałoby z tego, że wiosną 1935 roku miał Schulz już jakieś inne wyobrażenie „całkowitego czynu artystycznego” niż to zarejestrowane wiosną 1934. Bez wątplenia na początku 1934 roku Schulz był przekonany, że *Genialna epoka* (w takim razie *Księga* również)

106 Tamże, s. 126.

107 B. Schulz, *Księga*, „Skamander” 1935, nr 58, s. 100-109. Do opowiadania redakcja dodała jedną ilustrację wykonaną przez Feliksa Topolskiego, wykonaną niejako „z urzędu”, bo Topolski ilustrował także i inne teksty w tym numerze. O rysunku Topolskiego możemy powiedzieć tylko tyle, że była to pierwsza ilustracja do Schulzowskiej prozy, którą wykonał ktoś inny niż autor *Xięgi Bahwochwalczej*.

108 J. Ficowski (KL, 155-156) zwrócił uwagę, że w liście Schulza do Tuwima (z 26 I 1934) znalazło się sporo sformułowań prawie identycznych ze sformułowaniami, jakie występują w *Księdze*. Mogłoby to świadczyć, że pisarz miał już na początku 1934 roku jakieś fragmenty tego opowiadania. Zauważmy również, że w liście do Tuwima pisze Schulz o obrazie „genialnej epoki”, który „nosił w sobie” od bardzo dawna, najpewniej, sądząc z listu, gdzieś od wczesnych lat dwudziestych. Potwierdza to tylko dodatkowo, że idea mesjańska - wszak „genialna epoka” jest pojęciem mesjańskim - była obecna w myśli i wyobraźni Schulza dużo wcześniej niż pierwsze jej literackie ślady. Przywoływany w poprzedniej części naszej rozprawy szkic Debory Vogel mówił o tym

jest częścią *Mesjasza*. Rok później takiej pewności nie widać¹⁰⁹.

Trudno stwierdzić, czy Schulz, pisząc o naszkicowanych fragmentach, z których wyłaniają się kontury „zadania zakreślonego na większą miarę”, miał na myśli jeszcze jakieś inne - oprócz *Księgi* i *Genialnej epoki* - teksty. O tekstach rękopiśmiennych nie możemy, rzecz jasna, w ogóle nic powiedzieć. Możemy natomiast rozejrzeć się wśród rzeczy, które wtedy, czyli w latach 1934-1935, opublikował. Otóż sądzimy, że pośród ogłoszonych wówczas utworów znajduje się jeszcze jeden, bardzo tajemniczy, fragment, który da się rozpatrzeć w mesjańskim kontekście. Pójdźmy jego tropem.

28 stycznia 1935 roku napisał Schulz do Waśniewskiego: „Mam fragment dla «Kameny», ale to wyraźny fragment, tj. ułamek, a raczej wstęp do jakiejś nie zrobionej jeszcze noweli. Poszłę go Wam natychmiast” (KL, 47). Schulzowe „natychmiast” było jednak dosyć rozciągliwe, gdyż dopiero w liście z 16 marca czytamy: „Przesyłam Wam mały fragmencik - nie wiem, czy się nada - ja osobiście lubię go i byłby znowu na czasie, bo właśnie wiosna idzie” (KL, 48). „Ułamek, a raczej wstęp”, który podobał się nawet autorowi - stwierdzenie rzadkie u Schulza - ukazał się w czerwcowym numerze miesięcznika prowadzonego przez redaktorską spółkę Waśniewski - Jaworski. To króciutki tekst, rzeczywiście ułamek, zatytułowany *Wiosna*¹¹⁰. Otwiera go piękny opis żydowskiego święta Paschy. I poprzez ten właśnie opis fragment ów wchodzi bezpośrednio w mesjański kontekst, ponieważ paschalne święta wielkanocne są świętami mesjańskimi zarówno dla chrześcijan, jak i dla Żydów. Oczywiście, obydwie wspólnoty religijne całkowicie odmiennie pojmują mesjański wymiar tego święta. Jak wiadomo, *Wiosna* rozwinęła się później pod piórem Schulza w długą - najdłuższą! - i bardzo barwną opowieść, ale w wersji ostatecznej, jaką pisarz ogłosił w zbiorze *Sanatorium pod Klepsydrą*, święta Paschy już nie ma. Nie trzeba szczególnej przenikliwości, aby zauważyć, iż *Wiosna* rozwinęła się i „skreśliła” w inną stronę, niż zapowiadał to ów fragment z „Kameny”, dlatego też autor nie włączył go do tej całości, która ostatecznie uformowała się pod tym samym tytułem. Ułamek *Wiosny* z „Kameny” zdaje się zapowiadać taki utwór, w którym problematyka religijna - w tym także mesjańska - będzie miała dość jednoznaczny charakter i będzie obecna bezpośrednio w warstwie powierzchniowej tekstu. W *Wiosnie* z *Sanatorium pod Klepsydrą* odniesienia sakralne - przede wszystkim mesjańskie - nie są ani tak zupełnie jednoznaczne, ani też zbyt dobrze widoczne.

Wydaje się, że przypis do *Genialnej epoki* nie wywołał jakiegось większego zainteresowania swą treścią. Nie mamy przynajmniej na ten temat żadnych świadectw. Chyba mało kto wówczas

bepośrednio. Ekslibris Weingartena pokazał zaś naocznie plastyczne wyobrażenie postaci samego Mesjasza.

109 K. Śalamun-Biedrzycka (*Tłumacząc Sklepy cynamonowe i Mesjasza*) traktuje obydwie opowiadania bez żadnych zastrzeżeń, jako po prostu dwa pierwsze rozdziały *Mesjasza*. Gdyby napisała, że chodzi o *Mesjasza* wedle Schulzowskich wyobrażeń z początku 1934 roku, byłoby to ujęcie jakoś prawdziwe. Natomiast brak tej uwagi powoduje, że jej opinia stoi w jawnej sprzeczności z poglądami samego Schulza i jawi się jako wyraźne nadużycie tekstologiczne.

110 B. Schulz, *Wiosna*, „Kamena” 1935, nr 10, s. 191-193. Przedruk i omówienie fragmentu, o którym tu mowa, w szkicu Ficowskiego *Pierwsza wiosna czyli święto Paschy*, w: tenże, *Okolice sklepów cynamonowych*, s. 66-71.

przywiązywał wagę do tego, nad czym też może pracować świeżo upieczony debiutant. Dopiero wypowiedź Schulza w ankiecie „Wiadomości Literackich” zwróciła uwagę zarówno przyjaciół, jak i szerszej publiczności na jego pisarskie zamierzenia przede wszystkim zaś - na *Mesjasza*. Dopiero od czasu tej wypowiedzi pojawiają się w jego listach bezpośrednie wzmianki o *Mesjaszu*.

Wcześniej - jak w listach do Waśniewskiego - napomynał tylko enigmatycznie o jakiejś powieści, którą chciałby napisać. Teraz będzie musiał odpowiadać „po imieniu” na pytania zaciekawionych korespondentów. Zachowały się na przykład trzy listy Schulza do Kazimierza Truchanowskiego i w każdym z nich jest wzmianka o *Mesjaszu*. 6 października 1935 roku pisze więc do swego nowego korespondenta: „*Mesjasz* rośnie pomału - będzie to dalszy ciąg *Sklepów cyn.*” (KL, 66). W napisanym nieco ponad miesiąc później liście do Brezy (z 18 XI 1935) nie wymienia Schulz tytułu powieści, gdyż najwidoczniej adresat wiedział, o czym mowa, z jakiejś wcześniejszej komunikacji ustnej: „Moje dzieło bardzo powoli postępuje. Nie miałem dobrych czasów. Na wakacjach nie mogłem nic pisać. Teraz, kiedy mógłbym pisać - szkoła” (KL, 30).

Za miesiąc już będzie mógł - będą ferie bożonarodzeniowe, a po nich nie trzeba wracać do szkoły, bo wreszcie, po rozmaitych perypetiach, dostał Schulz upragniony urlop: od 1 stycznia 1936 do końca roku szkolnego, czyli praktycznie do września. Zatem osiem miesięcy z okładem - to czas na „urodzenie” *Mesjasza*. Przypomnijmy, że urlop, o który tak usilnie zabiegał, miał bardzo konkretny cel: napisanie „szerzej zakrojonego dzieła”, które stanie się „całkowitym czynem artystycznym” pisarza. Taką intencję formułował Schulz bardzo jasno zarówno w pismach urzędowych, jak i w prywatnej korespondencji. Chodziło mu o wolny czas, który mógłby przeznaczyć wyłącznie na pisanie *Mesjasza*, chodziło o urlop mesjański. Otrzymał go.

Skoro przed urlopem *Mesjasz* „rósł pomału” i „bardzo powoli postępował”, to można było spodziewać się, że urlop wybitnie przyspieszy proces jego wzrostu. Tymczasem dzieje się coś wprost odwrotnego - *Mesjasz* w ogóle przestaje rosnąć! 4 marca 1936 roku odpowiada Schulz Truchanowskiemu: „Dotyka Pan bolesnej rany, gdy mówi o *Mesjaszu*. Praca mi nie idzie” (KL, 67). W następnym liście (z 11 IV 1936) pisze znowu do tego samego adresata: „*Mesjasza* nie tykam” (KL, 68). Dlaczego? Cóż się takiego stało, że „nie tyka” Schulz *Mesjasza*, chociaż ma teraz na to czas? Jego listy z tego okresu, czyli z okresu objętego urlopem, wiele mówią o rozmaitych okolicznościach, które niewątpliwie przeszkadzały w prowadzeniu spokojnej pracy twórczej: kłopoty, jak zawsze, materialne, problemy matrymonialne (sprawa planowanego ślubu z Józefiną Szelińską), choroba i śmierć drohobyckiego przyjaciela - Emanuela Pilpla. Są to wszystko okoliczności bardzo istotne, lecz przecież nie decydujące, i nie w nich należy szukać prawdziwych przyczyn tych zupełnie dramatycznych („bolesna rana”) trudności, jakie miał Schulz z tworzeniem *Mesjasza*. Powód prawdziwy - to sama idea tego dzieła.

Zważmy: według wyobrażeń i ambicji Schulza *Mesjasz* powinien być arcydziełem - „całkowity czyn artystyczny”. Taka ambicja może kompletnie sparaliżować i zablokować każdego twórcę. Tyle (aż!) w planie artystycznym, ale na tym nie koniec, ponieważ pozostał jeszcze plan, ujmijmy rzecz

najogólniej, ideowy *Mesjasza*. Można by sądzić, że niewiele da się o tym powiedzieć, gdyż brakuje tu podstawowych i zarazem najważniejszych danych - ostatecznie nie ma powieści, nie ma bezpośrednich wypowiedzi Schulza. Nasza sytuacja nie jest jednak całkowicie beznadziejna, albowiem dokładniejsza analiza dokumentów, którymi dysponujemy, ujawnia zapisy, odnoszące się w pewien sposób do Schulzowego myślenia o *Mesjaszu*. Kapitalne znaczenie ma pod tym względem list do Andrzeja Pleśniewicza. Napisał go Schulz tego samego dnia (4 III 1936), co list do Truchanowskiego, w którym skarżył się, że nie idzie mu praca nad *Mesjaszem*. Mamy zatem do czynienia z tekstem, który powstał w momencie, gdy pisarz intensywnie - przynajmniej - myślał o powieści. Są w tym piśmie dwa istotne akapity. Jeden - mówi o wewnętrznych i, rzecz można, duchowych uwarunkowaniach Schulzowskiego procesu twórczego:

Przecenia Pan korzyści mojej drohobyckiej sytuacji. Czego mi i tu brak nawet - to ciszy, własnej, muzycznej ciszy, uspokojonego wahadła, podległego własnej grawitacji, o czystej linii toru, nie zmaczonej żadną obcą influencją. Ta cisza substancjalna, pozytywna - pełna - jest już sama niemal twórczością. Te sprawy, które, jak mniemam, chcą się przeze mnie wypowiedzieć - dzieją się powyżej pewnej granicy ciszy, formują się w ośrodku doprowadzonym do doskonałej równowagi. Już ten spokój, jaki tu mam, choć doskonalszy niż w tej szczęśliwszej epoce - stał się niewystarczający dla coraz wrażliwszej, wybredniejszej „wizji”. Coraz trudniej jest mi w nią uwierzyć. A właśnie te rzeczy wymagają wiary ślepej, na kredyt powziętej. Dopiero zjednane tą wiarą, godzą się z trudem być - do pewnego stopnia zaistnieć. (KL, 73)

Zwróćmy uwagę, że nie ma tu żadnego narzekania na świat zewnętrzny, do czego nas Schulz trochę przyzwyczaił i w co zbyt chętnie uwierzyliśmy. Tu wszystko dzieje się i decyduje w głębokim wnętrzu duchowym artysty. Tu Schulz mówi o swoim akcie twórczym językiem mistyki: przedstawia siebie jako medium, przez które „chcą się wypowiedzieć” pewne „sprawy”. O jakie „sprawy” może chodzić? Tego Schulz wyraźnie nie określa, mówi wszakże, iż wymagają one od niego „wiary ślepej, na kredyt powziętej”, wiary w „wizję”, która go ogarnia i chce, aby ją wyartykułował. I w tym właśnie, czyli w wierze, widzi swój główny problem twórczy. Akapit drugi, który w liście następuje bezpośrednio po wyżej przytoczonym - często cytowany w różnych pracach, także i my już go przywoływalismy i jeszcze będziemy przywoływali, ponieważ jest bardzo ważny - pozwala jednak wywnioskować, jaka to „wizja” wymaga aż takiej wiary. Odczytajmy zatem ten fragment:

To, co Pan mówi o naszym sztucznie przedłużonym dzieciństwie - o niedojrzałości - dezorientuje mnie trochę. Gdyż zdaje mi się, że ten rodzaj sztuki, jaki mi leży na sercu, jest właśnie regresją, jest powrotnym dzieciństwem. Gdyby można było uwstecznić rozwój, osiągnąć jakąś okrężną drogą powtórnie dzieciństwo, jeszcze raz mieć jego pełnię i bezmiar - to byłoby to ziszczeniem „genialnej epoki”, „czasów mesjaszowych”, które nam przez wszystkie mitologie są przyrzeczone i zaprzysiężone. Moim ideałem jest „dojrzeć” do dzieciństwa. To by dopiero była prawdziwa dojrzałość. (KL, 73)

Wizja mesjańskiej dojrzałości. Szerszy komentarz do tego cytatu przedstawimy w końcowej

części naszych rozważań. W tym miejscu chcemy jedynie zaznaczyć, że wypowiada tu Schulz ogólną ideę *Mesjasza*. Wprawdzie żadnych bezpośrednich odwołań do powieści nie ma, ale są dwa wątki, które na nią wskazują. Pierwszy - to wątek mesjański, drugi - artystyczny. „Ten rodzaj sztuki”, jaki Schulzowi „leży na sercu”, łączy - czy też raczej pragnąłby łączyć („gdyby można było”) - obydwie wątki w jednolitą całość ideowo-estetyczną. Zauważmy, że nie chodzi w tej idei o proste połączenie typu tematycznego - o sztukę z mesjańskim tematem. Wyobrażenie Schulza sięga znacznie dalej i wkracza w rejony wręcz niesłychane: chodzi mu o sztukę, która mogłaby realizować mesjańskie funkcje - „przez wszystkie mitologie przyrzeczone i zaprzysiężone”! Cóż takiego obiecują te „wszystkie mitologie”, w których występuje Mesjasz? Schulz tę obietnicę określa terminem „dzieciństwo”, teologie „mityczne” mówią zaś: odkupienie i zbawienie. Że w przyrzeczeniu tym zawarta jest perspektywa prawdziwej dojrzałości - to oczywiste. Schulzowski „całkowity czyn artystyczny” chciałby więc być czynem eschatologicznym. Teraz dobrze rozumiemy, dlaczego praca nad tym czynem „nie szła”.

Gdzieś wczesną wiosną 1936 roku napisał we wstępnej części swego najdłuższego opowiadania: „Po tylu nieudanych próbach, wzlotach, inkantatach chciała się wreszcie ukonstytuować, wybuchnąć na świat wiosną generalną i już ostateczną” (O, 134). Chciała bardzo, lecz nie zdołała wybuchnąć. Okazało się, że wiosna 1936 roku nie była dla niego tą upragnioną, ostateczną i generalną, wiosną mesjańską.

Mesjański urlop skończył się. A co z powieścią? Wzmiankę o niej ponownie odnajdujemy w szkolnych aktach. 30 listopada 1936 roku wystosował Schulz kolejne podanie do kuratorium, tym razem z prośbą o przeniesienie do którejś ze lwowskich szkół. Jest w owym piśmie fragment, który ma stanowić coś w rodzaju sprawozdania z urlopu: „Dzięki temu udogodnieniu mogłem w mojej pracy nad powieścią posunąć się znacznie naprzód, napisać tom nowel, który oddaję w tych dniach do druku, przetłumaczyć powieść Fr. Kafki (nakł. «Roju») potężnego pisarza-mistyka, w Polsce dotychczas prawie nie znanego, oraz opracować szereg artykułów krytycznych drukowanych w różnych pismach periodycznych”¹¹¹. Wynika z tego sprawozdania niezbicie, że *Mesjasza* Schulz, niestety, nie napisał. W tej sprawie to jedyny pewny fakt. Wprawdzie informację o powieści wysunął na pierwsze miejsce wśród urlopowych dokonań - wszak pamiętał, że urlop brał na jej napisanie, więc wypadało jakoś do tego nawiązać - ale nie jesteśmy w stanie jej zweryfikować: ani potwierdzić, ani zaprzeczyć. „Posunął się znacznie naprzód” w pracy nad powieścią? Być może. Nie zrobił w ogóle żadnych postępów („*Mesjasza* nie tykam”) w pisaniu? Bardzo możliwe.

Możemy natomiast określić stopień wiarygodności pozostałych danych, które wymienił Schulz jako efekt „udogodnienia”. I tu trzeba stwierdzić, że swoje sprawozdanie pisarz zredagował w stylu „propagandy sukcesu”. Musimy bowiem wyraźnie powiedzieć, iż autor *Sklepow cynamonowych* podczas ośmiomiesięcznego urlopu, który miał na napisanie powieści, nie napisał ani *Mesjasza*, ani tomu nowel, ani też nie przetłumaczył *Procesu* Kafki. Gdy idzie o tom nowel, to rzecz

111 Schulz, *Z listów odnalezionych*, s. 130.

przedstawiała się następująco: podczas urlopu „posunął się znacznie naprzód” w pracy nad zbiorem zaczętym dużo wcześniej i mocno już zaawansowanym. Być może zdołał go nawet ukończyć. Na trzynaście opowiadań w tomie *Sanatorium pod Klepsydrą* (ten właśnie zbiór ma Schulz na myśli, gdy mówi o „tomie nowel”) - dziewięć opublikował przed 1936 rokiem, czyli przed urlopem. Rok 1934: *Genialna epoka, Noc lipcowa, Druga jesień*. Rok 1935: *Księga, Mój ojciec wstępuje do strażaków, Sanatorium pod Klepsydrą, Dodo, Edzio, Emeryt*. W czasie urlopu z całą pewnością powstał zasadniczy zrab *Wiosny*, aczkolwiek pewne jej fragmenty miał już - jak pamiętamy - na początku 1935 roku. 11 maja 1936 roku informował Schulz Tadeusza Brezę: „Ja napisałem tylko większą nowelę około 60 str. druku” (KL, 30). I parę zdań dalej: „Kilku nowel nie mogę dokończyć”. Można przypuszczać, że udało mu się jednak dokończyć te opowiadania, bo jeszcze w tym samym roku widzimy w druku: *Martwy sezon, Samotność i Ostatnią ucieczkę ojca*.

Jeśli chodzi natomiast o tłumaczenie *Procesu* Kafki, to sprawa wygląda jeszcze inaczej niż w przypadku „tomu nowel”. Najpierw pojawia się problem bardzo delikatnej natury: czy Schulz w ogóle miał moralne prawo mówić o tym przekładzie jako o swojej całkiem samodzielnie wykonanej pracy. Jak wiadomo, istnieje opinia, że faktyczną tłumaczką *Procesu* była Józefina Szelińska, a Schulz tylko pomagał jej przy stylistycznej adiustacji tekstu oraz zgodził się firmować przekład swoim nazwiskiem¹¹². Nie zagłębiajmy się w tę kwestię, gdyż wymaga ona osobnego i wielostronnego rozważenia. Sygnalizujemy jednak, że gdyby powyższa opinia była prawdziwa, Schulz okazałby się pod tym względem postacią co najmniej dwuznaczną etycznie. O ile problem autorstwa przekładu może budzić pewne wątpliwości, o tyle nie ma żadnych kłopotów z ustaleniem, kiedy ów przekład został wykonany. W ankiecie „Wiadomości Literackich”, która ukazała się 19 maja 1935 roku oświadczył Schulz: „Kończę tłumaczenie genialnej powieści nieznanego jeszcze w Polsce autora niemieckiego, co do której wydania prowadzę pertraktacje”. Zaś 6 października 1935 roku napisał do Truchanowskiego: „Tłumaczenie z niemieckiego jest gotowe, trzeba by je tylko jeszcze raz przepisać i przejrzeć. Czekam z tym na zimę, gdyż wtedy będę w Warszawie i załatwię to osobiście w Roju (KL, 66). 4 marca 1936 roku informował Truchanowskiego: „Tłumaczenie Kafki już oddane do druku” (KL, 67). 11 kwietnia tego samego roku pisał jeszcze raz do Truchanowskiego: „Moje tłumaczenie Kafki wkrótce ukaże się, pošlę je Panu po ukazaniu się” (KL 68). Jak z tego widać, w czasie urlopu, gdzieś w początkach 1936 roku, tłumaczenie *Procesu* zostało jedynie przepisane i przejrzane.

Ta przesadnie, jeśli tak można powiedzieć, optymistyczna wizja literackich efektów urlopu, jaką zaprezentował Schulz w piśmie do kuratorium, była tylko maską. W jego listach z tego okresu dochodzi bowiem do głosu postawa wprost przeciwna: przesadnie pesymistyczna i surowa samoocena. Będzie więc nieustannie oskarżał się o artystyczną bezpłodność, będzie zarzucał sobie nieumiejętność wykorzystania wolnego czasu, będzie - w końcu - uważał siebie za pisarza, który nie zdołał wypowiedzieć się w pełni. Swój drugi zbiór opowiadań, *Sanatorium pod Klepsydrą*,

112 Zob. Ficowski, *Regiony wielkiej herezji*, s. 168. Opinię tę podtrzymuje Ficowski we wszystkich swoich publikacjach. Mamy w tej sprawie pogląd nieco odmienny, ale jego prezentację musimy odłożyć na inną okazję.

potraktował nieomal jako świadectwo pisarskiej klęski. Można wręcz stwierdzić, że po *Sklepiach cynamonowych* nie zadowalał go już praktycznie żaden utwór i nie cieszyła go już prawie żadna publikacja. Kiedy Breza pochwalił jakieś jego opowiadania, odpisał w liście: „Fragmenciki moje, które czytałeś - są napisane od ręki - kiedyś, wyszukałem je teraz jako takie «paralipomena». Twoje pochwały są nieuzasadnione. To raczej słabsze rzeczy” (list z 11 V 1936; KL, 30). Poczucie niespełnienia nie opuszczało go właściwie ani na chwilę i towarzyszyło mu aż do śmierci. Nie ulega wątpliwości, że frustracja Schulza miała swe źródło w *Mesjaszu*, ściślej - w jego braku.

Wydaje się, że po urlopie, który być może do *Mesjasza* nic nie wniósł, Schulz zaczął rezygnować z powieściopisarskich zamierzeń. 3 lutego 1937 roku pisał do Brezy, nie wymieniając nawet tytułu: „Moja rzecz jest jeszcze w powijakach. Natomiast wydaję w «Raju» tom nowel dawniejszych” (KL, 32). I wreszcie 1 czerwca tegoż roku komunikował Waśniewskiemu: „Książkę moją oddałem do druku jeszcze w styczniu. Kiedy wyjdzie - nie wiem, nie interesuję się tym, gdyż książka ta nie cieszy mnie. Jest to zbiór wszystkich nowel, które już były drukowane w czasopiśmie. *Mesjasz* leży odłogiem” (KL, 52-53). Gdy pod koniec listopada 1937 roku ukazała się ta nie ciesząca autora książka, mogło zdawać się, że to już koniec wszelkich marzeń o *Mesjaszu*, ponieważ znalazły się w niej fragmenty, które jeszcze trzy lata wcześniej awizował Schulz jako części składowe planowanej powieści. Wydawało się, że idea mesjańskiej powieści rozsypała się ostatecznie i na zawsze.

Jednak - nie. Oto w momencie najmniej dogodnym, w momencie wyjątkowo dużego zamieszania i rozgardiaszu psychicznego, kiedy w lipcu 1938 roku Schulz zbierał się, aby wyjechać do Paryża - ponownie nawiedził go *Mesjasz*! Natychmiast podzielił się tą, zaiste, dobrą nowiną ze swoimi korespondentami. Do Romany Halpern napisał 12 lipca dosyć ogólnie i tajemniczo: „Zacząłem pisać. Idzie mi bardzo ciężko i powoli. Gdybym miał 4 miesiące wolnego czasu, ukończyłbym książkę. To jest także powód, dla którego nie chce mi się jechać” (KL, 111). Dwóch innych korespondentów - Witolda Gombrowicza i Artura Sandauera - poinformował natomiast dokładnie, o jaką książkę chodziło. Wprawdzie nie znamy tych listów Schulza, ale odpowiedzi obydwu adresatów nie pozostawiają tu żadnych wątpliwości. Obydwaj - jakby się umówili - odpisali mu tego samego dnia - 19 lipca. Gombrowicz pisał:

Co do Twego *Mesjasza* to trudno mi coś powiedzieć, gdyż nie znam tego utworu nawet w jego założeniach - jeżeli daje Ci on możliwość odświeżenia się to tym lepiej! Ten postulat jest ważny nie ze względu na Twoją sztukę, ale na Ciebie samego - pod względem psychicznym¹¹³.

Również Sandauer:

Strasznie jestem ciekaw *Mesjasza*. Oby Ci Twój Bóg wewnętrzny dał jak najwięcej siły i geniuszu w tych wielkich chwilach. Do Paryża radziłbym Ci jechać tylko w tym wypadku, jeśli praca nad *Mesjaszem* nie

113 *Listy do Brunona Schulza*, red. A. Bałakier, „Kultura” 1976, nr 17.

poniosłaby na tym żadnego uszczerbku. [...] Czekam rychłej odpowiedzi, a zwłaszcza wiadomości o *Mesjaszu*¹¹⁴.

Najwidoczniej Schulz nie odpowiedział na ten list, bo 25 lipca Sandauer znowu pytał: „Co z *Mesjaszem*? Ogromnie jestem ciekaw, czy stworzyłeś coś nowego (w metodzie). Czekam natychmiastowej odpowiedzi”. Tydzień później Bruno Schulz był już w Paryżu. Być może mesjańska idea, która wtedy odżyła w nim i chyba tak szybko nie obumarła, wpłynęła na kształt pierwszych wrażeń, gdyż zapisał je w apokaliptycznym stylu: „Jestem od tygodnia w Paryżu. Straszliwe miasto, co za kobiety! Jestem zdruzgotany. Prawdziwy rozpustny Babylon!”¹¹⁵

To są ostatnie pisemne ślady *Mesjasza*. Pozostała jeszcze tylko jedna informacja, pośrednia, ale bardzo ważna, informacja o podwójnym znaczeniu. W czerwcu 1939 roku napisał Schulz do Romany Halpern: „Najchętniej usunąłbym się z jakimś jednym człowiekiem w zupełne zacisze i zabrał się jak Proust do sformułowania ostatecznego mego świata” (KL, 115). Dowiadujemy się z tego zdania dwu rzeczy. Po pierwsze, że Schulz nie napisał ostatecznie tego „szerzej zakrojonego dzieła”, które miało być jego „całkowitym czynem artystycznym”. Po drugie, że nigdy nie zrezygnował z myśli o napisaniu takiego dzieła. Rzec można, intencją mesjańską rozpoczął swój króciutki pobyt w życiu literackim epoki i taką też intencją go zakończył. Cóż mogło pozostać - oprócz fragmentów opublikowanych - z Schulzowego *Mesjasza*? Najprawdopodobniej to, co z Księgi: strzępy, kawałki, urywki, szkice, „próbne inkarnacje”. Z przedstawionych tu materiałów - a przedstawiliśmy wszystkie, jakimi dzisiaj, pół wieku po śmierci Schulza, dysponujemy - innego wniosku wyprowadzić się nie da.

Dalej rozpościera się już tylko strefa apokryfów i przekazów o umiarkowanej, w najlepszym przypadku, wiarygodności. Ten najbardziej znany zanotował Jerzy Ficowski: „Już w czasie wojny czytał swym znajomym urywki z *Mesjasza*, nigdzie nie publikowane. Jak wspomina jeden ze słuchaczy tych lektur, była w nich mowa o tym, jak to ludzie podawali sobie z ust do ust radosną wieść, że oto Mesjasz nadchodzi i jest już o trzydzieści zaledwie kilometrów od Drohobycza...”¹¹⁶ W piętnaście lat (!) po publikacji Ficowskiego odezwał się Sandauer. Udzielił wywiadu, w którym zarzucił autorowi *Regionów wielkiej herezji*, że nie wymienił w powyższej relacji jego nazwiska, gdyż to on właśnie był tym anonimowym słuchaczem i to on opowiedział biografowi tę historię. Według Sandauera Ficowski nie tylko zataił nazwisko informatora, ale jeszcze w dodatku przekreślił to, co od niego usłyszał. Prawdziwa wersja wydarzeń była zaś następująca:

W 1936 roku spędzaliśmy wspólne wakacje w górach, w miejscowości Bobrka, odległej o 6 godzin jazdy furmanką od stacji kolejowej. Przez sześć tygodni mieszkaliśmy w jednym pokoju, przedzielonym tylko przepierzeniem. Trudno o znajomość bliższą. Czytał mi wówczas rozpoczętą i nigdy nie ukończoną powieść pt. *Mesjasz*. Pamiętam tylko pierwsze jej zdanie: Wiesz - powiedziała mi rano matka - nadszedł

114 Tamże.

115 List do Waława Czarskiego (ok. 10 VIII 1938), w: Schulz, *Z listów odnalezionych*, s. 111.

116 Ficowski, *Regiony wielkiej herezji*, s. 239-240.

Mesjasz. Jest już w Samborze. [...]

Otóż, nie żadnych „trzydzieści kilometrów”, co brzmiałoby, przyzna pan, dość dziwnie w powieści o charakterze biblijnym, lecz „jest już w Samborze”, i nie „ludzie podawali sobie z ust do ust radosną wieść”, ale - jak to zwykle u Schulza - „powiedziała mi matka”. Czy nie za dużo błędów, jak na jedno zdanie?¹¹⁷

Rzecz jasna, nie interesuje nas tu ani natura tego sporu, jaki zaistniał między badaczami twórczości Schulza, ani też nawet to, kto ostatecznie miał w nim rację. Interesuje nas wyłącznie *Mesjasz*. Otóż nie znamy wielu faktów, dotyczących tej powieści, ale przecież jedno wiemy: opowiedziana przez Sandauera historia jego zaznajomienia się z *Mesjaszem* nigdy się nie wydarzyła. Przeciw Sandauerowi świadczą listy... Sandauera do Schulza - dziwne, że o nich nie pamiętał - które cytowaliśmy wyżej. Wynika z nich jednoznacznie, że o *Mesjaszu* usłyszał po raz pierwszy dopiero w lipcu 1938 roku. Być może do lektury, z której zapamiętał dwa pierwsze zdania, doszło później w jakichś zupełnie innych okolicznościach. Musimy też jednak stwierdzić, że ujawnione przez nas predyspozycje konfabulacyjne autora przytoczonej relacji w poważnym stopniu osłabiają wiarygodność wszystkich wymienionych w niej faktów.

Za strefą przekazów apokryficznych zaczyna się terytorium czystej fikcji, czyli literatury. Jak wiadomo, centralne miejsce zajmuje tu powieść Cynthii Ozick *Mesjasz ze Sztokholmu*. Ale na tym sprawa się nie kończy. Za literaturą osnutą wokół Schulzowego *Mesjasza* formuje się następna - tym razem już ostatnia - strefa: próba powrotu fikcji do rzeczywistości. Wygenerowane przez literaturę i apokryfy fabuły usiłują przekształcić się w autentyczną historię. Mechanizm tego procesu zaczął Schulz opisywać już w *Republice marzeń*: „W pewnej chwili intryga przenikająca te opowiadania występowała z ram narracji, wchodziła między nas - żywa i głodna ofiar, wplątując nas w swój wir niebezpieczny. Niespodziane odpoznanie, nagłe rewelacje, nieprawdopodobne spotkania wkraczały w nasze prywatne życie. Traciliśmy grunt pod nogami, zagrożeni perypetiami, któreśmy sami rozpętali” (O, 330-331) - dokończył zaś, mówiąc skrótowo, w naszych czasach Umberto Eco¹¹⁸. Wydaje się, że taki właśnie charakter mają pojawiające się w ostatnich latach doniesienia o losach rękopisu Schulzowskiego *Mesjasza*¹¹⁹.

Wygląda na to, że powieści Schulza przypadł w udziale los, mówiąc słowami pisarza, książki-legendy, książki nigdy nie napisanej, książki-wiecznego pretendenta, błędnej i straconej książki *in*

117 *Świat Brunona Schulza. Spotkanie z prof. dr. Sandauerem*, zanotował R. Pietrzak, „Trybuna Ludu” 1982, nr 281 (27-28 XI).

118 O fikcyjnych fabułach, które generują rzeczywistość, opowiedział Eco trybem literackim w *Wahadle Faucaulta*. Analizę zaś dyskursywną tego zagadnienia przedstawił w eseju *Fikcyjne Protokoły* (w: tenże, *Sześć przechadzek po lesie fikcji*, przeł. J. Jarniewicz, Kraków 1995, s. 132-159).

119 Sensacyjna historia, którą zreferował J. Ficowski (*W oczekiwaniu na Mesjasza*, „Polityka” 1992, nr 46 z 14 XI; z nagłówkiem: „Czy w archiwum KGB znajdują się rękopisy Brunona Schulza?”), przypomina do złudzenia jeden z potencjalnych wariantów powieści Cynthii Ozick. Autor niniejszego studium zetknął się z jeszcze innym wariantem tej samej „fabuły”. Nie opisujemy tutaj tych „fabuł”, ponieważ - jak na razie - nie mieszczą się one w granicach dyskursu, który chciałby utrzymać się na poziomie funkcji poznawczej, na poziomie, gdzie możliwa jest chociażby elementarna weryfikacja i falsyfikacja wygłaszanych sądów.

partibus infidelium... Chcemy mieć mimo wszystko nadzieję, że może *Mesjasz* przebywa jednak w prowincjach niewiernych.

2

Mesjasza zatem nie znamy. Jest więc to sytuacja graniczna dla filologa: „Tam, gdzie nie ma tekstu, nie istnieje również przedmiot badania i myślenia”¹²⁰. Bez wątpienia można o tym napisać fascynującą powieść. Być może byłby to pewien temat dla jakiejś filologii mistycznej... Lecz jakie zastosowanie może mieć tu „twarda” analiza strukturalno-semantyczna, w obrębie której - mimo wszystko - niniejszy dyskurs chciałby się utrzymać? Skoro nie ma tekstu... Koniec. Kropka. A jednak twierdzimy, że nadszedł czas *Mesjasza*, że bez odniesienia do *Mesjasza* niemożliwy jest dalszy - i co najważniejsze - jakiś istotniejszy postęp w interpretacji znanego dzieła Schulza. Tekstu *Mesjasza* nie ma, ale przecież są *Sklepy cynamonowe* i jest *Sanatorium pod Klepsydrą*. I są to utwory zorientowane na *Mesjasza* w formie określonych relacji intertekstualnych. Przypomnijmy więc, że w opublikowanej prozie Schulza znajdują się utwory z bliskiego kręgu *Mesjasza*, takie, które sam autor przez jakiś czas uważał po prostu za część powieści. Pamiętamy, jak to było z *Genialną epoką* oznaczoną w pierwodruku czasopiśmienniczym przypiskiem: „fragment z powieści *Mesjasz*”. Ów „fragment” - jak wiemy - włączył później pisarz do zbioru opowiadań *Sanatorium pod Klepsydrą* jako samodzielną opowieść. Informacja z przypisu została więc przez autora „edytorsko” unieważniona, lecz przecież pamięć o pierwotnym odniesieniu pozostaje w tle. Nie da się owego dopisku i zawartego w nim znaczenia wymazać. Pozostaje jakieś napięcie między tym, co „kazało” pisarzowi uważać, że jest to „fragment”, i tym, co spowodowało jego wykluczenie. Do tekstów bezpośrednio mesjańskich można zaliczyć także *Księgę* ze względu na oczywiste, jednoznaczne, powiązanie z *Genialną epoką*. Można więc powiedzieć, że znamy „fragment” pewnego stadium rozwojowego *Mesjasza*, pewną jego wersję, tak, jak ją postrzegał Schulz w 1934 roku.

Na innego typu korespondencję znanej prozy z nie znanym *Mesjaszem* wskazał Schulz w liście do Kazimierza Truchanowskiego (z 6 X 1935): „będzie to dalszy ciąg *Sklepów cyn*”. „Dalszy ciąg”, czyli kontynuacja, progresja. Akcent pada tu na łączność i ciągłość. Nie coś zupełnie innego, lecz jakiś typ relacji nawiązującej. Sytuował więc pisarz *Mesjasza* w określonym związku z opublikowaną wcześniej prozą, w jakimś jednorodnym ciągu rozwojowym. Tak określona relacja sugeruje, iż wedle koncepcji Schulza *Mesjasz* miał mieć „coś” ze *Sklepów cynamonowych*, ale także *Sklepy cynamonowe* musiały zawierać jakieś „mesjańskie” antycypacje czy też predyspozycje, które nadawały się do kontynuacji. Nie popełnimy chyba błędu, jeśli te współzależności rozciągniemy na całą prozę Schulza, bo przecież i w stosunku do *Sanatorium pod Klepsydrą* mógłby pisarz powiedzieć, że *Mesjasz* będzie „dalszym ciągiem”. Zwróćmy uwagę, że określenia typu

120 M. Bachtin, *Problem tekstu w lingwistyce, filologii i innych naukach humanistycznych. Próba analizy filozoficznej*, w: tenże, *Estetyka twórczości słownej*, przeł. O. Ulicka, opracowanie przekładu i wstęp E. Czaplejewicz, Warszawa 1986, s. 403.

„fragment”, „dalszy ciąg” - przy całej ich ambiwalencji i nieokreśloności - mają charakter sygnałów formalnych, tekstologicznych, i w tym sensie przysługuje im pewien stopień ścisłości. Są to po prostu kategorie strukturalne, chociaż struktura, do której odnoszą się, nie została wypełniona tekstem.

Nawet te dyskretne sygnały pozwalają już w tym momencie stwierdzić, iż ślady *Mesjasza* są obecne w całej prozie Brunona Schulza. *Mesjasz* jest w nią w pewien sposób wpisany. Wiele formuł i obrazów z pisarstwa autora *Księgi* nadaje się do określenia tego statusu, gdyż jest to idea znajdująca wsparcie w całej jego filozofii. Przytoczmy, odkładając na razie analizę, tylko jeden obraz z *Nocy wielkiego sezonu*, obraz, w którym pojawiają się „apokryf”, „palimpsest” i nawet „białe nie zadrukowane kartki”:

Inni porównują te dni do apokryfów, wsuniętych potajemnie między rozdziały wielkiej księgi roku, do palimpsestów, skrycie włączonych pomiędzy jej stronicę, albo do tych białych nie zadrukowanych kartek, na których oczy, naczytane do syta i pełne treści, broczyć mogą obrazami i gubić kolory na tych pustych stronicach [...] (O, 92)

Powiedzmy wreszcie coś istotnego o *Mesjaszu*: nie znamy tekstu powieści, ale znamy najważniejsze słowo, słowo-klucz. Tylko jedno słowo. Otóż tym najważniejszym słowem *Mesjasza* jest Mesjasz. Owszem, tak brzmi tytuł lub też raczej imię powieści, ale przecież ów tytuł ma niezwykłą postać. Niezwykłą - na tle znanej nam praktyki Schulza - przez swą jednoznaczną semantykę, przez fakt, że został sformułowany jakby „otwartym” tekstem. Mówiąc o *Mesjaszu*, mówi się także coś o Mesjaszu. Tytuł - wprost przepelniony wyjątkową semantyką. Nie jest to także zwykły termin sakralny, lecz *sacrum* maksymalnie intensywne. Tylko jedno słowo, ale jakże nadmierne przez całą potencjalność, przez pełnię nieokreślenia, słowo przywołujące całą skomplikowaną i dramatyczną tradycję judeochrześcijańską. W polu znaczeniowym zjawia się niejako automatycznie wielka problematyka mesjańska z tym wszystkim, co oznacza ona w kręgu judeochrześcijańskim. A odnosi się, jak wiadomo, do faktów zupełnie fundamentalnych, takich jak pojęcie ostatecznego Odkupienia, Zbawienia, Wyzwolenia, Wypełnienia. Słowem, wielka, delikatna i bardzo kontrowersyjna problematyka. Bo przecież tu przebiega zasadnicza różnica między judaizmem i chrześcijaństwem. Także w obrębie samego judaizmu kwestia mesjańska była powodem rozlicznych perturbacji i uchodzi za problematykę nader niebezpieczną. Nie wiemy, jak Schulz miał zamiar potraktować tę problematykę zarówno w płaszczyźnie ideowej, jak i artystycznej. Jedno można stwierdzić: ów kontekst mesjański, i całe pole odniesień mesjańskich, zawsze pozostanie niezneutralizowany¹²¹.

Mesjasz. Tylko tyle. I aż tyle. Słowo-Księga. Minimalny tekst, właściwie tetragram powieści i równocześnie mesjański tetragram. Mesjasz: słowo pierwsze, ponieważ odnosi się do początku, do

121 Klarowny opis różnic między żydowskim i chrześcijańskim rozumieniem idei mesjańskiej zawiera artykuł rabina Byrona L. Sherwina, *A wy za kogo mnie uważacie?*

Boga, ponieważ oznacza Bożego Pomazańca. I słowo ostatnie, gdyż określa tego, kto zamknie historię Zbawienia. Sens ogólny został zatem wypowiedziany. Nie znamy natomiast tekstowego, artystycznego, wcielenia, nie znamy medium „pisma”. W tym miejscu trzeba przywołać filozofię słowa Brunona Schulza, to, co pisze w *Mityzacji rzeczywistości* o słowie, które jest „wielką uniwersalną całością”, o słowie, które „uzupełnia się w sens”, w opowieść, w historię, w mit. Pisze Schulz w tym eseju: „Słowo samo, pozostawione sobie, grawituje, ciąży ku sensowi” (O, 367). Tak też jest z Mesjaszem z *Mesjasza*. Warto tu także przytoczyć pogląd Schulza na temat wyobraźni twórczej. W słynnym quasi-liście do S. I. Witkiewicza pisze, iż twórczość jest „dedukcją z gotowych założeń”, rozwinięciem obrazów- archetypów danych artyście od początku: „Nie odkrywają już potem nic nowego, uczą się tylko coraz lepiej rozumieć sekret powierzony im na wstępie i twórczość ich jest nieustanną egzegezą, komentarzem do tego jednego wersetu, który był im zadany” (O, 443). W przypadku *Mesjasza* znamy ów zadany „werset”, brakuje nam „tylko” ostatecznej egzegezy tego wersetu. Współczesny filozof mówi w podobnej sytuacji o „narodzinach znaczenia poza bytem”¹²². W naszej sytuacji powiedzielibyśmy o narodzinach sensu poza tekstem. Obecny sens - nieobecne znaczenie. *Mesjasz!* Księga w jednym słowie emanująca z siebie nieskończony sens - potężny strumień semantycznej energii. Lektura tej nieskończonej Księgi jest zarówno możliwa, jak i w pewnym sensie konieczna¹²³.

3

Dodajmy w tym miejscu, że problematyka mesjańska występuje również w twórczości plastycznej Brunona Schulza. W poprzedniej części naszej rozprawy już tę kwestię sygnalizowaliśmy. Analiza ekslibrisu Weingartena ujawniła jej, rzecz można, bardziej zakamuflowaną obecność. Szkic Debory Vogel natomiast sugerował, że temat mesjański przejawia się u Schulza także w jakichś bardziej bezpośrednich formach. I tak też jest lub raczej - zważywszy, że znamy tylko niewielką część prac - było w dziele plastycznym autora *Xięgi Bałwochwalczej*. W grę wchodzi przynajmniej jeden obraz olejny i garść rysunków.

Jerzy Ficowski zanotował niebywale istotną informację: „Znajdował się tam także duży olejny obraz formatu mniej więcej 100 cm x 120 cm, utrzymany w różnych odcieniach czerwieni, *Przybycie Mesjasza*, podobny w tematyce i kompozycji do szkiców zamieszczonych w *Drugiej jesieni* (nr 4 - *Chasydzi*) i w *Księdze listów* (nr 3 - *Żydzi*)”¹²⁴.

Podobnie napisał Wojciech Chmurzyński, odslaniając przy okazji - co jest istotne dla oceny

122 E. Levinas, *Bliskość*, przeł. E. Bieńkowska, „Znak” 1976, nr 259, s. 95.

123 Przedstawione w tej części naszego studium analizy były wcześniej prezentowane w dwóch szkicach: *Mesjasz rośnie pomalu...* „O pewnym wątku kabalistycznym w prozie Brunona Schulza, w: Bruno Schulz. In Memoriam, s. 113-129 i *Przyjście Mesjasza. O ikonologii mesjańskiej Brunona Schulza*, „Kresy” 1993, nr 14, s. 33-36.

124 J. Ficowski, *Starszy brat Izidor, czyli szyby naftowe i sklepy cynamonowe*, w: tenże, *Okolice sklepów cynamonowych*, s. 38. Dla porządku zauważmy, iż gdzie indziej Ficowski nazywa ten obraz *Nadejście Mesjasza (Regiony wielkiej herezji)*, s. 246) lub *Przyjście Mesjasza* i zalicza go do „obrazów utrzymanych w dominacji błękitów i fioletów” (*Słowo o „Xiędze bałwochwalczej”*, w: B. Schulz, *Xięga Bałwochwalcza*, przygotował do druku i słowem wstępnym opatrzył J. Ficowski, Warszawa 1988, s. 22).

wiarygodności - źródło tej rewelacyjnej z naszego punktu widzenia informacji:

Generalnie, niemal wszystkie rysunki o tematyce judaistycznej można określić jednym tytułem: *Oczekiwanie Mesjasza*. Z relacji bratanicy artysty, Elli Podstolskiej, wynika, że we lwowskim mieszkaniu Izydora Schulza znajdował się olejny obraz o takim tytule. Pani Podstolska rozpoznała też wśród prac swojego stryja, przechowywanych w naszej kolekcji, dwa ewidentne szkice (w tuszu i ołówku) do tej właśnie kompozycji (nr 38, 39)¹²⁵.

Obraz - podobnie jak wiele innych prac literackich i plastycznych Brunona Schulza - zaginął. Jak rękopis powieści *Mesjasz*. Lecz w odróżnieniu od powieści był ukończony i eksponowany, i to dużo (jeśli w przypadku Schulza słowo „dużo” ma jakieś znaczenie!) wcześniej, bo przed 1935 rokiem (20 stycznia 1935 roku zmarł brat Schulza, Izydor). Tak jakby wizja ikonograficzna zdołała szybciej się skryształizować niż literacki dyskurs. Nie ma powieści, nie ma obrazu - pozostał jednak ślad wielkiego tematu, enigmatyczny trop wielce enigmatycznej idei mesjańskiej.

Zajmijmy się więc tym, co pozostało, czyli szkicami mesjańskimi. Najpierw wprowadźmy drobne, ale dość istotne uściślenie do przytoczonych wyżej informacji. Jeśli kierować się zapamiętanymi przez Ellę Podstolską wyznacznikami tematycznymi, to trzeba stwierdzić, że rysunków mesjańskich jest nieco więcej. W dostępnych nam zbiorach naliczyliśmy ich dziewięć. Wedle katalogu Chmurzyńskiego są to rysunki oznaczone numerami: 37, 38, 39, 40, 41, 42, 43, 291¹²⁶ i 166 (nr kat. 480)¹²⁷. Centralną pozycję w tej grupie zajmują szkice: 38, 39 i 40 oraz 43 i 166. W zasadzie chodzi o trzy podstawowe rysunki, które tworzą jakby trzy różne warianty lub też ściślej kadry tej samej sceny, przedstawiającej wydarzenie określane jako Przybycie Mesjasza. Inne z wymienionych tu prac plastycznych są tylko ich wariantami. W znanym nam dorobku plastycznym Schulza szkice te stanowią główny nośnik idei mesjańskiej.

To, co wyróżnia owe rysunki i powoduje, że ich odmienność od innych prac Schulza jawi się natychmiast, na pierwszy rzut oka, sprowadza się do dwóch zasadniczych cech. Przede wszystkim przedstawione na nich postaci dają się jednoznacznie zidentyfikować jako Żydzi. Charakterystyczny strój i charakterystyczny zarost są tu podstawowymi znakami. I tak wszyscy dorośli mężczyźni mają brody, u młodszych natomiast rozpoznać można pejsy, długie „korkociągi” spadające od skroni w dół. Wszyscy ubrani są w długie do ziemi bekiesze czy też chałaty (nazywane po żydowsku *jibuca*). Na głowach mają jarmułki, wysokie lisie kołpaki (zwane *sztrajmel*) lub czarne, szerokie kapelusze. Jest to prawie typowy strój chasydzki. Brak jedynie sznura do przepasywania (*gartel*)¹²⁸. Niektórzy nawet okryci są tałesem, obszerną chustą, której

125 Schulziana w zbiorach Muzeum Literatury w Warszawie, w: Bruno Schulz 1892-1942. Rysunki i archiwalia ze zbiorów Muzeum Literatury im. Adama Mickiewicza w Warszawie, układ całości i tekst W. Chmurzyński, Warszawa 1992, s. 12.

126 Opublikowane w tomie: *Bruno Schulz 1892-1942. Rysunki i archiwalia*.

127 Opublikowany w tomie: *Bruno Schulz 1892-1942. Katalog-pamiętnik wystawy*.

128 O chasydzkim stroju i jego symbolice pisze J. Langer: *9 bram do tajemnic chasydów*, przeł. A. Golewska, Kraków 1988.

mężczyźni używają tylko podczas modlitwy w synagodze. Dopowiedzmy więc, że rysunki przedstawiają pobożnych Żydów w sytuacji modlitewnej bądź też bardzo do niej zbliżonej. Poza tym wszystkie bez wyjątku postaci to mężczyźni. Świat w tych rysunkach ma jednoznacznie męski charakter. Brak kobiety, tak jakby Mesjasz przychodził odkupić tylko mężczyzn, jakby zbawienie nie dotyczyło w ogóle kobiet. Nie ma w tych szkicach - tak charakterystycznych dla Schulza - relacji męsko-żeńskich, nie ma żadnych sygnałów erotycznych, „bałwochwalczych” etc.¹²⁹

Najbardziej „panoramiczny” wydaje się szkic oznaczony numerem 40. Obszerny plac miejski, może przed synagogą, gdyż w zabudowie okalającej ów plac wyróżnia się charakterystyczna budowla, jest miejscem „mesjańskiej” akcji. Na pierwszym planie, z prawej strony szkicu, widoczna jest cembrowina czegoś w rodzaju szerokiej studni, basenu, może nieczynnej miejskiej fontanny. Z lewej strony, tuż przy owym basenie, ustawiony jest długi stół. Wokół tych dwóch obiektów gromadzą się wszyscy pobożni, jedni siedzą gęsto przy stole, inni gromadzą się przy basenie, jeszcze inni podążają w tę stronę. Są to jakby dwa centra skupiające całą akcję. W dwóch pozostałych rysunkach i ich wariantach Schulz koncentruje się albo na grupie wokół stołu (nr 43 i 166), albo na grupie przy sadzawce (nr 38 i 39). Całość obejmuje więc plan ogólny, kadr lewy i kadr prawy.

Dopowiedzmy rzecz najważniejszą: w *Przybyciu Mesjasza*, w mesjańskich rysunkach, nie ma osoby samego Mesjasza. Charakterystyczne, że Schulz nie ryzykuje ujawnienia postaci Zbawiciela - mimo ogłoszenia, że Mesjasz przybywa - odwleka bezpośrednio, naocznie, ikoniczne jego wcielenie. Prezentuje natomiast różne stadia oczekiwania na Jego przybycie. Stół i zgromadzeni przy nim pobożni Żydzi są wspólnotą paschalną. To ikona ostatecznej Paschy, oczekiwanie na proroka Eliasza, który obwieści przyjsie Odkupiciela. Taki jest zresztą podstawowy sens żydowskiego święta Pesach¹³⁰.

Pascha u Schulza wyszła poza wnętrze domu, ze święta obchodzonego w gronie rodzinnym przekształciła się w święto- -oczekiwanie całej zbiorowości. To pełne napięcia oczekiwanie jest tu bardzo widoczne. Zgromadzeni wokół paschalnego stołu patrzą w stronę, skąd przybywa Mesjasz. No właśnie, skąd przybywa Mesjasz? W którą stronę są zwróceni pobożni? Odpowiedź wydaje nam się szczególnie intrygująca: patrzą w naszą, to znaczy widza, stronę! Nasza - i autorska - strona jest

129 Jan Błoński (*Autoportret żydowski*, w: tenże, *Kilka myśli co nie nowe*, Kraków 1985, s. 119-121) pierwszy w polskiej krytyce literackiej zwrócił uwagę na potrzebę przebadania kontekstu żydowskiego w twórczości Schulza. W amerykańskiej recepcji Schulza wątek ten pojawił się od razu, od czasu pierwszych przekładów jego prozy na angielski. Zob. opublikowaną w 1963 roku recenzję I. B. Singera (pod pseudonimem Icchok Warszawski) *Książka polsko-żydowskiego pisarza po angielsku* (przeł. M. Adamczyk-Garbowska, „Akcent” 1992, nr 4, s. 103-105), także szkic Chone Shmeruka (*Isaac Bashevis Singer o Brunonie Schulzu* (tamże, s. 106-109) oraz rozmowę: P. Roth i I. B. Singer, *O Brunonie Schulzu* (przeł. T. Bieroń, „NaGłos” 1992, nr 7, s. 48-57). Kontakty Schulza ze środowiskami żydowskimi najlepiej przedstawiła E. Prokop-Janiec (*Schulz a galicyjski tygiel kultur*, w: *Czytanie Schulza*, s. 95-105). Obszerny referat na temat judaizmu mistycznego przedstawił natomiast S. Lindenbaum (*Wizja mesjanistyczna Schulza i jej podłoże mistyczne*, w: *Czytanie Schulza*, s. 33-67).

130 Por. M. Naimska, *Judaizm i święta żydowskie*, „Znak” 1983, nr 339-340, s. 262. Pamiętamy, że obraz Paschy pojawił się u Schulza w odrzuconym wariantcie *Wiosny* („Kamena” 1935, nr 10). Akcja mesjańskiej *Genialnej epoki* toczy się również w okresie świąt wielkanocnych.

zatem u Schulza stroną mesjańską. Nawet starzec siedzący przy stole, tyłem do patrzącego na tę scenę, skręca się, żeby patrzeć w naszym kierunku. Stąd bowiem nadchodzi Mesjasz. Czy go już widzą? Czy tylko wiedzą? Przybywający Mesjasz zobaczy dokładnie to, co my, a my to, co On. W jakimś sensie patrzymy na ów świat oczyma Mesjasza lub też Mesjasz spogląda na tę scenę naszymi oczami. Były to także oczy Brunona Schulza. Tak kształtuje się tu pozycja przestrzenna. Ale nie tylko chodzi o przestrzeń, pojawia się również czwarty wymiar: czas. Mesjasz (i my!) oczekiwany jest ze świata poza obrazem i z czasu innego niż czas obrazu. I my, i Mesjasz nadchodzimy z nieokreślonej przestrzeni i z czasu, który da się określić jedynie ogólną kategorią: przyszłość...

Inny moment oczekiwania szkicuje Schulz w rysunkach oznakowanych numerami 38 i 39. To prawy „kadr” - grupa przy cembrowinie. Ów obiekt prawdopodobnie pełni funkcję mykwy - basenu do rytualnych kąpiei. Tu - jak wszystko w rysunkach mesjańskich - upublicznionego, wszak Przybycie Mesjasza ma się dokonać na oczach wszystkich. Niektórzy z pobożnych, pochyleni, zanurzają ręce, inni są już w stanie ekstazy, obejmują się, całują. Mówiąc językiem Georgesa Bataille'a, „erotyzm ciała i serca” - tak wszechobecny w rysunkach i grafikach Schulza - przemienił się w mistyczny „erotyzm sacrum”¹³¹. Mesjasz jest tu najbliżej, tuż tuż. Wieść o tym radosnym wydarzeniu roznosi się po świecie. Inny rysunek (znany jego wariant ołówkowy i tuszem: nr 31 i 165 (nr kat. 477) pokazuje jakieś wschodnie miasto - może mesjańską Jerozolimę, może kabalistyczny Safed - i tu też radość, uściski, pocałunki... Wracamy do omawianego rysunku, bowiem jeszcze jedna figura domaga się komentarza. Otóż w prawym dolnym rogu umieszczona jest mała sylwetka leżącego konika (jeśli oczywiście dobrze rozpoznajemy), który również odwraca głowę do tyłu, czyli w naszą, mesjańską stronę. Co może znaczyć ów koń? Czy odgrywa jakąś rolę w Przybyciu Mesjasza? Przypuszczamy, że chodzi tu o symbol mesjański, ponieważ w folklorze żydowskim istnieje wyobrażenie Mesjasza przybywającego na białym koniu. Maurycy Szymel pisze na przykład w wierszu *Mesjasz*:

Wyczekujemy go na przyzbach wieczorami
Z wzniesionymi do nieba oczami,
Bo nim wiatry wiosenne bure chmury przegonią,
Przejdzie naszą ulicą na białym, spienionym koniu¹³².

Naszkicowaną powyżej prezentację mesjańskich rysunków Brunona Schulza należy poszerzyć o pewien dodatkowy kontekst. Wydaje się, że bez przywołania tego kontekstu temat mesjański w dziele autora *Sklepów cynamonowych* nie może być właściwie zrozumiany. Gdyby Schulz podejmował temat chrystologiczny, to - rzecz jasna - wpisałby się w tradycję chrześcijańską. Ale jego dzieło mówi o Przyjściu Mesjasza, więc odniesieniem pozostaje judaizm. Na rysunkach

131 Zob. G. Bataille, *Wprowadzenie do antropologii erotyzmu*, przeł. M. Ochab, w: *Odmieńcy*, wybór, opracowanie i redakcja M. Janion i Z. Majchrowski, Gdańsk 1982, s. 335-348.

132 M. Szymel, *Mesjasz*, w: tenże, *Skrzypce przedmieścia*, Warszawa 1932, s. 19.

widzieliśmy Żydów, pobożnych Żydów, to właśnie oni rozgłaszają, że Zbawiciel już nadszedł, oni tak ekstatycznie cieszą się z tego faktu. I tu mamy pewną komplikację. W obrębie ortodoksyjnego judaizmu bowiem na Mesjasza się czeka, konsekwentnie czeka, i tylko czeka. Mesjasz może przybyć w każdej chwili. Jednakże czekania tego nie można właściwie wypełniać żadną refleksją mesjańską, żadnym wyobrażeniem, żadnym przewidywaniem okoliczności miejsca lub czasu. Mesjasz zdecydowanie należy do czasu przeszłego, a dociekanie na temat przyszłości jest grzechem, albowiem wkracza w kompetencje samego Boga. Tak więc mesjanizm, tak zwany mesjanizm rabiniczny, stanowi integralną część doktryny, ale traktuje się go niezwykle oszczędnie i z najwyższą ostrożnością¹³³.

To ograniczenie radykalnie przełamuje mistyka żydowska w osobie Izaaka Lurii i stworzonej przez niego wielkiej idei *tikkun*. Kabała luriańska stała się teoretyczną podstawą dla wszystkich późniejszych nurtów mesjańskich. Luria i kabaliści z jego szkoły pouczali Żydów, że Odkupienie jest możliwe do osiągnięcia w szybkim czasie, i że w tym procesie człowiek może odegrać aktywną rolę. Upadły świat - w symbolice kabalistycznej, jak pamiętamy, określane jako rozbite naczynia - domaga się restytucji, czyli *tikkun*. Restytucja, czyli odnowienie świata, podniesienie z upadku i grzechu, zależy przede wszystkim od Boga, lecz człowiek może się do tego przyczynić przez spełnianie określonych aktów religijnych. Zakończenie *tikkun* będzie równoznaczne z przyjściem Mesjasza. Mistyk-kabalista otrzymuje niejako uprawnienie do oceny, czy świat wkroczył w czas mesjański, czy proces *tikkun* kończy się i czy Mesjasz już nadchodzi. Popularyzacja kabały luriańskiej doprowadziła do wielkiej rewolucji mesjańskiej, która destabilizowała judaizm aż do połowy XIX wieku: pseudo-mesjasze, heretycy i apostości, jak Sabbataj Cwi i Jakub Frank - z jednej strony, z drugiej - chasydzka reinterpretacja kabały rozpoczęta przez Izraela ben Eliezera (1700-1760), czyli Baal Szem Towa, w której zamiast pseudo-mesjasza pojawia się cadyk, „niemesjański mesjasz” wedle określenia Gershoma Scholema¹³⁴.

Bruno Schulz, podejmując temat Mesjasza, wpisuje się w ten skomplikowany kontekst. Jak pamiętamy, na rysunkach nie ma postaci przybywającego Mesjasza. Są tylko wierzący. Skąd pewność, że będzie to prawdziwy Mesjasz, a nie jeden z licznych pseudo-mesjaszy, jak chociażby Sabbataj Cwi, któremu też towarzyszyło niezwykle oczekiwanie i podniecenie tłumów? Kim są pobożni w strojach chasydów? Kim jest ten, kto to wszystko opowiada? Czy tym samym, który jako dziecko złamał bezwzględny zakaz plastycznego wyobrażenia Boga? Píše Ficowski: „Poza tym był w lwowskim mieszkaniu rysunek-pamiętka: dzieło sześciolatniego Brunia wykonane na pożółkłym papierze. Pod starym drzewem o grubym pniu, zapewne pod wierzbą, siedzi zgarbiony starzec o bardzo długiej brodzie. Rysunek ten nosił tytuł nadany mu przez kilkuletniego autora: Pan Bóg”¹³⁵. I wreszcie: kto patrzy naszym okiem?

133 Zob. na ten temat: G. Scholem, *O rozumieniu idei mesjańskiej w judaizmie*, w: tenże, *Judaizm. Parę głównych pojęć*.

134 *Mistycyzm żydowski i jego główne kierunki*, s. 409.

135 Ficowski, *Starszy brat Izidor, czyli szyby naftowe i sklepy cynamonowe*, s. 38.

W mesjańskiej *Genialnej epoce* mały bohater mówi o świecie:

- Moglibyśmy podzielić go i nazwać na nowo - taki leży otwarty, bezbronny i niczyj. - W taki dzień podchodzi Mesjasz aż na brzeg horyzontu i patrzy stamtąd na ziemię. I gdy ją tak widzi białą, cichą, z jej błękitami i zamyśleniem, może się zdarzyć, że mu się zgubi w oczach granica, niebieskawe pasma obłoków podłożą się przejściem i sam nie wiedząc, co czyni, zejdzie na ziemię. I ziemia nawet nie zauważy w swej zadumie tego, który zszedł na jej drogi, a ludzie obudzą się z popołudniowej drzemki i nie będą nic pamiętali. Cała historia będzie jak wymazana i będzie jak za prawieków, nim zaczęły się dzieje. (O, 130)

Niezwykły fragment! Obraz o wyjątkowej urodzie - sądzimy, że najpiękniejszy w całej prozie Schulza. Obraz o niezwykłej semantyce - sądzimy, że stanowi centrum znaczeniowe tej prozy. Jeden jedyny raz w całej znanej nam twórczości Schulza mówi się bezpośrednio o osobie Mesjasza. Słowo-Księga, o którym była mowa wcześniej, ów nadmiernie skoncentrowany sens, skondensowany w jednym słowie werset, mesjański tetragram, został tu rozwinięty w historię. Historia przyścia Mesjasza, czyli Odkupienia, została opowiedziana w pięciu zdaniach! Bo to jest kompletna opowieść, cały, choć lapidarny, tekst. Księga w pięciu zdaniach. A przecież ten obraz jest także integralnym fragmentem całego opowiadania i ma swój znaczący kontekst. Pochodzi wszakże z narracji, która w pewnym momencie była „fragmentem z powieści *Mesjasz*”. Jak widać, fragment przestał być częścią powieści zatytułowanej *Mesjasz*, ale nie przestał być opowieścią o Mesjaszu. Skoro - jak uważał Schulz - „twórczość jest nieustanną egzegezą, komentarzem do tego jednego wersetu”, mamy więc do czynienia po prostu z jednym wariantem lub też jedną z mesjańskich permutacji. Oczywiście, nasuwa się pytanie, gdzie lub kiedy kończy się owa nieskończona seria przekształceń.

Zwróćmy uwagę, że ów mesjański tekst pojawia się w opowiadaniu jako kwestia wypowiedziana przez jedną z postaci. Zatem to obraz-wizja, mający charakter hipotezy. Mesjasz faktycznie w *Genialnej epoce* nie przybywa. Wszystko, co się mówi, formułuje się w trybie przypuszczenia: „moglibyśmy”, „może się zdarzyć”, „nie będę”, „obudzą się”, „będzie”. Te ostrożne przypuszczenia odnoszą się do przyszłości. Teraźniejszość określa się jako stan gotowości. Mesjasz jest gotów, aby przyjść, lecz jego przyście zależy od pewnego - mówiąc najogólniej - stanu świata. Mesjasz może przyjść „w taki dzień”, w taki właśnie dzień „może się zdarzyć” jego przybycie. Tajemniczy „taki dzień” odnosi się więc do okoliczności, w których może nastąpić przyście Mesjasza. To przyście może się dokonać tylko w określonych warunkach, gdyż są takie stany rzeczywistości, które nadają się, aby tego typu wydarzenie nastąpiło. Jeden z mędrców Talmudu powiada: „Przecież trzy rzeczy przychodzą, kiedy się o nich nie myśli: Mesjasz, odnalezienie zguby i skorpion¹³⁶”.

136 *Dni Mesjaszowe (Talmud, Sanhedryn 97a-99a)*, s. 6.

Można zapytać, czy obraz ten - wprawdzie istotny, lecz pojedynczy i wyizolowany - nie jest przypadkowym motywem w przepelnionym obrazami, bujnym świecie Schulzowskiej wyobraźni? Czy nie będzie przypadkiem tylko efektem „bujania na falach nieskończonej frazeologii” (O, 321)? Czy nie wyczerpuje swego znaczenia w najbliższym kontekście? Są to pytania retoryczne, rzecz jasna. Przede wszystkim nie jest obrazem samotnym. W *Genialnej epoce* poprzedza go i niejako zapowiada inny obraz. Ten sam narrator-bohater opowiada o swojej niezwyklej ekstazie twórczej:

A gdy sięgałem po błękitną farbę - szedł ulicami przez wszystkie okna odbłask kobaltowej wiosny, otwierały się, dźwięcząc, szyby, jedna za drugą, pełne błękitu i ognia niebieskiego, firanki wstawały jak na alarm, i przeciąg radosny i lekki szedł tym szpalerem wśród falujących muślinów i oleandrów na pustych balkonach, jak gdyby na drugim końcu tej długiej i jasnej alei ktoś zjawił się bardzo daleki i zbliżał się - promienny, poprzedzany przez wieść, przez przeczucie, zwiastowany przez loty jaskółek, przez wici świetliste, rozrzucone od mili do mili. (O, 127-128)

To długie schulzowskie zdanie, długie jak kosmogonia, jest znowu kolejnym mikrotekstem, który odnosi się do makrokosmosu tej twórczości. Zaczyna się od rysowania, a kończy wizją nadchodzącego Mesjasza. Tu nawet nie mówi się, że chodzi o Mesjasza, tu mówi się tylko: „ktoś daleki”, „ktoś promienny”. Konkretyzacja dopiero nastąpi. Pierwsza połowa zdania opisuje stan świata, wszystkie zjawiska towarzyszące, stan gotowości. Ów stan jawi się jako stan możliwości jedynie: „jak gdyby”. Druga połowa zdania ma już charakter ściśle mesjański. Zwraca uwagę niezwyklej dyskretności. To jedynie sama możliwość możliwości. I jeszcze jedno: w świecie dzieje się coś niezwyklego, coś jawnego i widocznego, natomiast to, co ten stan zapowiada, otacza pewna tajemnica, jest niewidoczne, ukryte.

W *Wiosnie* znajduje się inny wariant tego samego obrazu:

Jasne tchnienie, lśniący wiatr szedł przez pustkę tych dni, jeszcze niezmacony wyziewami ogrodów nagich i pełnych słońca, wydmuchiwał do czysta ulice i stały długie i jasne, odświętnie zamiecione, jak gdyby czekały na czyjeś dalekie jeszcze i niewiadome przyjsie. (O, 140)

W strukturze „jak gdyby” tego obrazu tajemniczy i nieokreślony „ktoś” przebywa znacznie dalej niż w zdaniu z *Genialnej epoki*, niemniej i tu chodzi o przyjsie bardzo ważnej osoby. Bez kontekstu mesjańskich wizji z *Genialnej epoki* byłoby trudno rozpoznać, że i w tym fragmencie chodzi o Mesjasza. Świadczy to między innymi o tym, jak motywy mesjańskie mogą być głęboko ukryte w świecie przedstawionym autora *Wiosny*. Bezpośrednie, skonkretyzowane osobowo wprowadzenie Mesjasza jest ograniczone tylko do tych fragmentów, które tu przywołaliśmy. Niewiele tej obecności, ale chodzi o świat oczekujący dopiero na przyjsie Zbawiciela.

Właśnie rozbudowana struktura oczekiwania ustanawia podstawowy kontekst mesjański. Oczekiwanie, w różnych formach i z różną intensywnością, jawi się jako jedna z głównych cech tego stanu świata (ów „taki dzień”), w którym możliwe będzie przyjsie Mesjasza. Formuła „jak

gdyby” okazuje się zatem formułą mesjańskiego oczekiwania: „jak gdyby czekały na czyjeś

dalekie jeszcze i niewiadome przyjscie”. U Schulza aura oczekiwania, o czym już wiemy, będzie intensywnie obecna w całej prozie. Od pierwszej opowieści *Sklepów cynamonowych*: „Oczekiwało się, że przed tę sień sklepioną z beczkami winiarza podjedzie w cieniu chwiejących się akacyj osiołek Samarytanina”, przez *Genialną epokę*, w której nawet zmierzch „przedłużał się bez końca, pusty jeszcze w swej głębi, daremny i jałowy w swym ogromnym oczekiwaniu” (O, 128), do *Wiosny*, która jest w całości jednym wielkim oczekiwaniem: „dnie pełne czekania” (O, 140), „w skupioną scenę czekania” (O, 179), cała wiosna „czekała jednym słowem na objawienie” (O, 142). Ów stan oczekującego świata określa czasami Schulz jako „antrakt”: „świat zbliżał się powoli i z tremą do jakiejś granicy, dobijał za wcześnie do jakiejś mety i czekał” (O, 141). Oczekiwaniu towarzyszą również inne stany: „Coś chce się sfermentować [...] coś rewelacyjnego, coś ponad wszelką miarę ogromnego” (O, 191). Tej kumulacji czy też „fermentacji” oczekiwania odpowiadają figury ogłoszenia, proklamacji, zwiastowania: „Firmament rośnie w nieskończoność, gwiazdozbiory płoną w swej świetności w pozycjach odwiecznych, rysując magiczne figury na niebie, jak gdyby chciały coś zwiastować, obwieścić coś ostatecznego swym przeraźliwym milczeniem” (O, 216).

W rysunkowych wersjach *Przybycia Mesjasza*, jak pamiętamy, również nie ma osoby samego Zbawiciela. Mesjasz przybywa, ale go jeszcze nie widać. I w rysunkach, i w prozie pokazuje Schulz tylko oczekiwanie. Ludzie o czymś z wielkim ożywieniem rozprawiają przy długim stole, na coś lub raczej na kogoś czekają, widać już objawy radości: obejmują się, spoglądają w niebo, ktoś podnosi ręce do góry w geście oranta, wieści, wici, zwiastowanie, ogłoszenie, lecz samego Mesjasza nadal nie ma. Już przybył, ale jeszcze nie doszedł do przestrzeni objętej rysunkiem i narracją. Może jest o trzydzieści kilometrów od miasteczka, może jest już bliżej, na rogatkach... Charakterystyczne, że Mesjasz już jawny, proklamowany, już na ziemi, musi przebyć jeszcze pewną drogę, aby dojść do miejsca, gdzie go oczekują, musi być „poprzedzony przez wieść, przez przeczucie”, musi pojawić się „na drugim końcu tej długiej i jasnej alei” i przebyć ją aż do końca.

Powyższe analizy upoważniają do stwierdzenia, iż w prozie Schulza otwiera się coś w rodzaju niezbędnej perspektywy, zarysowuje się przestrzeń i formuje się w niej punkt, który można nazwać „miejscem Mesjasza”. Używamy określenia „miejsce” przez analogię do strukturalistycznych pojęć takich, jak „miejsce króla”, „miejsce ojca”, „pusta przegródka”, „przedmiot symboliczny”, „przedmiot x”, „przedmiot zgadywanki”, „coś ruchomego”, które to terminy oznaczają niematerialną relację między materialnymi elementami struktury, relację fundamentalną, bo uruchamiającą całą strukturę. Bez tego symbolicznego „miejsca” struktura nie mogłaby znaczyć. Pustka ta, czy też raczej nieobecność jest nader znacząca, albowiem wprowadza perspektywę nieskończonego znaczenia. W innym języku filozoficznym o „miejscu Mesjasza” można powiedzieć, że - pozwólmy sobie jeszcze raz powtórzyć - są to „narodziny znaczenia poza bytem”. Czasami w prozie Schulza „miejsce Mesjasza” wypełnia się wizją osobową, czasami - właściwie,

częściej - manifestuje się w formie oczekiwania na wypełnienie, a czasami może być zajęte przez osoby i działania pseudomesjańskie. I wtedy „miejsce Mesjasza” przekształca się w „regiony wielkiej herezji”. Zawsze natomiast są to „regiony czystej poezji”.

5

Istotnym składnikiem problematyki mesjańskiej jest czas. Obok niezmiernie delikatnej kwestii: kim jest Mesjasz? jakie jest jego Imię? - tak samo, a nawet bardziej, delikatna jest kwestia:

Mesjasz już przyszedł czy dopiero przyjdzie? Będzie to pierwsze Jego przyjście czy drugie? Kiedy mówi się o Mesjaszu, musi pojawić się zagadnienie czasu, bowiem Mesjasz wypełnia i dopełnia czas. Tak też jest w prozie Schulza. To, co dotychczas powiedzieliśmy, odnosiło się właśnie do czasu. Wszak oczekiwanie stanowi kategorię czasową. Ale tylko raz - podobnie jak raz pojawia się obraz Mesjasza - wiąże Schulz bezpośrednio czas i Zbawiciela. Nie w prozie artystycznej, lecz w dobrze nam już znanym liście do Andrzeja Pleśniewicza. Przywołajmy go zatem po raz kolejny:

To, co Pan mówi o naszym sztucznie przedłużonym dzieciństwie - o niedojrzałości - dezorientuje mnie trochę. Gdyż zdaje mi się, że ten rodzaj sztuki, jaki mi leży na sercu, jest właśnie regresją, jest powrotnym dzieciństwem. Gdyby można było uwstecznić rozwój, osiągnąć jakąś okrężną drogą powtórnie dzieciństwo, jeszcze raz mieć jego pełnię i bezmiar - to byłoby to zniszczeniem „genialnej epoki”, „czasów mesjaszowych”, które nam przez wszystkie mitologie są przyrzeczone i zaprzysiężone. Moim ideałem jest „dojrzeć” do dzieciństwa. To by dopiero była prawdziwa dojrzałość. (KL, 73)

Wiemy od dawna, że to absolutnie zasadniczy cytat dla wielu kwestii. Przede wszystkim dlatego, że ustala tu Schulz dość ścisłą korespondencję lub może nawet ekwiwalencję między pojęciem „genialnej epoki” i pojęciem „czasów mesjaszowych”. Nie wnikając, przynajmniej na razie, w treść tych terminów, można powiedzieć, że „genialna epoka” to mniej więcej tyle, co „czasy mesjaszowe”, zaś „czasy mesjaszowe” byłyby czymś w rodzaju „genialnej epoki”. Nawet jeśli nie są to kategorie całkowicie i bez reszty synonimiczne, a nie są, ich związek i tak jest dość - dla Schulza! - oczywisty. Wprawdzie określenie „czasy mesjaszowe” pojawia się tylko raz - właśnie w liście do Pleśniewicza - ale za to „genialna epoka” parokrotnie, zarówno w opowiadaniach, jak i w listach. Zresztą „genialnej epoce” poświęcił Schulz specjalne opowiadanie, które ma, jak już wiemy, charakter narracji mesjańskiej. Pojęcie „genialnej epoki” ma u Schulza znaczenie w trzech ząbających się płaszczyznach. Po pierwsze, stanowi podstawową kategorię w jego myśleniu o twórczości. Po drugie, stanowi również elementarną kategorię świata przedstawionego. Po trzecie, jest kategorią nacechowaną mesjańsko. Towarzyszą jej inne, równie dla Schulza centralne, kategorie: „dzieciństwo”, „powrotne dzieciństwo”, „regresja”, „uwsteczniiony rozwój”. Są to terminy odnoszące się do Schulzowskiego pojęcia sztuki. Terminy dla Schulza wręcz ontologiczne. Widzimy więc, że wątek mesjański nie pojawia się tu tylko jako pewien temat, topos albo archetyp, jeden z licznych, lecz zjawia się jako główna idea Schulzowskiej refleksji o twórczości i zarazem

główna strategia jego praktyki artystycznej.

A mówi Schulz rzecz niesłychaną: że celem jego sztuki, postulatem i absolutnym kierunkiem jest osiągnięcie „czasów mesjaszowych”, czyli czasów, w których przychodzi Mesjasz! Perspektywa mesjańska w pojęciu Schulza jawi się zatem jako docelowa perspektywa sztuki. W tym kierunku powinien przebiegać rozwój, czyli „dojrzewanie”. Oczywiście, mówi w trybie warunkowym: „gdyby można było”, „to by dopiero była”. Widzimy więc, że Schulz nie tylko chciał pisać o Mesjaszu w *Mesjaszu*, ale w ogóle całą swoją sztukę postrzegał w perspektywie Odkupienia. Sztuka mesjańska byłaby procesem („dojrzewanie”) prowadzącym do „czasów mesjaszowych”, jakimś wpisywaniem się w Boży akt zbawczy. I pomyśleć, że pisze to autor *Xięgi Bałwochwalczej*, czciciel damskiego pantofelka, który czołga się u stóp wyzywających nagich kobiet! W *Exposé o Skleпах cynamonowych* jednak tak pisze Schulz o postaci ojca: „Pisane było temu srodze doświadczonemu, prześladowanemu przez los mężowi pielęgnować samotnie swe medytacje o zbawieniu świata pośród tępego i obojętnego otoczenia, nieczulego na jego troski metafizyczne, załamać nieomal pod naporem metafizycznej misji”. Jak widzimy, można tę charakterystykę odnieść także do autora tej wypowiedzi. Stąd też cytat ten wysunęliśmy na czoło tej części naszego studium.

Zwróćmy uwagę na inną kwestię - może jeszcze bardziej zaskakującą. Wiąże się ona z poprzednią, wprowadzając do niej dodatkową komplikację. Otóż podstawową właściwością „czasów mesjaszowych” będzie obecność Mesjasza, czas, w którym przybywa ostatecznie Mesjasz. Przybycie Mesjasza odnosi się zatem do radykalnie rozumianej przyszłości: po prostu do końca czasów, końca historii, absolutnego kresu świata. To rzeczywistość apokaliptyczna i eschatologiczna. Mesjanizm żydowski jest teorią katastrofy i destrukcji, ponieważ stanowi bezpośrednią ingerencję w dzieje. Przejście od określonej teraźniejszości historycznej do mesjańskiej wieczności przynosi zagładę historii. „Czasy mesjańskie” wiąże się w żydowskiej apokaliptyce z pojęciem „bólów porodowych Mesjasza”. Pojęcie odkupienia oznacza więc koniec świata, przynajmniej w tej postaci jaką zna ludzkość¹³⁷. Podkreślmy: „czasy mesjańskie” są ulokowane w bliżej nie określonej przyszłości. I Schulz o tym pamięta, gdyż pisze: „byłoby to zniszczenie «genialnej epoki», «czasów mesjaszowych», które nam przez wszystkie mitologie są przyrzeczone i zaprzysiężone”. Czyli mówi o przyszłości eschatologicznie pojętej, mówi o absolutnym końcu. I tu właśnie rzecz się trochę komplikuje, bo oto pojawiają się mocne odwołania do początku: „regresja”, „dzieciństwo”. Przyszłość i koniec, czyli „czasy mesjaszowe” - ruch do przodu - jawi się jako „uwsteczny rozwój”, „powrotne dzieciństwo”, osiągnięcie „okrężną drogą powtórnego dzieciństwa”. Powiada Schulz: „Moim ideałem jest «dojrzeć» do dzieciństwa”. I to oznacza dla niego kres. W wizji przychodzącego na ziemię Mesjasza w *Genialnej epoce* ostatnie zdanie brzmi: „Cała historia będzie jak wymazana i będzie jak za prawników, nim zaczęły

137 Por. Scholem, *O rozumieniu idei mesjańskiej w judaizmie*; zob. także: E. Levinas, *Teksty mesjaniczne*, w: tenże, *Trudna wolność. Eseje o judaizmie*, przeł. A. Kuryś przy współpracy J. Migasińskiego, wstępem opatrzył M. Jędraszewski, posłowie napisał M. Czajkowski, Gdynia 1991, s. 61-100.

się dzieje”. To się zgadza - Mesjasz zamyka czas, lecz to zamknięcie projektowane w czas przyszłości dokona się w radykalnie pojętej przeszłości - przedtem, zanim zaczęła się w ogóle jakakolwiek dziejowość i chronologia. Znamy już ten mechanizm z Schulzowskiej kosmogonii - teraz spotykamy go na terenie eschatologii. Powtórzmy więc tylko skrótowo: ruch do przodu okazuje się w swej ostatecznej postaci ruchem do tyłu, a ruch do tyłu jawi się jako ruch do przodu, droga ku przyszłości prowadzi w przeszłość, a powrót w przeszłość wiedzie wprost do końca czasów; „będzie” oznacza „było”, a „było” znaczy tyle, co „będzie”.

Wprawdzie w *Księdze* pisze się o „epoce genialnej”: „wspaniała i katastroficzna epoka” (O, 118), nawiązując w ten sposób do ambiwalencji „czasów mesjańskich”, lecz zasadniczo Schulz nie łączy przybycia Mesjasza z końcem świata. W *Komecie* mówi o końcu świata, który wymyślili ludzie. I jest to całkowita groteska. W mesjańskim obrazie z *Genialnej epoki* Mesjasz pojawia się „bezboleśnie”, bez „bólów porodowych” ludzkości, po cichu, ludzie nawet nie zauważą kiedy. Nie zauważą Odkupienia! „Obudzą się z popołudniowej drzemki” już w świecie mesjańskiej wieczności. A i sam Mesjasz „nie wiedząc, co czyni, zejdzie na ziemię”. Są rozmaite wyobrażenia apokaliptyczne nawiązujące do judaizmu lub chrześcijaństwa, ale takiej apokalipsy chyba nikt dotąd nie wymyślił. Sądzymy, że jest to oryginalny wkład Schulza w judeochrześcijańską apokaliptykę i eschatologię.

6

Schulzowskie pojęcie „czasów mesjaszowych” spina i łączy obydwie brzozy: początek i koniec, stworzenie świata i koniec świata, „dzieciństwo” i „dojrzałość”, „nim zaczęły się dzieje” i „po skończeniu dziejów”. To spinanie ma charakter procesu: „dojrzewanie”. I jest to proces mesjański, ponieważ Mesjasz zakończy ową nieskończoną „progresywną regresję”. Tak widzi swoją sztukę Bruno Schulz.

Niezwykłe idee i obrazy, które ciągle odnajdujemy w prozie i pismach autora *Sklepów cynamonowych* mają - jak już wiemy z wcześniej zaprezentowanych analiz - odniesienie do kabalistycznej doktryny Izaaka Lurii. Dotyczy to także Schulzowskiej wizji mesjańskiej, która znajduje swoją analogię w luriańskiej teorii *tikkun*. *Tikkun*, czyli „odnowienie” i „restytucja” tego, co zniszczone, stanowi trzeci - obok *cimcum* i *szewirat ha-kelim* - komponent systemu myślowego Lurii. Świat, który wyłonił się z kosmicznej katastrofy *szewirat ha-kelim*, świat „rozbitych naczyń” i rozproszonych iskier Bożego światła, upadku i zła - od samego początku wymaga naprawy i powrotu do pierwotnego, idealnego Bożego zamiaru. Ów proces określa się właśnie mianem *tikkun*, czyli zbieranie rozsypanych iskier Bożego światła, „sklejanie” skorup rozbitych naczyń, powrót wszystkich rzeczy na swoje miejsce, przywrócenie jedności, która była w pierwotnym projekcie Stwórcy. Opisywany w kabale luriańskiej proces ma w całości charakter metafizyczny, transcendentny, odbywa się poza człowiekiem i historią, chociaż jego efekty mają bezpośrednie znaczenie dla ludzkiego świata. Jedynie w procesie *tikkun* człowiek może mieć pewien udział.

Może przyspieszyć lub opóźnić „zbieranie iskier”. Według nauki Lurii przyjście Mesjasza stanowi strukturalne zamknięcie owego procesu restytucji rozbitego świata - będzie to ostateczny akt *tikkun*. „Dlatego świat *tikkun* jest światem mesjańskiego działania. Przyjście Mesjasza oznacza, że ów świat *tikkun* przybrał swą ostateczną formę”¹³⁸. Właśnie, nawiasem mówiąc, charakter mesjański luriańskiej kabały wpłynął na szczególną jej recepcję, o której pisaliśmy wcześniej. Gershom Scholem pisze tak:

Właśnie w tym punkcie teorii luriańskiej najwyraźniejszy jest związek elementu mesjańskiego z mistycznym. *Tikkun*, droga wiodąca do kresu wszechrzeczy, jest zarazem drogą ku początkowi. Doktryna o tajemnicach stworzenia, o pochodzeniu wszystkiego od Boga, ulega odwróceniu stając się nauką o odkupieniu jako powrocie wszystkiego do swej pierwotnej jedności z Bogiem¹³⁹.

Nasuwa się pytanie, co jest tym początkiem, skoro na początku mamy najpierw *cimcum*, a później „pęknięte naczynia”? Zazwyczaj w takiej sytuacji pojawia się obraz „raju”, pierwotnej harmonii, jako idealnego stanu wyjściowego świata. Otóż mesjański *tikkun* nie jest powrotem do Edenu, lecz do Boskiego planu, który został zakłócony przez „pęknięcie naczyń”. Oddajmy ponownie głos największemu znawcy tej problematyki:

[...] świat *tikkun*, przywrócenie harmonijnego stanu rzeczy, który w kabale luriańskiej jest światem mesjańskim, zawiera moment ściśle utopijny, skoro owa harmonia, którą przywraca, nie odpowiada bynajmniej jakiemuś rzeczywiście kiedyś istniejącemu czy zgoła rajskiemu stanowi rzeczy, lecz najwyżej zawartemu w Bożej idei stworzenia planowi, który jednak już na pierwszych stopniach swej realizacji napotyka na to zakłócenie i zahamowanie procesu światowego, które jako „pęknięcie naczyń” stoi na początku luriańskiego mitu. Dlatego czas ostateczny realizuje w rzeczywistości stan wyższy, bogatszy i bardziej wypełniony niż czas najpierwotniejszy, a jego koncepcja również u kabalistów pozostaje w obrębie utopii¹⁴⁰.

Bardzo podobnie pisał Schulz w liście do Tuwima: „Nosilem w sobie wówczas jakąś legendę o «genialnej epoce», która kiedyś była rzekomo w moim życiu, nie zlokalizowana w żadnym roku kalendarza, unosząca się ponad chronologią, epoka, w której wszystkie rzeczy oddychały blaskiem bożych kolorów, a całe niebo wchłaniało się jednym westchnieniem, jak haust czystej ultramaryny. Nigdy jej naprawdę nie było” (KL, 25).

W twórczości Brunona Schulza są obrazy odnoszące się do wszystkich stadiów kosmicznego procesu, lecz najważniejszy jest *tikkun*. Można wprost powiedzieć, że cały świat przedstawiony i cała filozofia autora *Mesjasza* są nastawione na *tikkun*. Taki sens mają omawiane wyżej motywy mesjańskie. Elementy myślenia w żywiole *tikkun* odnajdujemy u Schulza na każdym kroku.

138 Scholem, *Mistycyzm żydowski i jego główne kierunki*. I w tym wypadku cytuję - we własnym przekładzie - za edycją pracy Scholema w jerozolimskiej Bibliotece Alija (dz. cyt., t. II, s. 96), ponieważ tłumaczenie polskie nie zawiera tego fragmentu.

139 Tamże, s. 337. Tym razem tekst Scholema przytaczamy za edycją polską, która w tym punkcie nie odbiega od wydania jerozolimskiego.

140 Scholem, *O rozumieniu idei mesjańskiej w judaizmie*, s. 170-171.

Charakterystyczny pod tym względem tekst znajdujemy na „skrzydełku” obwoluty przedwojennego wydania *Sanatorium pod Klepsydrą*:

U korzeni tego nowego tomu prozy Schulza leży marzenie o odnowieniu świata przez moc zachwytu, przez rozpętanie inspiracji, prastara wiara ludzka, że zatamowana i ukryta, powściągnięta piękność rzeczy czeka tylko na natchnionego, ażeby wyzwolona wylać się na świat cały uszczęśliwiającą inwazją. Ta stara wiara mistyków obleka się w tej książce w ciało, formuje się w swoistą eschatologię, w krąg legendarny utkany z fragmentów wszystkich kultur i mitologii, rozwija się w fabulistykę pogmatwaną i oszalamiającą¹⁴¹.

Słusznie Ficowski uznaje, że tekst ten wyszedł spod pióra Schulza, bo któż inny mógłby tak zinterpretować ten zbiór opowiadań, wszak mamy tu do czynienia z egzegezą kabalistyczną. Proces *tikkun* stanowi, możemy to teraz stwierdzić, przedmiot najważniejszego eseju Schulza: *Mityzacja rzeczywistości*. A i mesjańskie pojęcie „genialnej epoki” również opisuje Schulz w kodzie obrazowym, który odnosi się do świata *tikkun*: „Tak tedy będziemy zbierali te aluzje, te ziemskie przybliżenia, te stacje i etapy po drogach naszego życia, jak ułamki potłuczonego zwierciadła. Będziemy zbierali po kawałku to, co jest jedno i niepodzielne, naszą wielką epokę, genialną epokę naszego życia” (O, 119). Taki charakter mają u Schulza wszystkie obrazy zbierania, scalania, integracji, formowania. To jeden aspekt restytucji.

Drugi aspekt wskazuje, że zbieranie tego, co rozproszone, ma charakter progresywny, że manifestuje się jako narastanie i przybywanie, do czasu, aż osiągnie „genialną epokę” i „czasy mesjaszowe”. W tym kontekście należy też widzieć schulzowską Księgę, która jest „postulatem”: „wszystkie książki dążą do Autentyku”, „książek ubywa, a Autentyk rośnie”, „rozwija się on podczas czytania”. Wśród wielu obrazów tego typu wymieńmy tylko jeden, o którym zresztą już wcześniej mówiliśmy, lecz w nieco innym kontekście. W *Wiośnie* bohater mówi o sobie i Rudolfie, właścicielu markownika: „W gruncie rzeczy był smutny, jak ten, który wiedział, że jego będzie ubywać, podczas gdy ja przybierać będę. Był jak ten, który przyszedł prostować ścieżki Pańskie” (O, 146). Drugie z przytoczonych zdań nawiązuje do Starego Testamentu (Izajasz 30; 3) i do wszystkich Ewangelii, gdzie w ten właśnie sposób określa się misję Jana Chrzciciela. Natomiast zdanie pierwsze stanowi parafrazę słów Jana Chrzciciela z *Ewangelii św. Jana* (3; 30): „Potrzeba, by On wzrastał, a ja się umniejszał”. To są zdania mesjańskie. Mamy tu tę samą konstrukcję semantyczną, co w formułach z *Księgi*, i oczywiście, tę samą ideę: to idea *tikkun*, czyli procesu, w którym ubywa „skorup” i „rozsypanych iskier”, a rośnie, przybiera i „podchodzi Mesjasz aż na brzeg horyzontu i patrzy stamtąd na ziemię”. Fraza z listu do Kazimierza Truchanowskiego: „Mesjasz rośnie pomału...” powiadamia zatem nie tylko o stanie powieści, nad którą pisarz pracował, ale mówi również o stanie świata *tikkun*.

Pora ujawnić - być może - największą z tajemnic kabalistyki Brunona Schulza. Wzorem samego

141 Cytujemy za przedrukiem Ficowskiego w jego szkicu *Exposé, czyli bezowocne starania i późna sława*, w: tenże, *Okolice sklepów cynamonowych*, s. 62.

pisarza postaramy się „wyłożyć z należytą ostrożnością i unikając zgorszenia, tę nader kacerską doktrynę” (O, 32). Słowa o „kacerskiej doktrynie” trzeba traktować dosłownie.

W dotychczasowych uwagach pokazywaliśmy obecność tematu kabalistycznego w sztuce i refleksji autora *Mesjasza*. Staraliśmy się wskazać, że w prozę Schulza wpisany jest najbardziej rewolucyjny temat kabały luriańskiej: opowieść o mesjańskim procesie restytucji. Trzeba teraz stwierdzić, że Schulz nie tylko opowiada o *tikkun*, ale traktuje swoją sztukę narracyjną jako działanie restytucyjne, jako część procesu mesjańskiego. Dochodzimy tu do najgłębszego poziomu myśli Schulza, poziomu wielce enigmatycznego i traktowanego przez pisarza ze zrozumiałą dyskrecją, poziomu tylko delikatnie sugerowanego. Zwróćmy uwagę, że wszystkie „momenty” mesjańskie w prozie Schulza, w *Księdze*, w *Genialnej epoce*, pojawiają się bezpośrednio w związku z działaniami artystycznymi bohatera. Kluczowe określenie „genialna epoka” odnosi się z jednej strony do twórczości, z drugiej do „czasów mesjaszowych”. Osiągnięcie artystycznego stanu „genialnej epoki” będzie równocześnie teologicznym „ziszczaniem czasów mesjaszowych”. Wreszcie, narracja sama w sobie stanowi akt „zbierania” tego, co rozbite i rozsypane. Opowieść jako historia, „szeregowanie historii”, jak pisał Schulz, rozwija się i zmierza przeciw do jakiegoś końca. Opowiadać - to realizować w jakiejś mierze *tikkun*. W jakiejś mierze: „Bo są rzeczy, które się całkiem, do końca, nie mogą zdarzyć. Są za wielkie, ażeby się zmieścić w zdarzeniu, i za wspaniałe. Próbują one tylko się zdarzyć, próbują gruntu rzeczywistości, czy je uniesie” (O, 119). Nawet „ułamne realizacje”, nawet „próby inkarnacji” korespondują z metafizycznym procesem, gdzie „pełnia chwały przybiera i uzupełnia się nieustannie i kulminuje nad nami, przekraczając w triumfie zachwyt po zachwycie” (O, 119).

W *Mityzacji rzeczywistości* wypowiada Schulz zastanawiające zdanie: „Poezja dochodzi do sensu świata *anticipando*, dedukcyjnie, na podstawie wielkich i śmiałych skrótów i przybliżeń” (O, 367). To nowy jakby wątek. *Tikkun* jako proces i sztuka jako czynność bezpośrednio zaangażowana w tym procesie - to zrozumiałe. Tymczasem u Schulza równolegle pojawia się myśl o antycypacji. Antycypacja oznacza przyspieszenie działań restytucyjnych i w najdalszej konsekwencji - po prostu ich zakończenie. Powiedzmy, co to oznacza w perspektywie, o której tu mowa: przyście Mesjasza. Rabbi Nachman z Braclawia stwierdził kiedyś, że opowiadanie o świętobliwych cadykach wnosi światło Mesjasza i rozprasza ciemności. Jaką w takim razie musi mieć moc opowieść o samym Mesjaszu i o jego przyśściu? Dla pewnego typu mistyki opowiadanie o przybyciu Mesjasza może ... sprowadzić Mesjasza. Kabała zna ten problem. To niebezpieczeństwo pseudomesjanizmu. Otwiera się tu przestrzeń do działań bardzo ambiwalentnych i wręcz podejrzanych. Myśl i wyobrażenia Schulza dochodzi i do tej granicy. W *Wiośnie* autor stylizuje głównego bohatera na kogoś w rodzaju pseudoproroka lub nawet pseudomesjasza. Porażkę chłopca przedstawia się jako porażkę, której przyczyny wzięły się z antycypacji. Powiada bohater: „Nie przysługiwało mi uprzedzać wypadków” (O, 206), „byłem wbrew podszeptom mej ambicji tylko uzurpatorem” (O, 206), „myślałem [...], że antycypuję” (O, 206). Kabała luriańska właśnie przez doktrynę *tikkun* interpretowaną mesjańsko przyczyniła się do powstania niezwykłego

fenomenowi pseudomesjasza Sabataja Cwi i jego następcy w „urzędzie” pseudomesjańskim Jakuba Franka.

Wydaje się, że Schulz pamięta, iż intensywny mesjanizm ma także swój niebezpieczny wymiar. Zjawia się u Schulza jeszcze inny zagadkowy obraz, który dodatkowo komplikuje mesjańską wizję. W *Jesieni* czytamy: „Dom człowieka staje się, jak stajenka betlejemka, jądrem, dookoła którego zagęszczają przestwór wszystkie demony, wszystkie duchy górnych i dolnych sfer” (O, 322). Aluzje i parafrazy ewangeliczne są obecne w prozie Schulza, ale przytoczone zdanie stanowi jedyny bezpośredni sygnał chrystologiczny, chociaż bezpośrednio imię chrześcijańskiego Mesjasza nie pojawia się. „Stajenka betlejemka”, „czasy mesjaszowe”, Mesjasz, który może przybyć... Jeszcze nie wszystkie rzeczy powróciły do swego źródła. Proces *tikkun* w świecie Brunona Schulza jeszcze się nie zakończył.

Znakomity gawędziarz chasydzki, rabbi Nachman z Braławia, jednej ze swych opowieści nie dokończył. Skrupulatny uczeń zapisał w notatniku: „Końca tej historii, to jest o siódmym żebraku, nie jesteśmy godni słuchać. Nauczyciel rzekł, że dalej nie będzie opowiadał. Jest to wielka strata! Nie będziemy bowiem godni usłyszeć dokończenia opowieści, dopóki nie nadejdzie Mesjasz, co oby się stało wnet, i za naszych dni. Amen”¹⁴². Już nie dojdziemy, czy podobna motywacja mogła wytrącać Schulzowi pióro z ręki, gdy zabierał się przez te wszystkie lata do pisania *Mesjasza*. My jednak bez wątpienia znaleźliśmy się w sytuacji chasydzkiego ucznia.

142 M. Buber, *Opowieści rabina Nachmana*, przeł. E. Zwolski, Paris 1983, s. 95.