

Część I

BOGUSŁAW GRYSZKIEWICZ

Sprzedawca niewidzialnych tkanin. O literackim autoportrecie Brunona Schulza

Jeżeli przyjąć, że fantazja ofiarowuje wspomnieniom wiadomości, to myślenie dedykuje im alegorie. Wspomnienie wiąże jedno z drugim.

W. Benjamin

Autoportret, od Montaigne'a do Barthes'a, jest więc grzeszną pisaniną, nie dlatego, że wyznaje lub ukrywa zbrodnię, lecz dlatego jedynie, że jest pisaniną.

M. Beaujour

Wśród wielu opinii, jakie na temat autobiografizmu opowiadań Schulza wygłoszono od chwili ich pojawienia się w czytelnicznym obiegu, być może najtrafniejszą zawiera opublikowany w 1976 roku szkic Teresy i Jerzego Jarzębskich. Odpowiadając na pytanie o naturę podmiotu projektowanego w tekstach opowiadań, piszą: "[...] Dzięki szczególnej strukturze rzeczywistości przedstawionej jest [twórczość Schulza] niewątpliwie autoportretem psychiki autora. Na autoportrecie owym ukazuje się nam

Schulz w stroju >>Everymana<<, proza jego jest zatem środkiem przezwyciężania alienacji, wpisania swej egzystencji indywidualnej w boski plan kosmiczny¹. Wspólny dla Jarzębskich i autora niniejszej wypowiedzi brak wątpliwości w odniesieniu do genologicznego statusu opowiadań nie oznacza bynajmniej tożsamości w zakresie proponowanych tam i tu wyjaśnień owego statusu. Końcowe zaś zdanie przytoczonego fragmentu budzi wątpliwości nie tylko dlatego, że pozostaje w nazbyt chyba luźnym związku z poprzednimi, ale przede wszystkim z powodu mało przekonującego ujęcia światopoglądowych wyznaczników pisarstwa Schulza.

Fakt, że znaczeniowy zakres terminu "autoportret" nie jest dostatecznie ustabilizowany w języku naszej nauki o literaturze, skłania do podjęcia czynności, które stabilizację taką mają na celu. Aby uchronić je przed niebezpieczeństwem jałowej dywagacji, a równocześnie skrócić drogę prowadzącą w świat Schulzowskiej twórczości, skorzystam ze spostrzeżeń Schulza - krytyka. Od razu wspomnieć trzeba, że w refleksji nad sztuką pisarską słowa "autoportret" nie używał. Stosunkowo często natomiast posługiwał się określeniem "portret literacki", łącząc je w opozycyjnej parze z "literacką biografią". Przykładem tego są recenzje "Cudzoziemki" Kuncewiczowej. Ich atrakcyjność dla badacza autobiografizmu prozy "Sklepów" i "Sanatorium" wynika z dwóch przynajmniej powodów.

Po pierwsze: ze względu na specyficzny charakter lektur recenzenta - eseisty, przeważnie projektujących w odczytywany cudzy tekst myśli o własnej twórczości. Zauważył to Jerzy Ficowski, komentując zachwyty Schulza nad poetyckimi wyrobami Stefana Szumana: "Daje tu o sobie znacząca egotyczna skłonność Schulza, znajdująca swój wyraz także i w pisanych przezeń recenzjach książek tendencja do szukania siebie samego w utworach cudzych i umiejętność odnajdywania w nich odskoczni do spraw

¹ T. i J. J a r z ę b s c y, Uwagi o semantyce przestrzeni i czasu w prozie Brunona Schulza, w: Studia o prozie Brunona Schulza, Katowice 1976, s. 72. Określenie "autoportret wewnętrzny" pojawia się u Jerzego Ficowskiego, por. Słowo wstępne do: Bruno Schulz, Księga listów, Kraków 1975, s. 12.

będących elementami tworzywa i pożywki własnej sztuki, motywów własnej kreacji"².

Po drugie: z uwagi na możliwość traktowania kwestii przeciwieństwa portret - biografia mutatis mutandi jako odnoszących się do pokrewnego zagadnienia różnicy między autoportretem i autobiografią. W "Aneksji podświadomości" np. określając gatunkowość "Cudzoziemki", Schulz pisze: "[...] jest ta powieść [...] portretem zrobionym niewspółmiernymi środkami narracji i fabuły powieściowej. W przeciwieństwie do biografii, w której człowiek pokazany jest w rozwoju, rozwinęty w szereg dynamicznej - w portrecie kontury fizjonomii zakreślone są z góry, od początku gotowe, a rozwój odbywa się w głąb i jest udramatyzowaną analizą. Realny biograficzny przebieg czasu jest powstrzymany, poszczególne epizody życia porządkowane są nie według chronologii, nie pragmatycznie, lecz od strony głębszego ich sensu dla linii losu, dla meritum charakteru" (345)³.

Potwierdzenie stosowności dokonanego tu opisu także wobec strukturalnej relacji autoportret - autobiografia otrzymujemy bez trudu zestawiając jego treść z zawartością wyjaśnień teoretyka "Ich - Literatur"⁴. Zdaniem Michela Beaujoura autoportret jest w stosunku do autobiografii

² J. F i c o w s k i, Aneks do: Bruno Schulz, Księga listów, op. cit., s. 155. Tę szczególność swych lektur przedstawia Schulz w liście do Romany Halpern: "Czytam teraz >>Zmory<< Zegadłowicza. Bardzo mnie to interesuje i podnieca. Poza tą książką widzę kontury innej książki, którą sam chciałbym napisać. Tak że właściwie nie wiem, czy czytam tę książkę, czy też tę potencjalną i niezrealizowaną. Tak czyta się najlepiej, gdy się między wiersze wczytuje siebie, własną książkę" (List do Romany Halpern z 5 grudnia 1936, w: Księga listów, op. cit., s. 88).

³ Wszystkie cytaty z twórczości Schulza pochodzą z wydania: B. S c h u l z, Proza, Kraków 1973.

⁴ Por. M. B e a u j o u r, Autobiografia i autoportret, przeł. K. Falicka, "Pamiętnik Literacki" 1979, z. 1, s. 317 - 336. Tezy zawarte w tym szkicu (pierwodruk w "Poétique" z 1977 r.) rozwija Beaujour w książce Mirolirs d'encre. Rhetorique de l'autoportrait (Paris 1980).

odmiennym typem dyskursu⁵ o własnej znamiennej strukturze. W przeciwieństwie do syntagmatycznej (narracyjnej lub czasowej) struktury autobiografii struktura autoportretu ma charakter paradygmatyczny (logiczny, tematyczny lub przestrzenny). Wewnętrzna spójność uzyskuje autoportret nie tak jak autobiografia - poprzez odniesienie do chronologii życia, lecz za pośrednictwem systemu tekstowych odsyłaczy i korespondencji między homologicznymi i dającymi się zastępować elementami - Schulz mówi w tym wypadku o muzycznej kompozycji portretu: "[...] Falowanie motywów powracających wciąż w innej tonacji, oscylowanie narracji wśród ciągłych aluzji, myślowych asonansów, korespondencji i raportów ("Aneksja podświadomości", s. 353). Jak wynika z obu wypowiedzi, autoportret, inaczej niż autobiografia, która z a w s z e zwraca się ku poprzedzającej tekst przeszłości, próbuje opisu czasu teraźniejszego. O niebezpieczeństwach, na jakie naraża się twórca budujący taką strukturę chronologiczną wypowiedzi, pisał Schulz porównując portrety przedstawione przez Kuncewiczową i Karin Michaelis: "[...] U północnej autorki czuje się brak tego trzeciego wymiaru, tkanka jej powieści rozściela się płasko, rozrasta na jednej nieskończonej płaszczyźnie teraźniejszości. Brak tu scentralizowanej narracji, brak artykulacji przy pomocy akcji powieściowej. Brak tu nurtu czy powietrza, które ułatwia recepcję utworu - tak iż miejscami zagraża stagnacja wśród monotonii nieskończonego monologu" ("U wspólnej mety", s. 357 - 358). Przyjmując, że istotą powieści jest "ruch i działanie", starał się odsłonić mechanizm, dzięki któremu tego niebezpieczeństwa stagnacji uniknęła autorka "Cudzoziemki": "[...] Kuncewiczowej udało się prócz tego zdynamizować swój portret matki, udramatyzować swą diagnozę, uruchomić swe wglądy i odgadnięcia duszoznawcze pewnym rodzajem akcji powieściowej [...] Ażehy to zrobić, musiała dokonać rewizji całej przeszłości, wciągnąć całą biografię w obręb portretu" (357). W innym miejscu porównuje efekt zastosowania tej techniki z port-

⁵ Termin "dyskurs" jest tu stosowany w rozumieniu Michela Foucaulta jako "zbior wypowiedzi należących do jednego systemu formacyjnego". Por. J. T o p o l s k i, Wstęp do: M. F o u c a u l t, Archeologia wiedzy, przeł. A. Siemek, Warszawa 1977, s. 12.

retami Rembrandta, które - jak zauważa - zawierają całą biografię portretowanego. Są swoistym bilansem życia, "ostatecznym osadem, rezultatem, skamieliną biografii". W zestawieniu z nimi książka Kuncewiczowej świadczy o procesie odwrotnym, przedstawia bowiem kontur fizjonomii, który "[...] ożywa, pęcznieje życiem, eksplikuje swą całą zawartość" ("Aneksja podświadomości", s. 345).

Przesadny entuzjazm, z jakim prezentuje Schulz "Cudzoziemkę", daje się wyjaśnić w kontekście przytoczonej uwagi Ficowskiego. Zjawisko "wczytywania siebie" staje się szczególnie wyraziste w partiach tekstu dotyczących kierunku transformacji zdarzeń indywidualnego życia Róży. Zewnętrzną tego oznaką jest użycie właściwego niektórym fragmentom "Sklepów..." i "Sanatorium..." języka figuratywnego. Oto jeden z przykładów: "Pokazuje się, że zgłębiając zagadnienie charakteru poza pewien punkt jego głębi przekraczamy zakres psychologii i wchodzimy w sferę ostatecznych zagadnień życia. Dno duszy, do którego staraliśmy się dotrzeć - r o z s u w a s i ę i u k a z u j e g w i a z d z i s t y f i r m a m e n t. Sprawa Róży przestaje być sprawą psychologii, staje się po prostu sprawą człowieka, procesem człowieka, toczącym się od wieków przed jakimś najwyższym trybunałem" (podkr. BG, s. 353). Ta i podobne jej wypowiedzi dowodzą, że kwestią zasadniczą dla artystycznej praktyki Schulza była generalizacja dyskursu, przejście od opisu jednostkowego doświadczenia w kierunku "ostatecznych zagadnień życia", "spraw granicznych i ostatecznych".

Z takim pojmowaniem funkcji dzieła tworzonego na kanwie zdarzeń własnego życiorysu spotykamy się w znanej deklaracji autora "Sklepów...", zawartej w liście do Stanisława Ignacego Witkiewicza⁶. Jej treść wskazuje, że opowiadania wiążą się z problematyką autobiograficzną, ale ten związek nie ma charakteru bezpośredniego, opis biografii jest jedynie środkiem umożliwiającym kreację jakościowo odmiennego typu

⁶ B. Schulz do S. I. Witkiewicza, w: B. S c h u l z, Księga listów, op. cit., s. 65.

wypowiedzi. I faktycznie, jeśli przyjąć, że autobiografia jest retrospektywną opowieścią pisaną prozą, gdzie rzeczywista osoba przedstawia swe losy w ich jednostkowym aspekcie i ze szczególnym uwzględnieniem historii osobowości⁷, to w przypadku książek Schulza dostrzeżemy w najlepszym razie poważne odchylenie od autobiograficznej normy lub nieprawidłową formę prezentacji historii własnego życia: dominację monologu (a więc i czasu teraźniejszego), załamanie chronologii zdarzeń, "zaciemnienie" pamięci indywidualnej pamięcią o historii kultury, wreszcie nieokreślony status opowiadającego. Każdy autobiograf przyjąć musi istnienie pojedynczego podmiotu, mieć pewność a u t o n o m i c z n o s c i jaźni, która stać by się mogła źródłem dyskursu. Brak takiej pewności uwydatnia Schulz niejednokrotnie: "Pisarz (przynajmniej w moim rodzaju) to najńędniejsze stworzenie na ziemi. M u s i n i e u s t a n n i e k ł a m a ć, musi przekonująco przedstawić jako ziszczone i realne, co jest w nim naprawdę w ńędznym rozkładzie i chaosie"⁸ (podkr. BG).

Zacytowane z listu do Romany Halpern zdanie nabiera pełniejszego sensu w łączności z ogólniejszą refleksją zawartą w recenzji "Muzyki nocą" Huxleya: "Freudyzm i psychoanaliza, teoria względności i mikrofizyka, kwanty i geometria nieeuklidesowa. To, co przesaczyło się przez te sity, to już był świat niepodobny do świata, fauna śluzowata i bezformalna, plankton o konturach płynnych i falujących ("Wędrowki sceptyka", s. 393). Obie wypowiedzi są diagnozami: jedna - sytuacji kultury, druga - sytuacji jednostki w tej kulturze. Ich znaczenia zbiegają się w zakończeniu cytowanej recenzji: "I może dobrze się stało, że wszystko legło w gruzy, że nie ma już żadnej świętości, więzów, praw i dogmatów, że wszystko jest dozwolone i wszystkiego można się spodziewać, że wolno raz ze swego kaprysu o d b u d o w a ć s i ę z g r u z ó w - według

⁷ Por. P. L e j e u n e, Pakt autobiograficzny, przeł. A. W. Labuda, "Teksty" 1975, nr 5, s. 30 i nast.

⁸ B. S c h u l z, List do R. Halpern, w: Księga listów, op. cit., s. 80.

swego widział się, według chimery, której się jeszcze nie przeczuwa" (394).

Motyw rozpadu pojawiający się w liście do przyjaciółki przywodzi na myśl Heideggerowskie "Verfallen", poczucie chronicznej fragmentacji, obracania się w ruinę. Twórczość (a chyba i życie w ogóle) pojęta jako odbudowywanie siebie z gruzów implikuje tu dwa ciągi znaczeniowe: pierwszy wiąże się z konstatacją nierealności podmiotu, suwerennego i spójnego "ja", które mogłoby stanowić początek autobiograficznej kreacji, drugi, będąc logicznym następstwem poprzedniego werbalizuje działalność twórczą w kategoriach aktywności retorycznej. Błędem jednostronności byłoby jednak doszukiwanie się w omówionych stwierdzeniach świadectwa bezkompromisowej negacji prawdy indywidualnej i prawdy w ogóle. Trzeba bowiem pamiętać o grupie oznajmień Schulza, których rodowód sięga rozległej tradycji zachodnioeuropejskiego logocentryzmu, zwłaszcza o najpełniejszej ekspresji tego nurtu myślenia w "Mityzacji rzeczywistości". Ujmowane statycznie, wewnętrzne przeciwieństwo myśli autora "Sanatorium..." sprowadza się do różnicy w podejściu do tego, co nazywa on "odbudowywaniem siebie z gruzów", a my określilibyśmy miejscem "prawdy" w dyskursie. O ile wątek rozumowania obecny w wypowiedzi na temat książki Huxleya traktuje "prawdę" jako coś konstytuowanego przez fikcję, o tyle "Mityzacja...", gdzie myśl Schulza operuje w terminach jakiegoś punktu odniesienia - pierwotnej Prawdy, Logosu, czystego znaczenia, z którego wywodzą się wszystkie znaczące, ukazuje fikcję w postaci "prawdomównego kłamstwa", śladu prawdy, określonej drogi do niej prowadzącej. W ujęciu dynamicznym odkrywamy tu konflikt mitycznych nostalgii z naciskami empirycznego, biologicznego trwania, jednostkową manifestację o wiele szerszego zjawiska ścierania się świadomości mitycznej ze świadomością racjonalną. Według Leszka Kołakowskiego synteza tych porządków jest niemożliwa, "choć w obu - oświadcza - zmuszeni jesteśmy się poruszać, chociaż więc, chcąc nie chcąc, dwóm panom musimy służyć"⁹. Konkluzja jego pracy, omawiającej miejsce, jakie w kulturze zajmuje aktyw-

⁹ L. K o ł a k o w s k i, Obecność mitu, Paryż 1972, s. 130.

ność mitotwórcza, dostarcza - jak mi się wydaje - informacji kluczowej dla właściwego rozumienia istoty światopoglądu Schulza: "[...] Beznadziejność tego starcia nie byłaby zresztą tak uciążliwa, gdyby nie to, że oba punkty widzenia, nieprzywiedlne do syntezy i wiecznie skłócone są przecież obecne w każdym z nas, chociaż z niejednakową żywotnością. Muszą tedy współżyć ze sobą, chociaż współżyć nie potrafią właśnie"¹⁰.

Stwierdzeniu problematyczności "ja" towarzyszy w refleksji pisarza krytyczna analiza natury pamięci. Wiele uwagi poświęca jej w szkicu o "Niecierpliwych" Nałkowskiej. Wprowadza tam, na oznaczenie sposobu istnienia przedmiotów przeszłości we wspomnieniu, pojęcie "bytu wyobrażeniowego", "metaforycznego". Rozważając kwestię stosunku tak pojętego bytu do "bytu realnego", pisze: "Byt ludzki w naszym wspomnieniu jest tylko zresztą na pozór tak paradoksalną koncepcją. Cóż bowiem możemy mu przeciwstawić jako obiektywną prawdę o ludziach? Wersję? Plotkę? Legendę rodzinną? Czy rozporządzamy czymś więcej? I tu, i tam obracamy się wśród widm, jesteśmy skazani na majaczkliwe epifenomeny bez ciała i konsystencji" ("Zofia Nałkowska na tle swej nowej powieści", s. 380).

Sceptycyzm Schulza podważa tutaj coś, co nazwać by można fundamentem każdej "naturalistycznej" czy "socjohistorycznej" autobiografii¹¹, przeswiadczenie, że możliwa jest obiektywna rekonstrukcja indywidualnej historii w całokształcie jej wielorodnych elementów. Swą krytykę prowadzi Schulz niejako w dwóch kierunkach: z jednej strony pokazuje, że istnienie fragmentów przeszłości zachowanych w pamięci jest trwaniem pośrednim, trwaniem przedmiotów, których wygląd i sens uległy zmianie, istnieniem niepełnym, zbliżonym bardziej do symbolicznego skrótu aniżeli całkowitego wyrazu rzeczywistości minionej. Z drugiej strony akcentuje

¹⁰ Ibidem, s. 131.

¹¹ Kategorią "autobiografizmu socjohistorycznego" obok kategorii "autobiografizmu antropologicznego" posługuje się Zbigniew Maciejewski w pracy Proza Maryny Cwietajewej (Warszawa 1982). Drugiego terminu używa wymiennie z "autoportretem".

niemożność weryfikacji wspomnienia, co definitywnie przekreśla szanse uzyskania choćby prawdopodobnego obrazu przeszłości.

Opis bytów wspomnieniowych ("perypetii, jakich rzeczywiste dzieje doznają w historii pamięci") przechodzi w namysł nad strukturą, czy raczej a n t y strukturą "ego". Poddając analizie pozostające w granicach psychicznej normy zjawisko internalizacji¹² i przekraczający te granice fakt rozszczepienia jaźni, w którym "[...] indywiduum obdarza z własnych zasobów te fenomeny pamięci [>>byty metaforyczne<<] życiem realnym, już nie metaforycznie, ale z najgłębszą siłą przekonania" ("Zofia Nałkowska...", s. 380), skłania się ku przyjęciu jako modelu "ja" prezentowanego faktu patologicznego: "[...] Nie będzie nas już dziwiło, jeżeli z kolei bohater powieści czuć się będzie >>zlepkiem<< ludzi przechodzących przez jego wnętrze, >>zbiegowiskiem<<, tumultem szturmującym jego duszę" (380 - 382). Koncepcję swą tworzy Schulz idąc śladem myśli Freuda z "Totem und Tabu" (1913), książki, w której wiedeński psychoanalityk pisał o "naśladowczej" lub "homeopatycznej" magii, inspirowanej działaniem zarówno pewnego typu neurotyków, jak i ludzi prymitywnych. Sporo wspólnego ma ona także z poglądami Ortegi y Gasset'a z "Buntu mas" i stanowiskiem Tomasza Manna wyłożonym najpełniej w eseju "Freud und Zukunft". Wyjaśniając zjawisko tego "otwarcia na przeszłość", autor "Józefa i jego braci" pisał: "[...] Ludzie pragną znowu odnaleźć stare w nowym i typowe w indywidualnym. Daje to podstawę poczuciu zadomowienia się w życiu, gdyż życie jako coś całkowicie nowego, wyjątkowego i indywidualnego, bez

¹² To jest: "[...] przyjmowanie różnego rodzaju wartości z zewnątrz i stopniowe przyswajanie ich sobie tak, że w końcu stają się własnymi". Internalizacja polega na "[...] przekroczeniu granicy od wewnątrz do zewnątrz, tylko proces ten przebiega stopniowo, polega na asymilacji, a w schizofrenii przebiega gwałtownie. W stanach mistycznych obserwuje się nagłe wtargnięcie bóstwa do wnętrza człowieka. [...] W skali społecznej wódz może porwać za sobą wielkie nieraz grupy społeczeństwa. Jego wyznawcy wchłaniają w siebie jego ideologię, a z nią razem, częściowo przynajmniej, jego postać. Ułatwia im to wewnętrzną integrację; sztuczny porządek jest lepszy nieraz od żadnego". Por. A. Kępiński, Schizofrenia, Warszawa 1972, s. 189.

szans na znalezienie w nim dawnych, bliskich rysów, może tylko wprawić w trwogę i zakłopotanie"¹³.

Nadzwyczaj wymownym przykładem sugerowanego w szkicu o twórczości Nałkowskiej modelu jaźni jest w opowiadaniach Jakub. Zaznaczając to należy dodać, iż naśladowanie wzorców mitologicznych, tak istotne dla jego kreacji, ma dwojaki charakter. Dostrzegamy tam bowiem przejawy autorskiego naśladowania tradycyjnych tematów w ramach "typologicznej" techniki (odzwierciedlającej mechanizm funkcjonowania pamięci), jak też obecność sugestii, że postać sama, w sposób świadomy kopiuje pewne prefiguracje, co z kolei nazwać by można świecką wersją "imitatio"¹⁴.

Zjawisko mitycznej identyfikacji znane z historii (np. Kleopatra wypełniająca aż do chwili śmierci charakterologiczny wzorzec Afrodyty lub Napoleon w zależności od kierunku podejmowanej wyprawy mieszający się mitycznie albo z Aleksandrem, albo z Karolem Wielkim), a możliwe psychologicznie w każdym czasie (Tomasz Mann np. najczęściej poprzez takie określenia jak "naśladowanie", "identyfikacja", "zażyła sympatia", "unio mystica" opisywał swą relację do kilku wybitnych osobistości historii¹⁵) stanowi czynnik wyróżniający zachowania się Ojca. Świadczy ono właśnie o "otwartości", "nieostrym określeniu", otwarciu na wzorce przeszłości, z którymi bohater utożsamia się w aktach nie zapośredniczonych poczuciem historycznego dystansu wobec czasów patriarchalnych. Narrator próbuje także ukazać efekt patologicznego już zachwiania poczucia tożsamości Ojca w opowiadaniu, którego tytuł przywodzi na myśl dewiację przez psychiatrów nazywaną tranzytywizmem¹⁶: "Przykucnięty pod wielkimi poduszkami dziko nastroszony kępami siwych włosów, rozmawiał z sobą półgłosem, po-

¹³ T. M a n n, Freud und Zukunf, cyt. za: T. J. R e e d, Thomas Mann. The Uses of Tradition, Oxford 1976, s. 317.

¹⁴ Por. J. J. W h i t e, Mythology in the Modern Novel. A Study of Prefigurative Techniques, Princeton 1971, s. 18 - 22.

¹⁵ Por. T. J. R e e d, op. cit.

¹⁶ Por. przypis 12.

grażony cały w jakies zawiłe wewnętrzne afery. Zdawać się mogło, że osobowość jego rozpadła się na wiele pokłóconych i rozbieżnych jaźni, gdyż klócił się ze sobą głośno, pertraktował usilnie i namiętnie, przekonywał i prosił, to znowu zdawał się przewodniczyć zgromadzeniu wielu interesantów, których usiłował z całym nakładem żarliwości i swady pogodzić. Ale za każdym razem te hałasliwe zebrania, pełne gorących temperamentów, rozpryskiwały się przy końcu wśród klątw, złorzeczeń i obelg" ("Nawiedzenie", s. 49 - 50).

Rozpatrywanie treści uwag Schulza na temat jaźni stwarza pokusę, aby idąc wytyczoną przezeń drogą, potraktować opowiadania jako swego rodzaju świadectwo typu konstrukcji "ja" ich autora. Wydaje się, że czynność taka musiałaby się wiązać z pewną modyfikacją stosowanego modelu; ambiwalencja opozycji i tożsamości dotyczy wyłącznie obrazu Ojca, a więc nie Innych, ale Innego (pozwała to rozumieć sensy komentarza narratorskiego z "Nocy wielkiego sezonu", gdzie wypowiedź "autobiograficzna" scharakteryzowana została jako "spisywanie opowiadań i szeregowanie historii o moim ojcu").

Proponowane wyżej wyjaśnienia zacierają ku generalnemu ustaleniu, iż szereg myślowych wątków wypowiedzi twórcy "Sklepów cynamonowych" zbiega się w reprezentatywnym dla nich temacie, który nazwałbym "krytyką autobiografii". Daleko posunięty sceptycyzm Schulza wobec szans urzeczywistnienia tej odmiany dyskursu jest - jak to próbowałem pokazać - logiczną konsekwencją nieufności w stosunku do ogólnie przyjętych sposobów orzekania o wewnętrznym i zewnętrznym świecie człowieka.

Uznanie "ja" za produkt wyobraźni oraz stwierdzenie "metempsychicznej" natury pamięci owocować może tylko w postaci wzorcowej konstrukcji, która działając tu i teraz nadaje sens i spójność przeszłości przywołanej w akcie wspomnienia. Przedstawiając "Sklepy..." w "Exposé" przeznaczonym dla włoskiego wydawcy, ich autor zauważał: "[...] nie sposób osiągnąć najgłębszego dna biografii, ostatecznego kształtu losu poprzez opisywanie zewnętrznego życiorysu ani poprzez analizę psychologiczną, choćby nawet docierała jak najgłębiej. Te ostateczne dane ludzkiego życia leżałyby raczej w zupełnie innej dymensji duchowej, nie w kategorii faktów, lecz w ich duchowym sensie. Życiorys wszakże, który zmierza

do wyjaśnienia swego własnego sensu, wyostrzony na własne znaczenie duchowe, jest niczym innym jak mitem¹⁷. Mówiąc inaczej, konstytuujący autoportret opis teraźniejszości używa tematów, które poprzez zbieżność z tematami kultury lub jakimś zewnętrznym w stosunku do niego porządkiem symbolicznym nadaje relacji o jednostkowym doświadczeniu wymiar ogólny. Schulz nazywa to mitem, ja ze swej strony proponowałbym użycie być może dla niektórych jeszcze bardziej w tym kontekście kontrowersyjnego terminu "alegoria". Przedkładając projekt takiej substytucji biorę pod uwagę sformułowaną przez Gayatri Spivak tezę, że "[...] autobiografia, która chce być znaczącym ujawnieniem, a nie naturalistycznym dokumentem, powinna się nawrócić na styl alegoryczny. Nie byłoby chyba niemożliwe, żeby na tym właśnie polegał najgłębiej pojęty metafizyczny trud, jaki mógłby podjąć nowoczesny pisarz i żeby alegoria stała się naturalnym środkiem wyrazu znaczenia, które - chce być >>metafizyczne<<"¹⁸.

Proponowana wymiana nazw nie rozwiązuje żadnego problemu, ma jednak - co pragnę udowodnić - spora wartość heurystyczną. Stosowanie terminu "wypowiedź alegoryczna" w odniesieniu do awangardowego dzieła literatury współczesnej sytuuje piszącego wśród tych, którzy utrzymują, iż element alegoryczny nie przestał być w nim obecny i że w sposób nieunikniony zależy od alegorii dawniejszej. Do zwolenników tego poglądu należy cytowana Spivak. Polemizując z twierdzeniami głoszącymi zaniknięcie dyskursu alegorycznego, amerykańska badaczka zwraca uwagę na fakt, że "[...] to nie alegoryczny sposób pisania skończył się wraz z renesansem. Straciło tylko moc obowiązującą przekonanie, że trzeba uważać za układ odniesienia, a także stosować system znaczeń otrzymany z zewnątrz, ogólnie przyjęty i doskonale zorganizowany [...]"¹⁹.

¹⁷ B. S c h u l z, Exposé o książce Brunona Schulza "Sklepy cynamonowe", w: Bruno Schulz, Księga listów, op. cit., s. 177.

¹⁸ G. S p i v a k, Alegoria i dzieje poezji. Hipoteza robocza, przeł. M. Dramińska-Joczowa, "Pamiętnik Literacki" 1975, z. 4, s. 197.

¹⁹ Ibidem, s. 192.

Twórcy krytykowanego przez Spivak schematu rozwoju alegorii wskazują zazwyczaj na istnienie historycznego przejścia od literatury zakładającej konieczność imitowania takiego porządku do literatury, która przyjmuje za punkt wyjścia przesvědadczenie, że taki porządek należy stworzyć. Cechująca alegorię głębsza świadomość systemu, w formach wcześniejszych rzeczywiście równała się jej oparciu na jakimś systemie religijnym i moralnym. Ale i współczesna literatura nie przestaje nim być zainteresowana, a zainteresowanie to ma co najmniej dwa oblicza. Pierwsze - negatywne (np. w "Soli ziemi" Wittlina), równoznaczne z traktowaniem systemu jako czegoś, co budzi podejrzenie i lęk, zagraża autonomii jednostki: "[...] alegoria - pisze Clifford - schodzi do podziemia; przestaje być obrończynią konwencjonalnych wartości społecznych, staje się wywrotowa, satyryczna i zainteresowana kłopotliwym położeniem buntownika i outsidera"²⁰. Drugie - pozytywne - Systemowi przeciwstawia systemy, własne symboliczne porządki, co jest przecież identyczne z podstawową orientacją ku "zorganizowanemu zespołowi znaczeń metasemantycznych"²¹. Ich tworzenie ująć można w kategoriach swoistej gry, która, choć implikuje własne reguły, nie może uniknąć zasad i skojarzeń obowiązujących powszechnie. W kontekście przytoczonych opinii relację alegoria - mit traktować wypada zgodnie z orzeczeniem Angusa Fletchera, dla którego "mit", dzięki bogatym konotacjom, w jakie wyposażyla go antropologia kulturowa, stał się dziedzicem "symbolu" z dawniejszego sporu wokół opozycji symbol - alegoria²².

Jak wiadomo, termin "mit" pojawia się bardzo często w pracach poświęconych opowiadaniom Schulza, przy czym za najbardziej chyblone uznać trzeba próby przypisywania "mitycznej jakości" tekstom stosującym materiał mitologiczny. Jedynymi przypadkami, które dopuszczają ostrożne po-

²⁰ G. C l i f f o r d, *The Transformations of Allegory*, London 1974, s. 116.

²¹ Określenie G. Spivak.

²² Por. A. F l e t c h e r, *Allegory. The Theory of a Symbolic Mode*, New York 1964, s. 15.

sługiwanie się słowem mit w jego konwencjonalnym (tzn. ustalonym na gruncie antropologii) znaczeniu są nieliczne momenty "wizyjności" (np. końcowy fragment opowiadania "Sklepy cynamonowe") przypominające "modelową wizję" XX-wiecznej prozy - "Śnieg" z "Czarodziejskiej góry", gdzie seria bezpośrednich mitycznych obrazów przedstawia znalezienie się bohatera w "przestrzeni środka". Z semantycznego punktu widzenia owe obrazy powstają w wyniku przejścia od metafory do metonimii, w terminologii Leopolda Blaustejna odpowiada temu identyfikacja symbolu i przedmiotu symbolizowanego²³. Wydaje się jednak, że w ramach dzieła literackiego taka identyfikacja będzie zawsze quasi-identyfikacją. Ograniczając w sposób drastyczny liczbę możliwych zastosowań słowa "mit" w kontekście prozy "Sklepów..." i "Sanatorium...", i proponując w zamian zrewaloryzowane pojęcie alegorii, podkreślam, iż właściwa część mojego wywodu bliższa będzie metodologicznej tendencji do racjonalizowania funkcji mitu w literaturze niż antropologicznym lub psychologicznym perspektywom, które wyznaczyły dociekania Cassirera, Junga, Kerenyiego lub Eliadego.

Kolejny etap rozważań rozpocząć chciałbym jednak nie od przedstawienia roli materiału mitologicznego, lecz rozwinięcia - już na podstawie analizy wybranych opowiadań - sygnalizowanej wcześniej problematyki ich podmiotu. Przyjęcie takiego kierunku postępowania zobowiązuje do zajęcia się utworami, w których sytuacja narracyjna i podmiot wypowiedzi są najmocniej wyeksponowane. W ich poszukiwaniu trafiamy na opowiadanie "Samotność", niemal całkowicie wypełnione aktami prezentacji podmiotu, okoliczności i celu wypowiedzi. Co ciekawe, mówiący ukazuje siebie raz jako "mieszkańca zamkniętego od lat pokoju", raz jako "leciwą mysz", raz jako "emeryta"²⁴. Wiadomo, że performatywny status wypowiedzi zależy często od statusu wypowiadającego. Nie dysponując mocą aresztowania, mówiący nie

²³ L. B l a u s t e i n, Przedstawienia schematyczne i symboliczne. Badania z pogranicza psychologii i estetyki, Lwów 1931, s. 34 - 35.

²⁴ Posługując się terminologią retoryczną, można tu mówić o aporii (dubitatio), a wykorzystując aparaturę pojęciową Austina, o "retorycznej illokucji".

może aresztować kogoś, oznajmiając po prostu "Jesteś aresztowany"²⁵. Podobnie w "Samotności" wzajemne znoszenie się kolejnych "autoprezentacji", ich illokucyjną niemoc objaśnia następujący komentarz: "Należy to do właściwości mojej egzystencji, że pasożytuję na metaforach, daję się tak łatwo ponosić pierwszej lepszej metaforze. Zapędziwszy się tak muszę dopiero z trudem odwoływać się z powrotem, wracając powoli do opamiętania" ("Samotność", s. 290). Ten retoryczny komentarz odnosi się nie tylko do poprzedzającej go partii tekstu. Mówiąc słowami Henry Jamesa jest "przyjacielem czytelnika" wszystkich opowiadań. Niestety, przyjaźń, jaką nam ofiarowuje, ze swej (metaforycznej) natury stanowi coś wysoce niejednoznacznego. Postawienie znaku równości między centralną właściwością istnienia a pasożytnictwem na metaforach rozumieć można w sensie najbardziej konwencjonalnym jako życie cudzym kosztem, a więc kosztem czegoś, co w stosunku do tej egzystencji jest obce, zewnętrzne i skończone. Ale możliwe są tu również inne rozumienia. Ostatecznie wszystkie wskazują na trop jako zasadnicze źródło owej egzystencji. Wprowadzenie metafory "pasożytnictwa", animizujące zjawisko semantyczne, zmierza zarazem ku ujawnieniu degradacji (czy wręcz unicestwienia) podmiotu, podkreśla niemal "ontologiczną" jego zależność od zespołu środków figuratywnych. W ten sposób unaoczniona pozycja mówiącego (podczas wypowiedzania stającego się podmiotem) nie ma żadnych cech wspólnych z modelem artysty, któremu dane jest oparcie w jakiejś rzeczywistości metafizycznej, wypełniającej treścią znaki, jakimi się posługuje. O wiele bliższa jest sytuacji pisarza przedstawionej przez Schulza w liście do Halpern²⁶. Rozważane w kontekście nietzscheańskiej problematyki funkcji sztuki "uzależnienie od meta-

²⁵ Sytuacja znana z "Procesu" Kafki. "Retoryczność" aresztowania K. analizuje C. K o e l b w artykule: Kafka's Rhetorical Moment, "PMLA" 1983, nr 1, s. 41 - 43.

²⁶ Por. przypis 8.

for" ukazuje swe podobieństwo do "artystycznej iluzji jako szczególnego przypadku kulturowego fenomenu mitu"²⁷.

Według autora "Zaratustry" jest mit ciągle odnawianym twórczym wysiłkiem, dzięki któremu człowiek chroni się przed nieznośną prawdą o pustce własnej egzystencji. Wbrew temu, czego uczy nas antropologia, historyczna tendencja mitu do oddzielania obrazu i znaczenia nie stanowi - w ujęciu Nietzschego - o jego obumieraniu. Całkowite rozdzielenie bowiem nigdy nie zachodzi. Podkreślając to, używa niemiecki filozof kategorii osiemnastowiecznej estetyki - "artystycznej iluzji". Mit zatem²⁸, gwarantując niewiedzę o naturze naszej kondycji, wymaga, abysmy dostrzegali w nim realność, ale równocześnie - stwierdza autor "Narodzin tragedii" - nie jest to realność, w której istnienie wierzymy, lecz raczej produkt nieustannie podejmowanego twórczego wysiłku, co sprawia, że stale towarzyszy nam poczucie jego sztuczności. Jest iluzją, której się poddajemy, wiedząc o jej iluzoryczności.

Tak więc "pasożytowanie na metaforach" będzie w głębszym rozumieniu tożsame z ciągłym tworzeniem wyobrażeń, ciągłym uwalnianiem się od budzącej grozę wiedzy o nędzy ludzkiego bytowania. Słowem, egzystencją podtrzymywaną przy pomocy iluzji. Ich nieodłączność przekreśla z góry wszelkie próby lokalizowania "twórczego centrum", "twórczej wyobraźni", czyniąc je w sposób nieuchronny fałszywymi. Myślę, że uwagi powyższe, wskazując na siłę sprawczą twórczości (uwalniania się od wiedzy o absolutnej otchłani, w której nie istnieje nic poza tym, co tworzymy) starcza za świadectwo nadrzędnej funkcji, jaką w odniesieniu do innych opowiadań Schulza spełnia "Samotność". Ironiczność i niepewność, samopodważanie się nieprzerwanego aktu konstruowania własnego wizerunku, to cechy manifestujące się także w obszernym komentarzu narratora z "Księgi", ko-

²⁷ W omówieniu poglądów Nietzschego kieruję się wskazówkami zawartymi w pracy B. B. Benneta: Nietzsche's Idea of Myth. The Birth of Tragedy from the Spirit of Eighteenth Century Aesthetics, "PMLA" 1979, nr 3.

²⁸ Nietzscheńska idea mitu nie ma - zdaniem Benneta - charakteru antropologicznego, ale estetyczny.

mentarzu ważnym dla nas choćby dlatego, że przedstawia istotę "na sens nastawionego życiorysu". Artysta sięgający pamięcią w swą przeszłość jest tu podróżnikiem w genialną epokę, poszukiwaczem zdarzenia biografii, które "[...] może być co do swej proveniencji i swych własnych środków małe i ubogie, a jednak zbliżone do oka może otwierać w swoim wnętrzu nieskończoną i promienną perspektywę dzięki temu, że wyższy byt usiłuje się w nim wyrazić i gwałtownie w nim błyszczy" ("Księga", s. 132 - 133). W realnym życiorysie jednak zdarzenie takie jest "białą plamą", pustym miejscem, które dopiero wskutek zawieszenia niewiary (tzn. podporządkowania się iluzji), ulega przeistoczeniu w "wonny stygmat", znak, że byt wyższy usiłował się w nim urzeczywistnić. Zbieranie śladów transcendencji nie jest niczym innym niż tej transcendencji tworzeniem. Charakterystyka "podróży w genialną epokę", której - jak napisał Schulz w liście do Tuwima - "Nigdy [...] naprawdę nie było"²⁹ - wiąże się ściśle z treścią poprzedzającego ją wyjaśnienia: "[...] Nie nasza wina, jeżeli czasami będziemy mieli wygląd tych sprzedawców niewidzialnych tkanin, demonstrujących w wyszukanych gestach oszukańczy swój towar" (132), a także opisem prestidigitatora z "Wiosny", który poprzez "przesadną precyzję i naoczność" usiłuje chronić swą sztukę przed podejrzeniami o oszukańczy manipulację. "Fikcyjna autobiografia" - podróże w genialną epokę oznaczają kontakt z pamięcią w rozumieniu bardzo swoistym, spotkanie z "majaczkliwymi epifenomenami bez ciała i konsystencji", zejście do Podziemi przywodzące na myśl model tworzenia sensu drogą naśladowania działań pamięci. Rzecz jasna - związek z personalną historią zostaje tu poważnie rozluźniony, introspekcja zaczyna się raczej na zewnątrz, w przestrzeni sugestywnie wyobrażonej w recenzji książki Huxleya. Przykładu tak pojętej eksploracji personalnej przeszłości dostarcza "Noc lipcowa".

Szereg istniejących odczytań opowiadania skazuje na zajęcie postawy raczej uczestnika rozmowy aniżeli autora znaczeniowo niezawisłego mono-

²⁹ List do J. Tuwima z 26 I 1934, w: B. S c h u l z, Księga listów, op. cit., s. 25.

logu. Problematyka Schulzowskiej metaforologii jako temat ogranicza na szczęście liczbę potencjalnych rozmówców. Jednym z nich jest Wojciech Wyskiel. Analizując "Noc lipcowa" stosuje termin "technika wariacyjna" (odmiana wprowadzonego przez Władysława Panasę pojęcia "operacji peryfrastycznej")³⁰. Podstawą tej techniki jest - zdaniem Wyskiela - podanie "tematu", a następnie uruchomienie serii jego metaforycznych odpowiedników (w wersji Panasę: wprowadzenie obiektu, który ma być metaforyzowany i jego metaforycznych krystalizacji): "Fakt, że obrazy metaforyczne pojawiają się w szeregu, uniemożliwia dominację jednego z nich. Przerwanie całego szeregu w dość dowolnym miejscu dowodzi zarówno niepowodzenia poety (niemożliwość wyartykułowania rzeczy), jak też jest wyzwaniem rzuconym czytelnikowi (postulatem kontynuowania). Ważne, że w sytuacji, gdy z jednej strony mamy pewien »surowy fakt« (zadeklarowany temat), z drugiej zaś »nieudana« próbę jego opisu - ta ostatnia zostaje ukazana głównie jako rezultat określonych operacji językowych"³¹.

Godząc się z zasadniczą linią proponowanego tu omówienia, chciałbym zwrócić uwagę na pewne aspekty, które nie znalazły się w polu widzenia Wyskiela. Zaczniemy od "obektu" techniki wariacyjnej; w analizie swej interpretator pomija fakt, że jest to "byt wspomnieniowy", a więc metaforyczny: "Noc lipcowa! Tajemny fluid mroku, żywa, czujna i ruchliwa materia ciemności, nieustannie kształtująca coś z chaosu i każdy kształt natychmiast zarzucająca! [...] Jak natrętny gaduła towarzyszy ona samotnemu wędrowcowi, zamykając go w kręgu widziadeł, niezmordowana w wymyślaniu, bredzeniu, fantazjowaniu - halucynując przed nim gwiazdne dale, białe drogi mleczne, labirynty nieskończonych koloseów i forów [...] Z labiryntu nocy wychodzą dwaj wędrowcy [...] Stuka monotennie parasol jednego z nich [...] wałęsają się jak pijane, wielkie głowy w baniach-

³⁰ W. Wyskiel, Inna twarz Hioba. Problematyka alienacyjna w dziele Brunona Schulza, Kraków 1980, s. 22 - 32.

³¹ Ibidem, s. 92.

t y c h m e l o n i k a c h" (podkr. BG, s. 207 - 208). Poddając oglądowi "nośnik" tej rozbudowanej metafory, nietrudno zauważyć, iż mamy w cytowanym fragmencie do czynienia nie tyle z wyobrażeniem, co swego rodzaju reinwencją. Jej substratem jest opis przeżycia o cechach wizji ze znanej autobiografii Alfreda Kubina. Oto odpowiednik z tekstu "Demonów i nocnych zjaw": "[...] I nagle naszły mnie wizje czarno-białych obrazów, nie da się opisać, jakie bogactwo przedstawiało się mojej wyobraźni. Opuszciliem szybko teatr [u Schulza bohater wychodzi w noc z "kino-teatru miasteczka"], ponieważ muzyka i światło przeszkadzały mi i błądziłem bez celu ciemnymi ulicami, wciąż owładnięty, dosłownie zgwałcony przez ciemną siłę, która wyczarowywała przed moją duszą przedziwne zwierzęta, domy, krajobrazy, groteskowe i przerażające sytuacje"³².

Tworząc "obrazy" nocy lipcowej, Schulz rozwija metaforę Kubinowską, w rezultacie czego treść "wspomnienia" przybiera niemal zupełnie nową postać. W ramach operacji udosławiającej zatarte zostają wszystkie znaki "przeżyciowego charakteru" przedstawionej przestrzeni. Następnie dość szkicowy opis austriackiego twórcy poddany jest procedurze, którą teorie retoryczne określają mianem amplifikacji. Co ciekawe, dokonując rozwinięcia, autor "Nocy..." wykorzystuje materiał, tym razem plastyczny, tego samego, co literacki pochodzenia, sięga do zbioru rysunków stanowiących część pierwszego wydania "Dämonen und Nachtgeishte"³³. I tak na przykład prezentacja samotnego wędrowca jest "repliką" (niedoskonale reprodukowanego w "Schizofrenii" Kępińskiego) rysunku pt. "Der Wanderer" ("Wędrowiec")³⁴, opis wynurzających się z ciemności mężczyzn kontaminuje treść rysunków: "Strauchdiebe" ("Opryszkowie") i "Mein Zwerg" ("Mój ka-

³² A. K u b i n, Mein Werk. Dämonen und Nachtgeishte, Dresden 1931, cyt. za: A. K ę p i ń s k i, op. cit., s. 69 (w przekładzie J. Mitar-
skiego).

³³ Według wydania: Dresden 1926.

³⁴ Ibidem, ryc. 16.

rzeł")³⁵. Wszystkie te obiekty Schulzowskich parafraz³⁶ są metaforami, ponieważ - jak podkreślał Kubin - rysunki powstawały w efekcie przekładu treści wspomnień o ekstatycznych wizjach i przeżyciach na język plastycznych obrazów.

Początkiem omawianej przez Wyskiela techniki wariacyjnej nie jest zatem "surowy fakt", lecz metafora, nie "signifié", ale "signifiant" o trudnym, czy wręcz niemożliwym do ustalenia znaczeniu. Przejdźmy teraz do "metaforycznych krystalizacji", konkretnie - kwestii "przerwania metaforycznego szeregu", które stanowi - według badacza prozy "Sanatorium..." - dowód niemożności wyartykułowania rzeczy i zarazem skierowany do czytelnika apel o kontynuację. Jeżeli przebieg procesu metaforycznego ograniczać będziemy do ram "Nocy lipcowej" (akcentując tym samym autonomię opowiadania), nie pozostanie nam nic innego jak przyjąć wnioski Wyskiela. Ale trzeba przecież pamiętać, że elementy szeregu (ściślej rzecz biorąc - elementy znaczące metafor) są "jednostkami rytmicznymi", składnikami regularnej powtarzalności, realizują w poszczególnych opowiadaniach reguły stałego schematu. Są świadectwem zastosowania techniki, którą badacz twórczości autobiograficznej nazywa techniką motywu (pojęcie obejmujące każde "rytmiczne" użycie słów, obrazów, wyobrażeń, dźwięków, metafor, symboli, a także tematów, czy - inaczej - "regularny pow-

³⁵ Ibidem, ryc. 15 i 17. Aluzji do grafiki Kubina jest w opowiadaniach Schulza znacznie więcej, np. opis przestrzeni i wydarzeń w opowiadaniu "Sanatorium pod Klepsydrą" zawdzięcza wiele zbiorowi grafik z cyklu "Sansara"; "bicyklowo-cyrkowy koniec świata" z "Komety" nasuwa skojarzenia z zamieszczonym w "Simplicissimausie" rysunkiem "Radfahrklub Stahlrad Federzeichnung". Na przeszkodzie systematycznej analizie tych związków stoi niedostępność sporej części reprodukcji dorobku austriackiego rzywnika.

³⁶ Dokonuje ich zresztą nie tylko na materiale twórczości Kubina. Przykładu parodystycznej "fabularyzacji" słynnego miedziorytu Dürera "Święty Hieronim" w pracowni dostarcza opis schizofrenicznych rojeń wuja Hieronima w opowiadaniu "Dodo".

rót każdego z nich")³⁷, a teoretyk literatury alegorycznej - techniką rytmicznego kodowania³⁸. Człon porównujący "długiego jak świat nocnego pociągu", łączący się ze sporą liczbą zastosowań metaforyki "podróży kolejowej" jest k o n t y n u o w a n y i rozwijany w opowiadaniu "Sanatorium pod Klepsydrą", człon porównujący "czarnej róży" jest wariantem użycia metaforyki kwiatu - bukietu - ogrodu itd.

Przyjęcie założenia, że element zmetaforyzowany tworzy temat operacji peryfrastycznej, zrównuje jego semantyczną doniosłość z ważnością członów porównujących. W rezultacie przestajemy dostrzegać w strukturze charakteryzowanego fragmentu opowiadania sygnały jakiegos hierarchicznego porządku, ale współrzędność konstytuujących go jednostek. Bez względu na właściwą sobie "wielkość", umieszczone są na pierwszym planie mozaikowej kompozycji. W sytuacji, kiedy mamy do czynienia z takim rozczłonkowaniem wypowiedzi, czymś zgoła naturalnym będzie poszukiwanie poza nią faktycznego członu porównywanego, pod-tekstu czy znaczenia, które pozwoliłoby połączyć nieciągłe elementy. "Kiedy sens świata znajduje się poza światem, kiedy każdy czyn i każda myśl są ofiarami składanymi bóstwu, język traci autonomiczną twórczą wartość i przyjmuje znaczenie symboliczne. Każda jego część, każde pojedyncze zdanie, każde słowo w zdaniu stają się boskimi symbolami, a każdy symbol, każde słowo nabiera wartości absolutnej, identycznej z wartością innych, ponieważ wszystkie w równej mierze zawierają i domagają się boga. Każdy symbol staje się wartościowy i izolowany. Syntaksa ulega zniszczeniu, pojedyncze składniki zdania osiągają równą wartość i równie sugestywną moc"³⁹.

Przywołując słowa Carlo Leviego nie mam bynajmniej zamiaru przekonywać, iż w sposobie prezentowania świata przez Schulza przejawiają się wszystkie cechy stylu alegorycznego, ani tym bardziej, że ekspresja ta

³⁷ J. O l n e y, *Metaphors of Self. The Meaning of Autobiography*, Princeton 1972, s. 272.

³⁸ Por. A. F l e t c h e r, op. cit., s. 172 - 174.

³⁹ C. L e v i, *Of Fear and Freedom*, cyt. za: A. F l e t c h e r, op. cit., s. 170.

nasycona jest jakąś "religijnością". Pragnę jedynie i niebezpośrednio zwrócić uwagę na znamienne zjawiska, które w różnym nasileniu i z różną częstotliwością dają o sobie znać w poszczególnych opowiadaniach. Jednym z nich jest parataktyczna składnia zdań i akapitów wzmacniana niekiedy zastosowaniem anafory. Innym - autonomizowanie obrazów (tj. zespołów składników świata przedstawionego nasyconych konkretnością i plastycznością), przy pomocy środków, które wcześniej oznaczyłem mianem techniki prefiguracyjnej. Wprowadzając ten termin w próbie opisu wyznaczników alegorycznego ukształtowania wypowiedzi "Sklepów..." i "Sanatorium...", usiłuję wykorzystać nie tylko silnie wizualne konotacje takich tradycyjnych pojęć jak paradeigma, figura, typos lub schéma, czy podkreślić, że ukazanie postaci, przedmiotu lub zjawiska w analogii do mitologicznego (legendarnego lub historycznego) wzorca sprzyja tworzeniu odczucia bezczasowości, ale i uświadomić, że prefigurowane fragmenty kreowanej rzeczywistości są "semantycznymi e n k l a w a m i", że dysponując w obrębie tekstu inną strukturą semantyczną, przemawiają jak gdyby "odrębnym językiem"⁴⁰. Jeszcze inną metodą izolowania przedstawionych obiektów, której stosowanie upodabnia praktykę Schulza do ulubionych chwytów technicznych surrealizmu, jest realizowana w rozmaity sposób deformacja kształtów naturalnych, zerwanie więzi przyczynowo-skutkowej, zmiany scenarii itp. Widoczne w przeważającej części opowiadań efekty wyliczonych tu procedur (ich lista nie jest z pewnością zamknięta) charakteryzować można globalnie, mówiąc o zaniku "mimetycznej naturalności" albo - unikając powielania stereotypu - o znlekształceniu perspektywy, czego konsekwencje uwydatniają się w postaci "ilustratywnego" oblicza budowanej rzeczywistości. Znakomitym przykładem tej tendencji, tym razem wykorzystującej fakt zrytualizowanego działania bohatera (czynności ewokującej istnienie statycznego wzorca) i - z drugiej strony - regułę udosłownienia metafory, jest przechodzące w opis opowiadanie z "Martwego sezonu": "O tej wczesnej godzinie ojciec mój, nie mogąc już znaleźć snu, schodził

⁴⁰ Por. M. W a l l i s, Napisy w obrazach, "Studia semiotyczne", t. 2, Wrocław 1970, s. 39.

ze schodów, obładowany księgami, ażeby otworzyć sklep znajdujący się w parterze kamienicy. Przez chwilę stał w bramie nieruchomy, wytrzymując z przymkniętymi oczyma potężny atak ognia słonecznego. Osłoneczniona ściana domu wciągała go słodko w swą płaskość zniwelowaną błogo, wygładzoną do zaniku. Na chwilę stawał się ojcem płaskim, wciśniętym w fasadę i czuł, jak ręce rozgałęzione, drżące i ciepłe zablizniają się płasko wśród złotych sztukateryj fasady. [...] Ale potem odrywał się ostatkiem woli, odyskiwał trzeci wymiar i znów uczyłowieczony, uwalniał okute drzwi sklepu od kłódek i sztab żelaznych" (223 - 224).

Ostatecznie wzmiankowana "ilustratywność" jest następstwem szczególnej sytuacji narratora sięgającego w swą biograficzną przeszłość, narratora, który nie dysponując możliwością zespolenia się z określonym jej epizodem w akcie *mémoire volontaire*, zdolny jest jedynie do wyartykułowania (metaforycznego) obrazu, pozwalającego mu widzieć ten epizod jak na płótnie. W opowiadaniu polega to na transpozycji czasów gramatycznych, przedstawieniu w czasie teraźniejszym wydarzeń minionych. Tę *metastasis* egzemplifikuje następujący fragment "Nawiedzenia": "W inne dni bywał spokojny i skupiony i pogrążał się zupełnie w swych księgach, zabłąkany głęboko w labiryntach zawiłych obliczeń. W i d z e g o w swietle kopcającej lampy, przykucniętego wśród poduszek, pod wielkim rzeźbionym nadgłowieм łóżka, z ogromnym cieniem od głowy na ścianie, kiwającego się w bezgłośnej medytacji. Chwilami wynurzał głowę z tych rachunków [...]" (podkr. BG, s. 47).

Skłonność "fikcyjnej autobiografii" do posługiwania się obrazem niesie w sobie efekt kumulacyjny, "oscylowanie narracji wśród ciągłych aluzji, myślowych asonansów, korespondencji i raportów", komunikujące w rytmie parataktycznego uporządkowania alegoryczną intencję. Ciąg składników operacji peryfrastycznej w "Nocy lipcowej", izolowanych i równorzędnych obrazów stanowi, ze względu na swe rozbudowanie i wykorzystanie "znaków określonych historycznie", wyjątkowo dogodny punkt wyjścia analizy ukierunkowanej na rekonstrukcję Symbolicznego Porządku Schulzowskiego autoportretu. Z czterech członów równania (1) labiryntowe przestrzenie nocy, 2) wnętrze ogromnej czarnej róży, 3) czarny firmament przymkniętych powiek, 4) długi "jak świat" pociąg jadący nieskoń-

czonym czarnym tunelem], z których każdy wyposażony jest w silne konotacje przestrzenne, tylko w przypadku pierwszego te konotacje zostają w pełni zaktualizowane. Wiąże się to z ukazaniem wędrówki ("czarnej odysei"), której trasa prowadzi przez labirynt nocy aż do miejsca, gdzie noc "odślania swą poważną i wieczną twarz", "odśłonięciu" zaś odpowiada uwidocznienie "gwiazdzistej wieczności", "rośnięcie firmamentu w nieskończoność", "płónięcie gwiazdozbiorów w ich świetności i pozycjach odwiecznych" (podkr. BG). Można zatem wędrówkę w labiryntach nocy traktować jako dążenie do obiektu, którego podstawową własność ("wieczność" obok takich cech jak "powaga" i bycie "źródłem zwiastowania") akcentuje w planie stylistycznym użycie pleonazmu. Złożenie informacji zawartych w członie pierwszym i drugim wskazuje na "centralność" położenia tego obiektu. Uwzględniając homologiczność członów, należy przyjąć, że przestrzenne rozwinięcia obrazów: drugiego, trzeciego i czwartego (lub ich wariantów) powinny posiadać cechę "labiryntowości". W "Sanatorium pod Klepsydrą" np. faktycznie zostaje ona przypisana wnętrsom przedziałów i wagonów pociągu, którym bohater podróżuje w odwiedzinach do Ojca. Przejście przez ten labirynt prowadzi do sanatorium, a więc przestrzeni środka. Przedstawienie (w "Nocy lipcowej") wędrówki jako "czarnej odysei" oraz kreowanie przy pomocy mitologicznych wzorców Podziemi miejsca stanowiącego cel podróży w "Sanatorium..." służy najwyraźniej wzmocnieniu wskazanego uprzednio nacechowania centralnej przestrzeni nocy. "Labiryntowość" ma liczne odpowiedniki w tekstach innych opowiadań. Pomijając opracowania w niewielkim stopniu różniące się od wyżej omówionych (np. w obrazach domu), chciałbym zwrócić uwagę na te, które towarzyszą prezentacji istot żywych. W "Nawiedzeniu", w "labirynty własnych wnętrzości" pograża się myśl Ojca, osiagając "głębiny" (odpowiednik "centrum nocy", "dna czarnej róży", "Sanatorium"), źródło "propozycji", "natarczywych domagań i żądań". W krótkim opisie zanurzonego (tę zleksykalizowaną metaforę Schulz tutaj z pewnością realizuje) w myślach Jakuba pojawia się oznaka transformacji ("wzrok jego wracał zbieleły i mętny z tamtych głębin") sugerująca podobieństwo do przemiany, jakiej ulega Józef opuszczający miasto-Sanatorium, a także pokrewieństwo z rysem wyglądu ("całkiem białym

oczom") konduktora-przewodnika, który wskazuje Józefowi drogę do zakładu doktora Gotarda, "Akwatyczny" wariant wchodzenia w przestrzeń labiryntu powtarza się dwukrotnie w przedstawieniach zwierząt ("egzemplifikacji zagadki życia, jakby stworzonych po to, by człowiekowi pokazać człowieka"), w opowiadaniu "Nemrod" metafora "zanurzenia" nie jest całkowicie zautonomizowana, dzięki czemu otrzymujemy informację o znaczeniu bliskim dosłowności: "W obliczu każdej nowej sytuacji daje nura w swoją pamięć, głęboką pamięć ciała, i szuka omackiem, gorączkowo i bywa, że znajduje w sobie odpowiednią reakcję już gotową: mądrość pokoleń, złożoną w jego plazmie, w jego nerwach" (s. 74, cytowany fragment wprowadza dodatkową jakość "przestrzeni centrum", ukazując ją jako rezerwuar "mądrości pokoleń"). Przedmiotem analogicznego opisu w "Genialnej epoce" są koty: "Na chwilę schodziły w głąb, na dno swej istoty, i wtedy nieruchomiały w swym miękkim futrze, a oczy ich zaokrąglały się jak księżycy, chłonąc wzrok w swe leje. [Ta metafora wyglądu zwierząt wyraźnie koresponduje z charakteryzowaną przemianą Jakuba] Ale po chwili już, wyrzucone na brzeg, na powierzchnię ziewały swą nicością, rozczarowane i bez złudzeń" (s. 138). Kończącą fazę "wewnętrznej wędrówki" - powrót oznacza tu metafora "wyrzucenia na brzeg", Schulz stosuje ją ze sporą częstotliwością, zazwyczaj przedstawiając postaci w momentach przebudzenia. Uwzględniając wyniki przeprowadzonej analizy, widzieć w niej można znak - ogólnie rzecz biorąc - powrotu do życia świadomego.

Ukazany w wielkim skrócie zespół rytmicznie uporządkowanych metafor, motywów i symboli ustala wzorzec aktywności jako trójfazową wędrówkę: wyjście - osiągnięcie celu - powrót. Wspomniałem wcześniej, że przestrzennym analogonem labiryntów nocy (i ich odpowiedników) jest "wnętrze czarnej róży". Nawet bardzo powierzchowny przegląd opowiadań pozwala dostrzec we włączeniu tego obrazu w szereg peryfrastyczny "Nocy lipcowej" jednostkową manifestację zastosowań metaforyki kwiatu - bukietu - ogrodu (parku). Nic więc dziwnego, że spacer w Schulzowskim hortus conclusus przeistacza się w "błądzenie po omacku", zaś centralne miejsce tego ogrodu w przestrzeń Podziemia, głębin, środkowej części labiryntu.

Próbując szkicowego określenia niektórych składników metasemantycznej organizacji języka opowiadań, ograniczyłem się wyłącznie do kontek-

stu, jaki tworzą ich zbiory. I gdyby pozostać przy tej arbitralnej rezygnacji z odwołań do zewnętrznego układu odniesienia, to przedsięwzięcie Schulza wyda się podobne wysiłkowi takich pisarzy, jak np. Kafka. Ale jeśli interpretator zamierza dochować wierności interpretowanym tekstom, odwołanie takie staje się koniecznością ze względu na niemалą ilość występujących w nich znaków alegorycznych ustalonych historycznie. Weźmy np. pod uwagę stosowany przez autora "Sklepów..." obraz "gwiazdzistego firmamentu" (w "Nocy lipcowej" użyty dwukrotnie). Dla dzieł alegorycznych jest on obrazem typowym. Niezależnie od konkretnego, warunkującego wykorzystanie jednostki repertuaru, zespołu przeświadczeń ideowych użycie symboliki astralnej przypomina, że ludzkie działanie wiąże się bezpośrednio z wpływem zewnętrznych w stosunku do niego, izolowanych regionów. W literaturze alegorycznej dystans dzielący człowieka od niebios bywał nadto traktowany jako metafora alienacji, nie w późniejszym, "politycznym" rozumieniu, lecz mistycznym, podkreślającym oderwanie człowieka, "obcego na tej ziemi", od jego "ostatecznej przyczyny". Według Fletchera obrazowanie astralne jest dla alegorysty atrakcyjne z innego jeszcze powodu: gwiazdy tworzą konstelacje, a w tych konfiguracjach ewokują odczucie zjawiska, które w interesującej nas odmianie wypowiedzi literackiej jest rzeczą najważniejszą - system⁴¹. Wykorzystywany nągminnie w alegorii dawniejszej symbolizm nowe znaczenie zyskał wraz z pojawieniem się psychologii analitycznej. Ulubiona przez twórcę dwudziestowiecznej wersji gnozy w stopniu nie mniejszym niż przez gnostyków starożytności, metaforyka astralna pojawiła się szybko w popularnych wykładach doktryny Junga. To przejście od astrologii do psychologii widać wyraźnie w następującym fragmencie artykułu Artura Górskiego: "[...] Najdobitniej występuje to na ugwieżdżonym niebie, którego formy chaotyczne zostały uporządkowane rzutowaniem obrazów zodiaku. Tym

⁴¹ A. F l e t c h e r, op. cit., s. 96.

się tłumaczą głoszone przez astrologię wpływy gwiazd, są to pozaświadome, introspektywne odczuwania działalności pozaświadomości zbiorowej⁴²

Język oryginalnych enuncjacji autora "Psychologii i alchemii" oraz towarzyszących im komentarzy jest czytelnym świadectwem brania we władanie ogromnej liczby kulturowych i literackich symboli, skłonności do posługiwania się porównaniem i przenośnią. Charakterystyczny sposób wyrażania (gdzie prawie wszystko jest "jak gdyby") staje się zrozumiały w świetle refleksji Junga nad typem psychologicznego wyjaśnienia głoszącej, że szata ekspresji metaforycznej jest koniecznością, czymś nieuniknionym w przekładzie treści psychicznego doświadczenia, zagadki domagającej się wciąż nowych figuratywnych wcielen⁴³. Metaforyczne modele budowy i funkcjonowania psyche, z których korzysta Schulz, należą do najczęściej powracających w wypowiedziach autora "Typów psychologicznych". Metaforyka kwiatu - korzeni pojawia się w pracach poświęconych rodowodowi psyche, konstelacji gwiazdnych - w omówieniach prezentujących koncepcję archetypów. Przenośnie "schodzenia do Podziemi", "błądzenia w labiryntach", "pograżania się w wodach" (w tym wypadku pamiętać warto o etymologicznym znaczeniu słowa Seele)⁴⁴ to oczywiście obrazowe środki ukazywania działań nieswiadomości kolektywnej. Wymieniłem najważniejsze, bez większego wysiłku dokonać by można rozszerzenia tej listy.

Uwzględniając wyniki analizy "Samotności", a także sens uwag sugerujących zasadniczą antynomię światopoglądu pisarza, stwierdzić trzeba obecnie, że symboliczna organizacja jego autoportretu, odpowiadająca systemowi znaczeń jungowskiej psychoanalizy, jest bez wątpienia wyrazem mitycznych nostalgii, dowodzi szukania wsparcia w konfrontacji ze świadomością empirycznego trwania. Mówiąc inaczej - sceptycyzm Schulza, pod-

⁴² A. G ó r s k i, Psychologia analityczna w sztuce, "Marchoń" 1935, nr 1(5), s. 150 - 151.

⁴³ Pisze o tym obszernie J. O l n e y, por. op. cit., s. 106 - 107.

⁴⁴ Por. A.A. B a r b, Antaura. The Mermaid and the Devil's Grandmother, "Journal of the Warburg and Courtauld Institutes" XXIX, 1966, s. 15.

ważając fakt istnienia w świecie zewnętrznym realności bezwarunkowych, daje się z łatwością uwieść ich internalizacjom. A postfreudowska psychologia - na co już nieraz wskazywano - podobnie jak romantyczny idealizm, którego jest prawym dziedzicem, stanowi taką właśnie internalizację poprzednich mitologii, teodycei i systemów etycznych⁴⁵. Negując autonomiczność jaźni (indywidualistyczną koncepcję tożsamości), ukazując jej istotną amorficzność, odkryć można System, który przyjmuje, iż życie jednostki przebiega w dwóch sferach. System, który opisuje dialog, jaki się między tymi sferami toczy. Więcej - egzystencję człowieka ujmuje w poetyckich metaforach współistnienia dwóch osobowości: jednej, która porusza się w blasku dnia i drugiej - stałej i niezróżnicowanej w subiektywnych mrokach stuleci, bliższej naturze, ziemi, słońcu, księżycowi, typowej, innej i - ogólnie mówiąc - bezosobowej. Nie poddanej - na to System kładzie szczególny nacisk - indywidualnej woli, gromadzącej w sobie doświadczenia minionych pokoleń, obdarzającej treścią i znaczeniem jednostkowe istnienie, inaczej skazane na przypadkowość doświadczenia i przypadkowość świata.

Prezentowany na podstawie fragmentu autobiografii⁴⁶ Junga opis relacji: świadomość - nieświadomość kolektywna potwierdza z całą mocą trafność opinii, jaką m.in. na temat procedur psychologii analitycznej wypowiedział Leszek Kołakowski: "[...] Istnieją próby wykazania (Jung, Eliade), że poszczególne mity są lokalnie i historycznie określonymi partykularyzacjami tego mitu, który stanowi wspólny zasób archetypalny świadomości mitycznej, chociaż nie występuje inaczej aniżeli w kulturalnie wyznaczonych specyfikacjach. P r ó b y t e w y d a j ą s i ę s a m e n a l e ż e ć d o p r a c y m i t o t w ó r c z e j

⁴⁵ Teoretyk alegorii przywołuje w związku z tym wypowiedź Husserla, który stwierdził, że łatwo jest przekształcić "czystą psychologię życia wewnętrznego w samozwańczą transcendentalną fenomenologię". Por. D. N u t t a l, *Two Concepts of Allegory*, London 1967, s. 20.

⁴⁶ C. G. J u n g, *Memories, Dreams, Reflections* (New York 1963). Korzystam tu z omówienia Olney'a. Por. J. O l n e y, op. cit., s. 113 - 116.

i trudno wyobrazić sobie, w jaki sposób można by nadać im status hipotezy. Są, być może, godne uwagi jako przedsięwzięcia ekumeniczne, a więc składniki pracy, która pozostaje wewnątrz świadomości mitycznej, lecz nie wydaje się, by miały widoki powodzenia jako wysiłek, który świadomość mityczną chce tylko uczynić przedmiotem naukowej refleksji" (podkr. BG)⁴⁷.

Mitopodobna konstrukcja teorii archetypów - punkt oparcia dla tworzonych przez Schulza alegorii, Symboliczny Porządek jego autoportretu nie jest jednak dla autora "Sklepów cynamonowych" tym samym, czym dla średniowiecznego alegorysty był system religijny. Nie jest na pewno punktem wyjścia twórczości, miejscem jej rozruchu. Miejsca tego należy szukać gdzie indziej - w sferze określonej poczuciem kruchości istnienia, w świadomości pobudzającej do nieustannego twórczego aktu⁴⁸, dzięki któremu mityczna wartość może być utrzymana.

⁴⁷ L. K o ł a k o w s k i, op. cit., s. 17.

⁴⁸ Którego podmiotowi towarzyszy stale poczucie "grzesznej manipulacji". Warto w tym miejscu przytoczyć spostrzeżenie Paula de Mana zapisane na marginesie arcydzieła Prousta: "[...] związek między metaforą a winą jest jednym z najczęstszych tematów twórczości autobiograficznej" (Allegories of Reading. Figural Language in Rousseau, Nietzsche, Rilke and Proust, New Haven 1979, s. 64).