

Skazony apokryf, tysiącna kopia?

Wieloznaczność i palimpsestowość w opowiadaniach Brunona Schulza

Motto: „Życie jest palimpsestem, zgodzisz się chyba ze mną? Wszystko w nim otwarte, ruchome, nic nie zapomniane, ale też nie trwałe, nie ustale w swym miejscu, ani w swej istocie, i my podobnie, wolni od wszelkiego określenia, wędrujemy na los szczęścia po nie swoich koleinach od jednych do drugich, od tych do tamtych, od słowa do słowa”.¹

Kategoria wieloznaczności w opowiadaniach Brunona Schulza oraz jej związek z diagnozowaniem na płaszczyźnie narracji epistemologicznej nieprzejrystości świata pozwalają sproblematyzować się najpełniej dzięki odniesieniu do, wymagającej perspektywicznej lektury, palimpsestowej poetyki apokryfu. Jedną z podstawowych strategii, przesądzających o tym, iż utwory takie jak *Traktat o manekinach albo Wtóra Księga Rodzaju*, *Traktat o manekinach. Ciąg dalszy*, *Traktat o manekinach. Dokończenie* i wreszcie *Księga* można zaklasyfikować jako teksty apokryficzne, jest wyeksponowanie w nich motywu cielesności, zaakcentowanie w literackiej refleksji autora *Sanatorium pod klepsydrą* na temat kondycji człowieka tego, co związane z ludzką fizycznością.

Na trop apokryficzności naprowadza paratekstowy nagłówek pierwszego z wymienionych dzieł. Schulzowski *Traktat o manekinach albo Wtóra Księga Rodzaju* odróżnia się bowiem w sposób wyrazisty od innych opowiadań autora *Sklepów cynamonowych* już samym tytułem, który, za pośrednictwem wpisanej

¹ M. Bieńczyk, *Melancholia. O tych, co nigdy nie odnajdą straty*, Warszawa 2000, s. 38.

weń kwalifikacji gatunkowej tekstu, staje się dla odbiorcy lekturą instrukcją, wyznaczającą kierunek interpretacji utworu. Jeśli przyjrzeć się kolejno poszczególnym częstkom tytułu okaże się, że słowo „traktat” zarezerwowane jest dla rozpraw obszernych rozmiarów, podejmujących podstawowe problemy danej dziedziny wiedzy; występuje jednak najczęściej w tytułach prac filozoficznych. Z kolei wyraz „manekin”, będący zapożyczeniem z języka francuskiego (*le manequin*), lub holenderskiego (*mannekijn*) daje się tłumaczyć dosłownie jako „człowieczek”. *Słownik wyrazów obcych* podaje kwalifikację tego rzeczownika rezerwując jego nazwę dla figur z drzewa lub tektury zbliżonych kształtem do ciała ludzkiego, używanych w krawiectwie do przymiarki ubrań.² Stanowią one także element wystaw sklepowych; służą do eksponowania gotowej odzieży. W znaczeniu przenośnym „manekin” to tyle, co człowiek bezwolny, bezmyślny, podatny na wszelkie manipulacje, który, niczym automat, pozbawiony jest władzy samostanowienia. W XIX wieku słowo zyskało jeszcze jeden sens – zostało skojarzone z modelką (franc. *le manequin*), czyli kobietą, której, podstawowym i jedynym akcentowanym, atutem ma być piękne ciało, pozującą malarzom albo rzeźbiarzom albo demonstrującą na pokazach najnowsze stroje, będące dziełem projektantów mody. W tytule opowiadania Schulza wyraz „manekin” pojawia się w liczbie mnogiej, która, wskazując na trop uogólnienia, świadczy o seryjności obiektów. Natomiast użycie słowa „wtóry” konotuje wtórność, sugeruje odniesienie do tego, co posiada jakiś pierwowzór, nosi znamiona naśladownictwa. I wreszcie „*Księga Rodzaju*” to po prostu intertekstualne przywołanie tytułu pierwszej partii *Starego Testamentu*, opisującej m.in. dzieje stworzenia świata, określającej hierarchię powołanych do życia istot, wyznaczającej miejsce człowieka na jej szczycie. Źródłem zapożyczenia jest zatem *Pismo Święte*, podane do wierzenia, nie interpretacji, czy krytycznej lektury, które, jak inne

² *Słownik wyrazów obcych*, pod red. Z. Rysiewicza, J. Safarewicza, E. Słuszkiewicz i E. Tryjarskiego, Warszawa 1958, s. 413.

księgi będące przedmiotem kultu, zawiera sądy o charakterze twierdzeń dogmatycznych, przyjmowanych za pewnik, bez uprzedniego sprawdzenia prawdziwości lub chociaż prawdopodobieństwa oraz weryfikacji ich zgodności z doświadczeniem.

Ujęty już całościowo tytuł *Traktat o manekinach albo Wtóra Księga Rodzaju* sugeruje zatem obecność wielu planów znaczeń utworu, jak choćby: filozoficzny, intertekstualny, czy wreszcie ten, związany z tradycją judeochrześcijańską. Wspomniana palimpsestowość, wieloaspektowość, w której nawarstwiają się rozmaite płaszczyzny odniesienia prowadzić musi zatem do rozszczepienia perspektyw lektury i uwieloznacznienia jej samej.

Nakierowane filozoficznie odczytanie utworu wydaje się prawomocne zwłaszcza wtedy, kiedy zachowa się pamięć tego, że wszystkie właściwie opowiadania Schulza, z wyjątkiem *Traktatu o manekinach* zostały napisane językiem poetyckim, podczas gdy narracja we wspomnianym tekście stara się odwzorować tok systematycznego wywodu (mam tu na myśli specyfikę wypowiedzi Jakuba, *notabene* określaną przez samego narratora mianem „prelekcji”, „wykładu”, „teorii”, „kacerskiej doktryny”, „ogólnej zasady kosmogonii”), tym samym niemożliwe staje się zaklasyfikowanie jej jako prozy poetyckiej. Jednak analiza kontekstu, w jakim owa przemowa została osadzona oraz jej celu – Ojciec wygłasza ją, aby uwieść szwaczki będące, jak można mniemać, niezbyt wyrafinowanymi intelektualnie adresatkami zawilej tyrady – kwestionuje powagę jego wypowiedzi, uwrażliwiając czytelnika na parodystyczny wymiar przekazu.

Już na wstępie należy podkreślić, że obecne w tekstach Schulza liczne odwołania do kulturowych symboli nie mają charakteru prostej *imitatio*, lecz otwierają nowe, przesycone krytycyzmem perspektywy oglądu ugruntowanych przez tradycję treści, co pozwala mówić o apokryficznej z gruntu zasadzie organizacji wymienionych opowiadań. Zwykło się uważać, że apokryf to utwór religijny, o wątpliwym autorstwie i pochodzeniu. W tradycji

judeochrześcijańskiej mianem apokryfów określa się teksty problemowo związane z tematyką poruszaną w *Biblii*, które jednak nie zostały włączone w obręb dzieł kanonicznych.³ O apokryfie mówi się także w odniesieniu do tekstu-falsyfikatu przypisywanego niesłusznie jakiejś znanej, legendarnej osobistości.

W książce *Tekstowy świat* Ryszard Nycz określił literaturę apokryficzną mianem „jednej z najstarszych, historycznie rzecz biorąc, form sztuki falsyfikatu, czy <pastiszopisarstwa>”⁴.

„Najprościej rzecz ujmując – konstatował badacz, snując swoją refleksję na temat poetyki pastiszu – w najbardziej typowych przypadkach chodzi tu o dostrzeżenie a następnie wypełnienie, wedle swej najlepszej wiedzy o regułach danej immanentnej poetyki, pewnej luki w istniejących realizacjach paradygmatu, bądź jakiegoś koniecznego (z perspektywy późniejszej ewolucji historycznoliterackiej), a brakującego ogniwa, które mogłoby uczynić kompletnym i logicznym obraz całości; lub kiedy indziej szansy artykulacji czegoś w taki sposób nie powiedzianego, szansy, jaką daje dialogowa konfrontacja rozbieżnych interpretacji czy kodów odczytywania sensu i funkcji danej tradycyjnej formy. Przez pamięć o najstarszej odmianie tak zorientowanego piśmiennictwa można by chyba ten rodzaj konstrukcyjnego chwytu nazwać *z a s a d ą a p o k r y f u*”.⁵

„[...] Na rozpatrzeniu z punktu widzenia tej kategorii zyskać może nasze rozumienie dzieł nawet tak oryginalnych – jak na pewno nie pastiszowa (w tradycyjnym znaczeniu), lecz podporządkowana w całości, wedle mego przekonania, <apokryficzej> zasadzie semantycznej organizacji” twórczość Brunona Schulza”.⁶

Podejmując w rozważaniach skoncentrowanych na tekstach prozatorskich Schulza trop interpretacyjny wskazany przez Ryszarda Nycza należałoby podkreślić za badaczem, iż miano apokryfu literackiego przypisać można nie

³ Na temat apokryfów i ich cech definicyjnych zob.: M. Michalski, *Dyskurs, apokryf, parabola. Strategie filozofowania w prozie współczesnej*, Gdańsk 2003, s. 161. *Słownik terminów literackich*, pod red. J. Sławińskiego, Wrocław 1998, s. 38-39; M. Adamczyk, hasło *Apokryf* [w:] *Słownik literatury staropolskiej*, Wrocław 1990, s. 43-50, D. Szajnert, *Mutacje apokryfu* [w:] *Genologia dzisiaj*, pod red. W. Boleckiego i L. Opackiego, Warszawa 2000, T. Górski, *Apokryf* [w:] „Zagadnienia rodzajów literackich” 1958, t. 1, s. 193-195; T. Hanelt, *Apokryfy* [w:] *Katolicyzm A-Z*, pod red. Z. Pawlaka, Poznań 1989, s. 14-15; R. Rubinkiewicz, *Wprowadzenie do apokryfów Starego Testamentu*, Lublin 1987; ks. M. Starowieyski, *Ewangelie apokryficzne* [w:] „Znak” 1977, nr 5, s. 522-530; A. Naumow, *Apokryfy w systemie literatury cerkiewno-słowiańskiej*, Wrocław 1976; M. Adamczyk, *Biblijno-apokryficzne narracje w literaturze staropolskiej do końca XVI wieku*, Poznań 1980.

⁴ R. Nycz, *Parodia i pastisz. Z dziejów pojęć artystycznych w świadomości literackiej XX wieku* [w:] Idem, *Tekstowy świat. Poststrukturalizm a wiedza o literaturze*, Kraków 2000, s. 238.

⁵ Ibidem, s. 239-240.

⁶ Ibidem, s. 240.

tylko tekstom religijnym, zaś apokryficzność semantyczna tekstu nie musi być tożsama z pastiszem rozumianym jako odmiana literackiego gestu naśladownictwa. Tak właśnie dzieje się w przypadku *Traktatu o manekinach*, gdzie nieocenione usługi w kreacji efektu wieloznaczności, kwestionowaniu kanonicznych wykładni, rozszczepianiu perspektyw interpretacyjnych oddaje Schulzowi parodia, o czym cytowany badacz nie wspomina.⁷

Schulzowską apokryficzność należałoby zatem rozumieć jako przeszczepioną z poziomu teologicznego do sfery związanej ze sprawami czysto ludzkimi. W *Traktacie o manekinach*, jak na wskazuje na to fragment tytułu – *Wtóra Księga Rodzaju* - mamy do czynienia z narracją dogłębnie ironiczną, która nie rości pretensji do tego, by zastąpić oryginał i nie wypiera się swojej wtórności. Co znamienne, dekonstrukcja dogmatów religijnych dokonuje się na skutek ich konfrontacji z codziennymi doświadczeniami, a zwłaszcza tymi, związanymi ze sferą fizjologii. Usytuowanie rozważań w kontekście problematyki cielesności prowadzi musi do oderwania, poruszonych w utworze, zagadnień od, zwyczajowo przypisywanych im w oparciu o *Księgę Rodzaju*, uzasadnień estetyczno-światopoglądowych. Przedmiotem odniesienia parodystyczno-krytycznej funkcji *Traktatu o manekinach* stają się zatem treści wzorca, oraz przypisywany im znak wartości. Z kolei wędrówka tropem intertekstualnych odniesień pozwala wychwycić intencję dialogowo-polemiczną wpisaną we wspomniany tekst oraz prześledzić proces rozwarstwiania się tak narracyjnych, jak i interpretacyjnych perspektyw.

W przypadku *Traktatu o manekinach* wyjątkowo wyrazista staje się paradoksalna strategia lekturowa, jaką projektuje wspomniany apokryf. Z jednej strony w tekście mamy do czynienia z eksponowaniem heretyckości Jakubowej

⁷ Charakteryzując teksty „parakanoniczne” Maciej Michalski zauważa, że „kondycja apokryfu przypomina sposób istnienia parodii, rozumianej jako <powtórzenie z zachowaniem krytycznej różnicy>”. W prozie Schulza strategia, apokryficzna nie powinna być utożsamiana wyłącznie z parodystycznym sposobem prezentacji. Apokryficzność jako pojęcie szersze zawiera w sobie m.in.: parodystyczną taktykę. Zob. na ten temat: M. Michalski, *Dyskurs, apokryf, parabola. Strategie filozofowania w prozie współczesnej*, Gdańsk 2003, s. 167, L. Hutcheon, *A Theory of Parody. The Teaching of Twentieth-Century Art Forms*, New York 1985, s. 32.

prelekcji, z drugiej - w przypadku tego opowiadania, można mówić o strategii zacierania przez narratora śladów nieprawomyślności wywodu. Jako wykład „kacerskiej doktryny” opowiadanie adresowane jest do czytelników, gotowych na wtajemniczenie, zdecydowanych na poznawczą transgresję, przekroczenie semantycznych i interpretacyjnych granic, wyznaczanych przez dzieło kanoniczne – w tym przypadku jest nim biblijna *Genesis*. W *Traktacie o manekinach* (inaczej niż w klasycznych apokryfach) rezygnacji z narzucania dyrektyw odbiorczych, jakie wpisane są w lekturę „tekstów natchnionych” towarzyszy jednocześnie strategia uniku aksjologicznego narratora, co w konsekwencji uniemożliwia czytelnikowi dookreślenie reguł, jakie rządzą światem przedstawionym, czyni nieprzejrzystym charakter związku narracji ze sferą wartości, wreszcie potęguje wieloznaczność całego tekstu. Poczynione konstatacje nie wykluczają jednak stwierdzenia, zgodnie z którym swoistość apokryficzności narracyjnej *Traktatu o manekinach albo Wtórej Księgi Rodzaju* polegałaby na zupełnym wyzbyciu się strategii idealizacyjnych względem treści wpisanych w *Genesis*. Ów gest rezygnacji z dążeń do przypisywania kanonicznemu dziełu cech doskonalszych od tych, jakimi charakteryzuje się w rzeczywistości interpretować można jako próbę podważenia, skruszenia mechanizmów, które stabilizują kanoniczną wykładnię. Zabieg polegający na akcentowaniu tego co materialne, powoduje wystawienie na próbę usankcjonowanej wykładni *Genesis*:

„Zbyt długo – czytamy w *Traktacie o manekinach* - żyliśmy pod terrorem niedościgłej doskonałości Demiurga – mówił mój ojciec – zbyt długo doskonałość jego tworu paraliżowała naszą własną twórczość. Nie chcemy z nim konkurować. Nie mamy ambicji mu dorównać. Chcemy być twórcami we własnej niższej sferze, pragniemy dla siebie twórczości, pragniemy rozkoszy twórczej, pragniemy – jednym słowem – demiurgii. [...] Demiurgos kochał się w wytrawnych, doskonałych i skomplikowanych materiałach, my dajemy pierwszeństwo tandecie”. (*Traktat o manekinach albo Wtóra Księga Rodzaju*, s. 36-37.)

Deklarację Jakuba, wbrew jej literalnemu znaczeniu, potraktować można jako wypowiedź o charakterze ironicznym, w której informacje inferowane są z

kontekstu. Za taką interpretacją przemawia już samo kontrastowe zestawienie słowa „doskonały”, przywoływanego w celu określenia atrybutów boskiego stworzenia, z ujęciem materii jako tej, która „podszywa się pod pozór życia” oraz opisem przemiany brata starego Jakuba, jaka zaszła w konsekwencji przewlekłej i nieuleczalnej choroby, w zwój kiszek gumowych, metamorfozy będącej w istocie redukcją bohatera do dokuczliwej części ciała, ograniczeniem jego podmiotowej władzy samostanowienia. Zderzenie kontradiktoryjnych treści czyni uchwytnym ironiczny wydzźwięk poglądów Ojca, podając tym samym w wątpliwość, opiewaną chwilę wcześniej, doskonałość dzieła Stwórcy:

„- Czy mam przemilczeć – mówił przyciszonym głosem – że brat mój na skutek długiej i nieuleczalnej choroby zamienił się stopniowo w zwój kiszek gumowych, że biedna moja kuzynka dniem i nocą nosiła go w poduszkach, nucąc nieszczęśliwemu stworzeniu nieskończone kołysanki nocy zimowych? Czy może być coś smutniejszego niż człowiek zamieniony w kizkę hegarową? Co za rozczarowanie dla rodziców, co za dezorientacja dla ich uczuć, co za rozwianie wszystkich nadziei, wiązanych z obiecującym młodzieńcem! A jednak wierna miłość biednej kuzynki towarzyszyła mu w tej przemianie”. (*Traktat o manekinach. Dokończenie*, s. 48.)

Nieprzystawalność kanonicznej interpretacji *Genesis* do ludzkiego doświadczenia uwikłanego w ograniczenia, jakie narzuca, podatne na choroby, zranienie, czy wreszcie unicestwienie, ciało stawia pod znakiem zapytania niedoścignioną doskonałość dzieła Stwórcy. Jak pamiętamy z lektury *Genesis* Bóg wiedział o swoim stworzeniu, że „było dobre”. Z Schulzowskiej wykładni wpisanej w *Traktat o manekinach* wnioskować można, iż dzieło to nie wypadło najlepiej. W tym ujęciu formułę, zgodnie z którą Bóg powołał do życia istoty na własny obraz i podobieństwo, należałoby opatrzyć komentarzem, że zamiast stwarzać p o t w o r z y ł (kreował potworność).

Istotnym zagadnieniem staje się też problem motywacji Stwórcy. Starotestamentowa *Księga Rodzaju* zupełnie przemilcza ten aspekt, podczas gdy w opowiadaniach Schulza mamy do czynienia z bezpośrednią eksplikacją pobudek, jakie kierują Jakubem, kiedy ogłasza siebie samego „Demiurgiem-

Partaczem”. Na płaszczyźnie tematycznej, mamy bowiem do czynienia z parodią obecnego w *Genesis* motywu doskonałości stworzenia oraz samozadowolenia Stwórcy i dumy ze swego dzieła:

„Demiurgos kochał się w wytrawnych, doskonałych i skomplikowanych materiałach, my dajemy pierwszeństwo tandecie. Po prostu porywa nas, zachwyca taniość, lichota, tandetność materiału. Czy rozumiecie – pytał mój ojciec – głęboki sens tej słabości, tej pasji do pstrej bibułki, do papier mâché, do lakowej farby, do kłaków i trociny? To jest – mówił z bolesnym uśmiechem – nasza miłość do materii jako takiej, do jej puszystości i porowatości, do jej jedynej, mistycznej konsystencji. Demiurgos, ten wielki mistrz i artysta, czyni ją niewidzialną, każe jej zniknąć pod grą życia. My przeciwnie, kochamy jej zgrzyt, jej oporność, jej pałubiącą niezgrabność. Lubimy pod każdym gestem, pod każdym ruchem widzieć jej ociężały wysiłek, jej bezwład, jej słodką niedźwiedziowatość”. (*Traktat o manekinach albo Wtóra Księga Rodzaju*, s. 37-38.)

W bliskim sąsiedztwie Jakubowych wywodów (na temat zamiłowania Demiurga do tworów „wytrawnych i doskonałych”) czytelnik odnajdzie ich szyderczy kontrapunkt w postaci kontemplacyjnych peregrynacji ojca, jego rozmyślań o kruchości cielesnej kondycji, które stają się ostatecznym powodem poróżnienia z Bogiem, przyczyną buntu, niezgody na to, co konieczne, a jednak sytuujące się poza sferą wpływu bohatera. „Myśl jego zapuszczała się w tajne labirynty własnych wnętrzości” – czytamy w *Nawiedzeniu*. Błąkała się tam, by przeczuć przyszły los, postępującą chorobę, nadchodzącą śmierć, której aura przenika również partie deskrypcyjne utworu, gdzie pojawiają się karakony biegnące „niesamowitym pajęczym biegiem”. Wspomniane opisy aktualizują bowiem symbolikę, chaosu, destrukcji, w której robak jawi się jako znak nicości ludzkiej egzystencji:

„W kątach siedziały nieruchomo wielkie karakony, wyogromnione własnym cieniem, którym obarczała każdego płonąca świeca i który nie odłączał się od nich i wówczas, gdy któryś z tych płaskich, bezgłowych kadłubów z nagła zaczynał biec niesamowitym pajęczym biegiem.

W tym czasie ojciec mój zaczął zapadać na zdrowiu. Bywało już w pierwszych tygodniach tej wczesnej zimy, że spędzał dni całe w łóżku, otoczony flaszками, pigułkami i

księgami handlowymi, które mu przynoszono z kontuaru. Gorzki zapach choroby osiadał na dnie pokoju, którego tapety gęstwiały ciemniejszym splotem arabesek. [...] Wówczas bywało, że zbiegał po cichu z łóżka w kąt pokoju, pod ścianę, na której wisiał zaufany instrument. Był to rodzaj klepsydry wodnej, albo wielkiej fioli szklanej, podzielonej na uncje i napełnionej ciemnym fluidem. Mój ojciec łączył się z tym instrumentem długą kiszką gumową, jakby krętą, bolesną pępowiną i tak połączony z żalonym przyrządem, nieruchomiał w skupieniu, a oczy jego ciemniały, zaś na twarz przybladła występował wyraz cierpienia czy jakiejś występnej rozkoszy”. (*Nawiedzenie*, s. 13-14.)

Uogólniając, rzec by można, iż wyeksponowanie w narracji motywu cielesności wypełnia lukę w realizacji paradygmatu, czyniąc obraz całości kompletnym, a zarazem kwestionuje czy wręcz uchyla w sposób ironiczny znaczenie, jakie przypisywane było aktowi stworzenia w jego kontekście macierzystym, czyli w *Księdze Rodzaju*. Widzenie człowieka jako istoty znajdującej się na szczycie hierarchii doskonałego stworzenia zmienia się także na skutek ukazania go w kontekście wyvodu o nędzy i lichocie istot drugiej generacji. Okazuje się, iż stworzenia generacji pierwszej tak naprawdę niewiele się od nich różnią:

„Dziewczęta siedziały nieruchomo ze szklanymi oczyma. Twarze ich były wyciągnięte i zgłupiałe zasłuchaniem, policzki podmalowane wypiekami, trudno było w tej chwili ocenić, czy należą do pierwszej, czy do drugiej generacji stworzenia”. (*Traktat o manekinach albo Wtóra Księga Rodzaju*, s. 38.)

Należy podkreślić, iż w warstwie narracyjnej opowiadań Schulza rysuje się tendencja do konkretyzacji, wizualizacji, czy wręcz materializacji wpisanych w te teksty treści (mam tu na myśli zwłaszcza teorie głoszone przez Jakuba). „Materialistyczne wyjaśnianie” w *Traktacie o manekinach* znajduje swoją realizację w dążeniu do przekierowania uwagi czytelnika z duszy na ciało, czyli odwrotnie niż w klasycznej tragedii.⁸ Z kolei uwieloznaczeniu omawianych utworów i rozszczepieniu interpretacyjnych perspektyw sprzyja strategia uniku

⁸ Podobną tendencję zaobserwować można w opowiadaniu Franza Kafki pt.: *Przemiana*, gdzie przeniesienie uwagi czytelnika na to, co materialne służy wzmocnieniu efektu metamorfozy Gregora Samsy, zaakcentowaniu tego, iż zachodzi ona w etycznej i metafizycznej próżni. Zob. na ten temat B. Pawłowska-Jądrzyk, *Strategie pisarskie. „Przemiana”* [w:] *Poetyka egzystencji. Franz Kafka na progu XXI wieku*, pod red. E. Kasperskiego i T. Mackiewicza, Warszawa 2004, s. 134-135.

aksjologicznego obierana przez narratora, który, opisując zdarzenia, akcentuje niemożność oceny Jakubowych wizji czy konkretnych sytuacji. Tego rodzaju zabieg albo skazuje odbiorcę na arbitralne nadawanie znaczeń zaprezentowanym zdarzeniom lub też nakazuje mu zatrzymać się w pół kroku, nie przesądzać, nie rozstrzygać, co byłoby równoznaczne z poniechaniem aktywności interpretacyjnej. Wyboru czytelnik musi dokonać na własną odpowiedzialność. Wspomniany „unik aksjologiczny” potraktować można jako znak ironii, której funkcja sprowadzałaby się m.in. do czynienia dostrzegalnym efektu iluzoryczności tego, co wydaje się bezpośrednio dostępne w pobieżnym oglądzie, problematyzowania oczywistości percepcyjnych i interpretacyjnych, akcentowania wieloznaczności utworów, a tym samym uwrażliwienia odbiorcy na perspektywiczność możliwych odczytań tekstu. Znaczeniowa polimorficzność opowiadania, o jakiej współdecydują m.in. wszechobecne w nim mechanizmy literackiej deziluzji, jest potęgowana na skutek obecności licznych narracyjnych supozycji - niedookreślonych bezpośrednio, choć niepozbowionych zupełnie warunkowanej kontekstem czytelności.

W ten sposób powstaje napięcie, pomiędzy tym co zostało przez narratora wypowiedziane wprost, a tym co tylko zasugerowane. Taka strategia narracyjna nie tylko prowokuje do „dopowiedzenia” tego, co pogrążyło się w mrokach przemilczeń, ale też powoduje sytuację, w której wszystkie zdarzenia zaczynają tracić „swojską” jednoznaczność, stają się epiestemologicznie nieprzejrzyste, ich sensy podlegają rozszczepieniu. Taki stan rzeczy projektuje lekturę „opartą na domniemaniach”.

Dla przykładu - narrator zaledwie pobieżnie zwraca uwagę na niektóre zdarzenia, kiedy indziej próbuje wręcz uspić czujność czytelnika. Pomimo że opowiadający podkreśla własne dążenie do wiarygodności swojej relacji, próbuje jednocześnie np.: zbagatelizować, związany z fascynacją kobiecością, automatyzm zachowań owładniętego pożądaniem Ojca, jaki można

zaobserwować zaraz po jego deklaracji, iż pragnie stworzyć po raz wtóry człowieka na „obraz i podobieństwo manekina”:

„Tu musimy dla wierności sprawozdawczej opisać pewien drobny i błahy incydent, który zaszedł w tym punkcie prelekcji i do którego nie przywiązujemy żadnej wagi. Incydent ten, całkowicie niezrozumiały i bezsensowny w tym szeregu zdarzeń, da się chyba wytłumaczyć jako pewnego rodzaju automatyzm szczątkowy, bez antecedensów i bez ciągłości, jako pewnego rodzaju złośliwość obiektu, przeniesiona w dziedzinę psychiczną. Radzimy czytelnikowi zignorować go z równą lekkością, jak my to czynimy. Oto jego przebieg: [...] Wypięty pantofelek Adeli drżał lekko i błyszczał, jak języczek węża. Mój ojciec podniósł się powoli za spuszczone oczy, postąpił krok naprzód jak automat i osunął się na kolana”. (*Traktat o manekinach albo Wtóra Księga Rodzaju*, s. 38-39.)

Łatwo uchwytnie w opowiadaniu dążenie narratora do tego, by wpływać na odbiór prezentowanych przez niego zdarzeń manifestuje się zwłaszcza wtedy, kiedy udziela on czytelnikowi rad, jak ten ma interpretować opisane zajścia, gdy próbuje sterować jego lekturą. Gdyby czytający podążył za wskazówkami opowiadającego skłonny byłby ujmować zachowanie ojca wyłącznie w kategoriach szaleństwa. Jednak status „rady” nie jest obligatoryjny, tym samym trudno uznać ją za perspektywę, której odbiorca musi całkowicie zawierzyć, dlatego też może on podążyć, jednak już wyłącznie na własne ryzyko, zupełnie innym tropem interpretacyjnym. Co więcej, decyzja o poddaniu analizie motywów o niekwestionowanym potencjale symbolicznym prowadzi musi nieuchronnie do wzrostu dystansu czytelnika względem poznawczego punktu widzenia i wielu bezpośrednich stwierdzeń opowiadającego typu: „incydent [...] całkowicie niezrozumiały i bezsensowny”.

Pamiętać trzeba, iż wiele, posiadających symboliczny potencjał, a niekoniecznie problematyzowanych przez narratora wątków może doprowadzić do palimpsestowego rozwarstwienia sensu, aktualizacji nowych znaczeń, stając się tym samym zaczynem dalszego rozszczepienia perspektyw oglądu zaprezentowanych sytuacji. Co więcej wpisana w opowiadania Schulza aluzyjność pogłębia nieuchronną polisemię jego utworów. O możliwości

rozwarstwienia perspektyw interpretacyjnych tekstu współdecydują: niedookreślenie, a co za tym idzie niejednoznaczność przedstawionych motywów, których sensy mogą się zmieniać w zależności od obranego systemu odniesienia, zmienność ich układu i wynikająca z niej podatność na rozmaite reinterpretacje, aż do całkowitego przewartościowania.

Za określeniem zasady organizującej opowiadania Schulza mianem apokryficznej przemawia także sposób realizacji motywu Księgi.

„Księga... – czytamy w opowiadaniu - Gdzieś w zaraniu dzieciństwa jaśniał horyzont od jej łagodnego światła. Leżała pełna chwały na biurku ojca, a ojciec pogrążony w niej cicho, pocierał poślinionym palcem cierpliwie grzbiet tych odbijanek, aż ślepy papier zaczynał mglić się, mętnieć, majaczyć błogim przecuciem i z nagłą złuszczał się kłakami bibuły i odsłaniał rąbek pawiooki i urzęsiony, a wzrok schodził, mdlejąc, w dziewiczy świt bożych kolorów, w cudowną mokrość najczystszych lazurów.

O, to przetarcie się bielma, o ta inwazja blasku, o błoga wiosno, o ojciec”. (Księga, s. 114.)

Skojarzona przez narratora z czasem dzieciństwa Księga zdolna była rzucić snop światła na świat, czyniąc zasadę jego istnienia jasną i zrozumiałą. Zawarte w Księdze treści stanowiły zatem przejrzystą egzegezę sensu perypetii rodzaju ludzkiego, nadawały staraniom człowieka najgłębsze uzasadnienie, a zarazem swoistą teleologię, zgodnie z którą zyskiwał on poczucie, iż rzeczywistość dąży do założonego z góry celu, stanowiącego siłę motoryczną wszelkich zmian, jakie można zaobserwować w rzeczywistości. Dzięki temu usensownieniu ludzkość zaakceptować mogła ciężar, tego, co konieczne. Wspomniany projekt pozwalał mówić o jaśniejącym horyzoncie przyszłości, niwelował lęk przed przygodnością, przypadkiem, chaosem, bezsensem. Księga, z wpisaniem w nią opartym na autorytecie Słowem, przydawała istnieniu człowieka powagę i godność, prześwieślała prawa egzystencji epistemologicznym promieniem zrozumiałości. Tak pojęte Słowo, odbijało się wyraźnie w przejrzystej tafli wód, nad którymi unosił się Duch Boży, niczym język Edenu doskonale przylegało do rzeczy, kreśląc swoje znaki na tym, co

materialne w swej widzialności uchwytne, stwarzało je, a nie zatracalo w akcie nazywania. Taki niepalimpsestowy, wolny od semantycznej niejasności, czy nawet wieloznaczności pierwotny język nie mógł powodować rozszczepienia perspektyw epistemologicznych, nie zakładał żadnej rozłączności pomiędzy słowami a rzeczami. George Steiner w książce pt.: *Po wieży Babel* określił go mianem „Ur-Sprache”:

„Między słowami i przedmiotami panowała doskonała zgodność. (...) Każda nazwa, każde zdanie było równaniem o indywidualnie i doskonale zdefiniowanych wartościach wyjściowych, równaniem łączącym ludzkie percepcje z konkretnymi jednostkowymi faktami. Nasza mowa, lokując się pomiędzy spostrzeżeniem a prawdą, przypomina zakurzoną szybę lub krzywe lustro. Język Edenu był niczym tafla szkła bez najmniejszej skazy; światło absolutnego zrozumienia przepływało przezeń bez przeszkód. Dlatego też katastrofa wieży Babel była drugim Upadkiem, pod pewnymi względami nie mniej fatalnym niż pierwszy”.⁹

Wolny od semantycznej niejasności, czy nawet wieloznaczności, język, nie był naznaczony grzechem pierworodnym (podobnie jak mowa Adama, sprzed doświadczenia wieży Babel, symbolizującego poróżnienie dyskursów) Można by go więc porównać, za Steinerem, do czystej tafla szkła, wolnej od najmniejszych skaz. Przenikające przez nią światło absolutnego zrozumienia nie napotykało na swej drodze na żadne przeszkody. Tymczasem doświadczenie mowy, z którego usiłuje zdać sprawę Schulzowska narracja, jest wielogłosowe, płacząc się w nim rozmaite, nieraz sprzeczne dyskursy, które przypominają „krzywe lustro lub pokrytą kurzem szybę”. Ustanawiają one rozłączność pomiędzy tym, co bezpośrednio widzialne i opisywane a „prawdą”.

Opowiadanie *Księga* na pierwszy rzut oka jawi się jako „opłakiwanie” utraty boskiego Słowa:

„Obudziłem się raz w ciemny świt zimowy – pod zwałami ciemności paliła się, głęboko w dole, ponura zorza – mając jeszcze pod powiekami mrowie mglistych figur i znaków, zacząłem majaczyć niejasno i zawile wśród udręki i późnego żalu o starej, zaginionej Księdze. [...]

⁹ G. Steiner, *Po wieży Babel. Problemy języka i przekładu*, przeł. O. i W. Kubińscy, Kraków 2000, s. 101.

Bosy i w koszuli tylko przerzuciłem, drżąc z podniecenia, bibliotekę ojca i rozczarowany, gniewny opisywałem bezradnie przed osłupiałym audytorium tę rzecz nie do opisanania, której żadne słowo, żaden obraz, nakreślony drżącym i wydłużonym mym palcem, nie mógł dorównać. Wyczerpywałem się bez końca w relacjach pełnych splątania i sprzeczności i płakałem z bezsilnej rozpacz.

Stali przede mną bezradni i zmieszani, wstydząc się swej bezsilności. W głębi duszy nie byli bez winy. [...]

Przybiegali z różnymi książkami i wciskali mi je w ręce. Odrzucałem je z oburzeniem.

Jedną z nich, gruby i ciężki foliant, ojciec mój wciąż na nowo podsuwał mi z nieśmiałą zachętą. Była to <Biblia>. Ujrzałem na jej kartach wielką wędrówkę zwierząt, płynącą gościńcami, rozgałęzioną pochodami po kraju dalekim, ujrzałem niebo w kluczach całe i w łopotach, ogromną odwróconą piramidę, której daleki wierzchołek dotykał Arki.

Podniosłem oczy na ojca, pełne wyrzutu: Ty wiesz, ojciec – wołałem - ty wiesz dobrze, nie ukrywaj się, nie wykręcaj! Ta książka cię zdradziła. Dlaczego dajesz mi ten skażony apokryf, tysiactną kopię, nieudolny falsyfikat? Gdzie podziałeś Księgę?” (*Księga*, s. 117.)

Zdaniem ojca, *Księga* to wyłącznie mit, bowiem naprawdę istnieją tylko książki. Wiara w nią jawi się jako przywilej młodości. Wraz z upływem lat mit *Księgi* traci swoją dawną powagę i autorytet. W przekonaniu narratora zaś *Księga* jest postulatem; nie da się jej utożsamić z *Biblią*, którą Józef nazywa „skażonym apokryfem, tysiactną kopią, nieudolnym falsyfikatem”. Opowiadającego bohatera w tak ugruntowanym przekonaniu utwierdzają jeszcze bardziej „strzępy”, „okaleczone resztki” księgi (pisanej odtąd w opowiadaniu niekonsekwentnie, raz małą, raz wielką literą, co staje się wyrazistym znakiem tyleż głębokiego upadku treści Pisma, co całkowitego przewartościowania jego rozumienia), których, przez przypadek, stał się posiadaczem. Miejsce *Księgi* zajmuje kalendarz Adeli - palimpsestowy rupieć, podarty szpargał, z którego codziennie wydiera się kartki, po to – co szczególnie znaczące - by móc zawijać w nie „mięso do jatek i śniadanie dla ojca”. Fragmenty zdegradowanej księgi zawierają m.in., jak zauważa narrator, podobną konstrukcyjnie do perypetii Hioba, opowieść o dotkniętej z „dopustu bożego” słabym porostem włosów Annie Csilag, która „otrzymała znaki i

wskazówki i sporządziła specyfik”’. Ten lek cudowny przywrócił jej głowie urodzajność.

Ów akapit okazuje się w istocie fragmentarycznym odtworzeniem reklamy, popularnej w czasach, kiedy żył Bruno Schulz. Jej tekst nie został opatrzony w opowiadaniu cudzysłowem, ani żadnym komentarzem wyjaśniającym jego pochodzenie, przez co zatarciu uległ fakt, iż w łonie jednego utworu mamy do czynienia z wypowiedziami pochodzącymi z zupełnie różnych rejestrów gatunkowych.¹⁰ Warto jednak zastanowić się nad konsekwencjami włączenia w obręb narracji słowa, które zataja swoją genezę. Omawiany *passus*, wyjęty z macierzystego kontekstu, pozbawiony został pierwotnej funkcji reklamowej, o której pamięć nakazywałaby odnosić się odbiorcy z dystansem do zaprezentowanych treści. Dzięki wspomnianemu zabiegowi z utworu wyłania się nowa perspektywa interpretacyjna. Pierwotny cel perswazyjny tekstu ustępuje miejsca terapeutycznej opowieści o cudzie dokonanym, o odnalezionej pewności istnienia, której nie zakłócają już żadne defekty fizjonomii, nieuleczalne choroby, myśli o przemijaniu - zwiastuny śmierci. Sposób narracji ma wzbudzać w odbiorcy pozytywne emocje, odwołuje się bowiem do najgłębszych pragnień, ograniczonych własną cielesną (Hiobową, naznaczoną stygmatem niezawinionego cierpienia) kondycją istnień, oraz wizualizuje moment spełnienia tego, co wydawało się tylko mrzonką, utopią, pobożnym życzeniem. W tym rozszczepieniu perspektyw charakterystycznym dla zapisu palimpsestowego nie sposób nie dostrzec głębokiej ironii, która staje się czytelna zwłaszcza w konfrontacji reklamy cynicznie „demonstrującej w wyszukanych gestach oszukańczy swój towar”’ (*Księga*, s. 128.), by posłużyć się sformułowaniem samego Schulza, z „bolesną

¹⁰ Informację o pochodzeniu omawianego tekstu zacytowałam z, opatrzonego przypisami, przygotowanego przez Jerzego Jarzębskiego dla Biblioteki Narodowej opracowania dzieł Brunona Schulza. Zob. B. Schulz, *Księga* [w:] Idem, *Opowiadania. Wybór esejów i listów*, oprac. J. Jarzębski, Wrocław-Warszawa-Kraków 1998, s. 118., przypis 7.

artykulacją” ludzkiego oczekiwania na cud, zdolny zdjąć z istoty ułomnej jarzmo niewolnika.

Dokonujące się na kartach Schulzowskich opowiadań przewartościowanie mitu Księgi polega na tym, że odebrana jej zostaje gwarancja i stabilność boskiego autorytetu, podważona monologowość oraz nienaruszalność podanego nie do interpretacji lecz do wierzenia Słowa. W duchu dokonanej reinterpretacji każdy śmiertelnik, uwikłany w rozmaite perypetie pisze ją sobą, swym ciałem i życiem, skazany na egzegetyczną dowolność, semantyczną nieprzejrzystość sytuacji egzystencjalnych, dla których poręką nie może już stać się pewność, że wpisane one zostały w boski plan, wypełniający się w toku dziejów. Apokryficzne rozwarstwienie rozumienia Księgi, rozszczepienie go na to, co w niej uznane „z urzędu”, oraz to, co оголоcone z oficjalnej sankcji, w której mnogość potencjalnych wyjaśnień-przybliżeń zastyga w pożądanej jednoznaczności, otwiera tekst Schulza na wielość interpretacji, punktów widzenia, lekturowych horyzontów, różnorodność i wariantywność deskrypcji. Księga ujęta jako figura powikłanych ludzkich losów staje się zatem „żywym”, rozrastającym się fragmentem zdolnym zmieścić w sobie elementy licznych porządków, ułamki rozmaitych systemów, odpryski zdecentralizowanych struktur, których cząstkowość nie staje się argumentem przemawiającym za odebraniem im waloru autentyczności:

„Egzegeci Księgi twierdzą, że wszystkie książki dążą do autentyku. Żyją one tylko wypożyczonym życiem, które w momencie wlotu wraca do swego starego źródła. Znaczy to, że książek ubywa, a autentyk rośnie. Jednakowoż nie chcemy nużyć czytelnika wykładem doktryny. Chcielibyśmy zwrócić tylko na jedną rzecz uwagę: Autentyk żyje i rośnie. Co z tego wynika? Oto, gdy następnym razem otworzymy nasz szpargał, kto wie, gdzie będzie już wówczas Anna Csilag i jej wierni. Może ujrzymy ją, pątniczkę długowłosą, zamiatającą swym płaszczem gościńce Moraw, wędrującą przez kraj daleki, przez białe miasteczka pogrążone w codzienności i w prozie i rozdającą próbki balsamu Elsa-fluid między prostaczków bożych, trawionych wyciekami i świerzbem. Ach, co robią wówczas poczciwi

brodacze miasteczka, unieruchomieni przez olbrzymie zarosty, co zrobi wierna ta gmina, skazana na pielęgnowanie i administrację nadmiernych swych urodzajów? Kto wie, czy nie kupią sobie wszyscy prawdziwych katarynek z Szwarzwaldu i nie podążą w świat za swą apostołką, ażeby szukać jej po kraju, grając na wszystkich miejscach <Daisy, Daisy>”. (*Księga*, s. 125-126.)

Pisana życiem księga-szpargał, jak ją określa narrator, ma granice ze wszech stron otwarte, co skazuje opowiadającego na zaniechanie wypowiedzi w trybie orzekającym i prowadzenie jej w trybie przypuszczającym, który akcentuje przestrzeń możliwości, mnożenie narracyjnych hipotez.

„O, Odysejo brodaczy błędzących z katarynkami od miasta do miasta w poszukiwaniu swej matki duchowej! Kiedyż znajdzie się rapsod godny tej epopei? Bo komuż zostawili gród oddany ich pieczy, komu powierzyli rząd dusz, komu powierzyli rząd dusz w mieście Anny Csilag? Czy nie mogli przewidzieć, że pozbawione swej duchowej elity, swych patriarchów wspinałych – miasto popadnie w zwątpienie i odszczepieństwo i otworzy swe bramy – komu? – ach, cynicznej i przewrotnej Magdzie Wang (Wydawnictwo Instytutu Antropozoficznego w Budapeszcie), która założy w nim szkołę tresury i łamania charakterów?” (*Księga*, s. 126).

Narrator *Księgi* stara się dowartościować tułaczkę anonimowych przecież postaci, o których wiemy tylko tyle, że wiedzione pragnieniami kuśtykają nie wiadomo dokąd. Jego zdaniem, ich codzienne bohaterstwo, rozumiane po prostu jako trud przeżycia, zasługuje na rapsodyczne upamiętnienie. Gdyby nie to, że narracja *Księgi*, podobnie zresztą jak *Traktatu o manekinach*, przesycona jest głęboką, chociaż litościwą ironią, rzec by można, iż apostrofa, w której losy, naznaczonych fizycznymi ułomnościami postaci, określane są przez opowiadającego mianem Odysei, staje się zaczynem konsolacyjnego, kompensującego mitu, który pozwala nadać znaczenie mozołowi człowieczej egzystencji. Narracja eliptyczna, akcentująca niemożność pełnego wysłowienia ludzkich perypetii, będąca świadectwem zmagania z absencją, „owijająca się” wokół braku (rozumianego zarówno jako niedostępność adekwatnego wyrazu, nieobecność przedustawnego sensu, jak i po prostu cielesna ułomność), próbuje jednak ów niedostatek „zapisać”, zaświadczyć mu w kolejnych tyleż

niewystarczających, co nadmiernych, powtarzalnych, palimpsestowych komentarzach.¹¹ Na tym tle w sposób szczególny rysuje się sytuacja epistemologiczna odbiorcy, wyraziste stają się potencjalne trudności, jakie może on napotkać tak w dążeniu do racjonalizacji tajemniczej wieloznaczności świata, jak i podczas próby udzielenia odpowiedzi na pytania o sens i przyczynę (po co? i dlaczego?), które narzucają człowiekowi doświadczenia kalectwa, choroby, przemijania, śmierci.

Zarazem jednak nadawanie sensu światu, radzenie sobie z jego przygodnością, czy, jakby to ujął Schulz, „mityzacja rzeczywistości”, to proces, który nie ustaje, bowiem ludzkość, pomimo upływu czasu zmuszona jest wciąż na nowo podejmować wysiłek przetrwania oraz nadawać owemu trudowi znaczenie. „Głosując życie”, opatrując komentarzami rozmaite sytuacje egzystencjalne pisze palimpsest, którego poszczególne, perspektywicznie rozszczerzone warstwy stają się świadectwem zmagania z materią.

„Duch ludzki – stwierdza Schulz w znanym eseju pt.: *Mityzacja rzeczywistości* - niestrudzony jest w glosowaniu życia przy pomocy mitów, w „usensowianiu” rzeczywistości. [...] Sens jest pierwiastkiem, który unosi ludzkość w proces rzeczywistości. [...] Dlaczego, coś wydaje nam się sensownym – niepodobna określić. Proces usensowiania świata jest ściśle związany ze słowem. Mowa jest metafizycznym organem człowieka. [...] Także obraz jest pochodną słowa pierwotnego, słowa, które jeszcze nie było znakiem, ale mitem, historią, sensem. Uważamy słowo potocznie za cień rzeczywistości., za jej odbicie. Słuszniejsze byłoby twierdzenie odwrotne: rzeczywistość jest cieniem słowa. Filozofia jest właściwie filologią, jest głębokim, twórczym badaniem słowa”.¹²

Mowa rozumiana jako „metafizyczny organ człowieka” pozwala opisać dotkliwość doświadczenia, umożliwiając opowiadanie o przydarzającym się

¹¹ W książce pt.: *Galaktyki, biblioteki, popioły* Szymon Wróbel pisze o elipsie jako „praformie niestabilności”, której geometria pozwala na odczytywanie i rozumienie form nie jako granic, ale jako „ruchomych gramów” (z greckiego grammé – litera, pismo). „Tak oto stajemy – pisze badacz – wobec Kosmosu bez centrum, Kosmosu nie Boga, a Demiurgosa. Kosmosu nie koła (lub kuli), a elipsy, która nim stanie się retoryczną figurą mowy, okazuje się miejscem wynaturzenia samego języka [...]. Elipsa, etymologicznie rzecz ujmując, znaczy przede wszystkim - brak (od greckiego <en leipein> – brakować), a ten brak rozstrzyga o nadmiarze znaczeń, krążących pod powierzchnią łańcucha znaków.” Sz. Wróbel, *Galaktyki, biblioteki, popioły*, Kraków 2001, s. 256-257., 258., 264.

¹² B. Schulz, *Mityzacja rzeczywistości* [w:] Idem, *Opowiadania. Wybór esejów i listów*, op. cit., s. 385-386.

wszystkim losowo i przygodnie cierpieniu, daje szansę na zdystansowanie się od niego, wykroczenie poza to, co boli. Schulzowska proza oscyluje pomiędzy tęsknotą za „wysłowieniem” idealnie przystającym do rzeczy a dystansem i nieufnością wobec języków dostępnych. W warstwie narracyjnej tekstów Schulza gromadzone są niestrudzenie symbole cierpienia zaczerpnięte nie tylko z *Biblii*, ale też z mitologii i antycznej rzeźby greckiej. Na kartach opowiadań odnajdziemy m.in.: porównania postaci do Niobidów, Tantalidów, Danaid.¹³

„Zapominamy o tym, operując potocznym słowem, – pisał autor *Sklepów cynamonowych* - że są to fragmenty dawnych i wiecznych historyj, że budujemy jak barbarzyńcy, nasze domy z ułamków rzeźb i posągów bogów. 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”.¹⁴

Rzec by można, iż Schulzowski narrator gestem barbarzyńcy zbiera „ułamki rzeźb i posągów bogów”, z utopijnym zapamiętaniem gromadzi fragmenty dyskursów, ślady odwiecznej „konwersacji ludzkości”, która próbuje zdać sprawę z tragicznej i śmiesznej zarazem człowieczej krzątaniny we wszechświecie.¹⁵ Ów gest kolekcjonerstwa spokrewniony duchem z założeniami antropologii ironicznej, która kreuje wizję powszechnego zrównania ludzi wobec losu, staje się wyrazem naznaczonego melancholią poczucia wspólnoty wobec egzystencjalnej niedoli.

¹³ Niobidzi to dzieci Niobe, które zginęły od strzał Apollina i Artemidy, Danaidy to pięćdziesiąt córek Danaosa, które za zamordowanie swych mężów podczas nocy poślubnej zostały skazane na pośmiertny pobyt w Tartarze, gdzie musiały napępiać wodą dziurawą beczkę. Tantalidami zwani byli – syn i córka Tantała. Pelopos – zginął z rąk własnego ojca i został podany przez niego bogom w czasie uczyty w ramach testu na wszechwiedzę. Niobe to symbol matki która nie może zaznać ukojenia po stracie dzieci. Na potomkach Tantała ciążyła klątwa bogów, wspomniany ród nękany był rozmaitymi nieszczęściami.

¹⁴ B. Schulz, *Ibidem*, s. 384.

¹⁵ Podobny motyw pojawia się w powstałym w 1939 roku tekście Jorge’a Luisa Borgesa pt.: *Pierre Menard, autor Don Kichota*. Raz już napisany przez Cervantesa utwór zostaje powtórzony przez Pierre’a Menarda. Repetycja nosi jednak znamiona nieskończonej rekontekstualizacji, dlatego też nie można powiedzieć, że Menard przepisał powieść hiszpańskiego twórcy, należy natomiast stwierdzić, iż napisał ją od nowa. Jego zdaniem *zbieranie dawnych i cudzych myśli [...] to wyznawanie naszej bezsilności, czy naszego barbarzyństwa*.”. Zob. J. L. Borges, *Pierre Menard, autor Don Kichota* [w:] *Idem, Opowiadania*, przeł. Z. Chądzyńska, Kraków 1978, s. 46.

„Tylko ironia bowiem potrafi wyrazić stan, w którym znikają różnice, a w zamian nie pojawia się żadna tożsamość; tylko ironia potrafi oprzeć się potrzebie definicji”.¹⁶

Należy podkreślić, iż narracja sięgająca po archetypiczne wzorce aktualizuje tym samym „powszechniki ludzkiej kondycji”.¹⁷ Wspomniany trud przeżycia, związany z ograniczeniami, jakie nakłada na człowieka jego własna cielesność, opatrywany coraz to nowymi komentarzami każe pamiętać o aspekcie wspólnotowym wynikającym z naturalnego żywołu odróżnicowania.¹⁸

„To zrównanie ludzi wobec losu nie zakłada, - pisze Agata Bielik-Robson - że jest w nas wszystkich jakiś stały, uchwytany element tożsamości, lecz że wszyscy jesteśmy ze sobą wymienni ze względu na nasz udział w dramacie losu. Każdy inny jest więc <mną samym>, tyle że wrzuconym w inną sytuację, a tym samym skazanym na odmienną perspektywę. Wszyscy stoją wobec tego samego, wobec egzystencjalnych ograniczeń, fatum, które – choć

¹⁶ Zob. A. Bielik-Robson, *Ironia, tragedia, wspólnota: Richard Rorty w oczach barbarzyńcy* [w:] Idem, *Inna nowoczesność. Pytania o współczesną formułę duchowości*, Kraków 2000, s. 212. Zdaniem autorki „*Ducha powierzchni*”: „Między totalizującą filozofią a rozsiewającą różnice postmoderną popularną jest więc miejsce na jeszcze inne stanowisko, które głosi, że zamiast o głębokiej tożsamości wszystkich istot ludzkich powinniśmy dziś mówić o głębokim braku różnic. O tym, że – jak to lapidarnie ujęła Ewa Lipska – <różnimy się tak bardzo podobnie>”. Według badaczki różnica pomiędzy tragedią a ironią polega na tym, że ta pierwsza buduje „wspólnotę ofiar”, bazuje na poczuciu dzielenia przez wszystkich ludzi klęski, na jaką skazani są w konfrontacji z losem. Natomiast ironia pozwala doświadczyć solidarności, która konstytuuje się nie w opozycji do jakiegoś fatum, ale sytuuje się biegunowo względem jednostek, ich różnicującym poczynaniem, wynikającym z pragnienia, by być wyłącznie indywidualnymi. W przekonaniu Agaty Bielik-Robson tragedię należałoby określić mianem metafizycznej zaś ironia, odnosząca się wyłącznie do ludzkich i ziemskich spraw, byłaby już tylko postmetafizyczna.

¹⁷ Pojęcie „powszechników ludzkiej kondycji” zaczerpnęłam z, dookreślającego założenia antropologii ironicznej, eseju Agaty Bielik-Robson pt.: *Ironia, tragedia, wspólnota: Richard Rorty w oczach barbarzyńcy*. Zob. Ibidem, s. 192-224.

¹⁸ „W stanie odróżnicowania – pisze Agata Bielik-Robson - litość i trwoga – te dwa arystotelesowskie doznania tragiczne – osiągają taki stopień natężenia, że zamazują granice między jednostkami, które porywa intensywna fala współczucia. [...] Ma ono siłę oceaniczną i niemal dionizyjską: jego celem jest bowiem doprowadzić do momentalnego zniesienia *principium individuationis*, kiedy wszystkie jednostki czują się głęboko związane i wobec siebie odróżnicowane – ale nie ze względu na jakąś jedną właściwość, którą by posiadały, lecz ze względu na podobną sytuację, własną pozycję wobec losu, w której wszystkie, bez wyjątku, się znajdują. [...] *Katharsis* jest więc stanem, w którym litość i trwoga, jaką widz odczuwa na widok perypetii bohatera tragicznego, stają się „doznaniami czystymi”: stopniowo się spiętrzają, a kiedy osiągną krytyczny próg nieprzyjemności, wybuchają w paradoksalnym uczuciu ulgi, jaką przynosi akceptacja wspólnego losu. *Katharsis* jest więc zawsze akceptująca: oferuje poczucie wspólnoty w zamian za uznanie wspólnych wszystkim niemożności, określających ludzką kondycję”. Zob. Ibidem, s. 202. Jak zauważa badaczka: „Najbliższe antycznemu *katharsis* wydaje się doświadczenie, któremu Milan Kundera w *Księdze śmiechu i zapomnienia* nadaje nazwę <*litost*>: dla Kundery jest to nieprzetłumaczalne archaiczne słowo, które zachowało w sobie cząstkę odróżnicowującej transformacji. <*Litost*> nazywa bowiem pewne bardzo intensywne doświadczenie wspólnoty ze wszystkim, co pomimo wszelkich różnic, jest ofiarą tej samej kondycji: rodzi się, kopuluje i umiera. Jego intensywność jest tak nagle i dojmująca, że wytrąca psychikę z jej ustalonych kolein, rzuca w wir nieskończoności wszechświata i na chwilę niemal zupełnie pozbawia ją wsobności i odrębności. <*Litost*> zabiera więc z sobą w podróż podobną do podróży Mahometa przez siedem światów: Ja porzuca swoje monadyczne wyosobnienie i na moment staje się wszystkim w akcie współczującego odróżnicowania. I choć Kundera pisze z przekąsem o tym doznaniu jako typowo czesko-słowiańskiej przypadłości lirycznej, to pasuje ono jak ulał do greckiej *katharsis*, którą Arystoteles opisywał jako gwałtowny szal współczucia, furię litości i trwogi tak intensywną, że aż <nie do wytrzymania>”. Ibidem, s. 2002-203.

inne w różnych sytuacjach egzystencjalnych – zawsze jednak uderza tak samo. Formuła <nie różnią się> wymaga tu podkreślenia, ponieważ nie sprowadza się ona do żadnej pozytywnej formuły identyczności. Brak różnic nie jest tu redukowany do głębokiej tożsamości wszystkich istot ludzkich. Jest tylko tym, co bezpośrednio wyraża: stanem odróżnicowania”.¹⁹

Zapewne to właśnie ze względu na dostrzeżenie wspólnotowego aspektu kondycji ludzkiej Schulzowska narracja tak często rezygnuje z ambicji szczegółowej charakterystyki postaci, które w metaforycznych deskrypcjach zredukowane do materialnej, zniszczalnej powierzchni, przypominają gawiedź bez twarzy, tożsamości i indywidualności, „głowy-grzechotki”, „ludzi-kołatki”, „młynki mielące bezustannie kolorową miazgę słów” (*Noc wielkiego sezonu*, s. 103, 107.) tak, że wspomniana prezentacja przypominać zaczyna pantragiczny karnawał masek.

Tego rodzaju strategia opisowa pozwala mówić o Schulzowskiej apokryficzności jako wyrazie doświadczenia braku, nieobecności źródłowego sensu. Omawiane apokryfy cechują się jednocześnie semantyczną profuzją, znaczeniowym nadmiarem. Nawarstwiające się, niczym w palimpseście, perspektywy, tematy, motywy, style, przesądzają o immanentnej opowiadaniom Schulza hybrydyczności i heterogeniczności. Rzecz by można, że ich nadawca, postępując w myśl zasady, zgodnie z którą „filozofia jest właściwie filologią, jest głębokim, twórczym badaniem słowa”, staje się krytycznym czytelnikiem tekstów kultury, próbującym wniknąć w ich gramatykę. Podejmując zadanie ironicznego, swą nadgorliwością wystawiającego się na ryzyko potępienia, odczytania kanonu, ukazując jego treści z odmiennej perspektywy, próbuje sprostać wyzwaniu lektury uważnej, w swej drobiazgowości pełnej szacunku dla tekstu, popartej filologiczną analizą, dążącą do weryfikacji z doświadczeniem. W ten sposób zaliczana w poczet dzieł awangardowych, proza Schulza zaczyna oscylować między tradycją a innowacją, „gwarantując życie” tekstom kanonicznym, czyni to w duchu hermeneutyki podejrzeń, nawiązując do nich

¹⁹ Zob. *Ibidem*, s. 206.

przewartościowuje je zarazem. Wspomniane teksty prozatorskie, obnażając roszczenia dzieł kanonicznych do wyjątkowości i jedynej prawomocności stają się świadectwem dostrzeżenia problemu autoreferencji. To utwory, które „zastanawiają się” także nad zasadnością własnych pretensji do tego, by zastąpić kanoniczną egzegezę i zyskać miano wykładni, której można zawierzyć. Ich specyfikę określa bowiem wielość perspektyw, wewnętrzne zdialogizowanie, wieloznaczność i semantyczna dynamika, nie zaś ortodoksyjne dążenie do utrwalenia jednego znaczenia. Już samo odwołanie do więcej niż jednej kanonicznej tradycji (m.in.: mitologia grecka, rzymska, tradycja judejska oraz chrześcijańska) godzi w poznawczy konsensus oraz powszechnie aprobowane uprawomocnienia ludzkiej wiedzy, w ich ambicje do wyłączności, przywołuje i otwiera rozmaite perspektywy konceptualizacji oraz usensownienia ludzkich doświadczeń. Dlatego też redeskrypcja i reinterpretacja kanonicznej egzegezy zaproponowana w opowiadaniach Schulza nie pretenduje do miana jedynie słusznej. Bardziej zasadnie byłoby potraktować ją raczej jako kolejną warstwę kulturowego palimpsestu, świadome wyznanie barbarzyństwa, rozumianego jako odwieczna bezradność wobec powtarzalności podstawowych sytuacji egzystencjalnych czy wreszcie świata jako takiego, w którym trzeba się odnaleźć i przetrwać, jaki za pośrednictwem dostępnych dyskursów należy opisać, zrozumieć, wyjaśnić.