

Anna Szyjkowska-Piotrowska: Schulz w kilku tropach

Logos

Proza Schulza jest tak śmiała metodologicznie, jak tylko może być to, co pisane gdzieś na granicy świadomego i nieświadomego, wraz z pulsem ciała i myśli. Tylko czy właściwie wolno mówić o metodologii Schulza? Jest to pewnie niepokorność biegnąca w drugą stronę. Tę początkową gołosłowność spieszę ubrać w przykłady i wyjaśnienia. Do zrozumienia Schulza w sposób być może zbędny – bo nazbyt metodyczny i filozoficzny – posłużyć mogą pojęcia takie jak: *m e t a f o r a*, *a n a l o g i a*, *l o g o s*, *o k s y m o r o n*, *m e t a m o r f o z a*. Jak na wirtuoza przystało, Schulz wymyka się etykietkom, jednak ileż radości w tej pogoni, i biegnąc wzdłuż jego myśli w stronę odwrotną – a że myśl biegnie w kierunkach przeciwnych, zaraz poniżej wyjaśniam – można odkryć ukrytą logikę. Logikę w szerokim sensie tego słowa, jako ruch logosu raczej niż nauki o ścisłości formułowania sądów. Wymienione wcześniej pojęcia nie są zresztą etykietkami. Opisują eleganckie i efektowne ucieczki od rozumu, uskuteczniane za jego pomocą. A jest to etymologicznie uzasadnione. Pochodzące z antycznej greki pojęcie logosu odnosi się do rozumu, mowy, relacji, dyskursu. Jest ono ambiwalentne – dający mu źródłosłów czasownik *légein* oznacza: 1. łączenie, zbieranie; 2. wybieranie, liczenie.

Niejako zatem u swego źródła – a przynajmniej źródłosłowu – rozum opiera się na sprzeczności. Samo pojęcie logosu jest przecież oksymoroniczne: mowa i rozum łączą bądź dzielą rzeczy i idee¹. Istnienie sprzeczności konstytutywnej dla *légein* potwierdza poezja Homera, leżąca u źródeł greckiej myśli. Urodzony w Aleksandrii francuski filozof Michel Fattal zwraca uwagę na niezwykle połączenie w jednym z najważniejszych dla myśli europejskiej czasowników skrajnie przeciwstawnych tendencji: czynności analitycznej i czynności syntetycznej. Jedna – separuje i dzieli, druga – zbiera i łączy: „Myśl separująca logosu krytycznego, rozwijana przez Parmenidesa, Platona i Arystotelesa, zdaje się być jedną częścią opozycji, podczas gdy logos wspólnej har-

Czy wolno
mówić?

u źródła

1 Zob. M. Fattal, *Pour un nouveau langage de la raison. Convergences entre l'Orient et l'Occident*, Paris 1987.

monii, przyjaźni, miłości i jedności [...] drugą częścią opozycji”². Logos wyznacza naraz dwa kierunki, poprzez które odbywa się rozumienie świata: łączenie i dzielenie. Proza Brunona Schulza stanowi kwintesencję rozbuchanego metaforami buntu wobec rozumu utożsamianego z aktami wyboru, dzielenia, segregowania, wyróżniania i analizowania. To biegun łączenia jest tu miejscem wypraw i ekspansji, a także ontologicznych lub epistemologicznych zabaw i igraszek. Te zabawy z bytem odbywają się najczęściej poprzez metafory i posługiwanie się analogią.

Analogia

Poznawczą moc analogii mistycy cenili od zarania dziejów. Aby przeprowadzać swoje dowody, sięgali po nią Platon, Arystoteles, Tomasz z Akwinu. Chętnie używana była przez myślicieli o metafizycznym zacięciu i teologów. Analogia bytu, zwana po łacinie *analogia entis*, według Tomasza z Akwinu pozwalała na zrozumienie Boga poprzez porównanie Go do tego, co stworzył, między innymi zatem do człowieka. Nosząca w sobie ten sam rdzeń co pojęcie logosu analogia rozumiana jest współcześnie przede wszystkim jako proces kognitywny, dzięki któremu poznajemy podobne przez podobne. Analogię bezpośrednią (*explicite*) określa się jako porównanie, tymczasem analogię niebezpośrednią (*implicite*) jako metaforę. To właśnie metafory pozwalają Schulzowi na nieustanne metamorfozy bytów i przedmiotów, na przemiany i przejścia między różnymi sferami zmysłów. Metamorfoza opiera się na analogii, ponieważ zasadą przemiany jest niespodziewane podobieństwo, skojarzenie, z którego wynika cała seria kolejnych. Metafora, jak wiadomo, łączy niczym most odległe od siebie domeny. Synestezyjne łączenie zmysłowych doznań jest u niego bardzo częste: „Nalewał do miednicy wody i kosztował skórą jej mdłej i odstałej, słodkawej mokrości”³. Dotyk miesza się tu ze smakiem, z kolei w innych fragmentach wzrok często ustępuje słuchowi. Słowa zmieniają się w obrazy, mieszają się zapachy i smaki – tworzy się obszar hybrydyczny i transmedialny. Analogia leży u podstaw surrealistycznie zmieniających się w siebie bytów. Każda rzecz może przedzierzgnąć się w inną. Jednocześnie wszystko odbywa się w napięciu pomiędzy tym, co znane, i nieokiełznanym kosmosem materii. Opisywany świat wychodzi od tego, co najlepiej znane, rodzinnego miasteczka, aby przemieniać się w niestabilny

2 Ibidem, s. 10. Wszystkie tłumaczenia – A.S.-P.

3 B. Schulz, *Sklepy cynamonowe*, Kraków 2010, s. 56.

kosmos. Świat wewnętrzny i zewnętrzny wzajemnie się nawiedzają aż po zatarcie tej – od początku niejasnej – granicy.

Oksymoron

Wyrażenie „antymodernistyczny modernizm” czy „antynowoczesna nowoczesność” w odniesieniu do Schulza nie ma w sobie nic szokującego, jeśli rozumiemy, że same określenia „nowoczesność” i „modernizm” są niejednorodne i wieloznaczne. Ryszard Nycz w redagowanym przez siebie tomie *Odkrywanie modernizmu*⁴ zwraca uwagę na różnice między koncepcjami modernizmu proponowanymi przez takich badaczy literatury, jak Hans Robert Jauss, Richard Sheppard, Astradur Eysteinnsson czy Jonathan Culler. Prowadzone w tej publikacji rozważania dotyczą: granic czasowych, relacji pomiędzy modernizmem i awangardą, cech istotowych modernizmu, a także industrializmu, modernizacji czy paradygmatycznych przemian w sztuce. Tom składa się z przekładów i komentarzy literaturoznawców, filozofów kultury, socjologów, historyków i teoretyków sztuki. Zbiera w sobie próby uporządkowania modernizmu za pomocą zdobywania dystansu, czy to poprzez perspektywę metateorii, czy też czasowy dystans zakładający wygaśnięcie nowoczesności i spojrzenie ponowoczesne. Cała inicjatywa zmierza zaś do odnalezienia modernistycznej „jedności w różnorodności”. Za kluczowy dla modernizmu imperatyw Nycz uważa inwencyjność, tworzenie/odkrywanie nowego. Tę samą cechę jako bezapelacyjnie modernistyczną wyróżnia amerykański historyk Peter Gay. W *Modernism. The Lure of Heresy* Gay stwierdza, że główną intencją jego poszukiwań było znalezienie wspólnych cech modernistów. Aby wydobyć esencję modernistycznych cech, interesuje się architektami, malarzami, kompozytorami, rzeźbiarzami itd. Nie ogranicza się do jednej twórczej domeny. Jako konceptualnie wspólne wszystkim twórczym modernistycznym wysiłkom – podobnie jak we wprowadzeniu Nycza – okazuje się dla niego hasło: *Make it new!* W pewnym sensie zatem modernizm sprowadzony zostaje do konstruktywnie buntowniczej reakcji na to, co dotychczasowe i zastane. I faktycznie Gay jako istotną cechę modernizmu wyróżnia krytycyzm. Przyznaje też jednak, że: „Inne możliwe kryteria klasyfikacji, niezależnie jak bardzo wydawały się obiecujące, zawiodły: ideologie polityczne, mimo że wydają się zachęcające, nie mogą posłużyć zdefiniowaniu modernizmu, gdyż jest on kompatybilny z każdym wyznaniem, włączając w to konserwatyzm, nawet faszyzm, a także z każdym dogmatem

Ryszard Nycz
w tomie

Make it new!

4 R. Nycz, *Odkrywanie modernizmu. Przekłady i komentarze*, Kraków 2004.

od ateizmu po katolicyzm. Historia pokazuje, że modernści gorzko ze sobą walczyli w kwestiach wiary lub niewiary”⁵. Jednocześnie Peter Gay zauważa pęknięcie czy też możliwość sprzeczności nie tylko w ramach modernizmu jako całości, ale też w twórczych jednostkach, które zapewniły mu podwaliny. Zastanawiając się nad Freudem jako potencjalnym, a nawet potencjalnie spektakularnym modernistą, dochodzi do wniosku, że był on konserwatywnie burżuazyjny w swoich osobistych estetycznych gustach. Wolał Ibsena od Strindberga, czytał Johna Galsworthy’ego, a nie Virginie Woolf. Amerykański historyk wytyka mu również, że nie posiadał eksperymentalnie projektowanych wiedeńskich mebli, obrazów Klimta czy Schielego. A jednak bezkompromisowe idee Freuda dotyczące ludzkiej seksualności miały charakter awangardowy i na zawsze odmieniły sposób myślenia i słownik, obecnie używany powszechnie, poprzez który postrzegamy zjawiska psychiczne.

O czym mówimy?

O czym zatem mówimy, określając Brunona Schulza jako antymodernistycznego modernistę? Pierwszym problemem, który tu się narzuca, jest kwestia niejednoznaczności modernizmu i nowoczesności. Pojawia się także pytanie, czy antymodernizm Schulza miałby dotyczyć jego osobistego życia czy też jego dzieła. Jak wskazuje opis Freuda, jako potencjalnego modernisty, dwie postawy: życiowa i twórcza, pozostają niekiedy wobec siebie sprzeczne, co zmusza być może do ich rozróżnienia. I w końcu kusi jeszcze trzecie pytanie: czy bardziej słuszne nie okazałoby się określenie Schulza jako amodernistycznego? Bruno Schulz pisał intuicyjnie, a taki rodzaj pisarstwa wyklucza dobieranie sobie szyldu. Obecnie – już ów szyld wybierając – można pokusić się o stwierdzenie, że jego metoda podobna była do Platónskiej noezy, poznania osiąganego poprzez intuicję, i dotyczyła świata w aspekcie jego niezmiennych prawd i zasad, nawet jeśli tą niezmienną zasadą jest niestanna zmienność. Wydaje się, że postawa Schulza jest mistyczna czy też filozoficzna, cechuje go naraz bezpośredni intuicyjny wgląd i dystans wobec terażniejszości. Dystans ów mógłby chociażby dotyczyć tego, co każde pojęcie usiłuje zdeterminować, spetryfikować, unieruchomić w jakiejś określonej jednoznacznej konstelacji. Trudno by było oczekiwać od pisarza, którego proza rządzi się metamorfozą, aby był zwolennikiem – a co dopiero niewolnikiem – jednego pojęcia. Paradoksalnie to poprzez petryfikujący w pojęciach język Schulz ucieka petryfikacji. Co do osobistych gustów Schulza, analiza podobna do analizy Freuda niezbyt dobrze by się tu sprawdziła. Pisarz z Drohobycza,

Schulz bez szyldu

5 P. Gay, *Modernism. The Lure of Heresy. From Baudelaire to Beckett and Beyond*, New York – London 2008, s. 4.

w kontekście swoich życiowych warunków, nie miał okazji wieszać na ścianach domostwa płócien Schielego czy Klimta (jak chce Gay), aby zmanifestować swój modernistyczny gust. W przypadku autora *Sklepów cynamonowych* ta manifestacja wydaje się problemem badaczy już *a posteriori*, a nie tożsamościowym problemem pisarza. Wydaje się, że w kwestii tożsamości daleko bardziej zaprzętały Schulza inne sprawy.

Jeśli jednak chcemy pozostać przy „antymodernistycznym modernizmie” Schulza, to należałoby udowodnić założony w tym wyrażeniu świadomy opór wobec terażniejszości. Odpowiedzieć na pytanie, czy objawia się on w twórczości czy w postawie życiowej. I zdecydować, co dalej, jeśli pomiędzy tymi dwoma – podobnie jak u Freuda – zachodzi sprzeczność. Intuicja czy też poznanie noetyczne domaga się, być może, wysłowienia tego, czego wcale nie chcemy uczynić materią swojego życia. Wymusza ujawnianie wglądów. Uwaga Schulza, nawet gdy pisze o małym życiu w małym mieście, wydaje się obejmować największe siły. Jako skojarzenie nasuwa się tu tragedia grecka lub właśnie psychoanaliza. Postacie są czymś nieskończenie więcej niż sobą. „Antymodernistyczny modernizm” Schulza wydaje się jednak o tyle adekwatnym wyrażeniem, że jako oksymoron naraz określa postawę dystansu i uczestnictwa. Uczestnictwo to natomiast może być niewolicjonalne – jak wspomniałam – wymuszone przez wglądy. Jak pisze Schulz: „W taką noc, jedyną w roku, przychodzą szczęśliwe myśli, natchnienia, wieszczce tknięcia palca bożego”⁶. Z tym że u Schulza zdarzało się to chyba częściej niż raz w roku. Poszukiwań Schulza nie charakteryzowała potrzeba przynależności do grupy czy tendencji ani nawet próba wyrażania zeitgeistu. Teraźniejszość wydaje się raczej figurą opisującą wieczność, podobnie jak mały Drohobycz jest figurą opisującą świat, kosmos, ogólne prawa materii i metafizyki. Jeśli pisma Schulza odnoszą się w sposób szczególny do jakiegoś czasu, to jest to czas przyszły. Często badacze podkreślają nieomal profetyczny wymiar pisarstwa Schulza w odniesieniu do jego własnego losu, wojny, a nawet postępu biomedycznego. W pisarstwie tym uwagę zwraca intuicja skierowana nie tyle na czas terażniejszy i jego wymowę, jako umykającą różnorodność, której jednorodność próbuje się uchwycić i którą *post factum* usiłują wysłowić badacze, pochylając się na twórczością z epoki, ile na czas, przestrzeń, rzeczywistość, percepcję w sposób ponadczasowy i pozaczasowy. Wszystko to odbywa się bez zastanych terminów, bez kryteriów, bez założeń, poprzez bezpośrednią percepcję oddającej się zmysłom rzeczywistości, fenomenologicznie. W końcu nawet ojciec, o którym tak wiele pisze Schulz, jest w jego pi-

u Schulza
częściej

6 B. Schulz, op. cit., s. 68.

saniu bardziej zjawiskiem (niczym pogoda) niż postacią. Choćby we fragmencie: „W twarzy mego ojca rozwichrzona grozą spraw, które wywołał z ciemności, utworzył się wir zmarszczek, lej rosnący w głąb, na którego dnie gorzało groźne oko prorocze”, albo też: „Ale czasami inspiracja rozszerzała kręgi jego zmarszczek, które rosły jakąś ogromną, wirującą grozą, uchodząc w milczących wolutach w głąb nocy zimowej”⁷.

W dziele poświęconym oksymoronom w retoryce sztuki Bertrand Rouge stwierdza: „Dzieło sztuki – literackie, muzyczne, plastyczne... – jest często napelnione sensem, ideami, emocjami, uczuciami, sprzecznymi siłami; często jednoczy ono, syntetyzuje lub w pewien sposób odkrywa lub używa połączenia lub zbieżności przeciwieństw, a jego siła lub oryginalność spoczywa w sposobie, w jaki jest ono w stanie formalnie korzystać z tego połączenia”⁸. Rouge wyjaśnia dalej, że synteza tego, co wieloznaczne, kwestionuje „to, co może stanowić pozorną prawdę danego momentu historycznego lub estetycznego. Może ono również stać się dynamicznym źródłem tego, co niestałe, dać impuls niekończącemu się ruchowi [...]”⁹. Ten opis operowania na oksymoronicznych efektach zdaje się nie tylko doskonale ujmować specyfikę sprecznych napięć, śmiałych metafor i synestezyjnych skojarzeń, które często przybierają z pozoru oksymoroniczną formę, ale też wyjaśniać – choć niebezpośrednio, bo wcale się do prozy Schulza świadomie nie odwołuje – relacje pomiędzy tą prozą a jej historycznym momentem. Posługiwanie się oksymoronem okazuje się „wypisaniem się” z jednej ustalonej prawdy tej lub innej epoki, gdyż wyzwala niejednoznaczności, nie pozwala tekstowi zastygnąć w nieporuszonej formule, a zatem daje – jak chce Rouge – „impuls niekończącego się ruchu”, którego jesteśmy świadkami i wykonawcami, interpretując dzieło.

Z drugiej strony możliwe jest, że antymodernizm czy też antynowoczesność bardziej opisuje postawę Schulza niż cechy jego dzieła. Samo dzieło nosi bowiem cechy, które przepuszczone przez sito poszukiwań istotowych cech modernizmu jawią się jako charakterystyczne. Jedną z istotniejszych jest – podkreślane w poświęconych modernizmowi badaniach Martina Jaya – kwestionowanie „wzrokocentryzmu”, które u Schulza odbywa się siłą opisu – poprzez częstą u niego synestezję, w której w szczególności doznania wzrokowe mieszają się ze słuchowymi. Bywa też zaznaczona bezpośrednio poprzez podkreślenie wyłączenia wzroku za pomocą wyrażen takich jak „nie patrząc” czy „na oślep”, na przykład

bardziej
postawa niż
dzieło?

7 Ibidem, s. 39.

8 *Oxymores*, éd. B. Rouge, Pau 2013, s. 7.

9 Ibidem.

we fragmencie: „[Ojciec] czuł, nie patrząc, że przestrzeń obrasta go pulsującą gęstwiną tapet, pełną szeptów, syków i seplenień. Słyszał, nie patrząc, tę znowę pełną porozumiewawczych mrugnięć, perskich oczu, rozwijających się wśród kwiatów małżowin usznych, które słuchały, i ciemnych ust, które się uśmiechały. Wówczas pograżał się pozornie jeszcze bardziej w pracę [...], walcząc z pokusą, żeby z nagłym krzykiem nie rzucić się na oślep za siebie i nie pochwycić pełnych garści tych kędzierzawych arabesek, tych pęków oczu i uszu, które noc wyroiła ze siebie¹⁰.

Wydaje się, że rolą oksymoronu jest samo-dekonstrukcja – ukazywanie, że przeciwieństwa łączą się i dochodzą do syntezy lub niwelują się wzajemnie, spalają. Tak jest również w przypadku „antynowoczesnej nowoczesności”. Co więcej, można to wyrażenie uznać za oksymoron formalny, lingwistyczny, a nie kulturowy lub konceptualny, a zatem – w tym wypadku – pozorny. Pytanie o to, czym jest nowoczesność, natychmiast ukazuje nam, że nie ma prostej odpowiedzi. Odpowiedzi mogą być zresztą sprzeczne, jak w opisie Bermana: „Być nowoczesnym to znaleźć się w środowisku, które obiecuje nam przygodę, siłę, radość, wzrost, transformację nas samych i świata – i jednocześnie zagraża nam zniszczeniem wszystkiego, co mamy, co wiemy, czym jesteśmy”¹¹. Mówiąc o nowoczesności, napotykamy zatem na opozycje i napięcia, ponieważ nowoczesność to pewna historyczna perspektywa, a przede wszystkim projekt i podejście. Nowoczesność to pragnienie (*désir*), które żywi się sprzecznościami. Antoine Compagnon w *Les Antimodernes. De Joseph de Maistre à Roland Barthes* interesuje się tymi pisarzami, którzy dystansowali się od modernistycznego nurtu, uważając go za odpychający, a którzy zostali jednak określani jako modernści wbrew własnej woli. W elektronicznym piśmie „Nonfiction” czytamy: „Według Antoine’a Compagnon, «godny swego miana» modernizm, to znaczy prawdziwy, «zawsze był antymodernistyczny to znaczy ambiwalentny, świadomy siebie, o ile doświadczał nowoczesności jako zakorzenienia». Ta ugruntowana teza opiera się na definicji antynowoczesności jako nowoczesności uchwyconej w ruchu historii, ale niezdolnej do odbycia swojej żałoby nad przeszłością”¹². W taki zatem sposób zdekonstruowany zostaje oksymoron antynowoczesnej nowoczesności czy antymodernistycznej moderny. Co więcej, jeśli potraktujemy poważnie określenie nowoczesności proponowane przez Petera Greenhalgha: „nowoczesność jest

oksymoron
formalny

Les
Antimodernes

¹⁰ B. Schulz, op. cit., s. 18.

¹¹ M. Berman, *All That Is Solid Melts into Air*, New York 1983.

¹² Zob. Ch. Ruby, *Les antimodernes: des modernes comme les autres?*, www.nonfiction.fr/article-8459-les_antimodernes_des_modernes_comme_les_autres.htm (dostęp: 4.09.2017).

nazwą, którą nadajemy naszym odpowiedziom wobec materialnej modernizacji świata”¹³ – to okaże się, że nowoczesność nadal się nie skończyła i trudno też określić jej początek...

Oksymoron twarzy – paradygmat modernistyczny i klasyczny

Łączące sprzeczności wypełnienie dla frazy „antymodernistyczny modernizm Schulza” można odnaleźć w opisach twarzy. Bruno Nassim-Aboudrar opisuje twarz – bez odnoszenia się do jej symbolicznych znaczeń, a jedynie do jej widocznej dynamiki – jako oksymoroniczną¹⁴. Jednak twarz jest oksymoronem jako miejsce projektowania naszych pragnień (*désir*). Jej sprzeczności należą do tego mechanizmu. W romantycznej prozie postacie kobiece opisywane były jako sprzeczne, aby ich osobowości naraz pozostawały ukryte i zwielokrotnione, podsycając fantazje. Jeden z istotnych teoretyków romantyzmu, Joubert, pisał w swoich notatkach 24 kwietnia 1800 roku: „Jeśli chcecie, aby czytelnicy oszaleli na punkcie bohaterki powieści, uważajcie, aby nie przypisać jej stałych cech, tak aby każdy mógł ją sobie wyobrazić zgodnie ze swoją fantazją i taką, jaka najbardziej mu się będzie podobać”¹⁵.

Podobnie opisy twarzy u Schulza zdają się wypływać z dwóch przeciwstawnych paradygmatów. Pierwszy z nich to tak zwany paradygmat klasyczny, którego podstawą są ujęcia portretowe, oparte na wyrażaniu wnętrza przez zewnątrz, inspirowane fizjonomiką, przypominające rycinę Charles’a le Bruna w stopniowym ukazywaniu podobieństwa pomiędzy twarzą ojca a ptasią (kondora): „Gdy siedział naprzeciw ojca, nieruchomy w swej monumentalnej pozycji odwiecznych bóstw egipskich, z okiem zawleczonym bielmem, które zasuwiał z boku na źrenice, ażeby zamknąć się zupełnie w kontemplacji swej dostojnej samotności – wydawał się swym profilem starszym bratem mego ojca. Ta sama materia ciała, ścięgien i pomarszczonej twardej skóry, ta sama twarz wyschła i koścista, te same zrogowaciałe, głębokie oczodoły. Nawet ręce, silne w węzłach, długie, chude dłonie ojca z wypukłymi paznokciami miały swój analogon w szponach kondora”¹⁶. Drugi paradygmat rządzący opisami twarzy ma charakter modernistyczny i awangardowy – wskazuje na zatarcie różnicy pomiędzy wnętrzem i zewnątrz, na „wylewanie się twarzy” z jej konturów, ale także z jej kulturowej roli. We

wnętrze przez
zewnątrze

13 P. Greenhalgh, *The Modern Ideal. The Rise and Collapse of Idealism in the Visual Arts. From Enlightenment to postmodernism*, London 2005, s. 22.

14 J. Durrenmatt, *De la duplicité des portraits féminins (oxymore et énonciation)*, w: *Oxymores*, s. 57.

15 B. Nassim-Aboudrar, *Le visage oxymorique*, w: *Oxymores*, s. 38.

16 B. Schulz, op. cit., s. 26.

fragmentach takich jak: „Lineatura jego zmarszczek rozwijała się i rozwijała z wyrafinowaną chytryością”¹⁷ czy: „W twarzy mego ojca, rozwichrzonej grozą spraw, które wywołał z ciemności”¹⁸, albo: „Nie wiadomo, czy ból, czy palący żar słońca, czy nadludzkie napięcie wkręciło się w tę twarz i napięło rysy do pęknięcia”¹⁹ – twarz ukazana jest w sposób dynamiczny, w ruchu, który neguje jej monumentalny charakter, znany z ujęć klasycznych. Staje się bliska pęknięcia, rozsypania, rozwiania; okazuje się mieszaniną uczuć, linii, kształtów, niestałym mirażem, zmienia się z rzeczy w zjawisko. Czytając opisy twarzy ojca w *Sklepiach cynamonowych*, można wręcz sporządzić listę awangardowych efektów: od kubistycznych relacji figur i płaszczyzn, przez ekspresjonistyczne opuszczanie przez twarz jej własnych konturów, po surrealistyczną zamianę w przedmiot. Schulzowski przekraczanie paradygmatów zostaje doskonale wyrażone właśnie w opisach twarzy. Twarz staje się niejako lejem, z którego wypływa rzeczywistość i do którego powraca. Jej obserwacja współbrzmi z dynamiką pragnień.

Współobecność sprzeczności zostaje również ujawniona przez grę obecności i nieobecności. *Sklepy cynamonowe* rozpoczynają się od uobecnienia nieobecności ojca: „W lipcu ojciec mój wyjeżdżał do wód [...]”²⁰. W następnym akapicie ta obecna nieobecność zostaje zastąpiona przez triumfalny kobiecy powrót Adeli, opisanej jako boginka owoców. Jednocześnie początkowa nieobecność ojca pozostaje w kontraście do stron kolejnych, zalanych opisami jego twarzy. Kiedy zaś natrafiamy na opisy obecności ojca, jest to obecność często nieobecna – ojciec zapada się w sobie, znika, ulega niejako defiguracji: „On – herezjarcha natchniony, ledwo wypuszczony z wichru uniesienia – złożył się nagle w sobie, zapadł i zwinął”²¹. Niekiedy zmysły zawieszono są pomiędzy stanem najwyższego pobudzenia i kompletnego wyłączenia, nieobecności: „Te oczy patrzyły na mnie i nie widziały wcale”²². Emocje również pozostają w napięciu pomiędzy sprzecznościami: „Były to pękające gałki, wyteżone najwyższym uniesieniem bólu, albo dzięki rozkoszą natchnienia”²³.

Wszechobecność ojca objawia się wszechobecnością twarzy, jej przemianami. W szczególności znacząca jest przemiana twarzy ojca w fasadę, niejako powrót do ujęcia klasycznego, monumentalnej twarzy, po-

lista
awangardowych
efektów

obecność
nieobecna

17 Ibidem, s. 39.

18 Ibidem, s. 41.

19 Ibidem, s. 53.

20 Ibidem, s. 7.

21 Ibidem, s. 38.

22 Ibidem, s. 53.

23 Ibidem.

Cóż za
intuicja!

Pinokio
à rebours

zbawionej dynamiki, zastygłej: „Osłoneczniona ściana domu wciągała go słodko w swą płaskość, zniwelowaną błogo, wygładzoną do zaniku. Na chwilę stawał się ojcem płaskim, wrośniętym w fasadę, i czuł, jak ręce rozgałęzione, drżące i ciepłe zblizniają się płasko wśród sztukatek fasady. (Iluż ojców wrosło już na zawsze w fasadę domu o piątej godzinie rano [...] z twarzą rozwiązaną w same równoległe i błogie bruzdy, po których potem wodzą miłośnicie palce synów, szukając ostatnich śladów ojcowskich wtopionych już na zawsze w uniwersalny uśmiech fasady)”²⁴. Cóż za obraz! Cóż za intuicja! Mistyczna, artystyczna, filozoficzna. O fasadowości twarzy pisze Emmanuel Lévinas, o tym, jak obiekt odbiera twarzy jej twarzowość, pisze Gilles Deleuze, gest syna wodzącego palcami po fasadowej twarzy wizualizuje Ingmar Bergman (choć będzie to twarz kobieca), palce na twarzy ojca zmieniającej się w fasadę, tracącej swój trzeci wymiar, kładzie również Alberto Giacometti. Wszystkie te gesty i obrazy zawierają się w intuicji Schulza. Pisarskim gestem Schulz zhebluje również twarz ojca niczym Pinokio à rebours: „Twarz mego ojca, gdy to mówił, rozeszła się zamysłoną lineaturą zmarszczek, stała się podobna do sęków i słoików starej deski, z której zheblowano wszystkie wspomnienia”²⁵. Pinokio à rebours, ponieważ to nie tylko na odwrót – syn przejmuje rolę odtwarzania twarzy czy postaci ojca, ale też dlatego à rebours, że zamiast nadawać jej życie (jak Dżepetto), przeciwnie, zmienia żyjącą twarz w drewno dłutem opisu. Defigurację ojca u Giacomettiego zauważa również Georges Didi-Huberman: „Rzeźbione przez Giacomettiego między 1927 a 1929 głowy ukazują nam, jak bardzo ojciec poddany został, jak groźbie kompasu, g r z e d e f i g u r a c j i raczej niż figuracji”²⁶. Ponownie jednak sama defiguracja pozostaje oksymoroniczna, ponieważ uobecnia i ujawnia, próbując anihilować. Być może największą analogią tekstów Schulza jest analogia jego samego i ojca, pozostając naraz analogią i oksymoronem. Pisanie o ojcu jest – banalnie rzecz ujmując – pisaniem o tym, co go ukształtowało, ale też o tym, od czego się w ten sposób oddziela, jednocześnie ojca opowiadając, czyli uwewnętrzniając i uzewnętrzniając. Ponownie mamy zatem do czynienia z tym, co oksymoroniczne. Można powiedzieć, że tak jak Giacometti, odbierając głowie ojca jej trójwymiarowość i głębię, coraz mocniej wikłał się w tę twarz: „I jest też ta zaskakująca rzeźba, zatytułowana dla wygody *Głowa ojca II*, wobec której Giacometti posunął się najdalej jak można [...] jest to ten proces specyficznego defiguracji, który staramy się, tak jak możemy, zrekonstru-

²⁴ Ibidem, s. 219.

²⁵ Ibidem, s. 45.

²⁶ G. Didi-Huberman, *Le cube et le visage: autour d'une sculpture d'Alberto Giacometti*, Paris 1993, s. 105.

ować. Można by rzec, że Alberto przed twarzą swego ojca brutalnie zrezygnował z głębi, jaką mogła mieć ta głowa. [...] A zatem nagle odcina, dzieli, [...] redukuje przez cezurę głębię (*volume*) głowy do płyty, p l a s t r a t w a r z y, która musiała w pewnym momencie otworzyć przed jego oczami niepokojący wymiar, «abstrakcyjny» wymiar czystego *face-à-face* – ścianę²⁷, która dosłownie pozbawiała (*dévisageait*) ojca twarzy i w zamian spoglądała na niego z szorstkiego dna²⁸. Schulz pokazuje nam ucieczkę od rozumu poprzez rozum, a także od stałości słów w ich niestałość, ale jednocześnie wskazuje też na ścianę, ścianę twarzy, której nie da się obejść, naszej małej pamięci lub dużej tradycji. Jako mistyk jest obywatelem obu części opozycji, jako pisarz drży naprężony, słuchając równie napiętych strun, ale nie pozwalając im pęknąć i zmienić się w alternatywę.

Odrotnie niż gęba u Gombrowicza, twarz u Schulza umyka nam raczej, niż nam siebie przyprawia. Zarówno twarze jako analogie nas samych, jak i nowoczesność jako analogia naszych sprzecznych pragnień wydają się wikłać w paradoksach. To, co „paradoksalne”, nie oznacza jednak absurdu lub braku sensu, lecz raczej sens przeciwny do powszechnych oczekiwań. Słowo „doxa”, stanowiące rdzeń paradoksu, ale i miejsce ataku paradoksu, nie odnosi się do wiedzy prawdziwej, tylko do pozornej, zatem negacja doxy powinna przynosić ulgę, nawet za cenę nieustannych poszukiwań i ciągłej metamorfozy.

A Schulz w kilku tropach to oczywiście również oksymoron.

ściana
twarzy

²⁷ Użyte tu zostało słowo *pan*, którego synonimami jest także *face* (sic!).

²⁸ G. Didi-Huberman, op. cit., s. 106–107.