

Teksty Drugie 2001, 2, s. 40-51



# Miasto Schulza

Jerzy Jarzębski

# Jerzy JARZĘBSKI

## Miasto Schulza

Na rolę miasta jako miejsca akcji Schulzowskich opowiadań zwrócił uwagę chyba każdy czytelnik. Jedni, rzecz jasna, nazywali je naiwnie „Drohobyczem”, nie zwracając uwagi, że nazwa ta w tekstach literackich Schulza nie pojawia się ani razu – inni skłonni byli widzieć w nim typowe miasto wschodniogalicyskie przełomu XIX i XX wieku, z jego charakterystycznymi cechami społecznymi i kulturowymi, z typową gospodarką i związkami ze światem, niektórzy chcieli w mieście Schulza odnaleźć replikę żydowskiego *sztetl*, inni jeszcze dostrzegali w jego kształcie zarys miasta uniwersalnego i mitycznego, symbolu wszystkich miast.

To prawda, że bez swego miasta Schulz jako pisarz nic począć nie może. Krajobraz pól czy lasów, otwartej przestrzeni dla Schulza nie istnieje, a przynajmniej nic w nim ważnego zdarzyć się nie może – tak właśnie jałowa jako gleba dla ewentualnych fabuł jest równina widziana ze staroświeckiego powozu, którym Józef wraca z matką z wakacji na początku opowiadania *Mój ojciec wstępuje do strażaków*. Podobnie nie istnieją właściwie w prozie Schulza miasta inne – o wyraźnym, własnym, odmiennym od mitycznego „Drohobycza”, kształcie. Raz tylko – w krótkim opowiadaniu *Ojczyzna* – miejscem akcji jest jakieś wyraźnie większe, choć nie mniej opiekuńcze i przyjazne bohaterowi miasto. Ale ono właśnie zdaje się być oniryczną wersją „Drohobycza idealnego”, miastem z marzeń bardziej niż z rzeczywistości.

Może więc *sztetl*? Z obrazem takiego typowego żydowskiego miasteczka na kresach wydaje się łączyć Schulzowskie miejsce akcji jego swoista „przytulność”, zamknięcie w sobie i w swojej subkulturze – żydowskiej przeważnie. Ale ten związek jest raczej powierzchowny. Rzeczywisty gród rodzinny Schulza był od typowego *sztetl* znacznie większy, wielokulturowy, otwarty na przemiany społeczne i ekonomiczne, wyposażony w bogatszą tradycję i przez to w wielu miejscach obcy, intrygujący. Literackie miasto Schulza łączy w sobie obydwie te żywioły: przytulność i swojskość *sztetl* z budzącym niekiedy lęk i niepewność kosmopolityzmem prze-

## Jarzębski Miasto Schulza

mysłowego miasta na dorobku, którym Drohobycz był z pewnością na przełomie wieków.

Podobieństwo miasta, w którym toczy się akcja opowieści, do Drohobycza nie ulega zresztą wątpliwości. Każdy, kto zna miejsce urodzenia pisarza, wie dobrze, że z jego opowieściami w rękę można przyjezdnych oprowadzać po Drohobyczu, rozpoznając ulice, place, domy i świątynie (czasem noszące w tekście rzeczywiste nazwy z czasów przedwojennych). Sam Schulz jednak, jak świadczy Andrzej Chciuk<sup>1</sup>, zżymał się na takie utożsamienia i zdecydowanie protestował przeciw zestawianiu miasta i bohaterów z opowiadań z ich realnymi pierwowzorami. A przecież niektóre elementy rzeczywistości przedstawionej w opowiadaniach zgadzają się ze stanem faktycznym nawet tam, gdzie sprawiają wrażenie zmyślonych – jak np. ten pociąg wjeżdżający na ulicę Krokodyli, który naprawdę przed laty przejeżdżał fragmentem ulicy Stryjskiej – prototypu Schulzowskiej „ulicy rozpusty i komercjalizmu”. Z realiami społeczno-ekonomicznymi końca XIX wieku zgadzają się też zjawiska opisywane z niejaką zgrozą i abominacją przez autora w jego opowieściach<sup>2</sup>.

Co więc opisuje Schulz w swojej prozie? Jaka jest rzeczywista funkcja obrazów miasta w jego wizji świata i człowieka? Byłoby ono tylko nieporadnie zamaskowaną brakiem nazwy widokówką z Drohobycza lat naftowego boomu? Myślę, że tak mimo wszystko nie jest, niezależnie od łatwości, z jaką możemy jeszcze dziś identyfikować z realiami jego miejsca i krajobrazy.

Bez wątpienia, miasto Schulza jest miejscem, w którym żyje się „naprawdę”, a zdarzenia codzienne nabierają tam głębokiego sensu, którego nie ma ulotna działalność bohaterów w dniach, gdy się od swego centrum świata oddalają. Stąd u Schulza napomknienia o mieście, które „zstąpiło w esencjonalność”. Cechą pierwotną Schulzowskiego miasta jest zatem uczestniczenie w misterium tworzenia i przechowywania wartości. Dobrze o tym świadczy znany fragment z początku *Ulicy Krokodyli*, przedstawiający mapę miejscowości:

Zawieszona na ścianie, zajmowała niemal przestrzeń całego pokoju i otwierała daleki widok na całą dolinę Tyśmienicy, wijącej się falisto bladozłotą wstęgą, na całe Pojezierze szeroko rozlanych moczarów i stawów, na pofalowane przedgórza, ciągnące się ku południowi, naprzód z rzadka, potem coraz tłumniejszymi pasmami, szachownicą okrągławych wzgórz, coraz mniejszych i coraz bledszych, w miarę jak odchodziły ku złotawej i dymnej mgłę horyzontu. Z tej zwiędłej dali peryferii wynurzało się miasto i rosło ku przodowi, naprzód jeszcze w nie zróżnicowanych kompleksach, w zwartych blokach i masach domów, poprzecinanych głębokimi parowami ulic, by bliżej jeszcze wydźwignąć się w pojedyncze kamienice, sztychowane z ostrą wyrazistością widoków oglądanych przez lunetę. Na tych bliższych planach wydobył sztycharz cały zawiklany i wieloraki zgiełk ulic i zaułków, ostrą wyrazistość gzymsów, architrawów, archiwolt i pila-

<sup>1/</sup> A. Chciuk *Atlantyda. Opowieść o Wielkim Księstwie Bataku*, Londyn 1969, s. 68-69.

<sup>2/</sup> Por. T. Robertson *Motyw kolei żelaznej, w: Czytanie Schulza. Materiały z sesji „Bruno Schulz – w stulecie urodzin i pięćdziesięciolecie śmierci”*, pod red. J. Jarzębskiego, Kraków 1994.

## Szkice

strów, świecących w późnym i ciemnym zlocie pochmurnego popołudnia, które pograża wszystkie załomy i framugi w głębokiej sepii cienia. Bryły i przyzmy cienia wcinają się, jak plastry ciemnego miodu, w wąwozy ulic, zatapiały w swej ciepłej, soczystej masie tu całą połowę ulicy, tam wyłom między domami, dramatyzowały i orkiestrowały ponurą romantyką cieni tę wieloraką polifonię architektoniczną.

Na tym planie, wykonanym w stylu barokowych prospektów, okolica ulicy Krokodylej świeciła pustą bielą, jaką na kartach geograficznych zwykło się oznaczać okolice podbiegunowe, krainy nie zbadane i niepewnej egzystencji. Tylko linie kilku ulic wrysowane tam były czarnymi kreskami i opatrzone nazwami w prostym, nieozdobnym piśmie, w odróżnieniu od szlachetnej antyki innych napisów. Widocznie kartograf wzbraniał się uznać przynależność tej dzielnicy do zespołu miasta i zastrzeżenie swe wyraził w tym odrębnym i postponującym wykonaniu. [*Ulica Krokodyli*, s. 75-76]<sup>3</sup>

Za „postponującym wykonaniem” ze strony grafika idzie tu podobna „niebalość” ze strony pisarza. Opis dzielnic centralnych nasycony jest bogatym obrazowaniem, słownictwem wymyślnym i niecodziennym, a także metaforyką – peryferie ulicy Krokodyli nie zasługują już na taką uwagę: prostocie rysunku odpowiada nieozdobność języka i stylu, której wtórować będzie następnie opis samej dzielnicy – podkreślający jej tandetność i imitacyjny charakter.

„Imitacja” (przeciwstawiona bytom „prawdziwym”, „solidnym”, „esencjonalnym”) to jedno z kluczowych słów Schulza. Opisuje ono te wszystkie sfery rzeczywistości, które obejmują to, co nowe, powstałe niedawno, naśladowujące jednak kształt i funkcję rzeczy zakorzenionych w historii i tradycji. Miasto u Schulza rozrasta się wokół centrum – siedliska wartości, zachowuje się niczym drzewo, które co roku wypuszcza nowe gałązki i liście, nie tracąc jednak nigdy ośrodkowego planu, którego sednem jest solidnie zakorzeniony pień – łącznik pomiędzy ziemią a niebem. Droga z centrum na peryferie jest zarazem procesem rozprzęgania się formy, co najlepiej widać w tym urywku *Sierpnia*, w którym opisany jest spacer matki z synem:

I po paru jeszcze domach ulica nie mogła już utrzymać nadal *decorum* miasta, jak chłop, który wracając do wsi rodzimej, rozdziwia się po drodze z miejskiej swej elegancji, zamieniając się powoli, w miarę zbliżania do wsi, w obdartusa wiejskiego.

Przedmiejskie domki tonęły wraz z oknami, zapadnięte w bujnym i pogmatwanym kwitnieniu małych ogródków. Zapomniane przez wielki dzień, pleniły się bujnie i cicho wszelkie ziela, kwiaty i chwasty, rade z tej pauzy, którą prześnić mogły za marginesem czasu, na rubieżach nieskończonego dnia. [*Sierpień*, s. 6]

Zastanawiający fragment, bo przedmieście bytuje w nim nie tylko jako domena formy rozluźnionej, puchnącej niekontrolowanym rozrostem nieoficjalnej, nie kulturowanej zieleni, ale także znajduje się poza granicami oficjalnego czasu, biegnącego w sposób uporządkowany, jak widać, tylko w centrum. I nic dziwnego.

<sup>3/</sup> Wszystkie cytaty z dzieł Schulza lokalizowane są według wydania: B. Schulz *Opowiadania. Wybór esejów i listów*, oprac. J. Jarzebski, Wrocław-Kraków 1998.

## Jarzębski Miasto Schulza

Centrum jest przecie u Schulza miejscem, w którym uporządkowaniu przestrzennemu towarzyszy także wyrażność pór dnia i pór roku. Zacytujmy jeszcze jeden fragment tego samego opowiadania:

Adela wracała w świetliste poranki, jak Pomona z ognia dnia rozżagwionego, wysypując z koszyka barwną urodę słońca, [...] wegetatywne i telluryczne ingredience obiadu o zapachu dzikim i polnym.

Przez ciemne mieszkanie na pierwszym piętrze kamienicy w rynku przechodziło co dzień na wskroś cale wielkie lato: cisza drgających słojów powietrznych, kwadraty blasku, śniące żarliwy swój sen na podłodze; melodia katarynki, dobytą z najgłębszej złotej żyły dnia [...]. Po sprzątaniu Adela zapuszczała cień na pokoje, zasuważąc płócienne story. Wtedy barwy schodziły o oktawę głębiej, pokój napelniał się cieniem, jakby pogrążony w światło głębi morskiej, jeszcze mętniej odbity w zielonych zwierciadłach, a cały upał dnia oddychał na storach, lekko falujących od marzeń południowej godziny.

W sobotnie popołudnia wychodziłem z matką na spacer. Z półmroku sieni wstępowało się od razu w słoneczną kąpiel dnia. [*Sierpień*, s. 6-7]

Ranek, południe, popołudnie – każda z tych pór dnia swoiście odbija się poprzez blask słoneczny w pokoju małego Józefa, „kwadraty blasku” przesuwały się po podłodze, czyniąc z pokoju coś w rodzaju słonecznego zegara. Podobnie rynek, oświetlany przez słońce raz z jednej, raz z drugiej strony („Tak wędrowaliśmy z matką przez dwie słoneczne strony rynku, wodząc nasze załamane cienie po wszystkich domach, jak po klawiszach” – powie niebawem Józef). Kamienica Schulzów stała istotnie w północno-zachodnim narożniku rynku, oświetlana jaskrawo przez świecące od południa sierpniowe słońce, w porze popołudnia „dwie słoneczne strony rynku” to jego pierzeja północna i wschodnia, czyli droga prowadząca od rodzinnego domu ku istniejącej do dziś aptece na rogu ulicy Stryjskiej. Komunizm wyznaczanego ruchem słońca czasu z przestrzenią miasta w opowieściach Józefa jest więc sprawdzalnym w każdej chwili faktem, co podkreślam nie dlatego, by to było jakimś budzącym dumę „odkryciem”, ale dlatego, że jest punktem stałym świata, zależnością, która przetrwała całkowicie rozpad i zniszczenie społecznej wspólnoty, w której żył pisarz i jego bohaterowie.

Funkcja miasta jako „zegara słonecznego” uwidacznia się w wielu innych fragmentach – jak np. w tym znanym początku opowiadania *Martwy sezon*, które ukazuje ojca o świcie, wrastającego w fasadę swego domu, oświetloną jaskrawym, porannym słońcem. Miasto i jego budowlę są jednak również instrumentem służącym do nawiązania kontaktu pomiędzy niebem a ziemią. Tak jest w *Wichurze*, w której dachy domów przyjmują na siebie uderzenia wichru, tak też w *Komecie*, gdzie ojciec obserwuje niebo – niczym przez lunetę – przez lufcik w kominie.

Miasto i stojące w nim domostwa są więc u Schulza także przyrządem służącym do zaglądania w inną rzeczywistość – i to na kilka różnych sposobów. Rzecz można, iż miasto jest pewnym porządkiem odbijającym strukturę świata. Wszelkie zaburzenia owej struktury otwierają człowiekowi drogę do innych rzeczywistości. Naj-

## Szkice

bardziej charakterystycznym procesem tego rodzaju jest przekształcenie porządku przestrzennego miasta w labiryntową przestrzeń błądzenia. Zachodzi to u Schulza – jak już swego czasu zaznaczyłem<sup>4</sup> – wielokrotnie i na różne sposoby. Pomijam tutaj wszystkie odmiany labiryntu, jakie znaleźć można w jego opowieściach (labirynt-psychika, labirynt-tekst, labirynt-wnętrza ciała, labirynt-historia *etc.*), pozostając przy tym szczególnym użytku, jaki robi Schulz z labiryntowych wizji miasta. Jest ich sporo. Pierwsza pojawia się na samym wstępie *Nawiedzenia*:

Mieszkaliśmy w rynku, w jednym z tych ciemnych domów o pustych i ślepych fasadach, które tak trudno od siebie odróżnić.

Daje to powód do ciągłych omyłek. Gdyż, wszedłszy raz w niewłaściwą sieć i na niewłaściwe schody, dostawało się zazwyczaj w prawdziwy labirynt obcych mieszkań, ganoków, niespodzianych wyjść na obce podwórza i zapominało się o początkowym celu wyprawy, ażeby po wielu dniach, wracając z manowców dziwnych i splątanych przygód, o jakimś szarym świecie przypomnieć sobie wśród wyrzutów sumienia dom rodzinny.

[*Nawiedzenie*, s. 13]

Potem ujrzymy taki labirynt w opowiadaniu *Sklepy cynamonowe*:

Jest lekkomyślnością nie do darowania wysłać w taką noc młodego chłopca z misją ważną i pilną, albowiem w jej półświecie zwielokrotniają się, płaczą, i wymieniają jedne z drugimi ulice. Otwierają się w głębi miasta, żeby tak rzec, ulice podwójne, ulice sobowtóry, ulice kłamiwe i zwodne. Oczarowana i zmylona wyobraźnia wytwarza złudne plany miasta, rzekomo dawno znane i wiadome, w których te ulice mają swe miejsce i swą nazwę, a noc w niewyczerpanej swej płodności nie ma nic lepszego do roboty, jak dostarczać wciąż nowych i urojonych konfiguracji. Te kuszenia nocy zimowych zaczynają się zazwyczaj niewinnie od chętki skrócenia sobie drogi, użycia niezwykłego, lecz prędszego przejścia. Powstają ponętne kombinacje przecięcia zawilej wędrowki jakąś nie wypróbowaną przeczną. [*Sklepy cynamonowe*, s. 63-64]

Otóż pejzaż miejski, przemieniony w płataninę nieokreślonego kształtu wewnątrz, przejść i korytarzy lub uliczek i zaułków, zdaje się grać u Schulza specyficzną rolę: jest obrazem świata, ale już nie „obiektywnym”, rządzącym się racjonalną wizją przedustawnego porządku, ale jak gdyby „subiektywnym”, tzn. takim, jakim jawić się może jednostce bytującej w nim i skazanej na wybór w jego trzewiach takiej czy innej drogi – bez znajomości ani całej jego struktury, ani przyszłych konsekwencji własnych wyborów.

Wizja miasta jest zatem u Schulza zawieszona pomiędzy – raczej postulatyczną – ideą trwałego ładu a ideą błądzenia jako symbolu życiowej drogi. Miasto-porządek pojawia się najlepiej i najpełniej w momentach, gdy czuwa nad nim autorytet ojca lub matki bohatera (tak np. matka patroluje rytualnym spacerom

---

<sup>4/</sup> Por. np.: J. Jarzębski *Schulz*, Wrocław 1999, s. 123-129.

## Jarzębski Miasto Schulza

po rynku i okolicach w *Sierpniu* czy powrotem z wakacji w uporządkowany świat rodzinnego domu (*Mój ojciec wstępuje do strażaków*), ojciec – mapie miasta z *Ulicy Krokodyli* lub jego szerszym wizjom z *Nocy Wielkiego Sezonu* czy *Martwego sezonu*, w których centrum miasteczkowej rzeczywistości stanowi sklep. Labirynt jako domena życia-błądzenia zjawia się tam, gdzie relacje bohatera z rodzicami ulegają rozluźnieniu (na początku *Nawiedzenia*, w *Skleпах cynamonowych*, *Wiośnie*, *Nocy lipcowej* czy w *Emerycie*). W *Sanatorium pod Klepsydrą* wokół postaci żyjącego swoistym półbytem ojca rozbudowuje się nietrwały ład przywróconego do istnienia miasteczka. Ledwie jednak życie ojca objawi swój iluzoryczny charakter – bohater trafi na powrót w przestrzeń labiryntowego gmachu sanatorium doktora Gotarda, a potem w dziwne – podobne mitologicznemu Erebowi – zawieszenie istnienia w zakamarkach kolejowej sieci.

Relacje pomiędzy miastem-ładem a miastem-labiryntem nie są do końca określone. Na pozór ład jest wcześniejszy i bardziej fundamentalny, błądzenie zaś akcydentalne i zawsze ograniczone w czasie. Ostatecznie bohater *Nawiedzenia*, po ekscytujących wędrówkach, „o jakimś szarym świecie”, przypomni sobie „wśród wyrzutów sumienia” swój dom rodzinny, bohater *Sklepow cynamonowych* odnajdzie – też o świecie – drogę do szkoły. Podobnie kończy się *Noc lipcowa*: „Budzisz się przestraszony, z uczuciem, żeś coś zapóźnil, i w samej rzeczy widzisz na horyzoncie jasną smugę świtu i czarną konsolidującą się masę ziemi” (*Noc lipcowa*, s. 229).

A zatem błądzenia byłyby tylko domeną sennego marzenia, spoza którego wylania się twarda struktura bytu, zręby hierarchii i porządku? Tak, to byłaby prawda, gdyby u Schulza jawa w jakiś wyraźny, zasadniczy sposób przewyższała sen, była odeń „ważniejsza”. Tak chyba nie jest: marzenie senne ma w świecie Schulza charakter rewelatorski, bywa odsłonięciem jakichś nowych i nieprzewidywanych, lub przeciwnie: najbardziej fundamentalnych, aspektów rzeczywistości. W podziemnych labiryntach w *Wiośnie* spoczywa cała mądrość rodzaju ludzkiego, prototypy wszystkich napisanych i zrealizowanych później „historij”. Ład przestrzenny Schulzowskiego świata jest więc nie tyle jedyną prawdziwą rzeczywistością, ile – jak się rzekło – postulatem, jedną z wielu istniejących potencjalnie realizacji porządku natury i kultury. W liście otwartym do Stanisława Ignacego Witkiewicza Schulz pisał na temat ontologii stwarzanych przez siebie bytów:

Statuowany tu jest pewien skrajny monizm substancji, dla której poszczególne przedmioty są jedynie maskami. Życie substancji polega na zużywaniu niezmiernej ilości masek. Ta wędrówka form jest istotą życia. [s. 477]

Można zapewne sądzić, że również ład przestrzenny, jaki stwarza obraz idealnego „Drohobycza” w jego opowieściach, jest także „maską”, którą można byłoby zastąpić inną. Senne wędrówki bohatera przez świat marzeń są swoistym przeglądem takich właśnie innych możliwości istnienia, innych form, w jakich mogłoby przejawiać się rodzinne miasto Józefa. W ten sposób dochodzi do swoiste-

## Szkice

go „przemeblowania” przestrzeni miejskiej w *Skleпах cynamonowych*, do powstania „miast-odbitek” w *Sanatorium pod Klepsydrą* czy w *Ojczyźnie*.

Podobnie do miasta jako całości przemienia się we śnie dom. Dom w ogóle – w zgodzie z wielu mitologicznymi źródłami – jest obrazem człowieka, zarówno jego fizyczności, jak psychiki, o czym wielokrotnie przy okazji Schulza wspomina. A zatem oniryczny obraz domu to obraz, w którym nakładają się na siebie symboliczne jakości. Jest tak np. w tym, wielokrotnie przywoływanym w opracowaniach, obrazie domu z opowiadania *Edzio*, pojawiającym się w śnie Adeli. A właściwie w obrazie domu, będącym jednocześnie nią, Adelą, w stanie uśpienia, odwzorowującym procesy zachodzące w jej psychice. Ale „architektoniczność” psychiki wchodzi do opowieści Schulza także jak gdyby od odwrotnej strony. Bo obraz domu może – jak w *Edziu* – odwzorowywać sen, ale może być też tak, jak w *Nocy lipcowej*, gdzie to marzenie sennie realizuje się w postaci niezwyklej architektonicznej fantazji:

Noc lipcowa! Tajemny fluid mroku, żywa, czujna i ruchliwa materia ciemności, nieustannie kształtująca coś z chaosu i każdy kształt natychmiast zarzucająca! Budulec czarny piętrzący dookoła sennego wędrowca pieczary, sklepienia, wnęki i nyże! [...] Przepycham się wśród tych ciasnych framug, pochylam głowę pod te łuki i sklepienia nisko nawisłe i oto nagle sufit urywa się, z gwiazdnym westchnieniem otwiera się na chwilę kopuła bezdena, aby wnet zaprowadzić mnie znów między ciasne ściany, przejścia i framugi. [*Noc lipcowa*, s. 226]

Czytając te fragmenty, czegoż się dowiadujemy? Przede wszystkim – że gdy chaos ma się u Schulza zmaterializować i uzyskać widzialną postać, przybiera chętnie formę *quasi*-miasta, że, jednym słowem, wyobraźnia pisarza jest wypełniona elementami architektonicznej fantazji, które – niczym klocki – służą do konstruowania przydatnego w danym momencie obrazu. Ale chaos w postaci architektonicznej to przecie chaos po trosze uporządkowany, obdarzony formą. Tam, gdzie Schulz chce pokazać chaos w stanie czystym, samą jego esencję, ściany i pomieszczenia znikają, aby ustąpić miejsca przestrzeni wypełnionej nieokreślonym żywiołem – powietrza, jakiejś metaforycznej cieczy czy bezforemnej masy, tworzywa, które wypiętrza się i zalewa świat jeszcze przed wszelkim kształtem i nazwą:

Przez otwarte okno oddychała noc w wolnych pulsach. W jej wielkiej, nie uformowanej masie przelewał się chłodny pachnący fluid, w ciemnych jej bryłach rozluźniały się spojenia, przeciekały wąskie strużki woni. [*Noc lipcowa*, s. 228]

Bez wątpienia, obrazy świata bytują u Schulza pomiędzy dwoma biegunami: po jednej stronie są uporządkowane, umiejscowione, określone i nazwane fragmenty przestrzeni miejskiej – jej ulice, place, domy o wyraźnej, często dokładnie opisanej fizjonomii. Po drugiej stronie drzemie w opowieściach Schulza nieokreśloność, pojawia się żywioł o nieostrych granicach i substancji, z którego wszystko może się



## Jarzębski Miasto Schulza

zrodzić. Niejako pośrednie miejsce zajmuje tu Natura jako domena niepohamowanego rozrodu. Wielokrotnie, omawiając pisarstwo Schulza, podkreślano tę szczególną jakość biologii w jego świecie. Wyposażył ją artysta w siły wewnętrzne i spontaniczne, których potęgą niekiedy budzi w obserwatorze podziw, często jednak wyzwala coś w rodzaju lęku:

Z zetknięcia słońca i odrobiny wody gruntowej zaczynała się na tym kawałku ziemi zjadliwa substancja zielska, swarliwy odwar, jadowity derywat chlorofilu. Tam warzył się ten febryczny ferment w słońcu i bujał w lekkie formacje listne, wielokrotne, ząbkowane i pomarszczone, powtórzone tysiącrotnie według jednego wzoru, według utajonej w nich jedynej idei. Dorwawszy się swojej chwili, ta zaraźliwa koncepcja, ta płomienna i dzika idea szerzyła się jak ogień – zażegnęta słońcem, rosła pod oknem pustą bibulastą paplaniną zielonych pleonazmów, lichota zielna rozmnożona stokrotnie w niewybredne wierutne brednie – papierowa tandetna latanina tapetująca ścianę magazynu coraz większymi szelestnymi płatami, puchnącymi wlochato, tapeta na tapecie. [*Martwy sezon*, s. 250]

Osobliwy to fragment, bo „pleni się” tu nie tylko liche zielsko, ale też język, którego słowa ocierają się o siebie wzajem fonetycznymi upodobnieniami, produkując pleonastyczny nadmiar, owocujący już nie tylko gąszczem roślin, ale też „dziką ideą”, która rozród napędza. Tak jest u Schulza wielokrotnie. Szaleństwa nieące się w jego ogrodach podszywa zazwyczaj jakaś ekstatyczna semantyka. Najlepiej widać to w początkowych fragmentach *Wiosny*, gdzie najpierw są „horoskopy ogromne i oszalamiające” i rewolucyjne zapamiętanie, a potem „te przesady i te kulminacje, te spiętrzenia i te ekstazy wstępują w kwitnienie, wchodzą całe w bujanie chłodnego listowia, w wzburzone nocą wiosenne ogrody i szum je pochłania” (*Wiosna*, s. 144). Może więc spontaniczne ekscesy biologii są tylko jedną z wielu odmian jakiegoś uniwersalnego *élan vital*, który działa zarówno w świecie botaniki, jak zoologii (ojcowskie ptaki), poezji i tworzenia w ogóle, miłości i rewolucyjnego natchnienia, a nawet techniki, jeśli wspomnimy eksperymenty ojca z *Komety*?

Ow *élan vital* jest siłą zaangażowaną we wszystko, co pojawia się w świecie Schulza nowe i niepokojące, na równi twórcze i destrukcyjne, budzące silne emocje i atakujące wszystko to, co znane i oswojone. Można rzec, iż siła ta porusza wszystkim, co znajdzie się w jej zasięgu, nie tykając jedynie jednego: struktury miasta, która pozostaje z zasady niezmienna. Schulzowskie rewolucje nie burzą niczego, nawet psiej budy, ale też niczego do tkanki miasta nie dodają. To prawda: w *Wichurze* „wybuchł na przedmieściu pożar i rozszerzał się gwałtownie”, pozostał jednak do końca zdarzeniem niejako abstrakcyjnym, oddalonym od centrum, więc nie zmaterializowanym w postaci obrazu. Nie wiadomo wszak nawet, c o w owym pożarze płonęło.

Ten pietyzm, z jakim podchodzi pisarz do architektonicznej struktury, w której zamieszkał, nie dawałby może do myślenia, gdyby nie to, że skądinąd wiemy, iż d o m j e g o d z i e c i ń s t w a, siedziba ojcowskiego sklepu i prawdziwe cen-

## Szkice

trum mitycznego świata, nie przetrwał pierwszej wojny światowej i po pożarze został do fundamentów rozebrany. Wszystkie te opowieści są zatem – gdy patrzeć z tego punktu widzenia – próbą odbudowy Całości z owym mitycznym, nie istniejącym już centrum świata w środku.

W opowieściach Schulza mamy więc do czynienia z manifestującą się różnicą energii rozrodu, rozplenia się, wiecznej zmiany. A jednocześnie równie silna jest tam dążność do zachowania *status quo*, do powrotów w zawsze to samo, bezpieczne zacisze przyrynkowego domostwa, do przekształcania na koniec labiryntu w przestrzeń zrozumiałą i obdarzoną sensem. Ta przestrzeń ma postać miasta, a idealny twórca porządku zdanego do zamieszkania jest u Schulza „budowniczym”. Funkcja to szczególnie, „budowniczy” stoi bowiem na granicy pomiędzy naturą a kulturą i zarazem między marzeniem a rzeczywistością. Tak go przedstawia Schulz w *Republice marzeń*:

Błękitnooki nie jest architektem, jest raczej reżyserem. Reżyserem krajobrazów i sceneryj kosmicznych. Kunszt jego polega na tym, że podchwytuje intencje natury, że umie czytać w jej tajnych aspiracjach. Bo natura pełna jest potencjalnej architektury, projektowania i budowania. Cóż innego robili budowniczowie wielkich stuleci? Podłuchiwali szeroki patos rozległych placów, dynamiczną perspektywiczność dali, milczącą pantomimę symetrycznych alei. Na długo przed Wersalem układały się obłoki na rozległych niebach wieczorów letnich w rozbudowane szeroko eskoriale, rezydencje napowietrzne i megalomaniczne, próbowały się w inscenizacjach, w spiętrzeniach w arrangementach ogromnych i uniwersalnych. To wielkie teatrum nieobjętej atmosfery niewyczerpane jest w pomysłach, w planowaniu, w napowietrznych preliminarzach – halucynuje architekturę ogromną i natchnioną, urbanistykę obłoczną i transcendentalną.

Dzieła ludzkie mają tę właściwość, że, ukończone, zamykają się w sobie, odcinają od natury, stabilizują się na własnej zasadzie. Dzieło Błękitnookiego nie wystąpiło z wielkich związków kosmicznych, tkwi w nich, do połowy uczłowieczone, jak centaur, wprzęgnięte w wielkie periody natury, nie gotowe jeszcze i rosnące. Błękitnooki zaprasza wszystkich do kontynuacji, do budowania, do współtwórczości – jesteśmy wszak wszyscy z natury marzycielami, braćmi spod znaku kielni, jesteśmy z natury budowniczymi...

[*Republika marzeń*, s. 349-350]

Kim jest więc Schulz jako „budowniczy”? Kimś, kto najpierw zakłął porządek świata w porządek architektury, znanego sobie od dnia narodzin miasta. W tej pierwszej odsłonie miasto jawi się jako organiczna całość istniejąca obiektywnie, łącznik niebios z ziemią, miara porządku i kosmiczny zegar, w którym odbija się cykl słoneczny i odkłada słojami historia. Następnie miasto poddane zostaje próbie uwewnętrznienia, staje się budulcem świata psychiki, odmienia się tak, by przyjąć „kształt wewnętrzny” swego nosiciela, wiodąc go ku samopoznaniu i zarazem ku tajemnicy łączącej archetypową głębię jego nieświadomości z odwiecznymi prawdami materii i ducha. Tak wykładać można sens miasta-labiryntu, miasta onirycznego, po którym błądzi bohater w marzeniu. W odsłonie trzeciej widzimy miasto jako teren wieczystego starcia idei porządku z ideą ciągłej przemiany, de-

## Jarzębski Miasto Schulza

strukcji ładu istniejącego w imię i z pomocą kreatywnej energii natury. Ta energia – czy to w postaci wichury, czy chaotycznego rozrodu, czy wreszcie rewolucji społecznej lub młodzieńczej, inicjacyjnej erotyki, zdaje się zmierzać ku zniszczeniu porządku, by na koniec objawić się jako czynnik niezbędny, służący odnowieniu istniejącej struktury. W ostatniej odsłonie człowiek-kreator pojawia się jako „budowniczy”, a zatem ktoś, kto siłę i potencje natury przekształca w znaki kultury, rozpoznając i rekonstruując odwieczny ład w terminach architektury, czyli na powrót – porządku obiektywnego, ludzkiego, zdatnego człowiekowi na mieszkanie.

Ten „budowniczy” z *Republiki marzeń* stoi, co intrygujące, nie w centrum świata, ale na jego „krawędzi”, tam bowiem, w oddaleniu od miasta-centrum powstaje owa wymarzona od dzieciństwa „na wpół twierdza, na wpół teatr, na wpół laboratorium wizyjne”. Schulzowscy kreatorzy, budowniczo działają często „na marginesach rzeczywistości”<sup>5</sup>, dopisują do jej tekstów tekst własny, zapuszczając się w ryzykowne dziedziny oddalone od centrum, siedziby stałego, odwiecznego sensu i odwiecznych wartości. Twórczość jest bowiem aktem, który spina stare z nowym, centrum z peryferiami, solidność z tandetą, realne z onirycznym, a w końcu też przenosi na jedną płaszczyznę wszystkie fazy czasowych cykli, pozwalając odbiorcy dotknąć marzenia o wieczności.

Dlatego także i wszystkie odsłony tego dramatu – wpisanego w Schulzowskie opisy miasta – realizują się w jego tekstach nie „po kolei”, ale jak gdyby „jednocześnie”, ponieważ czas opowieści zatacza wciąż koło, wciąż więc jesteśmy naraz u początku i końca tej historii, stoimy u kolebki „kwilącego stworzonka”, siostrzeńca bohatera *Nocy lipcowej*, i spoglądamy zarazem w „żółte, niezbadane, jesienne przestworza”, w których ginie leciutkie jak piórko ciało Emeryta. Widzimy też, stojące obok siebie, wszystkie fazy uniwersalnej historii człowieka – historii, którą w tak niezwykły sposób udało się Schulzowi wpisać w przyziemnie rzeczywisty i zarazem prawdziwie kosmiczny obraz rodzinnego miasteczka.

Jako „budowniczy” swego prywatnego miasta, Schulz jawi się modernistą nie do końca typowym. Jego współczesnych fascynował raczej obraz miasta jako groźnego molocha, w którym zatracą się człowieczeństwo. Taka była rosnąca w oczach Łódź z *Ziemi obiecanej* Reymonta, takie – bezimienne miasto niemieckie z *Próchna* Berenta, w pewnej mierze też i Warszawa z *Ludzi bezdomnych* czy z *Fachowca*. Miasto dla modernistów jest od początku wyzwaniem, obok którego niepodobna przejść obojętnie. Na przełomie wieków dokonuje się wszak w Polsce gigantyczna rewolucja w sposobie życia, obyczajach i wartościach milionów ludzi, którzy przechodzą ze wsi do miast w poszukiwaniu zajęcia. Wiąże się to zazwyczaj z wykorzeniem z tradycyjnej kultury, demoralizacją, zniszczeniem więzi międzyludzkich

---

<sup>5/</sup> Znamienny tytuł nosi książka Krzysztofa Stali: *On the Margins of Reality. The Paradoxes of Representation in Bruno Schulz's Fiction*, Stockholm 1993. Na fascynację Schulza marginesami (świata, księgi) zwraca też uwagę Dorota Głowacka w pracy *Sublime Trash and the Simulacrum: Bruno Schulz in the Postmodern Neighborhood*, w: *Bruno Schulz: New Documents and Interpretations*, ed. by C. Z. Prokopczyk, Peter Lang, New York 1999.

i powstaniem nowych, mrowiskowych wspólnot. Jeszcze większą rolę odgrywa taki obraz cywilizacji miejskiej w modernizmie niemieckim.

Schulzowi taka wizja miasta nie była z pewnością obca. „Wielkomiejskie zepsucie” ulicy Krokodyli jest na to najlepszym dowodem. Pisze Schulz, iż ulica owa była „koncesją naszego miasta na rzecz nowoczesności i zepsucia wielkomiejskiego”. Równie dobrze rzecz by można, iż jej obraz literacki był „koncesją na rzecz modernistycznej konwencji przedstawiania miasta”. W samej rzeczy tandetność, epatowanie krzykliwymi szyldami, wabienie przechodnia w świat demoralizacji i użycia, swoista anonimowość międzyludzkich kontaktów, a wraz z nią labiryntowy charakter przestrzeni – to wszystko wchodzi w skład stereotypowych obrazów cywilizacji miejskiej w literaturze przełomu wieków. Kiedy dziś przyglądamy się tym rejonom rzeczywistego Drohobycza, które Schulz opisuje jako okolicę ulicy Krokodyli, trudno nam sobie raczej wyobrazić, by opis zaprezentowany w opowiadaniu był wizją w jakikolwiek sposób „realistyczną”. Nie, to raczej literacka stylizacja niż fotografia zdjęta z natury.

A zatem Schulz opisuje nie tyle prawdziwą dzielnicę swego miasta, ile wtargnięcie w jego obręb nowych idei i nowej obyczajowości, ów modernistyczny kryzys, jaki przechodzi kultura tradycyjna, w której zagnieździły się czynniki rozkładowe, podminowując moralność czy religię przodków. Wbrew swym współczesnym jednak, Schulz nie projektuje swojego miasta jako terenu, na którym owa modernistyczna, groźna subkultura pełni się bez przeszkód. Przeciwnie: choć mieszkańcy dumni są z tej enklawy prawdziwego zepsucia, to przecie nie rozprzestrzenia się ono na prawo i lewo, ale pozostaje w swoistym otorbieniu. Podobnie ograniczone – tym razem w czasie – są modernistyczne ekscesy spowodowane w mieście przez pojawienie się komety. Modernistyczny kryzys nie narusza więc u Schulza nigdy idealnej tkanki jego miasta, jest przejściową chorobą nawiedzającą go, nie powodującą wszelako zniszczenia.

Miasto jako idealna miara przestrzeni i czasu, jako obraz jednocześnie wnętrza ludzkiego i kosmicznego porządku, jako teren aktywności człowieka-budowniczego i jego najdoskonalszy twór – takie miasto nie pojawia się u Schulza nigdy w postaci nieruchomej, zastygłej na wieczność struktury. Nie jest więc Schulz w żadnej mierze podobny Campanelli ani innym jemu podobnym twórcom miasta-utopii. Przeciwnie: odporność Schulzowskiego miasta na wyzwania czasu wynika z jego zanurzenia w żywiole historii, która wypróbowuje na nim stale swe innowacje, poddaje go przewrotom politycznym i rewolucjom w dziedzinie ekonomii, obyczajowości, nauki. Schulza miasto przyjmuje te wszystkie wyzwania i jakoś sobie z nimi radzi, znajdując wywrotowym ideom miejsce w swej niewywrotnej w gruncie rzeczy strukturze. Czy nie jest więc tak, że owo miasto produktem jest raczej ironii niż śmiertelnej powagi, raczej dystansu niż zaangażowania, raczej wszechobjemującej tolerancji niż rygorystyki wspartego na kodeksach? Zapewne tak, bo też w Schulzowskim obrazie miasta widać zarówno modernistyczną ideologię, jak i jej zmierzch, zarówno możliwość apokalipsy, czającą się na dnie eksperymentów z człowiekiem i materią, jak i wiarę w to, że również po Oświęcimiu – jak zawsze

## Jarzębski Miasto Schulza

w dziejach – pojawi się poezja. Schulz będzie więc (ironicznym) progresistą i jednocześnie (równie ironicznym) konserwatystą, jedno i drugie jest bowiem możliwe, pod pewnym wszelako warunkiem: że hołdujący tym ideom człowiek ma gdzie się podziać na tej ziemi. I taką rolę – przede wszystkim – pełni Schulzowskie miasto: owo mieszkanie ludzi, ich idei, miar, tradycji i wartości, a także nigdy nie porzucanych marzeń o budowaniu-przemianie.