

BRUNO SCHULZ — GEOGRAFIA TWÓRCZOŚCI

Schulz przynależy pokoleniowo do ogromnej masy artystów ze wschodnich prowincji Europy, którzy w początkach XX w. ruszyli na zachód, aby zdobyć sławę w Paryżu, ale jako malarz był nie dość awangardowy i skandalizujący, aby to się udało. Dopiero jako pisarz uzyskał sukces, będący następstwem doskonałego pogodzenia ironicznie podkreślanego prowincjonalizmu (który jako swój los odkryła większość ludzi na świecie) z uniwersalnością problematyki swej prozy, w której idealny Drohobycz jest zawsze punktem odniesienia kosmogonicznego mitu.

Słowa kluczowe: geografia, prowincja, awangarda, Paryż, mit, kosmogonia.

Шульц за своїм поколінням приналежить до величезної маси митців зі східних провінцій Європи, які на початку XIX століття вирушили на захід, щоб здобути славу в Парижі, проте як художник був для цього недостатньо авангардний і скандальний. Лише як письменник він здобув успіх, що був наслідком досконалого поєднання іронічно підкреслюваного провінціалізму (як свою долю його відкрила більшість людей на світі) з універсальністю проблематики своєї прози, в якій ідеальний Дрогобич — це завжди точка співвідношення космогонічного міфу.

Ключові слова: географія, провінція, авангард, Париж, міф, космогонія.

Schulz in his generation belongs to a huge mass of artists from the Eastern province of Europe, who in the early twentieth century, moved to West to gain fame in Paris, but as a painter he was not quite vanguard and scandalous to make it succeed. Only as a writer has been successful, resulting from a perfect reconciliation of ironically underlined provincialism (which discovered as their fate the most people in the world) with the versatility of his prose issues, in which the always perfect Drohobych is the reference of cosmogony myth.

Key words: geography, province, vanguard, Paris, myth, cosmogony.

Geografia życia i twórczości Schulza nie przynosi na pozór żadnych rewelacji. Artysta urodził się w Drohobyczu i całe życie tam mieszkał, z rzadka i chyba dość niechętnie wyjeżdżając stamtąd na wakacje, w sprawach zdrowotnych, edukacyjnych bądź zawodowych. Zginął zastrzelony w odległości stu metrów od miejsca, gdzie przyszedł na świat. Niezbyt to atrakcyjne dla ujęć geograficznych, jak się zdaje. Sytuacja zmieni się znacząco, kiedy rodzinne miasto Schulza ujmujemy jako element jakiejś całości administracyjnej. Łatwo zauważyć, że pisarz, nie ruszając się z miejsca, mieszkał kolejno w austro-węgierskiej Galicji, Polsce, sowieckiej Ukrainie i wreszcie na terenie administrowanego przez hitlerowców Distrikt Galizien. Kiedy w roku 2000 odbywał się festiwal twórczości Schulza we włoskim Trieście, ktoś zauważył, że pierwsze lata swego życia artysta przeżył w tym samym państwie, do którego wówczas Triest należał, czyli monarchii austro-węgierskiej. Wynikały stąd dalsze konsekwencje: przywykliśmy traktować Schulza jako prowincjusza, i w jakimś sensie zawsze pozostanie to prawdą, bo żadna siła nie uczyni z Drohobycza europejskiej metropolii. Ale i prowincją on był na różne sposoby: inaczej w czasach austro-węgierskich, kiedy blisko stamtąd było do Lwowa — kwitnącej naukami i sztukami stolicy Galicji, i nie tak daleko od rzeczywistej europejskiej metropolii, Wiednia. Inaczej znów w latach międzywojennych, kiedy nabrała znaczenia Warszawa,

ale właśnie z perspektywy warszawskiej Drohobycz wydawał się małym miasteczkiem utopionym gdzieś na kresach. Jeszcze inaczej było w czasach sowieckich, kiedy stolica — Moskwa — jeszcze bardziej się oddaliła (choć Schulz w desperacji i tam próbował coś ze swej prozy bez powodzenia drukować). Wrogi, nieprzyjazny pod każdym względem Berlin był już raczej karykaturą stolicy, ślącą na prowincję tylko coraz to nowe ustawy skierowane przeciw narodom podbitym lub — jak Żydzi — skazanym na zagładę. Są to rzeczy znane i nie przypominałbym ich tutaj, gdyby nie to, że geograficzne przygody artysty ciągnęły się dalej, już po jego śmierci, i uważam, że bez nich trudno w ogóle zrozumieć dzieje twórczości tego autora.

Powojenne dzieje sławy Schulza toczą się zrazu z dala od Drohobycza. W dwudziestoleciu Schulz jako malarz i rysownik funkcjonował raczej w kręgach lwowskich artystów pochodzenia żydowskiego. Ten krąg odbiorców został przez wojnę na różne sposoby (przez holocaust, zsyłki i powojenną emigrację) praktycznie starty z powierzchni ziemi. Jako pisarz, Schulz odkryty został w Warszawie i podziwiano go jako mistrza poetyckiej polszczyzny, ale — zyskawszy nowy krąg odbiorców — natychmiast po wojnie go stracił jako skazany na zapomnienie «burżuazyjny formalista», by dopiero po październiku 1956 święcić triumfy już w czysto polskim środowisku odbiorczym. W powojennym Drohobyczu

najpierw nie istniał wcale — zapomniany z uwagi na kataklizmy, które dotknęły żydowską i polską część ludności miasta, połączone z konsekwentnym zrazu «désinterressement» ze strony nowych ukraińskich jego mieszkańców, dla których — jeśli w ogóle istniał — był pisarzem niezrozumiałym, a w dodatku Żydem piszącym po polsku, mało więc interesującym dla nowych gospodarzy Drohobycza. Dopiero z wolna, poczynawszy od lat dziewięćdziesiątych, Schulz odzyskuje krąg miłośników w najbliższym sobie «terytorialnie» środowisku. W tym czasie jego sława za granicą nieprzerwanie rośnie, czego skutkiem, ale też wydarzeniem o silnym, wzmacniającym rozgłos efekcie zwrotnym, było zagrabienie w roku 2001 przez wysłanników Yad Vashem malowideł ściennych z tzw. willi Felixa Landaua. W ostatnich latach, zarówno w Europie, jak w Ameryce czy Japonii, zalicza się Schulza do klasyków literatury światowej XX wieku; widzi się w nim już nie «epigona Franza Kafki», ale artystę o równie oryginalnej artystycznej wizji i filozoficznym znaczeniu. Dowodem na to może być choćby wystawa «Franz Kafka och Bruno Schulz — gränslandets mästarte» [Franz Kafka i Bruno Schulz — mistrzowie pogranicza], zorganizowana na przełomie 2010 i 2011 r. w Sztokholmie przez Judiska Museet.

Ten krótki rys biograficzny autora i jego twórczości można zaliczyć do kategorii niezbyt w sumie oryginalnych opisów światowych karier prowincjuszy. Ostatecznie Schulz jest tylko jednym z wielu pisarzy i artystów, którzy — obdarowani ponadprzeciętnym talentem — opuszczali swój partykularz, aby zdobywać stolice świata. Jego droga jest zapewne bardziej skomplikowana i dramatyczna, ale mechanizm samego sukcesu — w zasadzie rozpoznawalny. A jednak jest w tej drodze do międzynarodowego rozgłosu coś, co wydaje mi się godne głębszej analizy, jakiś rys indywidualny i poruszający, który każe się zastanawiać nad szczególnym, specyficznym dla epoki mechanizmem tego sukcesu, mechanizmem rzutującym również na odczytania poszczególnych utworów.

Co znaczyło — rozpocząć twórczość plastyczną gdzieś na krańcach monarchii austro-węgierskiej w początkach lat dwudziestych? Cząsy dla malarzy były wciąż fascynujące: jeszcze nie wyczerpał się fantastyczny wybuch twórczych energii, który przyniósł niezwykle bogactwo nowych form malarskiej twórczości, jakie pojawiły się na przełomie wieków w Europie. Skutki tego potężnego zrywu najlepiej obserwuje się w kulturalnych metropoliach kontynentu: w paryskim Musée d'Orsay czy Musée d'Art moderne de la Ville de Paris, ale spojrzmy na przykład na nazwiska czołowych ar-

tystów brylujących w stałej kolekcji tego drugiego muzeum; to Marc Chagall, Chaïm Soutine, Sonia Delaunay, Francis Picabia, Amedeo Modigliani: troje rosyjskich Żydów, Hiszpan i Włoch, czyli sami przyjezdni z różnych — wschodnich, zachodnich, południowych krańców Europy, prowincjusze, próbujący swoją malarską wizję narzucić ówczesnej stolicy świata (nawet Włochy, centrum europejskiej historii i tradycji, przed I wojną światową traktowano jako zacołany skansen, wielkie muzeum położone na gospodarczych peryferiach Europy). Ci pierwsi troje spośród wymienionych to byli — jak Schulz — kresowi Żydzi, tyle że z rosyjskiego, nie austriackiego zaboru. Schulz zatem próbowałby sobie znaleźć miejsce raczej wśród prowincjuszy, których obrazy dziś znajdziemy raczej w muzeach Wiednia, gdzieś w Dolnym Belwederze, gdzie wmieszali się w tłum artystów — twórców Warsztatów Wiedeńskich czy austriackich ekspresjonistów, z których niektórzy — jak Alfred Kubin, malarz i pisarz — bezpośrednio, jak się wydaje, wpłynęli na twórczość Schulza.

Powtarzam: dziś najłatwiej obserwować owoce ich artystycznych odkryć w muzeach artystycznych metropolii Europy, ale przecież istniało jeszcze całkiem żyzne podglebie, z którego wyrosli, a które czasem dopiero dzisiaj się odkrywa — o czym może świadczyć choćby niezwykle interesująca wystawa twórczości awangardowej polskich Żydów, której idea wyszła od zmarłej zanim projekt doszedł do skutku Joanny Ritt, a zrealizował ją wraz z grupą współpracowników Jarosław Suchan w roku 2010, w Muzeum Sztuki w Łodzi. Wystawa, której towarzyszyła sesja naukowa, a jej pokłosie zawarto w bogatym w teksty i reprodukcje tomie [10], nosiła tytuł «Polak, Żyd, artysta. Tożsamość a awangarda», gromadziła zaś prace kilkunastu malarzy i kilku jeszcze twórców teatru, czynnych w pierwszej połowie XX wieku. Wśród nich sporo było nazwisk dziś już zapomnianych, niektórzy jednak należą dziś do klasyków sztuki awangardowej, niekiedy też obecnych w środowiskach nowoczesnych artystów na Zachodzie Europy. To Henryk Berlewi, El Lissitzky, Jankiel Adler, Teresa Żarnower, Ludwik Lille, Marek Włodarski [Henryk Streng] czy Jonasz Stern. Wśród nich znalazł się także Bruno Schulz — odległy może jako malarz od takich zdecydowanie awangardowych twórców, jak Berlewi czy Teresa Żarnower, bliski raczej tendencjom ekspresjonistycznym i dosyć w formie swych rysunków zachowawczy, mieścił się jednak w szeroko zarysowanych granicach bardzo różnorodnego wszak w sferze artystycznych środków awangardowego nurtu, czerpiąc niekiedy inspiracje z kubizmu czy

formizmu, a poprzez śmiałość erotycznych fantazmatów nawiązywał do twórczości wiedeńskich artystów przełomu wieków. A zatem być wybitną osobowością artystyczną można było zostać nie tylko za cenę wyprawy do Wiednia czy Paryża, choć tam łatwiej robiło się światową karierę. Prowincjonalne podglebie twórczości luminarzy ukazuje nam dzisiaj swoją wartość.

Rysunki i grafiki drohobyckiego artysty pozostałyby zapewne nieznanymi w świecie lub znane tylko koneserom i amatorom tego typu sztuki, gdyby nie twórczość literacka ich autora. Jako malarz i rysownik, Schulz wpisywał się więc w ten szeroki nurt nowatorskiej sztuki, jaki przepływał przez ziemie dawnych polskich kresów, a którego niektórzy jedynie przedstawiciele dotarli w charakterze aspirujących do sukcesu prowincjuszy na zachód Europy. Ich to właśnie — młodych buntowników przeciw normom obowiązującym w «ojczyźnie domowej» — opisywał Miłosz w słynnym wierszu «Rue Descartes» [8, s. 101–102]. Pewne tendencje do takiego buntu w Schulzu bez wątpienia drzemały, o czym świadczy awantura z senatorem Thullie, który chciał zamknąć jego wystawę rysunku w Truskawcu jako obsceniczną. Ten bunt był jednak zbyt mało radykalny, by mógł poruszyć Wiedeń czy Paryż. Gdyby Schulz pozostał przy malarstwie, byłby zapewne tylko twórcą z europejskiego, prowincjonalnego tła, niepospolicie zdolnym, lecz niezbyt artystycznie nowatorskim nauczycielem rysunków z małomiasteczkowego gimnazjum na krańcach kontynentu.

Przypatrzmy się teraz, jak z prowincjonalnego kontekstu wyrывa się Schulz jako pisarz. Jego opowiadania, jak wiadomo, powstają najpierw jako listy, pisane do Debory Vogel, jest więc w nich element intymnego przekazu, typowy dla twórcy z małego peryferyjnego kręgu, któremu brak śmiałości, by wystąpić przed szerszą publicznością. Zarekomendowany «wyżej», trafia Schulz do Zofii Nałkowskiej, która natychmiast interweniuje, aby «Sklepy cynamonowe» wydać. Ale jak naprawdę wygląda odbiór Schulzowskiego przekazu, nie wiemy nic prawie, nie zachowała się bowiem (z wyjątkiem paru listów) korespondencja Schulza z Deborą Vogel ani listy pisane do Nałkowskiej (znamy tylko parę wzmianek o autorze «Sklepów» w «Dziennikach» pisarki [9, t. I, s. 378–381, 388, 395, 398–399, 440, 445, 449, t. II, s. 16–17, 417–418]). Tadeusz Breza, autor jednej z pierwszych recenzji «Sklepów cynamonowych», pisze o «rekordzie wcielonej poezji» [1, s. 385], ale te pierwsze entuzjastyczne teksty o Schulzu-prozaiku nie zawierają zbyt wielu ważnych spostrzeżeń. Dostrzega się w nim z pewnością niezwykłość i orygi-

nalność wizji, ale spośród komentatorów jego prozy z przed wojny bodajże najbardziej przekonywująco wypowiadają się jego bezkompromisowi krytycy: Wyka i Napierski, którzy oskarżają go (najnieśluszniej) o promowanie chaotycznej wizji świata, a przede wszystkim strzaskanego czasu [13, s. 259–264]. Ma to uniemożliwić odniesienie przedstawionych wydarzeń do kontekstu historii najnowszej i w efekcie — zrobienie z nich pozytywnego użytku w świecie, w którym wartości ogólnoludzkie znajdują się w stanie głębokiego kryzysu. Z troską z powodu stanu świata przesłania obydwu krytykom oczywisty fakt, że Schulz próbuje bronić tych samych wartości, tylko robi to inaczej, używa innego, znacznie bardziej wyrafinowanego języka, a już konstrukcja czasu jest u niego wielopiętrową, skomplikowaną i osadzoną w mitologii strukturą, jak najdalszą od imputowanego mu przez krytyków stanu strzaskania czy destrukcji.

Jak się wydaje, Schulzowi przedwojnemu krytyka nie była skłonna przyznać nic więcej ponad talent poetycki i umiejętność malowania portretów «rodzajowych» (tyle tylko należy się prowincjonalnemu nauczycielowi). Przyznać talent do tworzenia wizji i manipulowania poetyckimi tropami, a dopuścić do stołu, przy którym dyskutuje się o rzeczywistych, a zatem społeczno-politycznych problemach współczesności, to jednak zupełnie inna sprawa. «Prowincjonalizm» przypisany został Schulzowi arbitralną decyzją stołecznych krytyków, «prowincjonalizm» polegający na rzekomym braku kompetencji (i może chęci), aby się zajmować poważnymi sprawami, czymkolwiek, co wyrasta ponad jałowe estetyzowanie. Bo i cóż więcej można zobaczyć, patrząc na świat z kresowego Drohobycza?

Schulz odpowiadał na to wizją rzeczywistości niezwykle — wbrew Wyce i Napierskiemu — uporządkowanej, z namiastką totemowego słupa wbitego w samym środku i łączącego świat jawy ze światem snu. Zająłem się tym w artykule «Prowincja Centrum» [4, s. 109–129], próbując opisać osobliwy przypadek rzeczywistości literackiej, która jest w środku ludzkiego kosmosu (bo związana z konkretnym podmiotem, który dla siebie jest zawsze centrum wszechrzeczy) — i zarazem na dalekich jego peryferiach (bo upodobniona do realnego Drohobycza). Ten paradoks Schulzowskiego świata łączy się jednak ściśle z przemianami porządku ludzkiego kosmosu i kosmosu kultury, które zaszły na przestrzeni ostatnich kilkudziesięciu lat i które miały poważny wpływ na lekturę Schulza i pozycję jego twórczości na świecie.

Schulz jako artysta startuje w rzeczywistości, której kształt i porządek jest w miarę określony i odpowiednio zhierarchizowany. Stolicą uniwersal-

ną kultury jest w niej Paryż, stolicami lokalnymi — Wiedeń, Berlin, Londyn, Moskwa czy Nowy Jork. Widać, że niektóre z tych miast aspirują do odebrania Paryżowi jego dominującej roli, ale nie jest to łatwe, bo pozycję zdobywa się tam długo i mozolnie. Do obowiązków początkujących artystów należy odbycie pielgrzymki do «la ville lumière»: robią to np. wszyscy trzej «muszkietierowie» polskiej literatury z dwudziestolecia: Witkacy, Gombrowicz i Schulz. Miano takie, podkreślające wyjątkowe znaczenie, jakie mieli w historii literatury polskiej XX w., nadał im jeden z nich, Gombrowicz [2, s. 42], a zastosował je potem w tytule redagowanego przez siebie katalogu poświęconej im wystawy Jean-Pierre Salgas [6]. Schulz — prowincjusz prawdziwy — zawędrował do stolicy świata najpóźniej, niedługo przed śmiercią, ale też jego podróż była najbardziej może znamienna: wybrał się do Paryża w miesiącu wakacyjnym — sierpniu — kiedy w mieście «nikogo nie ma», więc i poważne kontakty z miejscowymi pisarzami i marszandami sztuki nie doszły do skutku, nie udało się również urządzenie wystawy rysunków. Schulz wrócił więc z niczym, tak jak to było z większością niezdarnych arywistów z prowincji, których stolica świata pogardliwie odrzuciła, nie zauważając. Ale, jak pisałem gdzie indziej [4, s. 113], sprawozdanie z podróży, jakie Schulz przesłał Romanie Halpern, było co najmniej oryginalne, Paryż wygląda w nim bowiem niczym peryferyjna nawet w literackiej wersji Drohobycza ulica Krokodyli: kusi podejrzany rozkoszami, rej wodzą w nim kokoty, a paryska rzeczywistość budzi w Schulzu silne, najwyraźniej erotyczne, emocje («Widziałem rzeczy piękne, wstrząsające i straszne» — pisze w liście z 29 VIII 1938 [11, s. 112]). Niby to nic oryginalnego: w braku przeżyć duchowych i spotkań na najwyższym (artystycznym) poziomie, prowincjuszowi pozostaje z otwartą gębą sycić się widokiem wieży Eiffla, Champs Elysées, a wieczorem wymykać się na plac Pigalle. Stolica świata daje swoim gościom albo szanse spotkania z arystokracją sztuk i nauk, albo, że tak powiem, «program turystyczny» dla maluczkich, w którym jest — owszem — nawet Gioconda i Wenus z Milo, ale i one skąpane w sosie popularnych wzruszeń i uniesień. Zrozumiał to w mig Gombrowicz, który — będąc w Paryżu w roku 1928 — odmówił uczestnictwa w tego rodzaju uwielbianiu miasta i jego uroków [3, s. 67–70].

Schulzowi udało się z kolei odebrać Paryż w rejestrach sztuki jarmarcznej lub, co najwyżej, poprzez stereotypy stworzone przez Honoré Balzaca, Emila Zolę, Guy de Maupassanta czy Eugeniusza Sue. To ten Paryż zdeprawowany i okrutny, budzący grozę swą obojętnością na nieszczęścia tych, któ-

rym się nie powiodło. Ale ta ostatnia maska «stolicy świata» na przestrzeni ostatnich dziesięcioleci traci na swej wyrazistości. Paryż łagodnie i tępieje. Coraz łatwiej tam o wydarzenia blahe, przyprawione tylko wedle popularnego gustu — coraz trudniej spotkać luminarzy, bo oni, o zgrozo!, siedzą na jakichś lukratywnych posadach w amerykańskich uniwersytetach. Z dawnego Paryża pozostaje więc głównie «program turystyczny»: zwiedzanie według katalogu stereotypów — i ewentualnie atrakcje półświatka.

Jak do tego doszło? Na różnych drogach, z których degradacja Paryża na mapie artystycznych stolic świata jest tylko jedną z kilku. I cóż stąd, że wyżej dziś na mapie wpływów szacuje się Nowy Jork? Daleko ważniejsze wydaje się to, co zaszło w dziedzinie innego typu szacunków: tych, które waloryzują obecność w jakimś miejscu świata. Paryż był ważny, bo w nim mieszkali (i spotykali się) Pablo Picasso, Georges Braque, Modigliani, Guillaume Apollinaire, Max Jacob, Claude Debussy, Maurice Ravel itd., itd. Kiedy Filippo Tommaso Marinetti ogłasza swój manifest futurystyczny w jakimś lokalnym włoskim czasopiśmie, nikt tego nie zauważa — dopiero gdy jedzie do Paryża, odbiera rady od Apollinaire'a i publikuje tekst raz jeszcze — w «Le Figaro» — osiąga założony cel. Dziś odkryłyby może, iż upragnieni sprzymierzeńcy intelektualni czy artystyczni siedzą albo za Atlantykiem, albo gdzieś w Azji, a druk w «Le Figaro» nie zapewnia większej widowni niż publikacja tekstu w Internecie, co można załatwić nie ruszając się z własnego domu. Dzisiaj Schulz nie miałby kłopotu z zaistnieniem w świecie, mógłby zamieścić w sieci nawet wszystkie swoje rysunki. Najważniejszym problemem byłoby — jak skłonić publiczność, aby te prace zechciała masowo oglądać. Natomiast przestało się powoli liczyć, gdzie mieszka artysta.

Zauważmy: ten czynnik umiejscowienia na mapie świata przestaje mieć znaczenie zarówno dla żywych, jak i dla martwych artystów. Dziś najbogatsza, najbardziej kompetentna strona internetowa poświęcona twórczości Schulza i dziejom jego sławy powstaje w Serbii, a jej autorką jest Branislava Stojanović. «Prowincjonalność» przestaje powoli decydować o obecności autora w świecie odbiorców, staje się kategorią innego niż wprzód rodzaju, określającą nie tyle miejsce zamieszkania artysty, ile stopień posiadanego przezeń wpływu i — co ważniejsze — stopień uniwersalności, a także aktualności idei, jakie proponuje światu, lub wyrazistość artystycznych środków, jakimi operuje. Schulz — z jego wykorzystaniem do budowy literackich światów mitycznych wzorców, z bohaterami zawieszonymi w pół drogi

pomiędzy wzorcami branymi z życia rodzinnego a inspiracją płynącą od postaci mitologicznych — doskonale trafia w gusta masowej publiczności. Ta publiczność nie musi już pielgrzymować do Paryża, Londynu czy Nowego Jorku, aby zobaczyć światowe centra: kultura obrazkowa dostarcza w nadmiarze już nie tylko widoków metropolii, ale także prowincji, Google map już umie wyrzucić nas w parę sekund na ulicę dowolnego miasta, a w niektórych przypadkach pozwala wręcz obserwować te miejsca z perspektywy przechodnia. Prowincjonalność — coraz bardziej względna — może się stać atutem artysty, który będzie przyciągał uwagę odbiorców razem ze swoim mniej lub bardziej egzotycznym otoczeniem. W ten sposób Schulz począł fascynować publiczność wraz ze swym rodzinnym miastem, o czym świadczy sukces drohobyckich festiwali tego twórcy.

Piszę o tym po to, by pokazać, że Schulz ze swym prowincjonalizmem połączonym z uniwersalnością problematyki trafił idealnie w dzisiejszy czas geograficznych przewartościowań i nowej organizacji przestrzeni kultury, w której zmieniła się radykalnie waloryzacja poszczególnych miejsc na mapie świata. Do łask powróciły także, by tak rzec, peryferyjne regiony sztuki, do których należy bez wątpienia sztuka stworzona przez Schulza — głównie z uwagi na skandalizującą tematykę. Może ciekawiej jeszcze jest z jego utworami literackimi, ukazującymi pozornie tylko «obrazki z życia prowincji», ale w rzeczywistości będącymi próbą skonstruowania uniwersalnej kosmogonii. Trzeba się uważniej wpatrzeć w historie opowiadane przez Schulza, aby dostrzec, jak niezwykle to jest zrobione.

Pytanie, jakie trzeba tu zadać, brzmi: w jaki sposób Schulz widzi świat prowincjonalny? Jest to przede wszystkim świat swojski, bliski opowiadającemu, bo nierozległy, noszący na sobie silne piętno osobowe. Obrazy peryferyjnego miasteczka są bohaterowi dobrze znane, zdarzenia, jakie na jego terenie zachodzą, zdarzają się najczęściej wielokrotnie, o czym świadczy zamiłowanie autora do form iteratywnych, na których tle pojawiają się czasem formy czasu przeszłego dokonanego, oznaczające wejście we właściwą opowiadaną fabułę: ciąg zdarzeń jednorazowy, choć odsyłający stale do cykliczności i zasady wiecznych powrotów. Ta jednorazowa fabuła — jak np. opowieść o wiośnie — nosi na sobie jednak znamię pewnego «niedorobienia», defektu wynikającego z tandetności materiału opowiadania. Świetności ulicy Krokodyli tylko udają prawdziwy wielkomiejski blichtr, Bianka z «Wiosny» nie jest rzeczywistą wnuczką brata cesarskiego, Maksymiliana, kometa nie celuje w Ziemię, ojcowski «Traktat o manekinach» tylko

udaje poważną teorię naukową, a wygłasza się go, by olśnić szwaczki, które zresztą zniewolić się nie dają, jednym słowem, nic nie może spełnić się do końca i na serio, w majestacie faktów dokonanych.

Cały urok opowieści Schulzowskich zdaje się tkwić w napięciu pomiędzy wielkością zamiarów i poprzedzającej je grandilokwencji a mizernym kształtem spełnień. Znamienne to dla snutych w prowincjonalnej rzeczywistości marzeń o wielkich sukcesach na światową skalę, które niekiedy, bardzo rzadko się spełniają, ale w 99 procentach przypadków pozostają nie zrealizowane. A przecież z prowincji składa się głównie świat i większość ludzkich marzeń się nie spełnia. Schulz opisuje zatem powszechną ludzką przypadłość, uniwersalny los człowieka.

Czy jednak oznacza to, że utwory prowincjonalnych artystów są niewiele warte? Dawniej tak mniemano, a hierarchie artystyczne miały coś wspólnego z hierarchizacją geograficzną. U Schulza znajdziemy więc — w «Drugiej jesieni» — charakterystykę nie tylko drugorzędnych, prowincjonalnych zbiorów muzealnych, gromadzonych przez ojców Bazylianów w miasteczku, ale też amatorskiej nauki, która jest przyczynkarska i ma zastosowanie lokalne, choć może aspirować do ogólności. Tak jest z «Zarysem ogólnej systematyki jesieni» — dziełem naukowym starego Jakuba, które tytuł ma ambitny, choć zawarte w nim odkrycia brzmią w streszczeniu dość ryzykownie: «On pierwszy wyjaśnił wtórny, pochodny charakter tej późnej formacji [jesieni. — J. J.], nie będącej niczym innym, jak pewnego rodzaju zatruciem klimatu miazmatami przejrzałej i wyradzającej się sztuki barokowej, stłoczonej w naszych muzeach» [12, s. 238]. Tytuł zatem pretenduje do ogólności, za to materiał empirii jest podejrzenie lokalny, ograniczony do prywatnego światka uczonego. Bo Ojciec nie tyle jest prawdziwym uczonym, ile raczej «bricoleurem» w stylu opisywanym przez Claude Lévi-Straussa w «Myśli nieoswojonej» [7]. Ciekawe, że zjawisko owej myśli nieoswojonej zaczyna fascynować kulturoznawców w drugiej połowie XX wieku.

W twórczości literackiej Stanisława Lema dużą rolę odgrywa wątek uczonych-dziwaków, których koncepcje nie tworzą głównego nurtu nauki, ale wiedzą gdzieś w bok, gubiąc się w płątaniu wątków zarzuconych. W jednej z fikcyjnych recenzji z «Doskonałej próżni» opisuje Lem ideę badania dorobku takich nierozpoznanych za życia, a po śmierci dokładnie zapomnianych geniuszy pierwszej klasy, których nie pozna nigdy — nikt: «Są to bowiem twórcy prawd tak niesłychanych, dostarczyciele propozycji równie przewrotowych, że

na nich absolutnie nikt wyznać się nie umie» [5, s. 90]. Ale już geniuszy drugiej klasy mało kto rozumie. Tacy uczeni — jak np. demoniczny doktor Diagoras — mieszkają u Lema z reguły na prowincji i nie biorą udziału w życiu naukowym. Czy to oznacza, że na tej samej zasadzie zakładam obecność jakichś zapoznanych arcydzieł w zbiorach Bazylianów? Nie chodzi mi tu o dokonywanie odkryć w kolekcji, którą sam Schulz określił jako tandetną, lecz o dwudziestowieczną świadomość kierunków rozwojowych sztuk i nauk. Jeszcze w XIX wieku wydawało się, że zarówno nauka, jak twórczość artystyczna i literacka rozwijają się linearnie, że w tym rozwoju istnieje konsekwencja, a pojawianiem się nadchodzących po sobie epok i stylów nie rządzi przypadek, tylko porządek niemal przyczynowo-skutkowy. Stąd wynikało, że możliwe było ujęcie literatury i sztuki w karby procesu historycznego przekraczającego granice epok i jakoś przewidywalnego.

Okres przełomu XIX i XX wieku to czas, w którym ta konsekwencja się psuje. Każdy, kto zwiedzał najświetniejsze na świecie muzeum obejmujące sztukę drugiej połowy XIX w., paryskie Musée d'Orsay, musi dostrzec, jak pod koniec stulecia poczynają się szalenie mnożyć «izmy», czyli rozmaite drogi rozwoju sztuki, prowadzące w najróżniejszych kierunkach. W efekcie artysta dwudziestowieczny nie wie już, w jakim kierunku rozwija się sztuka, a wszelkie prognozy w tym względzie obciążone są ogromnym ryzykiem. Więc nie tylko historyk nauki, ale też historyk sztuki i literatury nie wie, czy odbierane przezeń aktualnie dzieła są zapowiedzią tego, co nowe i rewolucyjne w twórczości artystycznej lub poznawczej, czy obciąża je znamię wtórności i epigoństwa. To każe się zwrócić ku «sztuce prowincjonalnej» z całą powagą, bo nie ma już autorytetów, które mogłyby zaręczyć, czy ona nie jest zapowiedzią tego, co niebawem stanie się normą w twórczości, a pogardzany artysta-prowincjusz nie okaże się przypadkiem geniuszem nadchodzącej epoki.

Schulz, jak można wnioskować z krótkiego eseju «Wędrówki sceptyka» [12, s. 425–428], zdawał sobie doskonale sprawę z kryzysu obrazu świata, jaki zaszedł w pierwszej połowie XX wieku wskutek nowych odkryć naukowych. Myślę, że podobnie sceptycznie odnosił się do wszelkich prognoz dotyczących rozwoju literatury. Jego przyjaciółka, Debra Vogel, należała do teoretyków awangardy i angażowała się bardzo w pracę nad nową literaturą. Jej książka prozatorska, «Akacje kwitną», przypominała tematyką opowiadania Schulza, było jednak tak, jakby autorka, biegła w dziedzinie nowych prądów, chciała «przepisać» Schulza językiem konstruktywi-

stycznej awangardy. Historia zadzwiała z tych usiłowań: to dość zachowawczy w domenie stylu Schulz stał się jednym z symboli literackiej awangardy w Polsce, Debrę Vogel natomiast na długie lata zapomniano. «Język przyszłości», który starają się wymyślić pisarze, wcale więc nie musi stać się językiem, którym będą się posługiwać i rozpoznawać jako własny przyszłe pokolenia. Podobnie stało się w dziedzinie obrazów i rysunków Schulza. Zrazu wydawały się mało istotne w porównaniu z opowiadaniem — dziś objeżdżają cały świat, a począwszy od roku 1983, od słynnej wystawy «Présences polonaises» w paryskim Centre Pompidou, weszły również do kanonu polskiej awangardy.

Wystawa i jej sukces były wyrazem nowego stosunku do kultury peryferii, jaki pojawił się w światowych centrach, a przecież najważniejsi twórcy polscy XX wieku zdawali sobie świetnie sprawę, że w Paryżu czy Londynie traktowani są właśnie jako przybysze z peryferii — polskich czy, jak u Gombrowicza: także argentyńskich. Owa peryferyjność dla autora «Trans-Atlantyku» stała się swoistym «cheval de bataille», na którym zdobywał Paryż. Na prowincji warzą się bowiem idee i programy w postaci nieukończonych, czasem zabawnie niedojrzałych (ale niedojrzałość wedle Gombrowicza jest właśnie tym, co potrafimy kochać). Wśród tych niedowarzonych idei może się jednak znaleźć jakiś brylant — tak jak wśród niedokształconych prowincjuszy błysnąć może niespodzianie geniusz na skalę globu. Dziesiątki innych talentów zmarnują się, a ich nosiciele pozostaną nieświadomi, że ich artystyczne pomysły mogą współgrać z tym, co wnoszą w światową sztukę Najwięksi.

To jedna wersja współdziałania prowincji i centrum. Druga jest bardziej groteskowa — bo wszak artystyczne idee płyną też z centrum do odległych krajów, tam twórcy z bożej łaski próbują je adaptować i odgrywać demiurgiczne role — tak jak stary Jakub w nieprzychylnym jego eksperymencie otoczeniu. W tym wydaniu programy literackie i artystyczne również się wyradzają, mieszają z prywatnymi aberracjami lokalnych twórców, objawiają swe nieoczekiwane strony, stając się parodią, a także czasami — twórczym przetworzeniem oryginału. Ale prowincjonalni demiurdzy nie potrafią ocenić wyników swoich starań, są — jak się rzekło — niezdarci i niepewni siebie, choć ambicje mają prawdziwie potężne. To zderzenie idei i form najpierw w stadium niedojrzałym, «prenatalnym», potem w ich wersji dojrzałej, noszącej na sobie «nihil obstat» ze strony metropolii, a w końcu przybywającej znów na krańce świata wersji wyszydzonej i zwyrodniałej niczym ojcowskie ptaki wracające na rodzime poddasze — oto obraz twórczego współdziałania kul-

turalnego centrum i prowincji na miarę XX wieku, stulecia, w którym przestrzenne hierarchie kultury zostały podważone, a do kanonu weszły dzieła o niejasnym statusie, splekane wewnątrz, niedokończone (jak powieści Kafki czy Roberta Musila) albo rozproszone czy zniszczone, jak Schulzowski «Mesjasz». Bo wszak «Mesjasz», którego NIE MA,

także należy do kanonu! W takim właśnie, kalekim bez wątplenia, ale prężącym się do spełnienia Nie-możliwego świecie kultury ma miejsce pośmiertny sukces Schulza jako artysty zagubionego gdzieś «na kresach», z dala od światowych stolic — i złączonego tysiącnymi więzami z całością tradycji: polskiej, żydowskiej, ogólnoludzkiej.

LITERATURA

1. Breza T. Sobowtór zwykłej rzeczywistości / Tadeusz Breza // «Kurier Poranny». — 1934. — Nr 103 (przedruk w: Breza T. Nelly. O kolegach i o sobie. — Warszawa : «Czytelnik», 1970).

2. Gombrowicz W. Publicystyka. Wywiady. Teksty różne 1963–1969 / Red. nauk. tekstu J. Błoński, J. Jarzębski. Wybór i układ tekstów J. Jarzębski, K. Jeżewski / Witold Gombrowicz. — Kraków : Wydawnictwo Literackie, 1997. — 551 s.

3. Gombrowicz W. Wspomnienia polskie; Wędrówki po Argentynie / Witold Gombrowicz. — Kraków : Wydawnictwo Literackie, 1996. — 320 s.

4. Jarzębski J. Prowincja Centrum. Przypisy do Schulza / Jerzy Jarzębski. — Kraków : Wydawnictwo Literackie, 2005. — 184 s.

5. Lem S. Kuno Mlatje: «Odys z Itaki» // Lem S. Biblioteka XXI wieku / Posłowie J. Jarzębski / Stanisław Lem. — Kraków : Wydawnictwo Literackie, 1998. — S. 88–99.

6. «Les Trois mousquetaires», Sous la direction de Blandine Chavanne et Jean-Pierre Salgas [katalog wystawy w Musée des beaux-arts de Nancy] 10 septembre–22 novembre 2004, Fage éditions. — Lyon, 2004.

7. Lévi-Strauss C. Myśl nieoswojona / Przeł. A. Zajączkowski / Claude Lévi-Strauss. — Warszawa : PWN, 1969. — 416 s.

8. Miłosz Cz. Rue Descartes // Miłosz Cz. Hymn o perle / Czesław Miłosz. — Kraków : Wydawnictwo Literackie, 1983. — S. 101–102.

9. Nałkowska Z. Dzienniki IV 1930–1939 / Oprac., wstęp H. Kirchner / Zofia Nałkowska. — Warszawa : Czytelnik, 1988. — T. 1: część I (1930–1934). — 482 s. — T. 2: część II (1935–1939). — 511 s.

10. Polak, Żyd, artysta. Tożsamość a awangarda / Red. J. Suchan, współpraca naukowa K. Szymaniak, Muzeum Sztuki w Łodzi. — Łódź, 2010.

11. Schulz B. Księga listów / Zebrał, opracował, wstępem, przypisami i aneksem opatrzył J. Ficowski / Bruno Schulz. — Kraków : Wydawnictwo Literackie, 1975. — 190 s.

12. Schulz B. Opowiadania. Wybór esejów i listów / Oprac. J. Jarzębski. Seria Biblioteka Narodowa I. — T. 264 / Bruno Schulz. — Wrocław-Kraków : Ossolineum, 1998. — 498 s.

13. Wyka K., Napierski S. Dwugłós o Schulzu / Kazimierz Wyka, Stefan Napierski // «Ateneum». — 1939. — Nr 1 (przedruk w: Wyka K. Stara szuflada. — Kraków : Wydawnictwo Literackie, 1967. — S. 259–271).