

## **Paweł Dybel: Czar Ulicy Krokodyli i czekanie na Mesjasza**

Cały byt w tej prozie ulega nieustannej fetyszyzacji, bankrutuje, zamieniając się w parodię samego siebie, za tym wszystkim zaś wykonuje po cichu swą robotę popęd śmierci, prowadząc do znicestwienia wszystkich rzeczy – pisze Paweł Dybel w książce „Mesjasz, który odszedł” wydanej przez Universitas. Publikujemy ten tekst w „Teologii Politycznej Co Tydzień”: Bruno Schulz. W obronie wielkości.

Świat prozy Schulza, u którego podstaw tkwi osobliwa filozofia fetysyzmu wypowiedziana przez Ojca, określają dwa założenia, nie do końca ze sobą spójne. Pierwsze założenie, usytuowane na zewnętrznym planie zjawisk bytu, znajduje swój wyraz w przekonaniu Ojca, że między materialnym podłożem bytu a różnorodnymi formami, jakie on przybiera, ma miejsce niewspółmierność. Drugie założenie, usytuowane na głębszym planie, w jakimś sensie modyfikuje, a w istocie podważa, założenie pierwsze. Głosi ono, że źródło tej niewspółmierności tkwi w samej materii, w zamieszkującej ją tendencji do samo-imitacji, a wraz z tym do przeobrażania własnej substancji. Jej wyjściowa postać materii żywej, organicznej, ta nad którą władzę sprawuje Demiurgos, przeobraża się tu nieustannie w różne postaci materii tandetnej i martwej – w papier, w pakuły, w gips itd. W tej perspektywie zmieniające się formy bytu są tylko efektem tych przeobrażeń. Ich samoistność, swoboda przechodzenia jednych w drugie, jest pozorna. Cały byt w tej prozie ulega nieustannej

fetyszyzacji, bankrutuje, zamieniając się w parodię samego siebie, za tym wszystkim zaś wykonuje po cichu swą robotę popęd śmierci, prowadząc do zniszczenia wszystkich rzeczy.

Świat prozy Schulza nigdy nie jest w pełni tożsamy ze sobą, ale nieustannie siebie podważa, opatruje znakiem zapytania, parodiuje, imituje, podstawia w swoje miejsce martwe, fikcyjne substytuty samego siebie. Realny świat dnia codziennego zamienia się tu w gazetową opowieść istniejącą tylko na papierze, w kartki wrywane z kalendarza, w obraz na drzeworycie, w rumowisko tandetnych teatralnych rekwizytów. To świat, który staje się kopią samego siebie, a wraz z tym podlega ciągłej samo-degradacji, karleje, rozpada się, zanika. Wystarczy znaleźć się na ulicy Krokodyli:

Ta rzeczywistość jest cienka jak papier i wszystkimi szparami zdradza swą imitatywność. Chwilami ma się wrażenie, że tylko na małym skrawku przed nami układa się wszystko przykładnie w ten pointowany obraz bulwaru wielkomiejskiego, gdy tymczasem już na bokach rozwiązuje się i rozprzęga ta zaimprovizowana maskarada i, niezdolna wytrwać w swej roli, rozpada się za nami w gips i pakuły, w rupieciarnię jakiegoś ogromnego, pustego teatru. Napięcie pozy, sztuczna powaga maski, ironiczny patos drży na tym naskórku. Ale dalecy jesteśmy od chęci demaskowania widowiska. Wbrew lepszemu wiedzy czujemy się wciągnięci w tandetny czar dzielnic. (Schulz, 1989, 76)

Uwagę zwraca tu pozycja, jaką narrator-Schulz zajmuje wobec tego świata. Jego stwierdzenie, że nie chce go „demaskować” sugeruje, iż nie ma zamiaru ukazywać mechanizmu, który tkwi u podstaw jego samo-

degradacji. Woli ograniczyć się do przedstawienia obrazu dzielnicy, której „tandetny czar” go uwiódł. Zdaje się więc na urok teatralnego pozoru i w nim pozostaje. Tym bardziej, że, jak dodaje później, sama rzeczywistość w jej dążeniu do autoparodii zdaje się wykonywać za niego to zadanie. Ale czy rzeczywiście?

Kiedy wczytujemy się w dalsze zdania *Ulicy Krokodyli* uderza, że owa „autoparodia” jest jedynie powtórzeniem samo-degradacji rzeczywistości, jaka dokonana się w przytoczonym powyżej wyjściowym obrazie. Jeśli spojrzymy na ten proces pod tym kątem nie pojawia się tu nic istotnie nowego:

Rzędy małych parterowych domków podmiejskich zmieniają się z wielopiętrowymi kamienicami, które, zbudowane jak z kartonu, są konglomeratem szyldów, ślepych okien biurowych, szklistoszarych wystaw, reklam i numerów. Pod domami płynie rzeka tłumu. (...) Szary, bezosobisty ten tłum jest nader przejęty swą rolą i pełen gorliwości w demonstrowaniu wielkowiejskiego pozoru. Wszelako, mimo zaaferowania i interesowności, ma się wrażenie błędnej, monotonnej, bezcelowej wędrówki, jakiegoś sennego korowodu marionetek. Atmosfera dziwnej błahości przenika tę całą scenerię. Tłum płynie monotonnie i, rzecz dziwna, widzi się go zawsze jakby niewyraźnie, figury przepływają w splątanym, łagodnym zgiełku, nie dochodząc do zupełnej wyrazistości. Czasem tylko wyławiamy z tego gwaru wielu głów jakieś ciemne, żywe spojrzenie, jakiś czarny melonik nasunięty głęboko na głowę, jakieś pół twarzy rozdarte uśmiechem, z ustami, które właśnie coś powiedziały, jakąś nogę wysuniętą w kroku i tak już zastygłą na zawsze. Osobliwością dzielnicy są dorożki bez woźniców, biegnące samopas po ulicach. (Schulz, 1989, 76-77)

Domy z kartonu, korowody marionetek, rzeka tłumu, pół twarzy, wysunięta noga, dorożki bez woźniców... Świat zapętłony w sobie, wyzbyty powagi realności, który zastygł w monotonnej bezcelowości swoich ruchów. Obraz, który do złudzenia przypomina sceny z *Traktatu... Ojca*. Podobnie jak tam dokonało się tu skrajne wyobcowanie rzeczywistości wobec siebie, podmieniona została ona na papier, rozbita na pojedyncze trwające w bezruchu fragmenty, ludzie, którzy w niej się pojawiają przypominają automatyzmem swoich zastygłych ruchów manekiny. Stali się anonimowymi elementami tłumu bez znaczenia, wtłoczonymi w złożoną siatkę połączeń komunikacyjnych, przemieszczając się z miejsca w miejsce bez wyraźnego celu.

Nakłada się na to atmosfera powszechnego moralnego zepsucia, którą oddają obrazy rozpustnych kobiet w każdym wieku i profesji: tłumy zezowatych kokot z rozdartymi ustami, pensjonarki z kokardami... Ale i one mają w sobie coś teatralnego i sztucznego:

Wyzywająco ubrane, w długich koronkowych sukniach, przechodzą prostytutki. Mogą to być zresztą żony fryzjerów lub kapelmistrzów kawiarnianych. Idą drapieżnym, posuwistym krokiem i mają w niedobrych, zepsutych twarzach nieznaczną skazę, która je przekreśla: zezują czarnym krzywym zezem, lub mają usta rozdarte, lub brak im koniuszka nosa.

(...) każda kobieta w tej dzielnicy jest kokotą. W istocie wystarczy zwrócić uwagę na którąś – a natychmiast spotyka się to uporczywe, lepkie, łaskocące spojrzenie, które nas zmraża rozkoszną pewnością. Nawet dziewczęta szkolne noszą tu w pewien charakterystyczny sposób kokardy, stawiają swoistą manierą smukłe nogi i mają tę nieczystą skazę w spojrzeniu, w której leży preformowane przyszłe zepsucie. (Schulz, 1989, 79)

Mając w pamięci pojawiające się w *Traktacie* utożsamienie „tandetnej” i całkowicie biernej, oczekującej na swe zawłaszczenie przez mężczyznę, materii bytu z kobiecością, ten obraz upadłych, rozpustnych kobiet jest symbolem upadku i degradacji całej ukazanej w *Ulicy Krokodyli* dzielnicy. Zarazem symbolizuje upadłą, wstydliwą stronę nowoczesnych miast z ich dzielnicami rozrywek, pełnymi różnego rodzaju domów schadzek, kasyn, salonów gier, podejrzanych restauracji i knajp.

Patrząc na ten obraz odnosimy wrażenie jakbyśmy stali przed krzywym lustrem, w którym obraz całości jest zamazany nie do poznania, tylko co jakiś czas na moment wyłania się jakiś lepiej rozpoznawalny szczegół; jakiś melonik, czyjaś dziwacznie zniekształcona twarz, noga .... Wszystko zaś stanowi fragment jakiegoś bliżej nieokreślonego ruchu, mającego miejsce nie-wiadomo-gdzie i pozbawionego celu. No i ruchu nigdy nie dokończonego, nie mogącego się zrealizować po drugiej „rzeczywistej” stronie lustra, której jest tylko odbiciem. Słowem, to obraz-matnia, w którym raz na zawsze zostało uwięzione spojrzenie patrzącego i z którego nie ma wyjścia:

Powiedzmy bez ogródek: fatalnością tej dzielnicy jest, że nic w niej nie dochodzi do skutku, nic nie dobiega do swego *definitivum*, wszystkie ruchy rozpoczęte zawisają w powietrzu, wszystkie gesty wyczerpują się przedwcześnie i nie mogą przekroczyć pewnego martwego punktu. (...) Nigdzie, jak tu, nie czujemy się tak zagrożeni możliwościami, wstrząśnięci bliskością spełnienia, pobladli i bezwładni rozkosznym struchleniem ziszczenia. Lecz na tym się też kończy. (Schulz, 1989, 79-80)

Jeśli istnieje piekło to wygląda ono właśnie w ten sposób. Świat na wpółmartwy, w którym nic, żaden gest i ruch, nie może zdecydować się ostatecznie, dobiec swego kresu, tylko zawieszony w pół drogi zdaje się trwać w nieskończoność. Kręci się bezcelowo wokół siebie, jak w zamkniętym kole niemożności. Jeszcze gorzej jest z ludzkimi projektami i pragnieniami. Kiełkują one wprawdzie tutaj łatwo i szybko wzbierają, zmierzając dynamicznie do swego spełnienia. Ale zawsze w kulminacyjnym momencie, kiedy wydaje się, że wreszcie zostaną zrealizowane, następuje nagłe załamanie i rozwiewają się w nicość. I to jest najbardziej frustrujące. Wtedy bowiem okazuje się, że były niczym „puszyste chwasty”, wybujałe majaki wyobraźni:

Przekroczywszy pewien punkt napięcia, przyplływ zatrzymuje się i cofa, atmosfera gaśnie i przekwita, możliwości więdną i rozpadają się w nicość, oszalałe, szare maki ekscytacji rozsypują się w popiół. (Schulz, 1989, 80)

Świat *Ulicy Krokodyli* ma status halucynacji, za pomocą której podmiot, zażywszy wcześniej narkotyki, próbuje zrealizować swoje najgłębsze pragnienia. Ale w momencie, kiedy wydaje mu się, że to się dokona „naprawdę” czar pryska i wszystko zamienia się w odrażający popiół dnia codziennego, do którego sfrustrowany powraca. W tej scenie możemy dopatrzeć się analogii z sytuacją, w której podmiot-perwert, nie będąc dalej w stanie podtrzymać swej wiary w zbawczą moc fetysza (w „szare maki ekscytacji”), porzuca zaaranżowaną przez siebie fikcyjną scenerię i wycofuje się w świat jawy doświadczając siebie zmielonego na popiół. [1]

Jest to jego nieuchronne przeznaczenie. Rzeczywistość powołana przez niego w wyobraźni do istnienia jest bowiem czystym pozorem, czymś na kształt „papierowej imitacji”, fotomontażem złożonym „z wycinków zleżałych, zeszłorocznych gazet.” I tak jak one szybko zżółknie, pokruszy się i zostanie wyrzucona na śmietnik.

Podobnie jak jednoczłonowe manekiny-fetysze są tylko ożywionymi przez wyobraźnię Ojca martwymi substytutami żywego kobiecego ciała, tak samo teatralna rzeczywistość prozy Schulza w jego na wpół sennej wyobraźni niczym w krzywym lustrze imituje siebie w nieskończoność. Skazana jest na postępującą coraz dalej samodegradację, na znicestwienie. Jeśli w obu wypadkach zamiarem ziemskiego demiurga-pisarza było uwolnienie form zawartych w różnych postaciach „organizacji” materii organicznej i ucieleśnienie ich w nowego typu materii w postaci „czystej”, to projekt ten kończy się porażką. Efektem jest zniewolenie tych nowych, tandetnych i martwych, postaci materii przez formę, co w *Traktacie* widzimy na

przykładzie „wyjątych” w milczeniu figur woskowych panoptikum. Jeden rodzaj zniewolenia zastępuje tutaj drugi, znacznie bardziej wyrafinowany i opresyjny.

Świat prozy Schulza określa nieunikniona, postępująca stopniowo coraz dalej, samo-degradacja. Ale nie w znaczeniu jakie temu pojęciu nadał Artur Sandauer, odnosząc je do społeczno-rodzinnego kontekstu, który dochodzi do głosu w tej prozie. Degradacja ta dokonuje się w obrębie samego bytu, który zamiast zostać wybawiony przez Ojca-demiurga poprzez uwolnienie form drzemających w materii, doświadcza swego zniewolenia przez te formy. Towarzyszy temu przeobrażenie jego „żywej” materii w tandetny i martwy substytut samej siebie. Życie tego rodzaju materii jest pozorem, utrzymywanym jedynie mocą wyobraźni pisarza. Ontologia tego nowego papierowego świata jest pokrewna ontologii fetysza, którego istnienie służy:

pokonaniu śmierci i tego, co martwe (rzeczy), które zaznaczają się jako nieobecność i pustka (Böhme, 2012, 359)

„Życie” fetysza, w odróżnieniu od życia w sensie biologicznym, którym zawiaduje Demiurgos, znamionuje to, że zależy ono całkowicie od tego, kto owego fetysza stworzył. Nie posiada ono samoistności, dlatego fetysz nigdy nie umiera, lecz co najwyżej pogrąża się w nicość. Istnieje on jedynie o tyle, o ile „żyje” w wyobraźni fetyszystycznego podmiotu, która powołała go do istnienia. Na nim ześrodkowało się wszak całe pragnienie podmiotu, które jest przez fetysz podtrzymywane. Dlatego fetysz jest podstawą tożsamości tego podmiotu oraz jego obrazu świata.

Tylko w tym sensie świat jednoczłonowych manekinów powołanych do istnienia przez Ojca nie zna pojęcia materii martwej. Trociny, pakuły, płótno, z którego zostały uszyte to bowiem materia, której „życie” zależy całkowicie od wyobraźni Ojca. I w tym sensie – ale tylko w tym – wszystkie te tandetne, proste i sztuczne (bowiem przetworzone już przez człowieka) postaci materii „żyją”. W tej perspektywie materia liczy się nie ze względu na siebie, lecz jedynie o tyle, o ile „pobudza” wyobraźnię Ojca do nadania jej „życia”, a zarazem określonego znaczenia. Dlatego życie tej materii jest pozorem. Ostatecznie fetysz:

*ma pośrednią formę istnienia, która oscyluje między martwością i żywą obecnością, między sceną pierwotną a pamięcią, między rzeczą a znaczeniem, między utratą a rozkoszą. (Böhme, 2012, 359)*

*Świat prozy Schulza określa  
nieunikniona, postępująca  
stopniowo coraz dalej, samo-  
degradacja*

Powiedzmy to  
jeszcze wyraźniej.  
Fetysz ma dwoistą,  
wewnętrznie  
sprzeczną formę  
istnienia,  
zawieszoną

między życiem, które jest w nim pozorem oraz śmiercią, która jest stroną przesłoniętej w nim prawdy. Ta sprzeczność jest doświadczana przez fetyszystę-perwertę przez cały czas jego teatralnej gry z fetyszem, tyle że to doświadczenie w trakcie jej trwania ma swe różne odsłony. W początkowej fazie przeżycia ekstazy na widok fetysza i – zazwyczaj – seksualnym rozładowaniu, podlega ono wyparciu, potem jednak daje o sobie znać z podwojoną siłą. Podmiot zanurza się ponownie w egzystencjalny niebyt, doświadczając boleśnie materialną

stronę fetysza jako martwą. Fetysz staje się w jego oczach skrajnym przeciwieństwem siebie. Przestaje funkcjonować jako magiczny obiekt o quasi-sakralnym znaczeniu, przeobrażając się w odrażający obiekt godny najwyższej pogardy. Fetysz staje się życiem utraconym, zmartwiałym w swojej zewnętrznej formie. Jawi się ona teraz jako bezduszna skorupa bez „wnętrza”, maska, z której zieje tylko konwencja i pustka. Dlatego podmiot fetyszystyczny jest podmiotem depresyjnym. Podmiot ten z jednej strony doskonale wie, że cała zaaranżowana przez niego gra z fetyszem jest grą pozorów. Ba – jest ona wręcz rodzajem samooszustwa, w którym stawką jest nie dopuszczenie do siebie prawdy o „scenie pierwotnej”. [2] Z drugiej strony tylko w ten sposób, poprzez zachowanie w nieświadomym wiary w matczyne go fallusa (a więc, mówiąc po derridiańsku, wiary w „brak braku”), może on ukierunkować swoje pragnienie na określony obiekt i doznać rodzaj seksualnej – lub quasi-seksualnej – satysfakcji. Dlatego fetyszystyczny podmiot-perwert, mimo doznanej klęski, musi ciągle na nowo wywoływać fetysza jako aktora na scenę własnej wyobraźni, gdzie każe mu grać dalej tę samą tragikomiczną rolę. Wszystko jest bowiem w tej grze pozorem, który na koniec musi się rozwiązać, zostawiając aktora/fetysza na scenie z martwą skorupą maski w rękach.

A dzieje się tak dlatego, ponieważ, po pierwsze, aby osiągnąć swój cel podmiot musi za fetysza wybrać byt zdegradowany, tandetny i jako taki martwy. Tylko taki byt może on od siebie całkowicie uzależnić, czyniąc z niego bezwolny obiekt własnych poczynań. Podmiot-fetyszysta już na początku swej gry odcina się od wszelkich form materii żywej, ustanawia przedział między sobą a życiem. Po drugie, to uzależnienie fetysza od podmiotu ma charakter pozorny, gdyż dokonuje się jedynie w wyobraźni owego podmiotu, w której fetysz został ożywiony. Tylko w ten sposób może on fetysza uwznioślić, nadając mu rangę quasi-sakralnego obiektu/aktora na scenie własnych fantazji. Po trzecie

wreszcie, zawsze nadchodzi moment, w którym iluzja „życia” fetysza i ekstatyczna nim fascynacja się załamują. Fetysz staje się odrażającym przeciwieństwem siebie, martwą kukłą bez oczu, przypomina senny koszmar, widmo.

Zasadnicza różnica między doświadczeniem fetysza przez perwersyjny podmiot a elementami kultu fetysza w rytuałach religijnych, fetyszyzmem towarowym i innymi jego postaciami, polega na drastyczności tego przejścia. O ile w pierwszym wypadku fetysz po skończonej „grze” zamienia się w obiekt nie-do-zniesienia, który rodzi odrazę i wstręt, czemu po stronie podmiotu odpowiada stan głębokiej depresji, w ostatnich wypadkach fascynacja obiektem traktowanym jako fetysz przechodzi w obojętność. Dana rzecz, zwierzę czy osoba, pozbawiona wyjątkowej roli jaką spełnia w danym rytuale czy ceremonii, staje się po prostu jedną z wielu, nie różniąc się pod tym względem od pozostałych. Różnica ta wiąże się ściśle ze specyficznym statusem ontologicznym świata powołanego przez perwersyjny podmiot-fetyszystę do istnienia. W świecie tym fetysz pełni nie tylko rolę upragnionego obiektu pragnienia, ale jest zarazem czymś w rodzaju „odkupiciela” świata. Świat fetyszysty, chociaż jest zbudowany na iluzji, jest w pewnym sensie światem jak najbardziej serio, a w każdym razie zgłasza takie roszczenie. Właśnie dlatego, że, zgodnie z przytoczoną powyżej definicją Böhmego, fetysz jako część nie tyle zastępuje całość, co *jest* sam całością, w inscenizacji fetyszysty wszystko dzieje się na poważnie: świat powołany przez niego do istnienia ma w sensie dosłownym *zająć miejsce* świata rzeczywistego, a nie tylko być jego substytutem. Dlatego zanik tego świata jest doświadczany przez fetyszystyczny podmiot jako klęska totalna, pogrążenie się w nicość, w śmierć. Taka jest nieuchronna puenta gry jaką ten podmiot prowadzi z fetyszem. Przeznaczeniem świata tej gry jest rozpad, obrócenie się wszystkiego w popiół, odejście w niebyt.

Wyłożona przez Ojca filozofia fetyszy, zamiast doprowadzić do uwznioślenia bytu, wydestylowania z niego czystych form, zamienia go w nędzny teatralny rekwizyt albo w gazetową narrację, której istnienie zależy od kartki papieru, na której została zapisana. Nie jest to przypadek. Mesjański plan Ojca zakładał wszak „zabójstwo” wszelkich żywych postaci „organizacji materii”, które były jego zdaniem zbyt złożone, nie pozwalając na uwolnienie zawartych w niej potencjalnie form. Konsekwencją tego było, że owe formy mogły zostać powołane do istnienia jedynie sztucznie, poprzez nadającą im „z zewnątrz” życie wyobraźnię pisarza. Stawały się one jednak wówczas tylko nędzną imitacją żywych ludzkich ciał, rodzajem teatralnej inscenizacji. Przeobrażały się w fetysze zamknięte raz na zawsze w swej pozornej egzystencji.

Odkupieńczy plan Ojca doprowadził do skutków odwrotnych niż zamierzone. Wykreowany przez niego świat jednoczłonowych manekinów, figur woskowych, lalek stał się matnią, z której nie ma wyjścia. Tak pojęta „degradacja rzeczywistości” jest jednak nie tylko problemem Ojca-herezjarchy. To zarazem głęboki tożsamościowy problem tego, kto powołał cały ten świat do istnienia. Problem Schulza-pisarza. I nie ma takich słownych zaklęć i magicznych odczyniań, które by pozwoliły literaturoznawcy przesłonić ten związek i wmawiać z uporem czytelnikowi, że „powszechna rozwiązalność bytu” jest cudownym radosnym spektaklem, w którym urzeczywistnia się magia Schulzowskiego świata. Stanowiące o tym spektaklu łuszczenie się form, ich ciągła samo-imitacja jest bodaj najbardziej wymownym świadectwem permanentnego kryzysu w jakim znajduje się w nim materia, wyobcowując się nieustannie w stosunku do siebie, nie mogąc nigdy ustanowić się ostatecznie.

Z niekończącym się korowodem form, w którym jedne zastępują nieustannie drugie wiąże się zawsze jakaś porażka, gdyż materia nigdy nie spełnia się w nich do końca. Wręcz przeciwnie, ciągle rozpada się, zamiera, nicestwieje. A jest tak, ponieważ byt zamieszkuje potężna autodestrukcyjna tendencja do parodii samego siebie. Byt, jego materia, nigdy nie realizuje do końca zawartych w nim możliwości rozwoju, ale zapada się w siebie, rozsypuje, rozłazi na wszystkie strony. Degraduje się. Nicestwieje.

Osobne miejsce w tej samo-imitacyjnej i samo-degradującej się ontologii bytu należałoby przyznać omawianym już powyżej motywom jego węzłów, sęków, supłów i rogów. Od motywu panoptikum, rozpoznania rzeczywistości jako papierowej imitacji czy teatralnej rekwizytorni różnią się one tym, że degradacja bytu dokonuje się w nich już na poziomie materii organicznej ciał zwierzęcych. Owe węzły, sęki, rogi stanowią bowiem zdrewniałe i na wpół obumarłe skupiska i zgęstnienia tej materii, a nie intensyfikację jej żywotności.

Schulz upatruje w tych wytworach przejaw zniewolenia i zduszenia materii przez formę, która jako zbyt schematyczna nie chce dopuścić do urzeczywistnienia wszystkich drzemiących w materii możliwości. Dlatego wytwory te mają paradoksalnie coś znacznie więcej wspólnego z tandetnymi i martwymi postaciami materii – jak pakuły, trociny, papier, bibułka, sukno itd. – niż z postaciami materii organicznej. Jeśli fetyszystyczny projekt Ojca miał doprowadzić do uwolnienia form spod dyktatu „treści” (materii) i uczynić rzeczywistość doskonalszą niż jest, to kończąc się zniewoleniem materii przez formę – jak ma to miejsce w przypadku figur woskowych – okazuje się być karykaturalną imitacją tej rzeczywistości. Wpisuje się w opisaną powyżej tendencję świata prozy

Szulza do samo-imitacji, nie będąc dla niej żadną alternatywą. Można wręcz odnieść wrażenie, że owa tendencja wykluła się z porażki zarysowanego w *Traktacie...* fetyszystycznego projektu, jest jego spadkobiercą.

Podobne rozpoznanie „natury” bytu przez Schulza ma niewiele wspólnego ze sposobem w jaki ujmuje się go w religijnej tradycji myśli żydowskiej czy w chrześcijaństwie, nie mówiąc już o rozlicznych koncepcjach filozoficznych, w których zakłada się możliwość jego całkowitego spełnienia. Świat prozy Schulza to świat „odczarowany”, świecki, w którym tak naprawdę nie ma już miejsca na interwencję ze strony Mesjasza. Jeśli ten się czasami w nim pojawia to jedynie jak swój własny cień. Jest niczym świetliste widmo, niewyraźnie majaczące na horyzoncie, wywołane przez wyobraźnię pisarza jako fatamorgana. Tak jak ma to miejsce w opowiadaniu o Szlomie, gdzie doświadczana boleśnie przez Józefa pustka świata, każe mu snuć marzenia o nadejściu na świat Mesjasza. Pusty świat bowiem zachęca bowiem do tego, aby:

podzielić go i nazwać na nowo. – taki leży otwarty, bezbronny i niczyj. – W taki dzień podchodzi Mesjasz aż na brzeg horyzontu i patrzy stamtąd na ziemię. I gdy ją tak widzi białą, cichą, z jej błękitami i zamyśleniem, może się zdarzyć, że mu się zgubi w oczach granica, niebieskawe pasma obłoków podłożą się przejściem i sam nie wiedząc, co czyni, zejdzie na ziemię. I ziemia nawet nie zauważy w swej zadumie tego, który zszedł na jej drogi, a ludzie obudzą się z popołudniowej drzemki i nie będą nic pamiętali. Cała historia będzie jak wymazana i będzie jak za prawieków, nim zaczęły się dzieje. (Schulz, 1989, 130)

Marzenie o zejściu Mesjasza na ziemię określa pragnienie Józefa powrotu do mitycznego początku dziejów, w którym ludzie zapomną o swojej historii. Przy czym, rzecz ciekawa, miałoby być ono wynikiem pomyłki czy całkiem nieświadomego aktu ze strony Mesjasza, który gubiąc granicę między przestrzeniami, w których przebywa a światem ziemskim, nagle całkiem przypadkiem odnajdzie się w jego obrębie. Podłożem tego aktu byłaby zatem osobliwa „redukcja metafizyczna”. Nie tylko – jak u Husserla – zawieszenie tezy o istnieniu świata, ale zatarcie granicy między tym, co realne, a co należy do sfery transcendencji. Byłoby to przeniesienie się w na wpół senny świat wyobrazeniowej fikcji, ten sam, z którego Józef/Bruno wywodzi swój świat rysunków i opowiadań.

Za tym marzeniem powrotu w świat mitycznej pełni stoi chęć Józefa wycofania się ze świata realnego, w którym przebywa i który przytłacza go swoją szarością i beznadzieją. Tyle że bardzo szybko przekonuje się o brutalnych prawach, które rządzą w tym pierwszym świecie. Nowy podział mitycznego świata między Józefem i Szłomą, o którym mowa w powyższym fragmencie sprowadza się do przywłaszczenia sobie przez tamtego bucików, koralu i sukni Adeli, której szufladę, w celu pochwalenia się przed przyjacielem „autentykiem” Księgi, Józef nieopatrznie otworzył. Mesjasz okazuje się zwykłym złodziejaszkiem, który wygłaszając podniosłą tyradę na temat rozwiążności utajonej w kształtach kobiecych pantofelków znika z nimi bez śladu.

Ostatecznie mit Mesjasza, Księgi, powrotu w prapoczątek dziejów w pisarstwie Schulza to mit tragiczny. To oczekiwanie na coś, co ma stanowić antidotum na przygniatającą rzeczywistość dnia codziennego, tak naprawdę jednak – o czym dobrze wie – nigdy nie nastąpi. Świat

bowiem, w którym żyje Józef/Bruno to świat opuszczony przez Mesjasza, w którym wszystko stało się kopią i parodią siebie. Księga to w istocie kilka gazetowych szpargałów, które z racji zawartych w nich tandetnych opowieści o różnych niezwykłych zdarzeniach, w wyobraźni chłopca urosły do rangi autentyku. Wszystkie nawiązania w prozie Schulza do religijnej tradycji żydowskiej dokonują się z perspektywy tego „odczarowania” i opuszczenia świata przez Mesjasza. W miejsce pustki, która w ten sposób powstała autor *Sklepów cynamonowych*, jak przystało na pisarza nowoczesności, tworzy własną pisarską mitologię, która, jeśli się głębiej wczytać w jego prozę, jest tragiczna w swojej wymowie. Podobnie jak u Kafki świat tej prozy nie może zostać zbawiony.

*Prof. Paweł Dybel*

Powyższy tekst jest fragmentem książki Pawła Dybla „Mesjasz, który odszedł – Bruno Schulz i psychoanaliza”, wydanej przez Wydawnictwo Universitas w 2017 roku.

### **Przypisy:**

[1] W równej mierze możemy też odnieść to zdanie do logiki rozwojowej sytuacji, w której masochistyczny podmiot inscenizuje nadanie Prawa przez Innego. W inscenizacji tej chodzi o to, aby w punkcie kulminacyjnym wymierzaniu kary podmiotowi Inny cofnął się w przerażeniu przed tym, do czego ten go nakłania. I wtedy też cały czar tej teatralnej inscenizacji pryska. Nie trzeba chyba dodawać, że często w tej masochistycznej inscenizacji pojawia się fetysz.

[2] Pojęcie „sceny pierwotnej” oznacza u Freuda przeżytą w dzieciństwie scenę o traumatycznym wydźwięku, która konfrontuje podmiot z różnymi wyznacznikami jego skończonego bytu. Jedną z takich scen jest postrzeżenie przez dziecko braku penisa u matki, którego istnienie zakładało w swoich fantazjach. Sytuacja, w której dziecko będzie w sposób trwały negować ten brak, prowadzi do wykształcenia u niego tożsamości fetyszystycznej, w której fetysz gra rolę fallusa. Inną sceną pierwotną jest obserwacja przez dziecko stosunku seksualnego rodziców, który „jest rozumiany przez dziecko jako relacja sadomasochistyczna, z agresją ze strony ojca; wywołuje on u dziecka pobudzenie seksualne, dostarczając jednocześnie podstaw do lęku kastracyjnego...” (Laplanche, Pontalis, 1996, 299)