

Teksty Drugie 1996, 2-3 , s. 72-91



# **Wzniosła tandeta i simulacrum : Bruno Schulz w postmodernistycznych zaułkach**

Dorota Głowacka

Dorota Głowacka

**Wzniosła tandeta i *simulacrum*:  
Bruno Schulz w postmodernistycznych  
zaułkach**

*Im bardziej sztuka pragnie się urzeczywistnić, tym bardziej staje się ona nadrealna, tym bardziej wykracza ona poza samą siebie, by odnaleźć pustkę swej własnej istoty.*

Jean Baudrillard

Kategoria wzniosłości zajmuje istotne miejsce we współczesnych badaniach literackich, zwłaszcza w kontekście filozoficznej debaty na temat kryzysu reprezentacji<sup>1</sup>. Jak wynika z prac Jean-François Lyotarda, jednego z czołowych teoretyków zajmujących się tą kategorią, przesunięcie się estetycznego paradygmatu ze sfery piękna w stronę estetyki wzniosłości, zbiega się z przejściem filozofii od modernistycznego dyskursu jedności i całkowitości do pluralistycznego obszaru dyskursywnego, który zawsze poszukuje swych własnych założeń i nieustrudzenie kwestionuje podwaliny samej estetyki. W studium *La Condition postmoderne: rapport sur le savoir*<sup>2</sup> („Post-

<sup>1</sup> Już w roku 1981 francuski filozof Jean-Luc Nancy ogłosił, że „wzniosłość jest w modzie” [*le sublime est à la mode*]. Zob. tegoż *L'Offrande sublime*, w zbiorze *Du Sublime*, red. J. Courtine, Belan 1988, s. 37–75.

<sup>2</sup> Korzystałam z wersji angielskiej zatytułowanej *The Postmodern Condition: A Report on Knowledge*, Minneapolis 1989.

modernistyczna kondycja”), a następnie w licznych esejach, takich jak *Wzniosłość i awangarda*<sup>3</sup> czy *Złożoność i wzniosłość*,<sup>4</sup> Lyotard przywołuje, a jednocześnie kwestionuje, sformułowaną przez Immanuela Kanta klasyczną definicję wzniosłości jako „negatywnej prezentacji”<sup>5</sup>, czyli przedstawiania tego, co jest nieprzedstawialne, w kontekście postmodernizmu. Postmodernistyczna wzniosłość to, według Lyotarda, dawanie świadectwa, że to co nieprzedstawialne zachodzi jako wydarzenie (*evenement*), którego nie da się wyrazić za pomocą języka czy jakichkolwiek innych sposobów przedstawiania. Stosowany przez Lyotarda termin „wydarzenie” nawiązuje do heideggerowskiego *Ereignis*, kategorii określającej wydarzenie jednoczesnego odsłaniania i zakrywania się prawdy (*alethéia*). Lyotard określa zachodzące w momencie wzniosłości wydarzenie za pomocą pytania „Czy to się dzieje?” (*Arrive-t-il?*). Pytanie to poprzedza wszelkie próby sformułowania tego co się wydarza, a więc jest ono uprzednie wobec pojawiania się znaczenia. Podobnie jak Kant, a wcześniej Edmund Burke<sup>6</sup>, Lyotard podkreśla, że wzniosłość to przede wszystkim silne przeżycie afektywne, polegające na jednoczesnym odczuciu bólu i przyjemności<sup>7</sup>.

Kolejny istotny aspekt Kantowskiej definicji wzniosłości jako „negatywnej prezentacji” to kwestia braku skończonej formy (*Vorlösigkeit*). Wzniosłość oscyluje na pograniczu figuratywności, a jedyna rzecz, jaką przedstawia to sam moment zachodzenia prezentacji. Wzniosłość — katastrofa formy — rozmywa obrzeże wyznaczające kształt i wprowadza estetykę ruchu, polegającą na nieustannym wykazywaniu powstawania i zanikania kształtu. Należy przy tym pamiętać, jak wyjaśnia inny teoretyk francuski Phillippe Lacoue-Labarthe, że pojmowanie rzeczywistości w kategoriach figuratywności jest nieodłącz-

<sup>3</sup> J.-F. Lyotard *The Sublime and the Avant-Garde. Lyotard Reader*, Cambridge 1989, s. 196–211.

<sup>4</sup> J.-F. Lyotard *Complexity and the Sublime*, w: *Postmodernism. JCA Documents*, t. 4, Londyn 1986. Zob. również tegoż *L'Intérêt du sublime* i J.-L. Nancy *L'offrande sublime* w tomie *Du sublime*.

<sup>5</sup> I. Kant *Krytyka władzy sądzienia*, przeł. J. Gałęcki, Warszawa 1964.

<sup>6</sup> W pracy *Dociekania filozoficzne o pochodzeniu nowych idei wzniosłości i piękna*, przeł. P. Graff, Warszawa 1968.

<sup>7</sup> Według Kanta „ból” spowodowany jest totalną klęską wyobraźni, która usiłuje wyrazić nieprzedstawialne idee (takie jak na przykład idea nieskończoności); przyjemność natomiast płynie z objawiającego się w tym momencie przeświadczenia o „wyższym” przeznaczeniu człowieka, w etycznej sferze praktycznego rozumu.

ne od eidetycznej, platońskiej definicji prawdy, leżącej u podstaw zachodniej filozofii<sup>8</sup>.

W ostatnich latach nazwisko Bruna Schulza często wymienia się w gronie znamienitych modernistów, takich jak Franz Kafka, James Joyce, Tomasz Mann czy Robert Musil. Niniejsze studium proponuje hipotezę, że Schulz zapuszcza się również w postmodernistyczne załamki, jako że estetyka, której hołduje jego proza bliższa jest momentami paradygmatowi postmodernistycznej wzniosłości niż koncepcji klasycznego piękna. Podstawą wywodu będzie również założenie, że wzniosłość sygnalizuje niemożność przedstawienia tego co nieprzedstawialne poprzez systematyczne kwestionowanie klasycznego przeciwieństwa pomiędzy wzorcem a kopią. Przywodzi nas to z kolei do *simulacrum*, kategorii zrehabilitowanej w pracach teoretyków takich jak Gilles Deleuze czy Jean Baudrillard. W znakomitym eseju *Platon i simulacrum*, Deleuze wyjaśnia, że *simulacrum* unicestwia reprezentację; ukazuje ono bowiem, że platońska Idea, ostoją prawdy, jest już sama w sobie wytworem symulacji<sup>9</sup>. *Simulacrum*, tak jak i wzniosłość, znosi imperatyw figuratywności, ponieważ jest ono procesem, który oznajmia jedynie zanikanie figury. W symulowanej rzeczywistości kształt zawsze przekracza sam siebie i przedstawia jedynie swą własną nieobecność. W regionach postmodernistycznej wzniosłości, Schulzowskie kluczowe pojęcia transcendencji i mitycznych korzeni objawiają swą przynależność do *simulacrum*, terminu w zasadzie pokrywającego się w opowiadaniach z pojęciem tandety. Pozornie — będąca domeną ulicy Krokodyli tandeta — mnoży się we wszystkich zakamarkach Schulzowskiej rzeczywistości, by wreszcie wkraść się na karty Wielkiego Autentyku i zawładnąć „mitycznym matecznikiem”<sup>10</sup>.

Na pozór Schulz jest wyznawcą podstawowych kategorii zachodniej filozofii, według których człowiekiem powoduje dążność do jedności i wzajemnego powiązania wszelkich aspektów rzeczywistości. Według tej tradycji, człowiek odczytuje otaczający go świat za pomocą klucza uniwersalnych symboli oraz dąży do osiągnięcia absolutnego Sensu, niezbędnego dla autentycznej ludzkiej egzystencji. Píše Schulz

<sup>8</sup> Zob. P. Lacoue-Labarthes *Typography*, w tomie *Typography: Mimesis, Philosophy, Politics*, Cambridge — Massachusetts 1989, s. 43–138.

<sup>9</sup> Zob. *Plato and the Simulacrum*, „October” 1983 nr 27, s. 45–56.

<sup>10</sup> Termin „mityczny matecznik” został sformułowany przez Schulza w liście do Witkacego.

w eseju *Mityzacja rzeczywistości*: „Każdy fragment rzeczywistości żyje dzięki temu, że ma udział w jakimś sensie uniwersalnym” (s. 49)<sup>11</sup>.

Poszukiwanie ostatecznego znaczenia wszechrzeczy dokonuje się poprzez sztukę: zadaniem artysty, w tym również pisarza, jest odnalezienie drogi do komnat pierwotnego, uniwersalnego sensu, który, jak utrzymuje bohater Schulzowskich opowiadań, zamknięty został w Księdze przed początkiem stworzenia, zanim nastał czas. Jako że wszelkie materialne przejawy sztuki zawierają część prawdy absolutnej, artysta zbiera „te ziemskie przybliżenia jak kawałki potłuczonego zwierciadła” (*Księga*, s. 113).

Waga, jaką Schulz przywiązywał do kategorii transcendencji, przyniosła mu miano epigona romantyzmu w oczach niektórych ze współczesnych mu czytelników,<sup>12</sup> podczas gdy późniejsi interpretatorzy odczytywali te poszukiwania pisarza jako pragnienie dotarcia do tego, co w człowieku najistotniejsze.<sup>13</sup> Tym niemniej, w odniesieniu do kategorii transcendencji, zastanović się należy nad znaczeniem obrazów przerostu, bujności i nadmiaru, powracających w niemal opowiadaniu Schulza. Poza rzeczywistością a jednocześnie osadzone w niej w całej okazałości swej nieokiełznanej materialności, panoszą się w tekście przestrzenne anomalie zapuszczonych ogrodów i zapomnianych pokoi, jak również odnogi „nielegalnego” czasu uchylającego się normom zegara i kalendarza. Ponadto należy postawić pytanie, w jaki sposób owe „transcendentne” obszary odnoszą się do Schulzowskiej metafory Księgi oraz do motywu nadliczbowego rozdziału, który artysta pragnie wpiąć pomiędzy stronicę Wielkiego Autentyku.

Schulz pisze w okresie, gdy kategorie autentyczności i oryginalności tracą na znaczeniu, ustępując pod naporem konsumeryzmu, a „aura” dzieła sztuki, jak pisze Walter Benjamin w eseju *Dzieło sztuki w erze technicznej reprodukcji*<sup>14</sup> kurczy się gwałtownie w miarę zalewania sztuki przez kulturę masową. Dzieło zostaje pozbawione wartości kulturowej, a jego odbiorca ulega tandetnemu urokowi obiektów masowej konsumpcji. W literaturze zjawisko to odzwierciedla sekretna fascynacja pisarza (poety) kiczem, która, jak pisze Benjamin w eseju

<sup>11</sup> B. Schulz *Proza*, Kraków 1964. [Cytaty w tekście lokalizuję na podstawie tego wydania]

<sup>12</sup> Najznamienitsi w tej klasie krytyków to niewątpliwie Stefan Napierski i Kazimierz Wyka (*Dwugłos o Schulzu*, 1939, w: Kazimierz Wyka *Stara szuflada*, Kraków 1954, s. 260–271).

<sup>13</sup> Dla przykładu zob. esej Ł. Trzcíńskiego *Szulcowski mit uniwersalnego sensu* z 1986 roku.

<sup>14</sup> Z tomu *Twórca jako wytwórca*, wybrał i przedmową opatrzył H. Orłowski, Poznań 1975.

na temat Charlesa Baudelaire'a, towarzyszy modernistycznej nostalgii za pięknem zanikającego autentyku<sup>15</sup>.

Tym niemniej, Schulzowska kategoria tandety odbiega od wysokiego modernistycznego pojęcia kiczu, które, bądź co bądź, insynuuje istnienie autentyku, nieudolnie imitowanego prawdziwego dzieła. W pisarstwie Schulza tandeta to nie tylko podejrzane, tanie i ponętne atrakcje; tandeta odnosi się również do pozytywnych, twórczych wartości<sup>16</sup>. W przeciwieństwie do kiczu — kiepskiej imitacji prawdziwego obiektu, Schulzowska tandeta należy do domeny *simulacrum*. *Simulacrum* to „zła” kopia, zasadzająca się, zamiast na podobieństwie, na radykalnym braku związku z rzeczywistym obiektem. Stwarza ona rzeczywistość samą w sobie, nie posiadającą żadnego desygnatu. Choć pisarstwo Schulza skrępowane jest platońską tradycją *mimesis*, która potępia *simulacrum* jako „złą” kopię, przejawia ono jednocześnie zachwyt jego twórczą potęgą.

Józef, narrator opowiadań Schulza, przechadza się ulicami miasteczka położonego na krańcach mapy, „na samym brzegu wieczności” (*Republika marzeń*, s.400). W swych wędrówkach poszukuje on zagubionej ścieżki do transcendentnego domu. Zstępowanie w otchłanie mitu zbiega się z wędrówką po kartach opowiadania, podczas gdy mit wychynąć może z gąszczy umykających słowu jedynie w przelotnym momencie narracji, w rytm kroków bohatera. Peregrynacje Józefa określają więc przestrzenny paradoks przesuwania się wzdłuż brukowanych ulic „republiki marzeń”, a jednocześnie „w głąb”, do źródła sensu.

W wędrówkach tych bohater zachodzi przypadkiem w ślepe zaułki i opustoszałe podwórka, u krańca których rozrastają się niespodziewanie dziczące ogrody, pleniące się chwastami i wybujałą roślinnością: „Miasto stoi pod znakiem zielska, dzikiej, żarliwej, fantastycznej wegetacji wystrzelającej tanią i lichą zieleniną, trującą, zjadliwą i pasożytniczą” (*Nawiedzenie*, s. 60). Nieokiełznana flora panoszy się również we wnętrzach domów, wykwitając z tapet sypialni ojca czy w nadliczbowych pokojach starych mieszkań. W *Mityzacji rzeczywi-*

<sup>15</sup> W eseju *O kilku motywach u Baudelaire'a*, przeł. B. Surowska, „Przegląd Humanistyczny” 1972 nr 5–6.

<sup>16</sup> A. Schönle omawia etymologię słowa *tandeta* oraz szerokie implikacje tej kategorii dla pisarstwa Schulza w artykule „*Cinnamon Shops*” by Bruno Schulz: *The Apology of Tandeta*. „The Polish Review” 1991, vol. XXXVI, no. 2, 1991, s. 127–144. Tłumaczenie polskie pt. „*Sklepy cynamonowe*” Brunona Schulza: *apologia tandety*, tłum. J. Szpyra, w: *Bruno Schulz in Memorial 1892–1942*, pod red. M. Kitowskiej-Łysiak, Lublin 1994.

stości Schulz określa przestrzeń jako kategorię ludzkiej subiektywności, „zakrzywioną wokół ludzkiej świadomości”. Tym niemniej, miast Kantowskiej „czystej kategorii”, przestrzeń w opowiadaniach Schulza nabiera cech przedziwnej materialności, w miarę jak nieposkromiona roślinność wymyka się spod kontroli subiektywności i pełni na terytorium przeoczonym przez ludzką przezorność. Tak więc obszary, które wydają się szczelnie zamknięte ścianą czy płotem, niespodzianie otwierają się na „nielegalne” zewnątrz, zadając kłam zasadzie skończoności przedmiotów i obszarów objawionych ludzkim zmysłem. Co więcej, metafora swawolnych i przerośniętych peryferii odnosi się również do kategorii czasu. „Nielegalny” czas rozwidla się w zakamarki i przejścia i pełni nadliczbowo na marginesach kalendarzy: „Dni-dziczki, dni-chwasty, jałowe i idiotyczne (...), na dokładkę, za darmo, dni-kaczany, puste i niejadalne, dni białe, zdziwione i niepotrzebne” (*Dni wielkiego sezonu*, s. 145).

Podstępna, zawikłana nadmierność miejskich zaułków przypomina również przewrotne kracjonistyczne poczynania ojca bohatera. W opowiadaniu *Traktat o manekinach* Jakub pragnie stworzyć świat na nowo, zastępując stare, zużyte formy nietrwałymi półformami. W roli demiurga Ojciec obdarzony jest mocą, wobec której „rzeczy wszystkie cofały się niejako do korzenia swego bytu”. Herezjarcha sprzeniewierza się prawowitemu istnieniu, by delektować się stwarzaniem form chwilowych i zastępczych, w „regionach wątpliwych, ryzykownych i dwuznacznych” (*Traktat*, s. 79), dalece odbiegających od prawdziwego życia.

Dzikie ogrody w opowiadaniach Schulza wyrastają na obszarach nieposkromionej wyobraźni, obradzając tekstowym nadmiarem, wskutek którego opowiadanie przerasta samo siebie, przelewając się w nieskończone odnogi czasu i przestrzeni. Schulz zdaje się sugerować, że proces twórczy jest nieokiełznany i przerasta narzucone mu wymogi formy przez kategorie piękna, po to by panoszyć się na terytorium wymykającym się spod kontroli estetycznego paradygmatu.

W szkicu pod tytułem *Parergon*, będącym analizą rozważań Kanta na temat piękna i wzniosłości w *Krytyce władzy sądu*, Derrida określa *parergon* jako pozostałość po obrzeżach dzieła (*ergonu*), nieuchronną katastrofę przytrafiającą się centrum<sup>17</sup>. Kant sytuuje *parergon* w obszarze naturalnego, nieskrępowanego normą piękna

<sup>17</sup> J. Derrida *Parergon*, w: *The Truth in Painting*, Chicago 1987, s. 17–108.

(*pulchrituda vaga*). *Parergon*, czyli w dosłownym znaczeniu „ornament”, znajduje się na obrzeżach właściwego pola, tym niemniej jego transcendentna zewnętrzność przenika wewnątrz obszaru. Wdziera się on niejako w *ergon* w postaci „wewnętrznego braku w systemie, do którego został on dodany” (*Parergon* s. 56). Derrida twierdzi, że dzieło sztuki jest uwarunkowane tym, czego samo nie posiada, czyli zasadza się na paradoksalnej logice braku (*sans*); parergonalność zbłąkanej zewnętrzności w sposób negatywny sygnalizuje wewnątrz. *Parergon*, nacechowany w równym stopniu absolutną transcendentnością, jak i absolutną przypadkowością, jest świadectwem *sens*. Centrum, obramowane ornamentem, jest nieodmiennie skażone nieokreślonością. W ten sposób bezwzględna wewnętrzność centrum podana jest w wątpliwość i objawiona jako niewystarczająca sama w sobie, ułomna i uzależniona od tego, co poniekąd ledwie ją „ozdabia”. Pisarstwo Schulza, przepełnione fascynacją rubieżami czasu i przestrzeni, wydaje się artystycznym traktatem na temat parergonalności. Splątane gąszcza ogrodów, czy rozwidlające się przesmyki czasu, wypływają poza granicę określoną przez centrum — mityczny środek, równoznaczny z głębią, jednością, niepodzielnością oraz ścisłym, koncentrycznym przyleganiem systemu do samego siebie. Należy również dodać do rozważań Derridy, że *parergon*, (ornament), również uchyla się imperatywowi figuratywności, na której zasadza się *ergon*. I właśnie ponieważ nie jest on domeną piękna i skończonej formy — jako zbędny oznajmia charakterystyczne dla wzniosłości wydarzenie, które zdecydowanie wymyka się możliwościom przedstawiania w ramach schematu *mimesis*. Tak więc „ukazuje” on nie tylko „brak”, który, według Derridy, jest warunkiem możliwości powstania dzieła, lecz także **w y d a r z e n i e** zachodzące w dziele, pomimo że jako takie nie jest ono uchwytne za pomocą obrazu czy możliwe do ujęcia w kategoriach obecności. Bruno Schulz odbiera radykalność tego wydarzenia jako metafizyczną tęsknotę za uniwersalnym sensem; tym niemniej, sens nieustannie przemieszcza się w *sans*, brak — w nieprzedstawialną terażniejszość powstawania tekstu.

Posłuszne nakazowi przedstawiania *sans* teksty Schulza eksplorują granicę pomiędzy formą i bezforemnością, ściśle oznaczoną figurą a rozmazaną, bezkształtną masą. Podczas gdy kontury miasta rozplývają się w bezmiarze nieopanowanej flory, Ojciec-hereszjarcha stwarza coraz to nowe, metamorficzne i wybujałe półformy. W przeciwieństwie do racjonalnych poczynań prawowitego stwórcy, autora



rzeczywistości zasadzającej się na formie, porządku i określonym kształcie, w następstwie działalności herezjarchy rodzą się stworzenia bezsensowne i niedokończone, tymczasowe i niepotrzebne. Rzucając wyzwanie wszelkiemu przyzwoitemu rzemieślnictwu, herezjarcha nie zwraca uwagi na trwałość czy solidność swych wytworów, gdyż, jak oznajmia w *Traktacie o manekinach*, „My dajemy pierwszeństwo t a n d e c i e. Po prostu porywa nas, zachwyca, taniłość, lichota, tandetność materiału” (s. 83). Przedkłada on stworzenia tymczasowe nad dzieła prawowitego demiurga czy nad tradycyjne dzieła sztuki: obie te kategorie są bowiem „dobrymi” kopiami, którym pisana jest nieśmiertelność. Prawowity Stwórca pragnął stwarzać materię, która w swym przejrzystym pięknie odślaniałaby duchową zawartość, podczas gdy herezjarcha lubuje się w materii ciężkiej, bezwładnej i nieprzejrzystej.

Nieprzerwane stwarzanie półform, wylewających się z matrycy mającej nadać im kształt, powoduje erozję obrzeża, którego zadaniem jest wyznaczanie ściśle określonych konturów przedmiotów. Tak więc Schulzowski *Traktat o manekinach* odczytany może być jako odrzucenie tradycyjnej normy artystycznej, według której piękno zawiera się w harmonii formy. Kontemplacja harmonijnego, dokończonego i postrzegalnego kształtu powoduje, jak twierdzi Kant w *Krytyce władzy sądzienia*, estetyczne uczucie bezinteresownej przyjemności. Schulzowski herezjarcha, jak również Schulz jako herezjarcha, lubuje się jednak w bezkształcie i bezmiarze, które uniemożliwiają stworzenie formy.

Herezjarcha rzuca wyzwanie nie tylko kanonom piękna, ale również wszelkiej sztuce, która aspiruje do nadawania rzeczom zdecydowanego kształtu i kieruje się imperatywem figuratywności. Sztynna forma zniewala zmysły w imię ideału piękna i harmonii pomiędzy formą a materią. Dla Ojca te wymogi klasycznej estetyki to jedynie dowód na „tyrańską samowolę, z jaką rzuca się on [prawowity Stwórca] na bezbronną kłodę” (*Traktat*, s. 86). Ojciec buntuje się przeciw niezrównanej perfekcji boskiego stworzenia, gdyż paraliżuje ona proces twórczy. W kluczowym momencie tyrady obwieszcza on, iż „Chcemy być twórcami we własnej, niższej sferze, pragniemy dla siebie twórczości, rozkoszy twórczej” (s. 82).

Dla Schulza życie materii to nieustanna maskarada, równoczesne przybieranie, pochłanianie i porzucanie form. Każdy moment reprezentacji w dziele literackim czy artystycznym jest apologią życia prze-

kształcącej się materii. Jednakże koncepcja bytu jako nieustannie wlewającego się w formę i jednocześnie wymykającego się formie, zdaje się sprzeczna z ideologią zstępowania w głąb uniwersalnego Sensu. Jeśli życie przenika kosmos o tyle, o ile pulsuje ono w materii, a materia znajduje się na powierzchni, „życie” nie przenika w „dół”, do metafizycznego jądra. W takim wypadku czym jest owo centrum, jeśli pozbawione jest ono samego „życia,” energii witalnej? Poczynania artysty zdają się więc zbaczać z drogi do pierwotnego źródła, do centrum, które spoiliby porzucane fragmenty sensu. Ten szczególny paradoks w pisarstwie Schulza leży u podłoża wewnętrznej sprzeczności w stosunku pisarza do tandety. Odzwierciedla się on w odczuciach narratora, zarówno zafascynowanego, jak i zdegustowanego wytworami kreacjonistycznych poczynań herezjarchy czy też wątpliwego autoramentu towarem w sklepikach na ulicy Krokodyli.

Zasada parergonalności w odniesieniu do kategorii transcendencji u Schulza stosuje się również do kluczowej metafory *Księgi*. Wielki Autentyk, pierwotny nawet wobec *Księgi Rodzaju*, to nieosiągalny absolut, słowo objawione przed początkiem czasu. Narrator opowiadań Schulza oddaje cześć Księdze i oznajmia, że misją jego jest odnaleźć Autentyk. W międzyczasie napotyka on rozmaite „ziemskie przybliżenia” *Księgi*. Jakkolwiek niedoskonałe, co poniektóre noszą znamiona Autentyku i pozwalają na przelotne objawienie się jego doskonałości. Jednym z takich tekstów objawionych Józefowi jest markownik Rudolfa, z którego, w momencie epifanii, wyłania się „wizja rozplamionej piękności świata” (*Wiosna*, s. 200). Markownik obdarzony jest tajemną siłą, wyzwalającą u Józefa–egzegety nadzwyczajne moce twórcze.

W niemal każdym opowiadaniu Schulza książka, mapa, kalendarz czy album ze znaczkami urasta do rozmiarów świata czy nawet wszechświata, lub też na odwrót, świat kurczy się do rozmiarów znaczka pocztowego czy stronicy. Przestrzeń opowiadania, żywa, metaforyczna tkanka tekstu, na przemian kurczy się i rozszerza. *Księga* objawia się w coraz to innych tekstach, kolejnych, niedoskonałych imitacjach, a jednocześnie oddala się i rozmywa w przyływach i odpływach egzegezy. Zadaniem artysty jest dążyć do horyzontu wyznaczonego przez Autentyk, a jego marzeniem — by jego własny, niedoskonały tekst został wchłonięty pomiędzy stronicę *Księgi*. Tekst Józefa staje się więc rozdziałem dodanym do Autentyku, parergo-

nem oryginalnego dzieła, skazanym na egzystencję na marginesie. Tym niemniej należy zadać pytanie, czy Autentyk w ogóle zaistniałby, gdyby nie ów zwykły rozdział, materialna stronica tekstu, która niczym chwast panoszący się w opuszczonych zaułkach miasta, wyrasta spomiędzy kart Księgi i kiełkuje masą „nadprogramowych” światów<sup>18</sup>.

W eseju *Edmond Jabes i kwestia Księgi*<sup>19</sup> Jacques Derrida stwierdza, że idea Księgi, która wywodzi się z tradycji judejskiej, jest nieodłącznym elementem motywu wiecznej wędrówki. Księga staje się więc zarówno punktem wyjścia, jak i celem podróży, a wszystko, co znajduje się na zewnątrz Księgi, jest już w nią wpisane od zarania czasu w postaci mitu o jej pochodzeniu. Pisze Derrida: „Exodus z Księgi, jej „inny” a także jej próg, wypowiedziane są w samej Księdze. Wychodzimy z Księgi jedynie w ramach tejże samej Księgi, gdyż (...) świat jest Księgą” (s. 76). Jednakże pod koniec analizy Derrida pyta, czym byłaby Księga, gdyby okazało się, że wskutek swej transcendentności, Byt jako taki znajduje się radykalnie poza stronicami Księgi (s. 77). Zewnętrzność Księgi to moment jej nieczytelności, pozostałość, która jest tym niemniej warunkiem możliwości zaistnienia Księgi. Z kolei owa absolutna, nieokreślona i niewyraźna zewnętrzność Księgi powoduje, że artysta, /pisarz nie ustaje w twórczych poszukiwaniach. W tekście Schulza napięcie spowodowane nierozwiązywalną kwestią, czy Księga jako taka, zasadza się na wewnętrznej idealności czy na transcendentnej „dodatkowości”, wytwarza siłę popychającą bohatera do dalszych wędrówek.

Egzegeta podąża ku najdalszym horyzontom odczytania Księgi, ku krańcowi czasu, który w tradycji judejskiej oznajmiony zostanie nadejściem Mesjasza. Dla Schulza byłby to moment spełnienia, a jednocześnie powrotu do dzieciństwa i do genialnej epoki Księgi (*List do Andrzeja Pleśniewicza*, s. 580). Jednakże ostateczny paradoks Księgi jak również i niebywały skandal to podejrzenie, że być może

<sup>18</sup> Nawiasem mówiąc, wieloletnie poszukiwania Schulzowskiego *opus magnum*, zaginionej powieści *Mesjasz*, zdają się powielać scenariusz pogoni za zaginionym Autentykiem. (Zob. zwłaszcza fascynujący artykuł J. Ficowskiego *W oczekiwaniu na Mesjasza*, „Polityka” 1992 nr 46. W jakim stopniu idea Autentyku zasadza się na fakcie, że nie możemy go odnaleźć? Fascynująca historia zaginionego rękopisu Schulza, która zainspirowała Cynthię Ozick do napisania *Mesjasza ze Sztokholmu*, wydaje się potwierdzać przekonanie pisarza o tekstowym charakterze rzeczywistości. Utekstowany Bruno Schulz stał się więc pośmiertnie częścią swej własnej metafory poszukiwania Autentyku.

<sup>19</sup> Z tomu *Writing and Difference*, Chicago 1981, s. 64–78.

Autentyk nigdy nie zaistniał, lub że powstał jedynie jako symulacja *a posteriori*, w procesie poszukiwania zainicjowanego wpojonym od dzieciństwa nieodpartym pragnieniem odnalezienia Autentyku.

Czym jest więc radykalna zewnętrzność tekstu, ów mętny obszar nieczytelności? W jaki sposób odnosi się ona do „zewnętrznego” charakteru Schulzowskich peryferii? W swych rozważaniach na temat *simulacrum* Platon stwierdza istnienie dwóch par przeciwieństw: oryginału i kopii, oraz wzorca i *simulacrum*. Rozróżnienie to wypływa z podstawowej opozycji pomiędzy idealnym bytem i jego materialnymi przejawami. W ramach tego rozróżnienia kopie to prawowite pretendenci do Prawdy, wykazujące autentyczne podobieństwo, czyli wewnętrzne pokrewieństwo, z Ideą. Z drugiej strony, *simulacrum* to jedynie godny potępienia uzurpator do prawdy, charakteryzujący się absolutnym brakiem podobieństwa do Idei. Nawet przelotnie nie ociera się ono o Ideę, gdyż niepodobieństwo jest absolutne, nie zaś powstałe na wskutek stopniowego zanikania wspólnych cech. Tym niemniej, pomimo swego powierzchniowego charakteru, *simulacrum* stwarza pozory „rzeczy prawdziwych”.

W przeciwieństwie do Platona, Jean Baudrillard wypowiada się na temat *simulacrum* w kategoriach nader pozytywnych; bądź co bądź, jest ono najoczywistszym przejawem kultury naszych czasów. Baudrillard potwierdza, że *simulacrum* nie zdradza żadnego podobieństwa do istniejącej rzeczywistości, za wyjątkiem rzeczywistości, którą stwarza ono samo w sobie. *Simulacrum* wchłania rzeczywistość w swój własny świat autoreferencyjnych znaków i obala wszelkie opozycje, zamieniając je w parodię samych siebie, w tym również przeciwieństwo pomiędzy życiem i śmiercią, bytem i niebytem<sup>20</sup>.

Domena *simulacrum* w tekście Schulza to przede wszystkim ciesząca się złą sławą ulica Krokodyli z opowiadania pod tym tytułem. Narrator zapuszcza się w wątpliwego autoramentu zaułki dzielnicy, która na mapie oznaczona jest białą plamą. Dla kartografa, autora starej mapy, którą ojciec Józefa przechowuje pieczołowicie w szufladzie, nowoczesna dzielnica ulicy Krokodyli jest odrażająca, gdyż psuje ona nieposzlakowane piękno i symetrię rozkładu miejskich ulic. Ulica Krokodyli obramowana jest skleconymi na prędcie sklepikami, których właściciele poruszają się jak marionetki. Pomimo pozorów wielkiego biznesu, Józef odnosi wrażenie bezładnego teatru kukiełek.

<sup>20</sup> Zob. J. Baudrillard *Selected Writings*, red. M. Poster, Stanford 1988.

Scenerię tę charakteryzuje dwuwymiarowość, a jej płaszczyzny zdają się zachodzić na siebie bezładnie: „Ta rzeczywistość jest cienka jak papier i wszystkimi szparami zdradza swą imitatywność” (*Ulica Krokodyli*, s. 132). Wulgarną szpetotę ulicy Krokodyli podkreśla brak kolorów oraz wrażenie płaskości, spowodowane brakiem światłocienia. Choć narrator świadomy jest oszukańczego charakteru dzielnicy, nie może się oprzeć jej wulgarnym wdziękom, a opisując ją posługuje się metaforą wybujałej roślinności z terenu bezpańskich, zdziczałych ogrodów:

Pseudoamerykanizm, zaszczepony na starym, zmurszałym gruncie miasta, wystrzelił tu bujną lecz pustą i bezbarwną roślinność tandetnej, lichej pretensjonalności [...]. W atmosferze nadmiernej łatwości, kiełkuje tutaj każda najłżejsza zachcianka, przelotne napięcie puchnie i rośnie w pustą, wydętą narośl, wystrzela szara i lekka roślinność puszystych chwastów, bezbarwnych, włochatych maków. [s. 123, 131]

Podobnie jak królestwo spod znaku mleczaka, czy wtórne stworzenia herezjarchy, ulica Krokodyli jest nieokiełznana i wybujała; zarazem ponętna jak odpychająca.

W swych wędrówkach ulicami miasta Józef to typowy modernistyczny przechodzień z gatunku *flaneur* opisanego przez Benjamina w eseju o Baudelaire. Jednakże, w przeciwieństwie do kiczowatości modernistycznego miasta, tandeta, w całej swej taności i lichocie, nie próbuje niczego naśladować, a jedynie stwarza symulowaną rzeczywistość rządzącą się własnymi prawami. W rezultacie staje się ona wulgarną imitacją samej siebie. Jak zauważa Józef: „Nie brak w obrazie miasta i pewnych cech autoparodii” (s. 126).

Dzielnica istnieje jako proces powstawania *simulacrum*; za pomocą niesprecyzowanych obietnic i kuszących przedmiotów sugeruje ona istnienie ukrytego znaczenia, jednakże nie ma ona żadnego związku z rzeczywistością, choć oszukańczo ową rzeczywistość udaje. Dzielnica tandety jest nieświadoma idei oryginalnego wzorca, nie mówiąc już o „prawdziwym”, szanującym się świecie znajdującym się w jej najbliższym sąsiedztwie.

Józef, akolita prawdy i rycerz oddany idei Księgi, jest zaniepokojony tym widowiskiem i podejrzewa w nim spisek, kolejną przeszkodę, którą należy pokonać podczas krucjaty do krainy Autentyku: „Cała ta manipulacja wydaje się czymś nieistotnym, pozorem, komedią, ironicznie zarzuconą zasłoną na prawdziwy sens sprawy” (s. 125). Na próżno jednak będzie on przeszukiwał brudnawe sklepiki próbując

przebić się przez natrętną, płaską powierzchnię i przywrócić światu trójwymiarowość.

Jean Baudrillard wyjaśnia, że *simulacrum* podważa filozoficzną tradycję zasadzającą się na binarnych opozycjach, ponieważ, na skutek wchłonięcia jednego członu opozycji przez drugi, wytwarza ono „trzecią kategorię”. Owa monstrualna „trzecia kategoria” pary przeciwieństw zawsze wykracza poza układ. Rzeczywistość ulicy Krokodyli zalicza się do porządku *simulacrum*, również z powodu tej charakterystycznej cechy przerostu i przesyty. Nadmierna obfitość buba sprawia bohaterowi przedziwną przyjemność. Jednak w przeciwieństwie do dostojnej, estetycznej przyjemności doznawanej w trakcie kontemplowania piękna, zanurzenie się w *simulacrum* powoduje coś w rodzaju ekstazy. Baudrillard określa ten afektywny stan jako „właściwość każdego ciała, które wiruje coraz prędzej wokół własnej osi, aż zatracą jakiegokolwiek znaczenie i promieniuje jako czysta i pusta forma”. Schulz opisuje doznania bohatera w podobnych kategoriach: „Cała ona [dzielnica] nie jest niczym innym jak fermentacją pragnień, przedwcześnie wybujała i dlatego bezsilna i pusta” (s. 131). Podczas swej eskapady w „dwuznaczne rejony” narrator jest zarówno olśniony, jak i zdegustowany; w rezultacie jego próby opisanego wyprawy są równie niejasne co sama dzielnica. Narrator usiłuje ująć wrażenie fasadowości dzielnicy w kategoriach teatru: „rozwiązuje się i rozsprzęga ta zaimprovizowana maskarada i, niezdolna wytrwać w swej roli, rozpada się za nami w gips i pakuły, w rupieciarnię jakiegoś ogromnego, pustego teatru” (s. 127). W jaki sposób odnieść więc należy wyprawę Józefa do innych jego wędrówek ulicami miasta? W opowiadaniu *Sklepy cynamonowe* bohater, w drodze z teatru do domu, zbacza z utartego szlaku w uliczkę sklepów cynamonowych, które chlubią się rzadkimi i niespotykanymi towarami. Józef po raz kolejny wykracza poza rzeczywistość wyznaczoną kategoriami czasu i przestrzeni, by znaleźć się w mieście-surogacie, w kolejnym, niespodziewanym dodatku do mapy miasta: „...zwielokrotniają się, płaczą i wymieniają jedne z drugimi ulice. Otwierają się w głębi miasta, żeby tak rzec, ulice podwójne, ulice sobowtóry, ulice kłamliwe i zwodne” (*Sklepy cynamonowe*, s. 110). Zarówno ulica jak i sklepiki w osobliwy sposób upodabniają się do miasta znanego Józefowi na co dzień, a eskapada, niczym w marzeniu sennym, przemienia się w przejażdżkę dorożką po rozgwieżdżonym niebie z obrazu Van Gogha: „Kolorowa mapa niebios wyogromniała w kopułę niezmier-

ną, na której spiętrzyły się fantastyczne lądy, oceany i morza, porysowane liniami wirów i prądów gwiazdnych, świetlistymi liniami geografii niebieskiej” (s. 119). Tym niemniej, gwieździste, przepastne niebo, niezrównane widowisko natury, okazuje się imitacją malowidła na kurtynie teatralnej! Gdy Józef po raz pierwszy wszedł do teatru, uwagę jego przykuło „sztuczne, malowane niebo, które szerzyło się i płynęło wzdłuż i w poprzek, wzbierając ogromnym tchem patosu i wielkich gestów... Dreszcz płynący przez wielkie oblicze tego nieba zdradzał iluzoryczność tego firmamentu” (s. 110).

Obie wyprawy Józefa prowadzą więc w obszary wymykające się zasadzie referencyjności, oderwane od świata znaków i rzeczywistych odniesień. Prawo *simulacrum* stanowi o rzeczywistości w obu opowiadaniach; co więcej, parodiują one zasadę *mimesis* poprzez naśladowanie i wypaczanie się nawzajem na zasadzie krzywych zwierciadeł. Egzotyczne aromaty sklepów cynamonowych odpowiadają zapaszkom zakazanych uciech z ulicy Krokodyli, a sklepy w obu dzielnicach sprzedają wysoce pożądane i niespotykane gdzie indziej towary. Obie dzielnice są świadectwem „bankructwa rzeczywistości”, jak to określa Schulz w liście do Witkacego. Fakt, że oba opowiadania umieszczone zostały obok siebie w tomie *Sklepy cynamonowe* podkreśla zarówno różnice, jak i niepokojące podobieństwa pomiędzy opisanymi w nich dzielnicami. Notabene, amerykańskie tłumaczenie *Sklepów cynamonowych* dość fortunnie podkreśla zjawisko wypaczonego naśladownictwa, zachodzące pomiędzy opowiadaniem, jako że tom ten ukazał się w Stanach Zjednoczonych pod tytułem *The Street of Crocodiles*.

Antymimetyczny charakter tekstowej rzeczywistości dostrzec można i w wielu innych opowiadaniach. Kolejne symulowane miasteczko pojawia się *Sanatorium Pod Klepsydrą*. W Sanatorium, na obrzeżach czasu, Józef wkracza w kolejny świat istniejący jedynie na zasadzie substytutu. I znów jest on niepokojąco podobny do rodzinnego miasta: „Dziwne, mylące podobieństwo do rynku naszego miasta rodzinnego!” (*Sanatorium Pod Klepsydrą*, s. 321). Jest to rzeczywistość warunkowa, istniejąca na zasadzie niepisanej umowy pomiędzy mieszkańcami. Przyjezdny czuje się nieswojo, gdy napotyka ten „politowania godny surogat życia” (s. 322), który uparcie wdziera się w tkankę rzeczywistości, choć nie ma do niej najmniejszego prawa. Nawet lustra Sanatorium są zamazane i matowe; w udawanej rzeczy-

wistości Józef nie może nawet czerpać otuchy z widoku własnego odbicia.

Tak więc, pomimo proklamowania misji dotarcia do głębi uniwersalnego Sensu, do korzeni, które umożliwiłyby mu skonstruowanie mitycznej jedności bytu, narrator bezustannie zbacza w zaułki *simulacrum*. Niepewny, wobec której perspektywy należy zachować lojalność, bohater oscyluje pomiędzy lękiem czy nawet odrazą, a fascynacją graniczącą z ekstazą. *Simulacrum* zdaje się stopniowo wypierać dobrą, solidną rzeczywistość, a w kilku opowiadaniach rozprzestrzenia się na cały wszechświat. Dla przykładu, apokaliptyczny wiatr w opowiadaniu *Wichura* maleje do perspektywy teatralnej maszyny naśladowującej odgłosy rozszalałej natury, „imitującej na wąskiej przestrzeni kulis tragiczne bezmiary, kosmiczną bezdomność i sierocstwo wichury” (*Wichura*, s. 98). Podobne skurczenie się eschatologicznego wymiaru następuje w opowiadaniu *Kometa*. Miasteczko oczekuje ze zgrozą kosmicznego krachu, zderzenia ziemi z kometa, lecz tym niemniej, miast tragicznego finału, przepowiedziany koniec świata to „bicyklowo-prestidigitatorski, wspaniale-hokus-pokusowy i pouczający eksperymentalny koniec świata” (s. 422–433). Gdy kometa mija ziemię, „kosmiczne perspektywy” zostają pospiesznie zwinięte (s. 429), a *theatrum mundi* powraca do rozmiarów wodewilowej sceny.

W królestwie *simulacrum* porządek czasowy zastąpiony zostaje dwuwymiarowym, przestrzennym porządkiem nasuwających się na siebie powierzchni. W tym sensie opowiadania Schulza charakteryzuje, by użyć terminu Fredrica Jamesona, „załamanie się czasowości”<sup>21</sup>. Kategorie czasowe odnoszą się jedynie do ikony — „dobrej” kopii. W świecie *simulacrum* wszelkie głębie i dwubiegunowe opozycje zostają pochłonięte przez mnogość dziwnych, coraz to nowych powierzchni. Uniemożliwia nam to pojmowanie sztuki jako następstwa oryginału i kopii, ponieważ kategorie te są pochodną czasu rozumianego jako progresja. Model mimetyczny zasadza się na procesach kopiowania i naśladownictwa, a więc zawsze uprzywilejowuje „przedtem” i „potem” wobec czystego czasu „teraz” wydarzenia i w ten sposób przesłania pytanie „Czy to się dzieje?”. Tak więc w opowiadaniach Schulza czas jako taki objawia się w postaci przestrzennych metafor — zatłoczonego pociągu czy rozwiniętej bali kolorowego sukna w sklepie ojca.

<sup>21</sup> F. Jameson, w: *Postmodernism or the Cultural Logic of Late Capitalism*. Duke University Press, Durham 1994.



Życie okazuje się parodią samego siebie, niczym więcej jak drżącą i migoczącą powierzchnią. Znakomitym przykładem tego zjawiska jest Dodo z opowiadania *Dodo*, który pozbawiony jest umiejętności „przechowywania” czasu w postaci wspomnień. Pomimo iż jego żywot przebiega na marginesie rzeczywistości, twarz Doda to oblicze mędrca, pobrużdżone zmarszczkami wrytymi jakoby przez liczne przeżycia. Ta „maska wielkiego tragika” (*Dodo* s. 345) odzwierciedla więc wydarzenia, które nigdy się jej nosicielowi nie przydarzyły.

Jeden po drugim, poszczególne aspekty świata Schulzowskich opowiadań odsłaniają swą „tandetną” stronę. Na koniec zaczynamy podejrzewać tandetność samego Tekstu, słowa, które było na początku. Podtytuł *Traktatu o manekinach*, a mianowicie, *Wtóra Księga Rodzaju*, nie tylko powtarza i parodiuje pierwotny act stworzenia. Tym razem to właśnie rzekomy prawowity Stwórca jest podejrzany o magiczne sztuczki, jako zaledwie zręczny operator teatralnej maszynarii. Niewątpliwie taka koncepcja świata stawia pod znakiem zapytania lub wręcz przekreśla pojęcie pierwotnej rzeczywistości. W tym kontekście uszczypliwy komentarz Stefana Napierskiego we wspomnianej już recenzji tomu *Sanatorium Pod Klepsydrą* wnosi, o ironio, ciekawe i nader adekwatne spojrzenie na charakter prozy Schulza:

Nie przestaje się tutaj udawać cudowności, co jest znamieniem naiwności, idącego w parze z żyłką mistyfikatorstwa; kostiumuje się byle co, przebiera jakkolwiek przedmiot, wmawiając mu głębsze znaczenie, które koniecznie jakoby należy przywrócić; bez przerwy w tym celu przesuwa się dekoracja [*Dwugłos o Schulzu* s. 265].

Kiczowatość ulicy Krokodyli wpełza na ostatnie karty Wielkiego Autentyku, na które Józef przypadkiem natrafia w kuchni. Mimo że są one rzekomo prawowitą częścią Autentyku, stanowią jedynie dodatek do Księgi: „Toż to była Księga, jej ostatnie stronicę, jej nieurzędowy dodatek, tylna oficyna pełna odpadków i rupieci!” (*Księga*, s. 166). Wydaje się więc, że Księga nie może zaistnieć materialnie jak tylko w postaci własnego suplementu. Tym niemniej, ów *parergon* Księgi okazuje się uosobieniem tandety, reklamującym wątpliwej jakości produkty, jakie najprawdopodobniej najłatwiej byłoby znaleźć na ulicy Krokodyli. Schulz utrzymuje, że Księga to nieosiągalny horyzont, ku któremu podążać musi artysta. Jest ona postulatem, artystycznym zadaniem, a świat pojmowany jako kopia Księgi składa się z warstw tekstu, odsłanianych stopniowo przez artystę. Tym niemniej, kolejne teksty wyłaniające się spod licznych warstw są coraz bardziej

zamazane i nieforemne: „Powieści bez nazwy, epepeje ogromne, blade i monotonne, bezkształtne byliny, bezforemne kadłuby” (*Wiosna*, s. 218–219). Czymże więc jest oryginał, matryca rzekomo powielana przez poszczególne teksty? Tam, gdzie najdalej sięgnąć, królują jedynie „książki–legendy, książki nigdy nie napisane, książki–wieczni pretendenci, błędne i stracone książki *in partibus infidelium*” (s. 219). Na początku była Księga; był to jednak pogański, heretycki tom. Tak więc nadliczbowe stronicie, które pisarz pragnie wpiąć pomiędzy karty Autentyku, to *pagus* w podwójnym znaczeniu tego terminu. Jean-François Lyotard wyjaśnia, że *pagus* to zarówno stronica jak i pogranicze, na którym rozgrywa się konflikt pomiędzy różnymi rodzajami dyskursu<sup>22</sup>. *Pagus* jest więc przeciwieństwem *vicus*, domu, czyli obszaru, na którym ustaje wszelki konflikt. Podobnie, nawet jeśli Schulzowski narrator odnajduje spokój w domu po kolejnej wędrówce, odbywa się to zawsze kosztem nieustających konfliktów na peryferiach. Między innymi dlatego w opowiadaniach Schulza domkryjówka jest zawsze nawiedzany przez rozpasane, barbarzyńskie peryferie, które wwiercają się w sekretne przejścia czy wymaglinowane drzwi.

Gdzie więc szukać tabernakulum Prawdy? Schulz daje nam wskazówkę, że być może tam, gdzie nigdy nie zagląda oddany czeladnik filozofii prawdy i „dobrych” kopii, a mianowicie, w „tych jarmarcznych kalendarzach i komeniuszach, w tych żebraczych i dziadowskich kantyczkach” (*Wiosna*, s. 246). Prawda kryje się w rzeczywistości simulacrum, a wszelkie głębie i tajemnice jedynie prześlizgują się po błyszczących powierzchniach, pomalowanych jaskrawymi, tandetnymi kolorami.

Według Andreasa Schönle bezwartościowa i pozbawiona treści tandeta jest paradygmatem literackiego przekazu u Schulza; stąd też, niespotykana w polskiej literaturze, fascynacja pisarza fakturą słowa, jego materialnością i szorstkością. Podobnie do poczyznań Ojca-hereżarchy, Schulz dowodzi, że tandeta jest bardziej autentyczna niż jakikolwiek oryginał, jako że podkreśla ona materialność i fakturę przedmiotu. Tandeta jest zarówno czynna jak bierna, stwarzana jak stwarzająca samą siebie. Dodajmy, że metodą twórczą u Schulza jest symulacja. Simulacrum zakłada uniwersalne załamanie się rzeczywistości wraz z jej wartościami, lecz krach ów jest wydarzeniem pozy-

<sup>22</sup> Zob. J.-F. Lyotard *The Differend* Minneapolis 1988, s. 151.

tywnym, sygnalizującym moc twórczą<sup>23</sup>. *Simulacrum* obala *mimesis*, gdyż wskazuje ono, iż oryginał jest już sam w sobie wytworem symulacji. Tym niemniej, choć *simulacrum* niczego nie naśladuje ani nie przedstawia, daje ono świadectwo twórczym procesom, które powołują je do życia jako podobiznę tego, co jest zawsze nieobecne. Choć fundament okazuje się rekonstrukcją, produktem symulacji, choć Idea jest wtórna, a centrum nie istnieje, bynajmniej nie zwalnia to artysty z obowiązku tworzenia; wręcz przeciwnie — zadaniem jego jest wymyślić na nowo to, co zawsze „jakoby” było od zarania czasu. W tym leży potęga *simulacrum*, którą tekst Schulza odślania, nawet jeśli często wbrew sobie i jedynie „parergonalnie”. *Simulacrum* podtrzymuje pragnienie wytwarzania kolejnych „rzeczywistości”; jest więc ono siłą napędową twórczości artystycznej.

Artysta jest demiurgiem stwarzającym świat na nowo w imię walki ze skostniałą formą. Schulz nalega, że zadaniem artysty jest poluzować gęsto utkaną sieć rzeczywistości, gdyż pozwoli to słowu wypełnić się uleciałym z niego sensem. Zabieg ten przywiedzie słowo do pierwotnego domu, pozwoli odzyskać jedność Sensu i przywróci światu jego mitologiczne korzenie. Jednakże czym jest mit? Co udaje nam się odzyskać, gdy — poprzez zabiegi narracyjne — wydobywamy mit na światło dzienne? Jedyne co odzyskujemy w trakcie przywoływania mitu to pamięć wydarzenia, które nigdy nie miało miejsca, które zawsze istniało tylko jako podobizna, kopia nie posiadająca oryginału. W podobny sposób definiuje mit Gilles Deleuze: „Mit, ze swą zawsze kolistą strukturą, jest w rzeczywistości opowieścią o początkach. Pozwala on na skonstruowanie modelu, według którego będą sądzeni rozmaici pretendenci [do prawdy]; jednakże sam początek, fundament, jest sam w sobie *simulacrum*” (*Platon i simulacrum*, s. 53).

Wynika z tego, że pomimo wyraźnie sformułowanego pragnienia odnalezienia jednego sensu w mitycznym domu znajdującym się u kresu wędrówki, w świecie Schulza krzyżują się jedynie ścieżki bez powrotu; jak powiada pisarz: „Obcowanie człowieka z tym niewspółmiernym, wichrowato-rozbieżnym światem pozostaje na zawsze nieporozumieniem, wymijaniem się, ślepym uderzeniem obok” (*Proces Franza Kafki*)<sup>24</sup>. Motywowany pragnieniem dotarcia do końca drogi

<sup>23</sup> W eseju *Platon and the Simulacrum* Gilles Deleuze określa twórcze wydarzenie zachodzące w procesie symulacji za pomocą terminu *effondement*. Termin ten zasadza się na nieprzetłumaczalnej grze słów; łączy on znaczenie *font* — „dno”, oraz *effondrement*, — „zawalenie się”.

<sup>24</sup> W tomie *Republika Marzeń*, Warszawa 1993, s. 56.

i zamknięcia cyklu człowiek opowiada historię siebie jako monolitycznej świadomości, która wyłoniła się z otchłani mitu. Tendencja ta uwidoczniła jest w podstawowym paradoksie twórczości artystycznej: artysta pragnie powrócić do stanu, zanim wyłoniła się świadomość; poszukiwania wiodą go jednak poprzez fabulację i narrację, które są nieodmiennie autorefleksyjne. Jednakże dialektyczna refleksja nie jest w stanie uchwycić szczególnej zewnętrżności opowieści, jej momentu zamglenia i nieczytelności. W tekstach Schulza, być może właśnie dlatego, że postulują one dialektyczny powrót jako swe zadanie, zarówno artystyczne, jak i ogólnoludzkie, wyrasta tekstowa narośl, uparta pozostałość, zawsze przerywająca cykl i sygnalizująca niemożność powrotu podmiotu do samego siebie, gdyż zawsze objawi się kolejne sekretne przejście, które przerywa obwód i zamazuje mapę.

Tak więc transcendentny moment, początek i cel wędrówki, zbiega się w tekstach Schulza z obszarami przerostu, z tym, co nigdy nie mieści się w obrębie rzeczywistości i odnosi do niej na zasadzie parergonalności. *Parergon* uniemożliwia zakończenie procesu odczytania tekstu; tym samym jednak nieustannie zapoczątkowuje wędrówkę. Taka koncepcja twórczości artystycznej wymaga jednakże spojrzenia na pojęcie dzieła sztuki w kontekście wybiegającym poza tradycyjne kategorie estetyczne.

Dzieło Schulza wpisuje się więc w kategorię wzniosłości na dwóch poziomach. Pierwszy z nich potwierdza kantowską definicję wzniosłości i skupia się na równoczesnej fascynacji i odrazie, estetycznej przyjemności i lęku spowodowanym widokiem „dzikiej natury” (*die rohe nature*), by użyć sformułowania Kanta. Ta nieposkromiona natura rozrasta się w tekście Schulza na kolejne aspekty tekstowej rzeczywistości. Natomiast drugi poziom, który odpowiada pojęciu „postmodernistycznej wzniosłości”, wprowadza teksty Schulza w postmodernistyczne opłotki, gdzie transcendencja odsłania nam się jako proces wytwarzania *simulacrum*. Zamiast na nieosiągalnych przez człowieka wyżynach, postmodernistyczna wzniosłość zachodzi „w środku”, jako wydarzenie dzieła sztuki, w trakcie nieprzerwanej symulacji. To, co „ukrywa” się w dziele sztuki czy w dziele literackim jest niewyraźne i nie da się go odsłonić; lecz sam fakt, że daje ono początek jednemu w swoim rodzaju odczuciu wzniosłości jest dowodem na to, że wydarzenie się odbywa. „Czy to się dzieje?” — daje nam pewność, że wiecznie niekompletna prezentacja, proces przed-

stawiania, nigdy nie ustaje i zachodzi podczas wydarzenia będącego dziełem sztuki czy dziełem literackim.

Gilles Deleuze zaznacza, że *simulacrum* „wskazuje na ogromne wymiary, głębie i odległości, których patrzący nie może objąć; ma on wrażenie podobieństwa, ponieważ nie może nimi zawładnąć”. Jest to więc „stopniowy proces podminowywania wszelakich głębi, zręczne unikanie ekwiwalentu, limitu, tego Samego czy Podobnego: zawsze jednocześnie mniej jak i więcej, lecz nigdy tyle samo” (*Platon i simulacrum*, s. 49). W sposób charakterystyczny dla uczucia wzniosłości, kontemplacja symulowanych przepastnych głębi nie wytwarza znaku zawierającego się w kategoriach przedstawialności, a tylko silne, jedyne w swoim rodzaju odczucie. Podobnie do wzniosłości, *simulacrum* obala zasadę figuratywności; jest ono tylko procesem, gestem, który nigdy nie prowadzi do przedstawienia konkretnego kształtu, lecz do zaprezentowania jego braku. Zarówno *simulacrum*, jak i wzniosłość odznaczają się nadmiarem i wysuwają na plan pierwszy rozmywanie się obrzeża, czy też przedstawiają je w sposób negatywny, jako nieustający proces rozmywania się i przerywania granicy.

Transcendentne obszary w opowiadaniach Schulza, „regiony wielkiej herezji,” to symulowana przestrzeń ekstazy artystycznej twórczości, która niweluje *mimesis*. Tekst Bruno Schulza opuszcza więc rejony „pięknego podobieństwa”, by dać upust nieskrępowanej twórczej potrzebie. Wchodzi więc on w sąsiedztwo *simulacrum*, w regiony „postmodernistycznej”, a specyficznie dla Schulza — „tandetnej” wzniosłości. Sztuka Bruno Schulza, która przecież chlubi się swą przynależnością do epoki zasadzającej się na filozofii głęboko zakorzenionych struktur, niejako podważa podstawowe przesłanie tej filozofii, a mianowicie, że sztuka jako taka jest jednolita, wyrażająca monolityczną prawdę. W ten sposób Schulzowski tekst stawia przed sztuką zadania wychodzące daleko poza granicę tradycyjnej estetyki, a także poza modernistyczny paradygmat, w którym zwykliśmy go sytuować. Fragmentaryczne opowiadania Schulza podminowują narracyjną zasadę skończonego, uformowanego dzieła sztuki, lecz choć nie składają się one na żadną sensowną historię, podtrzymują, i najwyraźniej czerpią wielką przyjemność z własnej niezborności oraz wysyłają sygnał „Czy to się dzieje?”, czyli przemożnego odczucia „te-raz” artystycznego wydarzenia.