

Władysław Panas

WILLA BIANKI

Mały przewodnik drohobycki
dla przyjaciół
(fragmenty)



WYDAWNICTWO UMCS

WILLA BIANKI

ВІЛЛЯ Б'ЯНКИ

Publikacja ukazała się dzięki wsparciu
Andrzeja Pruszkowskiego
Prezydenta Miasta Lublina

Публікація вийшла завдяки підтримці
Анджея Прушковського
Президента Міста Любліна

Dzieciom i wnuczce
— *Ojciec*

Владислав Панас

ВІЛЛЯ Б'ЯНКИ

Малий дрогобицький путівник
для приятелів

(фрагменти)

Підготовка до друку і примітка

ПАВЕЛ ПРУХНЯК



ВИДАВНИЦТВО УНІВЕРСИТЕТУ МАРІЇ КЮРІ-СКЛОДОВСЬКОЇ
ЛЮБЛІН 2006

Władysław Panas

WILLA BIANKI

Mały przewodnik drohobycki
dla przyjaciół

(fragmenty)

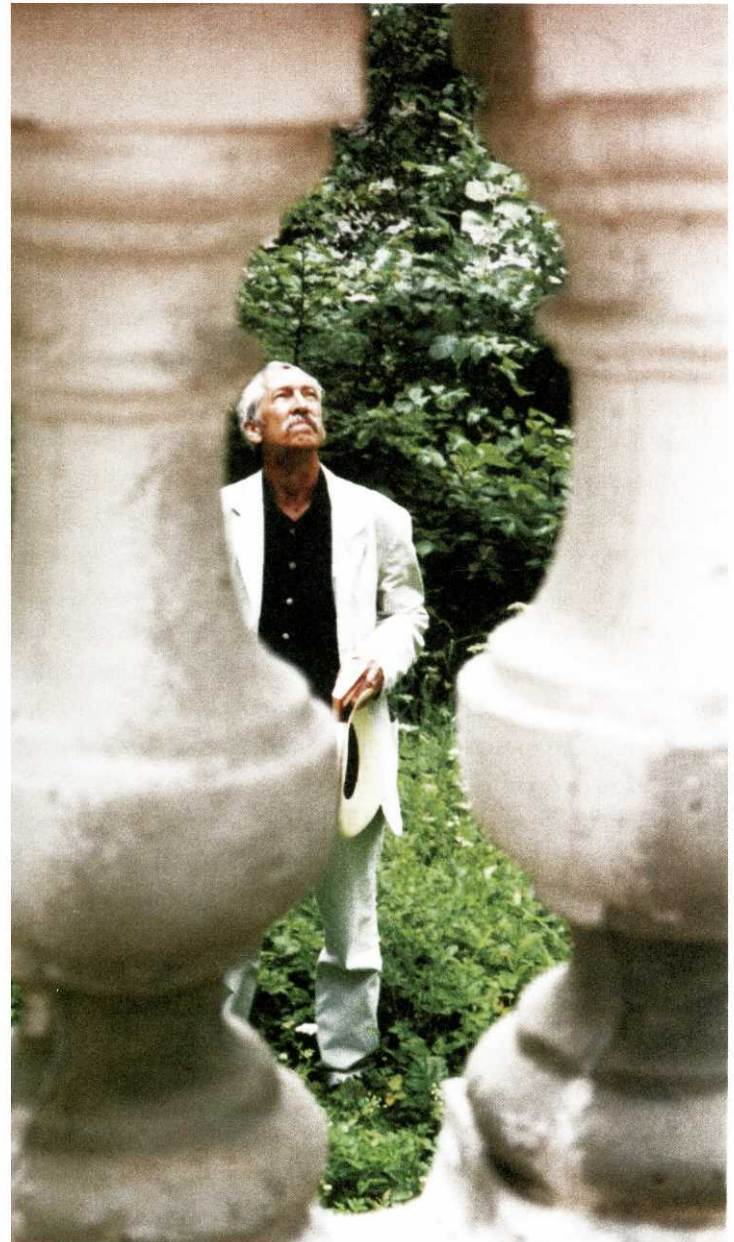
Przygotowanie do druku i nota

PAWEŁ PRÓCHNIAK

WYDAWNICTWO UNIwersytetu MARIi CURIE-SKOŁODOWSKIEJ
LUBLIN 2006

Wydano w pierwszą rocznicę śmierci Autora

Видано у першу річницю смерті Автора



OSRODEK
BRAMA
GRODZKA

P-32



TEATR NN

*Czy jestem sam jeden tylko
w posiadaniu tej zadziwiającej prawdy?*

Bruno Schulz, *Wiosna**

I

Kiedy patrzymy na życie i dzieło Brunona Schulza dzisiaj, sto jedenaście lat od jego urodzin i sześćdziesiąt jeden lat od jego śmierci, kiedy spojrzeniem obejmujemy to wszystko, co się w tym czasie z nim i z jego twórczością działo, co się aktualnie dzieje i co będzie się nadal działo – jestem o tym przekonany, chociaż nie przypisuję sobie proroczych zdolności – nie sposób oprzeć się wrażeniu, że mamy do czynienia z czymś, co Emmanuel Lévinas nazywał „intrygą Nieskończoności”. Jak bowiem inaczej objaśnić ten ciąg faktów i wydarzeń, które układają się w jakąś wielką i tajemniczą fabułę, co stale rozwija się i transformuje w coraz to nowe, wcześniej nieznanne – jakby powiedział Schulz – dymensje? Fabuła ta, zatytułowana oczywiście „Bruno Schulz”, jest niezmiernie gęsta i skomplikowana. Są w niej wstrząsające antycypacje i osobliwe prawidłowości, które przybierają kształt rozmaitych figur. Wśród jej licznych rozgałęzień nie brakuje wątków dramatycznych i sensacyjnych, nawet kryminalnych. Nie wolna jest też od pierwiastków proveniencji wyraźnie mitologicznej. A przez całe jej terytorium przebiega linia frontu, gdzie ścierają się przeciwstawne siły i toczy się walka o najwyższą stawkę. W ogóle kontrast wydaje się jedną z głównych zasad organizujących tę niekończącą się opowieść.

Weźmy najpierw pod uwagę biografię Schulza. Nie popełnimy pomyłki, gdy powiemy o niej, że jest to biografia typowego *outsidera*. Nie znajdziemy w niej faktów, które przecież nie tylko w potocznym odczuciu uznaje się za szczególnie ważne lub chociażby potencjalnie interesujące: brak jakiegokolwiek udziału w wydarzeniach o znaczeniu historycznym, brak najmniejszych nawet śladów zaangażowania politycznego, brak aktywnej obecności w jakichś istotniejszych przedsięwzięciach kulturalnych. Schul-

* Prozę Brunona Schulza cytuję za wydaniem: *Opowiadania. Wybór esejów i listów*, opracowanie J. Jarzębski, Wrocław 1989. Cyfry arabskie przy cytatach wskazują strony tej edycji. W przytaczanych fragmentach zachowano pisownię wydania krytycznego.

za związki z kobietami też nie dostarczają nam ekscytujących danych, ponieważ – jak trafnie ujął tę kwestię Philip Roth – „znaczna część swego życia erotycznego prowadził za pośrednictwem poczty”.¹ Na tym tle zdecydowanie wyróżniają się jego kilkakrotne wyjazdy do Wiednia, gdzie spędził – wedle najnowszych badań – w sumie około trzech i pół lat.² Bo wbrew utartej opinii, która unieruchamia go w Drohobyczu, jak nie przymerzając Kanta w Królewcu, trochę się jednakowoż ruszał i jego tropy odnajdujemy w wielu miejscach, nieraz zaskakujących, czasami wprost trudno wythumaczalnych, jak chociażby... w Sztokholmie. Ale rewizja tego biograficznego mitu nie zmienia w niczym podstawowej prawdy: prowincja drohobycka była dla Schulza całym i jedynym światem. Tu się urodził i tu mieszkał, tu skończył gimnazjum, w którym później podjął pracę jako nauczyciel niezbyt zresztą cenionych w szkolnej hierarchii przedmiotów, tu – i tylko tu – tworzył swoją sztukę, tu wreszcie został zamordowany i tu gdzieś spoczywają jego prochy. Biografia Schulza jest do tego stopnia faktograficznie uboga, że w jego kalendarium życia i twórczości znalazło się miejsce na informację o tak banalnym w końcu wydarzeniu, jak uczestnictwo w rutynowej konferencji nauczycieli w pobliskim Stryju. Można rzec z pewną przesadą, niewielką jednak, że na dobrą sprawę jedynie ważne daty w życiorysie Schulza, czyli takie, które ten dość bezbarwny i mało urozmaicony życiorys indywidualizują, są datami odnoszącymi się bezpośrednio do jego twórczości.

Lecz i twórczość ta, jeśli potraktować ją w kategoriach wyłącznie fizycznych i ilościowych, prezentuje się równie skromnie. Jest tak samo niewielka i szczupła, jak i osoba jej twórcy. Aczkolwiek rozciąga się na wiele dziedzin sztuki: malarstwo, grafika, rysunek, literatura. Schulz należał bowiem do artystów, nieczęsty to przypadek w dziejach historii sztuki, obdarzonych podwójnym talentem. Jeden prowadził go do obrazu, drugi zaś do słowa. Talent plastyczny pierwszy doszedł do głosu i przez większą część swego życia właśnie w tej dziedzinie realizował się Schulz jako artysta. Miał kilka wystaw, próbował sprzedawać swoje prace, ale sukcesu nie od-

¹ P. Roth, J. B. Singer, *O Brunonie Schulzu*, przełożył T. Bieroń, „Na Głos” 1992, nr 7, s. 52.

² Zob. P. Caneppele, *Bruno Schulz w Wiedniu*, [w:] *W ulamkach zwierciadła... Bruno Schulz w 110 rocznicę urodzin i 60 rocznicę śmierci*, pod red. M. Kitowskiej-Łysiak i W. Pana-sa, Lublin 2003, s. 533–537.

niósł. Ledwie go zauważono. Wojna mocno przetrzebiła i rozproszyła jego dorobek. Obecnie znamy tylko pewną część – nie wiadomo jak dużą i na ile reprezentatywną – twórczości plastycznej Schulza: jeden obraz olejny, kilkaset rysunków, grafiki z cyklu „Xiega Bałwochwalcza”, ekslibrisy i inne drobiazgi. Z tego wszystkiego jedynie grafiki stanowią kompletną całość – taką, jak ją autor zaprojektował i wykonał. Mało tego – ilość mam na myśli. I małe to – mam na myśli wymiary.

Pisarski talent Schulza objawił się bardzo późno. Debiutował po czterdziestce, gdy do końca życia, jak się miało okazać, pozostało mu zaledwie dziewięć lat. Zdażył napisać i opublikować tylko dwa zbiorki opowiadań: *Sklepy cyjamonowe* i *Sanatorium pod Klepsydrą*.

Jeśli do tego dodamy jeszcze cztery inne opowiadania (w tym jedno to fragment większej całości), które wydrukował osobno, będziemy mieli pełny obraz bibliograficzny jego twórczości literackiej. Dla utworów zebranych Schulza wystarczy książka nienadzwyczajnej grubości – zmieści ją swobodnie chyba każda damska torebka. Chociaż proza ta natychmiast stała się głośna i jej autor osiągnął niewątpliwy sukces, inaczej niż w wypadku twórczości plastycznej, uważał jednak, że w swoim dotychczasowym pisarstwie nie zdołał wypowiedzieć się w pełni. Schulz był przekonany, że jego dzieło życia jest ciągle przed nim. Takim *opus magnum* miała być powieść *Mesjasz*. Długo nad nią pracował, lecz wydaje się, że jej ostatecznie nie ukończył, a to, co udało mu się napisać, zaginęło w czasie wojny wraz z całym archiwum literackim. Nie wiadomo, gdzie są rękopisy Schulza. Nie wiadomo też, czy w ogóle jeszcze istnieją.

Przedstawiony tu szkicowo obraz Schulza i jego twórczości dotyczy faktów najbardziej zewnętrznych – tego, co jest dostępne w powierzchownym oglądzie, tego, co stanowi niejako *passé-partout* dla spraw, które dzieją się bądź znacznie głębiej, bądź też w zupełnie innych regionach i wymiarach rzeczywistości. Schulz oglądany przez pryzmat tego obramowania nie wygląda zachęcająco. Mógłbym w tym momencie powiedzieć, że taka już dola wszystkich obramowań, ale dobrze wiem, że wcale nierzadkie są sytuacje, gdy rama jest o wiele ciekawsza i cenniejsza niż obraz, który w nią wprawiono. Oczywiście, najlepiej, gdy panuje pod tym względem harmonia. Bywa przecież i gorzej, kiedy i rama, i obraz są jednakowo marne. Kończę już z tą „ramologią” i spieszę oznajmić, że nam rozczarowanie nie grozi. Wręcz odwrotnie: czary się dopiero zaczną:

Przenieśmy zatem nasze zainteresowanie w inne rejony. Wszystko zostało zapowiedziane już na samym początku życia Schulza. Dosłownie. Oto żydowscy rodzice dają swojemu najmłodszemu synowi chrześcijańskie imię Bruno. Więcej – imię wybierają zgodnie ze starą katolicką zasadą, wtedy już rzadko praktykowaną, wedle której dziecko otrzymuje imię świętego, jaki figuruje w kościelnym kalendarzu w dniu jego narodzin. A 12 lipca, tego dnia urodził się Schulz, jest właśnie św. Brunona z Kwerfurtu. Owszem, chłopca obrzezano, jak nakazuje religia żydowska, lecz rabin drohobycki musiał wpisać do akt nieżydowskie imię. A sprawa imienia jest ogromnie istotna w judaizmie. Czyż można w tym nie dostrzec jakiejś dziwnej antycypacji późniejszych losów Schulza? I to podwójnej! Po pierwsze, wolno chyba widzieć tu symboliczną zapowiedź jego usytuowania na judeochrześcijańskim pograniczu. Jako człowiek dorosły wzmocni ten symboliczny akt oficjalną decyzją: w 1936 roku występuje z drohobyckiej gminy żydowskiej. Chrztu nie przyjmie, pozostanie bezwyznaniowcem, ale katolicyzm, przynajmniej w pewnym momencie, jak świadczą listy jego dwojga korespondentów, bardzo go interesował.³ Po drugie, wolno tu też chyba widzieć przecież wstrząsającą zapowiedź jego męczeńskiej śmierci. Patron Schulza, św. Brunon z Kwerfurtu był męczennikiem, którego zamordowali poganie. Bruno z Drohobycza również został zamordowany przez barbarzyńcę.

Tak więc początek wskazuje na koniec, ale koniec znowu jest jakimś symbolicznym powrotem do początku. W czasoprzestrzeni życia i śmierci Schulza intryga Nieskończoności wykreśliła zdumiewające koło: zginął, jak wiadomo, na ulicy Czackiego (obecnie Szewczenki), bardzo niedaleko od miejsca, gdzie na rogu rynku stał dom, w którym przyszedł na świat. To jeden krąg. Inny przebiega przez twórczość Schulza i również spina początek i koniec, koniec i początek. Nieskończoność także i w tej sferze przygotowała zaskakującą niespodziankę. W liście do Stanisława Ignacego Witkiewicza napisał Schulz:

³ Są dwa listy: Witolda Gombrowicza (z maja 1938 r.) i nieustalonej autorki (nieczytelny podpis) – też z 1938 r. List Gombrowicza opublikowany w: B. Schulz, *Księga listów*, zebrał i przygotował do druku J. Ficowski, wyd. drugie, przejrane i uzupełnione, Gdańsk 2002, s. 258–259. List nieznanego korespondenta opublikowany został w warszawskiej „Kulturze” (1976, nr 18).

Początki mego rysowania gubią się w mgłę mitologicznej. Jeszcze nie umiałem mówić, gdy pokrywałem już wszystkie papiery i brzegi gazet gryzmołami, które wzbudzały uwagę otoczenia. Były to z początku same powozy z końmi. Proceder jazdy powozem wydawał mi się pełen wagi i utajonej symboliki. Około szóstego, siódmego roku życia powracał w moich rysunkach wciąż na nowo obraz dorożki z nastawioną budą, płonącymi latarniami, wyjeżdżającej z nocnego lasu. Obraz ten należy do żelaznego kapitału mojej fantazji, jest on jakimś punktem węzłowym wielu uchodzących w głąb szeregów. Do dziś dnia nie wyczerpałem jego metafizycznej zawartości (442).

Nie znamy tych dziecięcych rysunków, lecz różnego typu powozy faktycznie często występują w jego dojrzałej twórczości. Natomiast najwcześniejsze prace Schulza, jakie zachowały się do naszych czasów, pochodzą z jego młodzieńczego szkicownika, który jest datowany na 1907 rok. Autor miał wtedy 15 lat i był jeszcze uczniem gimnazjum. Wśród wielu rozmaitych szkiców zwracają uwagę rysunki z motywami bajkowymi: księżniczki i królowie, czarownice i staruszki, dziewczynki i chłopcy, jeźdźcy na koniach, karły i błazny, koty i fantastyczne zwierzęta. Są to najwidoczniej projekty ilustracji do bajek. Tytuł jednej z nich, *Pólna różyczka*, pojawia się zresztą dwukrotnie. Pojawia się też ogólny tytuł *Bajki*.⁴ Od dziecięcych bajek zaczyna się twórczość plastyczna Schulza i również na dziecięcych bajkach się kończy. Ostatnią swoją bajkę namalował na ścianach pokoiku dzieci hauptscharführera SS Feliksa Landaua w domu przy ulicy Świętego Jana 12 (obecnie Tarnawskiego 14) w 1942 roku. W lutym 2001 roku niektóre fragmenty tej bajki objawiły się światu: księżniczka, krasnoludek, jeździec na koniu, chłopiec i dziewczynka, staruszka i kot, pejzaż z drzewami. I – jakżeby inaczej – karetą z woźnicą na koźle. Księżniczka ze ściany Landaua trzyma w ręku jabłko – dokładnie tak samo, jak księżniczka ze szkolnego szkicownika. Schulz wykonał swe ostatnie dzieło przypadkowo, bo pod przymusem, miał narzuconą i technikę, której nigdy wcześniej nie praktykował (polichromie ścienne), i zapewne temat, ale w jego wypadku wszystko, co wydaje się przypadkowe – miejsca śmierci też przecież nie wybierał – układa się w przedziwny porządek. W maju 2001 roku karetą odjechała do Jerozolimy. Krasnoludek i księżniczka również. A w *Wiosnie* Schulza znajdujemy takie zdanie: „To jest historia o porwanej i zamienio-

⁴ Szkicownik Schulza jest dostępny w publikacji: Bruno Schulz 1892–1942. *Rysunki i archiwalia ze zbiorów Muzeum Literatury im. Mickiewicza w Warszawie*, układ całości i tekst W. Chmurzyński, Warszawa 1992, nr kat. 262.

nej księżniczce” (163). Tak zamyka się drugie koło (a może inna figura?), koło twórczości.

Ale jest jeszcze koło recepcji i pamięci o Schulzu. Właśnie dzisiaj przy naszym udziale i ono się domyka. Oto sztuka, która w tym miejscu powstała, obiegła świat i wreszcie na koniec wróciła do punktu wyjścia. Sztuka i, rzecz jasna, postać jej twórcy. Przyjmuje się powszechnie, że Schulz nigdy dotąd nie miał żadnej wystawy w swoim rodzinnym mieście. Trzeba ten pogląd poddać korekcie, ponieważ nie w pełni odpowiada prawdzie. A ściśła prawda jest taka: wystawy indywidualnej nie miał, lecz w wystawie zbiorowej musiał z całą pewnością uczestniczyć. I było to już na samym początku – znowu początek! – jego twórczej drogi. W roku 1908 drohobyckie gimnazjum, wówczas noszące imię cesarza Franciszka Józefa, obchodziło pięćdziesiątą rocznicę istnienia i z tej okazji – pośród wielu innych imprez – została również zorganizowana wystawa rysunków uczniowskich. Uroczyste otwarcie, przy wielkim zainteresowaniu publiczności, odbyło się 23 czerwca 1908 roku o godzinie 16⁰⁰ w sali gimnastycznej.⁵ Wprawdzie nie mam informacji o udziale w tej prezentacji Schulza, ucznia szóstej klasy, jednak trudno mi sobie wyobrazić, żeby miało go tam zabraknąć. Możliwe też, że pokazał swoje rysunki na jakiejś wcześniejszej wystawie, bo w szkicowniku, o którym była tu mowa, znajduje się projekt następującego zaproszenia: „Wystawa prac uczniów odbędzie się od dnia 12 do 15 lipca 1907 roku”. Czy była taka wystawa – jednak nie wiadomo. Zauważmy jeszcze, że miała się rozpocząć w piętnastą rocznicę urodzin młodzieńczego rysownika. Natomiast w sześćdziesiątą pierwszą rocznicę śmierci w tym samym gmachu otwiera się jego muzeum. Akt ten, tyleż realny, co i symboliczny, wpisuje się we wszystkie wymienione do tej pory przeze mnie prawidłowości, gdzie początek antycypuje koniec, który wraca do początku, który znowu wskazuje na koniec, który ponownie jest powrotem do początku, który znowu... Zamyka się jeden krąg i tym zamknięciem uruchamia następny. I tak dalej, i tak dalej. Teraz też: otwierając muzeum Schulza – zamyka się pewien proces, zamykając ten proces – otwiera się wszak nowy. I dopiero przyszłość – być może nieodległa, być może odległa, pokaże, jakie zjawiska wywoła ten początek, który jest końcem, który jest początkiem...

⁵ Zob. Z. K u l t y s, *Historia gimnazjum drohobyckiego*, Drohobycz 1908, s. 229–235.

Pora zapytać o znaczenie tej tajemniczej figury, którą tworzą zdarzenia, wyglądające na przypadkowe i – jako takie – pozbawione właśnie większego znaczenia. Ale sam Schulz poucza nas, żebyśmy ich nie lekceważyli:

Jakieś zdarzenie, może być co do swej proveniencji i swoich własnych środków małe i ubogie, a jednak, zbliżone do oka, może otwierać w swoim wnętrzu nieskończoną i promienną perspektywę dzięki temu, że wyższy byt usiłuje w nim się wyrazić i gwałtownie w nim błyszczy (119).

Tak napisał w *Księdze*. Co ów wyższy byt, nazywam go Nieskończonością, usiłuje wyrazić poprzez te wszystkie zdarzenia, które nieustannie spina w kolistą figurę? Odpowiedź zawarta jest w symbolice koła: to obraz całości, zamkniętej, wewnętrznie uporządkowanej i kompletnej, sensownej całości, całości doskonałej. Na pierwszy rzut oka tego typu spojrzenie na życie i twórczość Brunona Schulza wydaje się nam niemożliwe do zaakceptowania. Bo jak można się zgodzić, że życie przerwane nienaturalną śmiercią z ręki mordercy stanowi doskonałą całość? Jak uznać, że twórczość zakończona wymuszonymi malowidłami w kwaterze gestapowca jest kompletna? Nasza reakcja, pozornie uzasadniona, nie doczeka się jednak żadnego wsparcia w filozofii samego Schulza. Wprost przeciwnie. To on przecież głosił w swoich tekstach zarówno artystycznych, jak i eseistycznych, że każdy fragment rzeczywistości i każdy strzęp twórczości, choćby nie wiadomo jak był porwany i porzrzucany, dąży do integracji w pełną, sensowną całość. I że całość ta jest już obecna w każdym strzępie i fragmencie. Dla przypomnienia tylko przytoczę zdanie z *Księgi* o tym, co określał mianem „genialnej epoki”, która nie mogła się całkowicie zrealizować: „A jednak w pewnym sensie mieści się ona cała i integralna w każdej ze swych ułomnych i fragmentarycznych reinkarnacji” (119). Schulzowski „wyższy byt” każe nam w ten sam sposób potraktować koniec jego życia i twórczości. Jest w tym niewątpliwie jakaś metafizyczna rozgrywka z siłami zła, które chciałyby przemienić wszystko w bezsens i absurd. Siły te, które wystąpiły akurat w gestapowskich mundurach, sądzą, że odbierając życie komuś takiemu jak Schulz, unicestwią go ostatecznie. Ich zamiar się nie powiódł. Widać to doskonale już w samych okolicznościach śmierci artysty – okolicznościach doprawdy niezwykłych.

Został zamordowany jak parę milionów innych ofiar holocaustu, ale jakże inaczej wyglądała jego śmierć. Absolutna większość ofiar ginęła masowo i anonimowo w wielkich fabrykach wyspecjalizowanych w zabijaniu,

w zbiorowych egzekucjach, przeważnie bez żadnych świadków i w nieznanych dokładnie okolicznościach. Bezpośredni mordercy także w przeważającej mierze pozostawali anonimowi. Taki był mechanizm hitlerowskich zbrodni. Tak miał przebiegać proces zagłady w założeniach oprawców. Śmierć Schulza wymknęła się z tego mechanizmu. Zginął, lecz jakby niezgodnie z regułami obowiązującymi w świecie zbrodni: na środku miasta, chciałoby się powiedzieć – jak na scenie, w biały dzień, chciałoby się powiedzieć – jak w świetle reflektorów, na oczach świadków, chciałoby się powiedzieć – jak przed publicznością. Kat wystąpił w tym ponurym spektaklu również bez maski i pod własnym nazwiskiem. Wszystko jawne, wszystko odrębne, wszystko zindywidualizowane w najwyższym stopniu. Nawet w swojej śmierci pozostał Schulz zjawiskiem osobnym i niepowtarzalnym. To ostatnia opowieść, jaka nam po nim pozostała, chociaż nie on jest jej autorem. Autorem nie jest też scharführer SS Karl Günther. Więc kto? Zapewne dwie przeciwstawne metafizyczne instancje: jedna od zadawania nic nieznaczącej i pozbawionej jakiegokolwiek symboliki śmierci. Druga od przekształcania tej śmierci w znaczącą i nasyconą symboliką historię.

Starcie tych sił nie skończyło się wraz ze śmiercią Schulza, lecz przeniosło się na jego twórczy dorobek i trwa aż po dziś dzień. W tym wypadku chodzi o zachowanie tego dorobku bądź też jego zniszczenie. Nawiasem mówiąc, nie musimy owego starcia ujmować w kategoriach sugerujących wyłącznie metafizyczne konotacje. Da się je także opisać w terminach czysto fizycznych, chociażby jako stale obecny w świecie konflikt między koniecznością gromadzenia energii i nieustannie jej zagrażającym entropijnym rozproszeniem. Ta ogólnoświatowa tendencja w przypadku dzieła Schulza przejawia się szczególnie jaskrawo. Wprost modelowo. Prolog tej kampanii miał miejsce jeszcze za jego życia. (Dodam, że epilogu nadal nie widać. I nie wiemy, jaka nas od niego dzieli odległość.) Akcję rozpoczął sam artysta. Liczył się ze śmiercią, postanowił więc przynajmniej ocenić swoje prace: plastyczne i literackie, rękopisy i listy. Działal bardzo metodycznie i logicznie. Podzielił mianowicie wszystko na kilka pakietów i oddał na przechowanie jako depozyt ludziom, co do których był przekonany, że mają większe niż on szanse przeżycia wojny. Teraz nastąpiło kontraposunięcie ze strony sił – niech będzie i tak dla uproszczenia – reprezentujących entropię: starannie, wydawałoby się, zabezpieczone zbiory zniknęły na długie lata. Dalszy ciąg to historia wieloletnich uporczywych po-

szukiwań, jakie prowadził Jerzy Ficowski, żeby coś z tych Schulzowskich depozytów odnaleźć. I coś odnalazł: po dwudziestu z górą latach od śmierci Schulza – jeden pakiet, po następnych dwudziestu latach – kolejny. Obydwa z rysunkami. Dotąd nie znalazł się żaden depozyt z rękopisami Schulza – tam powinien być jego *Mesjasz*, rzecz najcenniejsza. Kiedy się pojawi, będzie można mówić o pomyślnym epilogu. Legendarny rękopis legendarnej powieści. Jej niepewny status dobrze oddaje ten fragment *Wiosny*:

[...] książki–legandy, książki nigdy nie napisane, książki–wieczni pretendenci, błędne i stracone książki *in partibus infidelium* (162).

Łaciński termin *in partibus infidelium* oznacza dosłownie: w prowincjach niewiernych. Nie wiadomo, gdzie są te prowincje, ale z pewnością tam właśnie przebywa Schulzowski *Mesjasz*.

Jeśli jest w tych dwudziestoletnich odstępach, jakie występują pomiędzy ujawnieniem poszczególnych depozytów, jakaś prawidłowość, to chce zauważyć, że wchodzimy obecnie w okres, kiedy powinno nastąpić kolejne ujawnienie. Tym bardziej że od dłuższego już czasu pojawiają się rozmaite sygnały zapowiadające przynajmniej taką możliwość. Historię jednego z takich sygnałów, sensacyjną jak *Imię róży* Umberto Eco, gdzie bohaterami są i badacze twórczości Schulza, i kolekcjonerzy–amatorzy, i dyplomaci, i agenci służb specjalnych, historię, która toczy się w wielu krajach i na różnych kontynentach, i gdzie fikcja miesza się z rzeczywistością, prowokacja z proctwem, mistyka z mistyfikacją, opowiedział Ficowski.⁶ Pojawiają się nie tylko niejasne sygnały, ale wypływają na powierzchnię po prostu prace Schulza, które uważano dotąd za bezpowrotnie utracone. Myślę tu o malowidłach (błędnie zresztą określanych jako freski) odnalezionych w mieszkaniu, które zajmował w czasie okupacji funkcjonariusz gestapo Landau. To z kolei historia, w której sensacyjne odkrycie przekształca się w głośny międzynarodowy skandal z wyraźnym tropem kryminalnym.

Schulz był człowiekiem bardzo cichym i bardzo nieśmiałym, unikał wszelkiego hałasu, zgietku i wrzasku. Bał się nawet jakiegoś większego zainteresowania swoją osobą. Robił, co mógł, żeby nie zwracać na siebie

⁶ Zob. J. F i c o w s k i, *W oczekiwaniu Mesjasza*, [w:] tenże, *Regiony wielkiej herezji i okolicy. Bruno Schulz i jego mitologia*, Sejny 2002.

uwagi. Tymczasem – i to jest zadziwiające – właśnie jemu przypadła rola bohatera tych sensacyjnokryminalnych opowieści.

Niejedyna to zresztą rola, jaką spełnia poza przeznaczoną dla niego rolą artysty. Od roku 1986 zaczął być „obsadzany”, on – powieściopisarz, w roli bohatera literackiego w utworach innych pisarzy. Zaczął izraelski autor Dawid Grossman powieścią *Ayen Erekh: Ahavia* (patrz hasło: *Miłość*), później pisarka amerykańska Cynthia Ozick i jej *Mesjasz ze Sztokholmu*, później inni. Dzisiaj Bruno Schulz jest bohaterem światowej literatury, tworzonej po hebrajsku, po angielsku, po włosku, po serbsku, po polsku.

Moja relacja dotyczy tylko tego, co dzieje się niejako na marginesie jego sztuki. Jeśli te wszystkie marginesowe zdarzenia nałożymy na świat podstawiony w tej sztuce, otrzymamy przybliżone wyobrażenie o fenomenie Brunona Schulza, który cechuje między innymi nieskończona wręcz zdolność do wyłaniania z siebie wciąż nowych i nowych, i nowych historii. Przecież nic się nie zmieniło: zewnętrzna biografia, jak była uboga, tak i pozostała uboga w wydarzenia, twórczość, jak była szczupła, tak i pozostała szczupła. Skąd ten nadmiar, skoro widać same ograniczenia? Nie mam lepszej hipotezy niż hipoteza o intrydze Nieskończoności. Nie mam lepszego obrazu, który by tę sprawę nieco bardziej pogłębienie objaśniał, niż obraz wyjęty z *Wiosny*:

Widziałem raz prestidigitatora. Stał on na estradzie szczupły, ze wszech stron widoczny, i demonstrował swój cylinder, ukazując wszystkim puste jego i białe dno. W ten sposób zabezpieczywszy swą sztukę ponad wszelką wątpliwość przed podejrzeniem oszukańczych manipulacji, zakreślił palczką w powietrzu splątany swój znak magiczny i natychmiast zaczął z przesadną precyzją i naocznością wywlekać laseczką z cylindra wstążki papierowe, kolorowe wstążki, łókciami, sążniami, na koniec kilometrami. Pokój napelniał się tą kolorową szeleszczącą masą, stawał się jasny od tego stokrotnego rozmnożenia, od spienionej i lekkiej bibułki, od świetlanego spiętrzenia, a on nie przestawał wywlekać tego niekończącego się wątku, mimo przerażonych głosów, pełnych zachwyconego protestu, okrzyków ekstazy, spazmatycznych płaczów, aż w końcu stawało się jasne, jak na dłoni, że go to nic nie kosztuje, że czerpie tę obfitość nie z własnych zasobów, że mu po prostu otworzyły się źródła nadziemskie, nie podług ludzkich miar i rachub (147–148).

II

Co to są farfarele? W słowniku Brunona Schulza – i tak już wypełnionym po brzegi niezwykłościami – słowo bez wątpienia najbardziej niezwykle. Lecz cóż znaczy? I tu właśnie jest pewien problem, bo nie wiadomo dokładnie co. Jerzy Jarzębski, jedyny do tej pory komentator, który zabrał głos na ten temat, napisał taką oto notatkę: „Słowo o niejasnym sensie i pochodzeniu, zbliżone najbardziej do włoskich: *farfarello* »diabełek, duszek« oraz *farfallo* »ćma«. Występuje dwukrotnie w *Wiosnie*, w kontekstach sugerujących znaczenie zbliżone do obydwu włoskich wyrazów [...]”.⁷ Dalej autor przytacza jako dokumentację dwa zdania z *Wiosny*. Za chwilę ja też je zacytuję, ale najpierw chcę zanotować parę wstępnych obserwacji. Nie ma bowiem dwóch zdań, że te dwa zdania Jarzębskiego, które z pozycji zwykłego przypisu do wydania prozy Schulza w Bibliotece Narodowej awansowały do wysokiej godności hasła w *Słowniku Schulzowskim*, są niezmiernie dalekie od jakiegokolwiek oświetlenia tajemnicy farfareli.

Więc jeśli chodzi, dajmy na to, o włoski kontekst językowy, można go jeszcze – z podobną słusznością – rozszerzyć, wymieniając przykładowo chociażby takie wyrazy: *farfallone* (zalotnik) i *farfalla* (motyl). Gdybym był uczniem Derridy i podążał za jego sposobem postępowania w analogicznych okolicznościach, wyprowadziłbym z tych czterech wyrazów jakiś bardzo rozległy obraz, w którym zawierałby się rozproszony i zarazem rozpleniony sens Schulzowych farfareli. Zacząłbym chyba od semantyki owego *farfarello*, diabełka, wskazując jako dominantę raczej złośliwość tej istoty niż jej zło. Diabełek jest psotnikiem i trzpiotem, urwisem i figlarzem. Powiada się: – Skaranie boskie z tym diabełkiem. Wydaje się, że diabelski demonizm został w diabełku, jeśli już nie całkowicie, to w poważnym stopniu, zneutralizowany. Widać doskonale tę transformację w *farfarello*, oznaczającym duszka, który jest po prostu postacią bajkową, małym skrzatem, mieszkającym albo wśród ludzi, albo gdzieś w polach i lasach. Owszem, ma pewne nadprzyrodzone cechy, ale nie są one nadmiernie bulwersujące. Być może są również złośliwe duszki, duszki zbliżone do diabełków, lecz w naszej recepcji na plan pierwszy wysuwają się te pocziwe.

⁷ *Słownik Schulzowski*, opracowanie i redakcja W. Bolecki, J. Jarzębski, S. Rosiek, Gdańsk 2003, s. 115.

Mówi się: – To dobry duszek tego domu. Zatem ten rozdwojony *farfarello* wyznaczałby spirytystyczny zasięg *farfareli*. A teraz na scenie mojego tekstu pojawiłby się, prawie jak persona z *commedia dell'arte*, zalotnik-*farfallone*, wprowadzając w tę zdecydowanie bezpłciową rzeczywistość perspektywę jawnie erotyczną. Przy czym erotyzm ów prezentuje się tu od strony, by tak rzec, estetycznej i wstępnej: wszak kwestia dotyczy zalotów i zalotności, umizgów i kokieterii, wszelkich zabiegów, których jedynym celem jest pozyskanie czyichś względów. Jak wiadomo, to dość wyspecjalizowany dział szacownej *ars amandi*. Czarujący diabełek, duszek uwodzicielski: urzekający zalotnik z krainy *farfareli*.

Jego (czyli naszego *farfarello-farfallone*) status istoty zarówno eterycznej, jak i erotycznej, zarówno spirytualnej, jak i subtelnej, zarówno lotnej, jak i zwiewnej, otrzymuje zaskakujące – na pierwszy rzut oka – dopełnienie, które zbliża go do świata owadów: dziennych i nocnych motyli, nocnej ćmy (*farfalla*) i dziennego motyla (*farfalla*). Do wymienionych już cech trzeba zatem dodać jeszcze cechy motyle, oczywiście, te wzięte z entomologii, czy też, wyrażając się mimo braku odpowiedniej kompetencji jednak ściślej, lepidopterologii, powiedzmy, potocznej. Przede wszystkim należy zwrócić uwagę na skrzydła i to wszystko, co się z nimi wiąże. Mamy więc tu, z jednej strony, ich delikatny trzepot i cichutki szelest, z drugiej zaś – wyzywający przepych wzorów i barw. Ważne są też charakterystyczne obyczaje motyli obydwu rodzajów. I tak efektowny motyl dzienny, niech będzie nim na przykład paż królowej – jedyny zresztą wśród motyli, którego nazwę znam – kojarzony jest głównie z uczuciową nieśmiałością. Można o kimś powiedzieć: – Jest jak motylek – z kwiatka na kwiatek. (Aha, znam jeszcze bielinka kapustnika, o którym przed momentem zapomniałem freudowskim zapomnieniem, ponieważ nie podoba mi się jego nazwa i – nie tylko. Czy stworzenie wykarmione w dzieciństwie kapustą może mieć w sobie coś atrakcyjnego?) Ćma, która niesłusznie uchodzi za motyla niezbyt urodziwego, obdarzana jest znacznie większą powagą i przywołuje o wiele szerszy krąg znaczeń niż jej malowniczy kuzyn. Można powiedzieć: uboga w urodę – bogata w sensy. Pozycję ćmy tworzy jej, zaiste, ze wszechmiar tragiczny i straceńczy etos, który wymusza na niej lot do źródła światła, jeśli nawet tym źródłem jest śmiercionośny płomień. Mówimy o niektórych ludziach: – Leci jak ćma w ogień. Otóż ta rzekoma brzydula o silnie rozwiniętym instynkcie samobójczym dostarcza także interesującej

substancji metaforycznej do niezupełnie jeszcze zleksykalizowanej ogólnojęzykowej poezji. Można mianowicie przy jej pomocy budować obraz jakiejś gęstej cizby, chmary i mrowia: – Ćma ludzi. Albo: – Ćma komarów. Przynajmniej teoretycznie możliwe jest także wyrażenie całkiem dziwaczne: – Ćma ciem. Może również odnosić się do ciemności, stając się poniekąd jej synonimem: – Ćma nocy. Wystarczy.

W ten mniej więcej sposób zarysowałby się nam pewien ogólny obszar znaczeniowy, na który moglibyśmy – jak na ekran – rzutować Schulzowskie *farfarele*. Ale wstępne – nadal – obserwacje na tym się jednakowoż nie wyczerpują. Idźmy w takim razie dalej i głębiej w tych powierzchniowych przecież uwagach. Od razu też zatrzymuję się przy drobiazgu, który w innym porządku nie ma większego – może nawet mniejszego, może w ogóle żadnego – sensu: włoskie słowo *farfalla*, które dla polskiego ucha brzmi męsko, oznacza polską i całkiem żeńską, nie wnikać nadmiernie w tę żeńskość, ćmę, a z kolei *farfalla*, która dla tegoż samego narządu i teje samej nacji ma żeńską postać fonetyczną, jest jak najbardziej polskim oraz męskim, zostawmy z boku ową męskość, motylem. Tymczasem to pseudogramatyczne nieporozumienie ma wartość wręcz symboliczną, skupiają się w nim bowiem główne właściwości zarówno zagadkowych *farfareli*, jak i tej opowieści, która próbuje zawiązać się wokół nich i która, rzecz jasna, chciałaby w dalszym ciągu jakoś się rozwinąć. Mamy tu zatem rozmaite dwuznaczności i zaplanowane niejasności, rozbudowaną grę wszelkich pozorów i przebrania iście karnawałowe, wyraźne i niewyraźne aluzje oraz domysły, poszlaki i domniemanie przechodzące w podejrzenia. A polsko-włoskie *qui pro quo*, dotyczące płci (gramatycznej) motyli, nie jest wcale pozbawione związku z Schulzem ani też nie jest tak idiotyczne, jak wygląda. Weźmy mianowicie taką sprawę: Czy *farfarele* występują tylko w liczbie mnogiej jako *farfarele* właśnie? Czy mają też swoją formę pojedynczą? Jeśli tak, to jaki miałyby ona wtedy kształt rodzajowy? Męski – *farfarel*? Lub może raczej żeński – *farfarela*? Ten czy ta? Bo *farfarele* u Schulza są zarówno mnogie, jak i niewiadomego rodzaju. Męsko-żeńskie. Androgyniczne. Mają w sobie tę podwójność, którą ma ów słynny i zarazem osławiony alchemiczny rebis (*res bina*, czyli rzecz podwójna), który jest Merkuriuszem, który jest hermafrodytą, który jest kamieniem filozoficznym. Swoją drogą byłaby to idea dość intrygująca: *farfarele* jako *lapis philosophorum* w świecie przedstawionym Brunona Schulza.

Ten lingwistyczny kamień filozoficzny, który jest hermafrodytą, który jest... itd., jest rzeczywiście słowem prezentującym się niczym jakieś słowo magiczne, przecież nie dlatego tylko, iż zostało przez Schulza wymyślone, ale – dla kogoś, kto nie usłyszy w nim włoskich odniesień – dlatego, że brzmi jak cytaty z bełkotliwych, lecz natchnionych, glosolalii, jak zapożyczenie z formuły tajemnego zaklęcia: ma nadzwyczaj wyrazistą organizację brzmieniową i nieokreślone bliżej znaczenie. *Far, far, ele*. Jest w nim niemal kompletny repertuar środków z zakresu poetyckiej eufonologii, są aliteracje, echolalie, powtórzenia, instrumentacja głoskowa, być może także onomatopeja. Środki, które zazwyczaj bywają rozpisane na szereg wyrazów, tutaj są zgromadzone w wielkim zagęszczeniu w obrębie jednego słowa. *Far, far, ele*. Nawet cząsteczka „ele” podlega tej organizacji, gdyż jako „dwustronna” i „obrotowa”, czyli czytelna w obydwie strony, od lewej do prawej i od prawej do lewej, również jest pewnego typu powtórzeniem i podwojeniem. Możliwe, iż takie uporządkowanie dźwiękowe słowa ma charakter onomatopieczny i odnosi się do trzepocącej się ćmy albo do dźwięku, jaki wydają motyle skrzydła. Nie wiem. *Far, far, ele*. Ale i bez tego samo tak zwane czyste brzmienie farfareli tworzy zarys pewnej fabuły, tajemniczej, egzotycznej i fantastycznej, bo u Schulza opowieści zaczynają się już na poziomie instrumentacji głoskowej. (Stąd też jego proza – jak poezja – jest faktycznie nieprzetłumaczalna na żaden inny język.) Farfarele nie są jednak podobne do Panfibrasu i Haleliwy, również wymyślonych przez Schulza w *Wiosnie*, przykładów boskiego „bełkotu”, który ma nieograniczoną moc kreowania rzeczywistości:

To były wszystko wybiegi Twojego bogactwa, to były pierwsze lepsze słowa, które Ci się nawinęły. Sięgnąłeś ręką do kieszeni i pokazałeś mi, jak garść guzików, rojące się w Tobie możliwości. Tobie nie chodziło o ścisłość, mówiłeś, co Ci ślina na język przyniosła. Mogłeś tak samo powiedzieć: Panfibras i Haleliwa, i powietrze załopotaloby wśród palm papugami do potęgi, a niebo, jak ogromna, stokrotna, szafirowa róża, rozdmuchana do dna – ukazałoby olśniewające sedno – oko Twoje pawiookie, urzęsione i przeraźliwe, i zamigotałoby jaskrawym rdzeniem Twej mądrości, zaśniłoby nad-kolorem, zawiąłoby nad-aromatem” (145–146).

Farfarele nie są też podobne do hebrajskiego *szibbolet*, słowa, mającego wprawdzie określone znaczenie, ale użytego w opowieści biblijnej jedynie ze względu na swoje brzmienie. W tej sytuacji nie znajdziemy tu również

żadnej analogii z tym *szibboletem*, który znalazł się w poezji Paula Celana i który Jacques Derrida poddał derridiańskiej lekturze–analizie.⁸ Aczkolwiek potrafię sobie wyobrazić farfarele w roli hasła, po którym rozpoznają się jacyś zwariowani członkowie nader ekstrawaganckiego klubu, grupującego tych najbardziej wtajemniczonych znawców i miłośników twórczości Schulza. Kto może coś powiedzieć o farfarelach – nadaje się na członka klubu. A jeśli ktoś nie ma o nich najmniejszego pojęcia – to uciąć mu głowę, jak mawiała nie tylko w takich okolicznościach pewna Królowa Kier.

Skoro znaleźliśmy się aż w takich regionach, gdzie przebąkuje się coś o dekapitacji czy też, jak kto woli, lipocefalii oraz czyni się wcale niedwuznaczne aluzje co do umysłowej równowagi, najwidoczniej nadeszła stosowna pora, aby wreszcie powrócić do macierzystego środowiska Brunonowych farfareli. Po raz pierwszy spotykamy się z nimi w XVII, metafabularnym, rozdziale *Wiosny*. Bo też i mają bezpośredni związek z fabularnością i fabułami. Jak czytelnicy doskonale pamiętają, w rozdziale tym opisuje Schulz kulturową regresję, najgłębszą z możliwych, której celem jest dotarcie do źródeł wszelkich fabuł i opowieści – tam, gdzie „są te wielkie wylegarnie historii, te fabryki fabulistyczne, mgliste fajczarnie fabuł i bajek” (160). (Zwracam przy okazji uwagę na inny neologizm, też – jak widać – związany z fabularnością, lecz nie poddaję go tu osobnej analizie: „fajczarnie”⁹). Jeśli coś jest, a jest, niejasnego w Schulzowskim, bardzo poetyckim, opisie, to akurat sposób istnienia fabuł na tym źródłowym po-

⁸ W *Księdze Sędziów* (12, 1–7) znajduje się opowieść o bitwie, w której Gileadczyki pokonali Efraimitów i żeby odciąć niedobitkom drogi odwrotu, obsadzili brody na Jordanie. Każdemu, kto chciał przejść, kazali wymówić słowo *szibbolet*, które oznacza rzekę, strumień, kłos pszenicy, gałązkę oliwną. Nie o znaczenie jednakowoż chodziło – Efraimitów zdradzała niepoprawna (*sibbolet*) wymowa. W ten sposób przy tych brodach zdemaskowano i wyrżnięto – *Biblia* jest doprawdy w takich sytuacjach bezlitosna – jeszcze czterdzieści dwa tysiące Efraimitów. Zob. także J. D e r r i d a, *Szibbolet dla Paula Celana*, przeł. A. Dziadek, Bytom 2000. A my mamy swój własny, polski, *szibbolet*. Podczas tłumienia w 1311 r. buntu niemieckich mieszczan Krakowa rycerze Władysława Łokietka ścinali głowy każdemu, kto nie potrafił poprawnie wymówić następującej sekwencji słów: soczewica, koło, młynie, mieł, młyn. Jak widać, w armii polskiego księcia bardzo pilnie studiowano *Pismo święte* i czerpano z niego wzory także w praktyce militarnej.

⁹ Jerzy P a s z e k (*Anagranym Schulza*, „Kresy” 1993, nr 14, s. 75) zwraca również uwagę na występujące w tym przytoczeniu uporządkowanie eufonologiczne, które – według niego – służy do fonicznego „wprowadzenia” farfareli. I wyprowadza na tej podstawie taką hipotezę: „Każde uderzające niezwykłością słowo Schulza jest otoczone wprowadza-

ziomie. Raczej przypuszczam, niż wiem, iż chodzi o stan, który byłby jakoś pokrewny Jungowskiemu archetypom albo, mówiąc inaczej, chodzi o fabuły w fazie embrionalnej, o „bezielesne dzieje”, albo, mówiąc jeszcze inaczej, chodzi o schematy fabularne, z których – jak wierzyli uczeni o orientacji strukturalistycznej – da się wygenerować wszystkie opowieści. Farfarele to fabuły, które mają taki właśnie niejasny status ontologiczny. Ale najlepiej będzie, gdy zacytuję odpowiedni fragment – powinien być znacznie obszerniejszy – *Wiosny*:

Bo czymże jest wiosna, jeśli nie zmartwychwstaniem historyj. Ona jedna wśród tych bezielesnych jest żywa, rzeczywista, chłodna i nic nie wiedząca. O jakże ciągnie te widma do jej młodej zielonej krwi, do jej roślinnej niewiedzy, wszystkie te fantomy, te larwy, te farfarele (161).

Po raz drugi farfarele pojawiają się w XXXIX, przedostatnim, rozdziale *Wiosny*. Tutaj jednak nie jakaś forma fabularna jest dla nich kontekstem, lecz raczej pewna forma obrazowa. Forma nader specyficzna, żeby nie powiedzieć – wprost dziwaczna. Są to bowiem twory „nocnej” wyobraźni, których kształt – nietrwały i ulotny – odwzorowuje – ulotne i nietrwałe – konfiguracje, jakie formują roje nocnych owadów, ciągnących do światła i siadających na szybach, na firankach, na rozłożonych na biurku papierach i na abażurach oświetlających je lamp. Skoro mówi się o owadach i wyobrażeniach plastycznych, jakie się z nimi mogą wiązać, wolno się było spodziewać, że w pierwszym rzędzie nastąpi odwołanie do „malarstwa” utrwalonego na motyliach skrzydłach, o którym niegdyś pisał Roger Caillois.¹⁰ A tu – nie, a tu – inaczej, tutaj – nieokreślone farfarele. Warto też odnotować, że w Schulzowej charakterystyce farfareli, zarówno tych fabularnych, jak i tych ikonicznych, występuje tajemniczy i niepokojący wątek: jest nim bądź bezpośrednia obecność w nich cech wampirycznych, co dobrze widać w wyżej przytoczonym fragmencie, bądź obecność samych wampirów w ich pobliżu, o czym się wkrótce przekonamy, czytając następny

jącymi go i maskującymi jego dziwaczność (obcość, prowincjonalność, zagadkowość, nowość) słowami-anagramami”.

¹⁰ Por. R. C a i l l o i s, *Skrzydła motyle*, przeł. K. Dolatowska, w: tenże, *Odpowiedzialność i styl. Eseje*, wybór M. Żurowskiego, słowo wstępne J. Błońskiego, Warszawa 1967.

ustęp z *Wiosny*. Niech zatem zabierze głos ten, co je wymyślił i dajemy mu nieco więcej miejsca:

W długich powolnych haustach wchłania ciemny pokój ostępy parku w swe głębie, wymienia w chłodnych transfuzjach swą treść z wielką nocą, która nadciąga wezbrana ciemnością, z posiewem pierzastych nasion, ciemnych pyłków i bezgłośnych ciem pluszowych oblatujących ściany w cichych popłochach. Gęstwiny tapet zjeżają się strachem w ciemności, nasrożone srebrzyście, przesiewając przez sypiące się listowie te dreszcze błędne i letargiczne, te chłodne ekstazy i wzloty, te transcendentalne trwogi i nieopamiętania, których pełna jest noc majowa za swymi marginesami, daleko po północy. Przeźroczyta i szklana jej fauna, lekki plankton komarów obsiada mnie schylonego nad papierami, zarastając przestrzeń coraz wyżej i wyżej tym spienionym, misternym, białym haftem, którym haftuje się noc daleko po północy. Siadają na papierach pasikoniki i moskity zrobione niemal z przeźroczytej tkanki spekulacji nocnych, farfarele szklane, cienkie monogramy, arabeski wymyślone przez noc, coraz większe i fantastyczniejsze, tak wielkie jak nietoperze, jak wampiry, zrobione z samej kaligrafii i z powietrza. Firanka roi się cała od tej wędrującej koronki, od cichej inwazji tej imaginacyjnej, białej fauny (197).

O farfarelach można pisać bez końca. Tu przedstawiam jedynie skromny początek takiego pisania, który ma jednakowoż wcale nieskromne ambicje – pozwólmy sobie wreszcie na ton żartobliwy – co do ustanowienia dziedziny zwanej farfareologią. Dodałbym również, i dodaję, chociaż akurat nikt tego ode mnie nie wymaga, że swoje pisanie, które nastąpi – mam taką nadzieję, ale nie pewność – w dalszym ciągu, postrzegam jako rodzaj farfareli. Proszę rzucić na nie okiem.

Bo kiedy już przemierzaliśmy całe miasto, wędrując śladami zewnętrznej biografii Brunona Schulza (oto zachodni róg rynku, gdzie stał dom, w którym się urodził i spędził dzieciństwo; a tu jest dom, w którym mieszkał i tworzył; ten gmach – to gimnazjum, gdzie najpierw był uczniem, później zaś nauczycielem; tędy prowadziła droga ucznia z domu, tego w rynku, do szkoły, natomiast tędy wiodła trasa profesora rysunków z domu przy ulicy Floriańskiej do pracy; ta kamienica – to dom Jochmana, gdzie była kwatery gestapowca Feliksa Landaua, w której wykonał ostatnią swoją pracę; wreszcie – ulica i miejsce, gdzie zginął), kiedy odbyliśmy rytual-

na niemal pielgrzymkę po tych stacjach jego życia i męki, i mamy też już za sobą odpowiednią porcję zadumy (najlepiej pograć się w nią w *restorancziku* wcale zacnym, jaki znajduje się na ulicy – i akurat o to głównie chodzi – Brunona Schulza), zadumy, a jakże, nad ową intrygą Nieskończoności, która wszystkie te punkty i trasy wiąże w tajemnicze trajektorie, jakimi toczyło się jego życie od narodzin aż po śmierć, nadciąga w końcu pora, gdy trzeba zmienić punkt widzenia: teraz powędrujemy tropami, które wywodzą się z biografii wewnętrznej artysty. One również mają kształt intrygi, ale ułożonej – tym razem – przez samego Schulza. Po refleksji ze stanowczo zbyt dużym udziałem melancholii i motywów funebrycznych, chociaż skądinąd nie brak tu momentów sensacyjnych i nawet wprost podniecających, przyda się nam jakaś lżejsza i przyjemniejsza perspektywa wglądu w Schulzowski świat. Bo jest z nami prawie tak samo, jak z ojcem w *Sklepach cynamonowych*:

Ażebymu sprawić pewną dystrakcję i oderwać go od chorobliwych dociekań, wyciągała go matka na wieczorne spaceru [...] (58).

Otóż to. Wybierzmy się więc i my na nasz wieczorny spacer, który zresztą może zdarzyć się w dowolnym terminie. Skoro jesteśmy w mieście, nie wolno nam przegapić okazji i do takiej przyjemności, doprawdy niezwykłej, jakiej niechybnie zaznamy, gdy posłużymy się prozą Schulza jako przewodnikiem. Ów gwarantowany, jak mi się wydaje, hedonizm zamyka się w trójkącie równobocznym, którego poszczególnym wierzchołkom można przypisać, oczywiście, bardzo sprawę upraszczając, następujące hasła wywoławcze lub też, inaczej nieco profilując nasze myślenie, wartości: perwersja – paranoja – postmodernizm. Wierzchołek perwersyjny zawiera się w głośnym manifeście Rolanda Barthesa, z którego wybieram tylko jedno zdanie:

Przyjemność tekstu to chwila, w której moje ciało rusza w ślad za własnymi myślami – bo moje ciało nie ma tych samych myśli, co ja.¹¹

Punkt paranoiczny przewidywanego przeze mnie trójkąta rozkoszy odnajduję w tym, co Umberto Eco pisze o przechadzkach po fabularnym lesie fikcji, gdy „czasami warto zgubić drogę dla samej przyjemności poła-

¹¹ R. Barthes, *Przyjemność tekstu*, przeł. A. Lewańska, Warszawa 1997, s. 22.

zowania”¹², która to przyjemność czasami jednak, jak w wypadku, o którym mowa w poniższym przytoczeniu, może przybrać charakter pewnej manii, rzecz jasna, przyjemnej, ale – inaczej, ignorującej fakt, iż ma się do czynienia z wymyśloną przez pisarza rzeczywistością:

Muszę przyznać, że z wielką przyjemnością chodziłem ulicami Paryża, szukając ulic występujących w powieści Dumasa, i badałem siedemnastowieczne plany miast (swoją drogą, wszystkie bardzo niedokładne). [...] Spodobała mi się rola paranoicznego czytelnika, który sprawdza, czy siedemnastowieczny Paryż odpowiada opisom Dumasa.¹³

Postmodernistyczny wierzchołek przyjemności ukryty jest w myśli i obrazowaniu – i niech to będzie w tym momencie niespodzianką – nie kogo innego przecież, jak właśnie (tak, tak...) naszego Brunona. Przynajmniej – jako możliwość. W *Drugiej jesieni* tytułową porę roku porównuje się do ogromnej biblioteki, której mieszkańcy wychodzą z macierzystych fabuł i wędrują swobodnie po miejscach należących bądź do innych opowieści, bądź też w ogóle dotąd literacko niezamieszkałych. Przeczytajmy taki fragment:

Ach, dzień jesienny, ten stary filut-bibliotekarz, łączy w spleźnym szlafroku po drabinach i kosztujący z konfitur wszystkich wieków i kultur! Każdy krajobraz jest mu jak wstęp do starego romansu. Jakże się świetnie bawi, wypuszczając bohaterów dawnych powieści na spacer pod to zadymione i miodne niebo, w tę mętną i smutną, późną słodycz światła! Jakich nowych przygód dozna Don Kichot w Sopladowie? Jak ułoży się życie Robinsonowi po powrocie do rodzinnego Bolechowa? (230).

Ten Bolechów, „rodzinna” miejscowość słynnego bohatera Daniela Defoe, to miasteczko położone kilkadziesiąt kilometrów od Drohobycza. Już poza fikcją literacką, bo w liście (z 5 XII 1936 r.) do Romany Halpern, pisze Schulz dyskursywnym trybem o swojej praktyce czytania książek, która u niego przekształca się w swoistą amplifikację i kontynuację tego, co akurat czyta:

Czytam teraz *Zmory Zegadłowicza*. Bardzo mnie to interesuje i podnieca. Poza tą książką widzę kontury innej książki, którą sam chciałbym napisać. Tak że właściwie nie

¹² U. Eco, *Sześć przechadzek po lesie fikcji*, przeł. J. Jarniewicz, Kraków 1995, s. 58.

¹³ Tamże, s. 121.

wiem, czy czytam tę książkę, czy też tę potencjalną i nie zrealizowaną. Tak czyta się najlepiej, gdy się między wiersze wczytuje siebie, własną książkę. Tak czytaliśmy za dzieciństwa, dlatego potem te same książki, ongiś tak bogate i pełne mięszu – potem w dorosłym wieku są jak drzewa ogołcone z listowia – z naszych dopowiedzeń, którymi kitowaliśmy ich luki. Nie ma już nigdzie tych książek, które czytaliśmy w dzieciństwie, rozwiały się – zostały nagie szkielety. Kto miałby jeszcze w sobie pamięć i miąższ dzieciństwa – powinien by je napisać na nowo, tak jak były wtedy. Powstałby prawdziwy *Robinson* i prawdziwy *Guliwer*.¹⁴

Mniej więcej tego typu wątki uznaję za takie, które otwierają przed nami możliwość postmodernistycznego sposobu bycia w świecie sztuki literackiej. Podsumuję bez zbędnej „łopatologii”: 3 x P – oto formuła rozkoszy, jakiej wolno nam oczekiwać podczas drohobyckiej odysei z prozą Schulza w ręku. Więc ruszaj się, leniwe ciało, idziemy tam, gdzie dotąd nas jeszcze nie było: w strefę dwuznacznej gry, jaka wytwarza się między fikcją i rzeczywistością. „Idź dokąd poszli tamci do ciemnego kresu”, jak czytamy w najsłynniejszym bodaj wierszu polskiej poezji dwudziestowiecznej, „bo tak zdobędziesz dobro którego nie zdobędziesz”. Tam czekają cię, gnuśne ciało, które masz myśli inne niż ja, te przyjemności, jakich doznaje poszukiwacz zaginionych krain i ukrytych skarbów, skradzionych listów i odnalezionych rękopisów, tam czekają cię gęsie skórki i dreszcze, jakie towarzyszą szczęśliwym rozwiązaniom wszelkich zagadek i tajemnic. („Musi Pan być doskonały kolega, towarzysz do fantazjowania, do włóczęgi i wędrówki. [...] Czy czytał Pan *Stevensona Wyspę skarbów?* Czy nie myślał Pan nigdy o napisaniu książki takiej dla dzieci i dzieciennych fantazmów?”¹⁵). Bo jeśli nie tam, to już chyba nigdzie...

Sztuka Schulza, choć daleka od jakiegokolwiek realizmu, jest ikoną Drohobycza: jego przestrzeni (o czym wiadomo dość powszechnie), która służy jej jako miejsce akcji, i jego mieszkańców (o tym jednak zazwyczaj mało kto pamięta), zwłaszcza mieszkańek, których twarze mają bohaterki i bohaterowie prac plastycznych autora *Xięgi Batwochowalcezej*. Należy zatem Schulza do tego klanu artystów – nie tak znowu liczego, jak mogłoby się wydawać, gdy weźmie się pod uwagę jedynie tę oczywistość, że wszak każdy się gdzieś urodził i mieszkał – których łączą wyjątkowo silne związki z określonym miastem. Ale jego obraz Drohobycza nie jest jednakowoż

¹⁴ B. Schulz, *Księga listów*, s. 138.

¹⁵ B. Schulz, List do K. Truchanowskiego, z 4 III 1936 r., tamże, s. 105.

tak ścisły, pedantycznie ścisły, jak obraz Dublina Joyce’a albo obrazy Kijowa czy Moskwy u Bułhakowa. W jego wizji miasto nie ma tak precyzyjnych adresów, jak Eccles Street 7 w Dublinie, gdzie mieszkał Leopold Bloom, jak mieszkanie nr 50 w domu oznaczonym numerem 302-A na ulicy Sadowej w Moskwie, gdzie zatrzymał się profesor czarnej magii Woland ze swoją ekipą, jak nr 13 na Aleksiejewskim Zjeździe w Kijowie, gdzie znajdował się dom rodziny Turbinów. Schulza filozofia twórczości, streszczająca się w głośnej tezie: „mityzacja rzeczywistości”, zakłada taką relację wobec rzeczywistego świata, która całkowicie wyklucza ze świata przedstawionego w jego sztuce przytaczanie danych z tego typu ścisłością. W świecie, gdzie rzeczywistość programowo poddawana jest mityzacyjnym przekształceniom, Joyce’owska akrybia byłaby techniką wprost naruszającą podstawy przyjętego stylu.

Przecież i narrację Schulza cechuje pewna dokładność, zaskakująca niekiedy, jak na przekaz wystylizowany mitycznie. Wprawdzie na podstawie jego prozy nie da się utworzyć książki adresowej dla kreowanego świata, ale doskonale pamiętamy, iż są w niej lokalizacje drohobyckie bynajmniej nie fikcyjne. Nie do pogardzenia w tym kontekście są rzeczywiste nazwy ulic: Stryjska, Leszniańska (Liszniańska), Podwale; paru miejsc i budowli: rynek i ratusz, plac i kościół Świętej Trójcy, teatr, gimnazjum, park miejski, ojcowie bazylianie i ich klasztor na Wzgórzu Bazylikańskim; dzielnicy: Żupy Solne; rzeki: Tyśmienica. To – Drohobycz. Jest i okolica: niewymieniony z nazwy, lecz łatwo rozpoznawalny Truskawiec, czyli lotnisko oddalone „o godzinę drogi od miasta” (*Pan Karol*, 54), po drodze karczma „na Górcie” (*Republika marzeń*, 328), a „w małym rondzie parkowym” (*Jesień*, 320) – pomnik Mickiewicza.

Warto tu dorzucić jeszcze jedną uwagę na temat Schulzowej ścisłości. Tym razem kwestia dotyczy marek pocztowych z ważnej dla mnie dzisiaj *Wiosny*. W opowieści tej, jak wiadomo, album ze znaczkami egzotycznych państw i państewek odgrywa fundamentalną wręcz rolę, ponieważ to właśnie z intensywnego wpatrywania się w ten kolorowy zbiór narrator wysnuwa oszołamiającą fabułę. Jednak wszystkie znaki na stylistycznym niebie i ziemi tej wiosennej fantasmagorii zdają się dość jednoznacznie sugerować, iż w opisie znaczków, o których tam mowa, mamy do czynienia po prostu z filatelistyczną fantazją. Zresztą dla czytelnika nie ma ta sprawa i tak żadnego znaczenia, bo opowieść ma taką konstrukcję, iż nie domaga

się jakiejś, nawet elementarnej, weryfikacji. Lecz taka filatelistyczna weryfikacja została mimo wszystko wykonana i okazało się, że większość tych znaczków, które wyglądają na produkt autorskiej fantazji, faktycznie istniała i była w obiegu pocztowym.¹⁶

Ma zatem imaginacyjna proza Schulza cieniutką warstewkę informacyjną natury, by tak rzec, przewodnikowej, jeśli już nie całkiem, to co najmniej pół- lub ćwierćprzewodnikowej. Ale natychmiast trzeba tu oznajmić, że w przewodniku tym część istotnych informacji zatajono: są obiekty, które mają w miarę dokładną lokalizację, i są obiekty, które takiej lokalizacji w ogóle nie posiadają. Rzecz jasna, za takim postępowaniem stoi nader wyrafinowana strategia narracyjna, która ma na celu przede wszystkim zatarcie – w obrębie świata przedstawionego – różnic między topografią realną i fikcyjną. W ten sposób doprowadza narrator do bezpośredniego zetknięcia światów, w których panują odmienne zasady: w jednym występuje autentyczna ulica Stryjska, w drugim zaś fantasmagoryczna ulica Krokodyli. Przykład ten ma poniekąd wzorcowy (Schulz napisałby: egzemplaryczny) charakter, ponieważ – najprawdopodobniej – idzie ciągle o tę samą ulicę.

A ja nadal nie wiem (podobnie, jak narrator, aczkolwiek on kiedyś wiedział, lecz obecnie nie może trafić), gdzie w Drohobyczu należy szukać tych wspaniale zaopatrzonych w fantastyczne przedmioty sklepów cynamonowych. Mnie najbardziej interesują – podobnie jak i narratora – „rzadkie i osobliwe książki, stare folianty pełne przedziwnych rycin i oszałamiających historyj” (61). Stąd też chciałbym zwłaszcza, mam gust dziwnie podobny do narratora, wśród owych cynamonowych pasaży odnaleźć ten:

Ale nade wszystko była tam jedna księgarnia, w której raz oglądałem rzadkie i zakazane druki, publikacje tajnych klubów, zdejmując zasłonę z tajemnic dręczących i upojnych (61).

Ta sama pasja kolekcjonerska podtrzymuje we mnie – stale na tym samym poziomie – przemożne pragnienie odnalezienia tego lokalu z konfekcją męską na osławionej ulicy Krokodyli (przypuśćmy, iż wiem, gdzie ta szemrana ulica się znajduje), który odsłonił swe prawdziwe oblicze jako

¹⁶ Zob. J. Zieliński, *Markownik Rudolfa (Do „Wiosny” Schulza komentarz filatelistyczny)*, „Twórczość” 1986, nr 1, s. 123–127.

„gabinet kolekcjonerski wyrafinowanego zbieracza” (74). Intryguje mnie wielce od dawna ten tajemniczy kolekcjoner i jego „antykwnia, zbiór wysoce dwuznacznych wydawnictw i druków prywatnych”:

Te winiety, te ryciny przechodzą stokrotnie najśmielsze nasze marzenia. Takich kulminacji zepsucia, takich wymyślności wyuzdania nie przezuwaliśmy nigdy (74).

O ile mam jakąś hipotezę dotyczącą zarówno osoby kolekcjonera, jak i jego drastycznej kolekcji, o tyle w sprawie drohobyckiego adresu tej zakamuflowanej galerii – nic.¹⁷

Przez niewielką chwilę „w krwawych ciemnościach czaszki” (niech pojawi się tu również Czechowicz) przemknęła mi myśl, że powinienem raczej w pierwszej kolejności dotrzeć do adresu owego sanatorium „Pod Klepsydrą”, gdzie demoniczny cokolwiek doktor Gotard zajmował się odsuwaniem śmierci w czasie. W porę jednak przypomniałem sobie zastrzeżenia Józefa, który odwiedził w tym sanatorium ojca, co do jakości świadczonych tam usług – także tej najważniejszej. Pamiętam natomiast, że sama opowieść ma wielką moc odwiekania wydarzeń rozmaitych, co może nawet ocalić życie, o czym wiadomo od czasów Szeherazydy. Walter Benjamin przypomniał tę prawdę w związku z pisarstwem Kafki:

W jego opowiadaniach epika odzyskuje znaczenie, jakie miała w ustach Szeherazydy: odwlec to, co nieuniknione. Odwiekanie stanowi w *Procesie* nadzieję oskarżonego – oby tylko przewód sądowy z wolna nie przechodził w wyrok.¹⁸

Niestety – przechodzi, bo co się odwlecze, to nie uciecze ostatecznie. Lecz trzeba docenić wartość zwłoki: jeśli już nie jako skuteczną metodę chroniącą przed nieuchronnym, to chociażby jako stylistyczny chwyt retardacji, budujący narracyjne napięcie przez przedłużone oczekiwanie, w czym, mówiąc nawiasem, Eco dostrzega bliskie pokrewieństwo z zacho-

¹⁷ Sądzę, że pierwowzorem owego „wyrafinowanego zbieracza” mógł być lwowski kolekcjoner Maksymilian Goldstein, który miał w swoich zbiorach także dział *erotica*. Dla tego działu zaprojektował Schulz ekslibris zatytułowany *Exlibris Eroticis*. Więcej piszę o tym w książce: *Bruno od Mesjasza. Rzecz o dwóch ekslibrisach oraz jednym obrazie i kilkudziesięciu rysunkach Brunona Schulza*, Lublin 2001.

¹⁸ W. Benjamin, *Franz Kafka*, przeł. J. Sikorski, w: tenże, *Anioł historii. Eseje, szkice, fragmenty*, wybór i opracowanie H. Orłowski, Poznań 1996, s. 193.

waniem erotycznym określanym w archaicznych kompendiach seksuologicznych terminem *delectatio morosa*.¹⁹ (Te moje rozciągnięte uwagi wstępne, zdaje się, świadczą, że chyba coś z tego właśnie niezdarnie realizuję.)

Tak więc nie znam trzech ważnych w Schulzowym świecie adresów (pewnie dobrze, gdyż wszystkiego wiedzieć ani nie można, ani nawet nie powinno się), ale udało mi się odkryć inną z wielkich tajemnic drohobyckiej topografii, której pisarz też w swojej narracji nie ujawnia. Adres – być może najważniejszy. Wiem mianowicie, gdzie mieszkała księżniczka Bianka, prawowita, chociaż mniej niż z lewego łoża, dziedziczka tronu Habsburgów. Księżniczka i zarazem... Mesjasz! Dziewczęcy Mesjasz, Mesjasz w sukience. Nic na taki nonsens lub, jak kto woli, herezję nie poradzę, ale w nadmiernie pobudzonej – wiosną, uczuciem, egzotycznymi znaczkami i Bóg wie, czym jeszcze – wyobraźni młodziutkiego narratora *Wiosny* postać Bianki rzeczywiście przyoblekła się w polityczno-religijny kostium: królewski i mesjański. *Wiosna* – to w twórczości Schulza opowieść najbardziej niezwykła i najbardziej tajemnicza: wbrew wrażeniu, jakie wynosi z lektury nie tylko zwyczajny czytelnik. Gdzieś w połowie opowiadania nagle, ni stąd, ni zowąd, oświadcza narrator: „To jest historia o porwanej i zamienionej księżniczce” (163). Taka zapowiedź musi zabrzmieć intrygująco, nawet bardzo, lecz chcę zauważyć, że jeśli odnieść ją do historii Bianki – a do kogóż innego mogłaby się odnosić? – okaże się ona jedynie częściowo prawdziwa. Owszem, dziewczyna, jak wykazało przeprowadzone przez Józefa (narratora i bohatera w jednej osobie) śledztwo, jest księżniczką, nieuznaną przez ludzi, wnuczką Maksymiliana Habsburga, tragicznego cesarza Meksyku, infantką, jak woli mówić o niej (i do niej), używając hiszpańskiej terminologii królewskiej, ten samozwańczy detektyw i prorok, ale w jej historii nie ma ani żadnego porwania, ani żadnej zamiany. Kiedy zatem ów domorosły rewelator pyta retorycznie, przemawiając z tej okazji w formie *pluralis*, które jest tu raczej władczym i pewnym siebie *maiestatis* niż niepewnym i skromnym *modestiae*, „Kim była wreszcie Bianka? Czy mamy w końcu uchylić rąbka tajemnicy?” (187), trzeba ostatnie pytanie rozumieć dosłownie: tylko rąbek tajemnicy zostaje nam uchylony. Ścisłą tajemnicą, chyba najściślejszą z Schulzowskich tajemnic, objęty jest właśnie mesjański wymiar Bianki. Gdzie indziej o tym opowia-

¹⁹ E c o, j.w., s. 58.

dam.²⁰ Opowieść niniejsza dotyczy jedynie drohobyckiego adresu Bianki albowiem tego narrator też nie podaje do publicznej wiadomości. Zresztą w ogóle Drohobycz jest w *Wiosnie* przekształcony w jakieś fantastyczne miasto, gdzie są takie ulice, jak Fontann i Skarabeusza, gdzie na Tyśmienicy, jak na Missisipi, znajduje się port – nadzwyczaj mi się podoba ten pomysł – w którym stoi kołowy parowiec (odpłynie nim w końcu Bianka) i nie dziwiłbym się wcale, gdyby w roli pilota tego statku wystąpił niejaki Samuel Langhorne Clemens, wołający co pewien czas od steru do majtka na dziobie: *mark twain, mark twain...*, bo tutejsza Missisipi–Tyśmienica jednak jest płytka i jej głębokość należy starannie kontrolować, jeśli się chce gdzieś dopłynąć.

W każdym razie – proszę tylko pomyśleć – w prowincjonalnym Drohobyczu umieścił Schulz królewsko-mesjańską fabułę, w której chodzi o sprawy ostateczne: o polityczne wyzwolenie i odkupienie religijne. Równocześnie. Bagatela. I miałyby ta absolutna i ostateczna potencja skupić się – wedle konceptu nieszczęsnego narratora–fantasty – w kruchej postaci młodej, początkowo bardzo młodej, dziewczyny. Niesłychane. Infantka i Mesjasz: dwa w jednym. Stąd moja pewność, że wędrówka po mieście śladami tej nieprawdopodobnej i – co tu dużo ukrywać – mocno niepokojącej opowieści i jej niewyobrażalnej bohaterki musi być dla nas wielce intrygująca oraz przyjemna we wszystkich trzech aspektach mojego rozumienia literackiego hedonizmu.

Zastanawiająca zbieżność – wprowadzam znowu (trzeba się do tego przyzwyczaić) jeszcze jedno *morosa*, aczkolwiek nie mam pewności, czy przemieni się to we właściwą dawkę *delectatio* – jest tu warta odnotowania, otóż tak samo jak infantka Bianka, również ostatni Habsburg na tronie Austro-Węgier, cesarz Karol I (według rojeń Józefa – to właśnie Bianka, zapewne jako Bianka I, miała być zamiast niego cesarzową) opuścił swoje dawne cesarstwo na pokładzie rzeczno statku. Okoliczności były następujące: w 1921 roku, czyli w trzy lata po abdykacji i po totalnym rozpadzie pań-

²⁰ Zob. wersję mocno skróconą: *Żeński Mesjasz, czyli o „Wiosnie” Brunona Schulza*, „Mizdrasz” 2003, nr 3 i w księdze zbiorowej, będącej pokłosiem Schulzowskiej jesieni w Lublinie 2002 r. *W ulamkach zwierciadła... Bruno Schulz w 110 rocznicę urodzin i 60 rocznicę śmierci*, pod red. M. Kitowskiej-Lysiak i W. Panasa, Lublin 2003.

A wersja rozwinięta i pełna? To obszerna sfera, jeśli mogę w ten sposób się wyrazić, mojego Work in Progress.

stwa, w skołatanej głowie byłego władcy zaświtała polityczna mrzonka – sięgnąć po koronę węgierską, z całego ogromnego cesarstwa utrzymać chociaż koronę św. Stefana. Znalazł się więc w tej sprawie Karol na Węgrzech, próbował podjąć nawet jakąś akcję militarną, ale działania te nie zdołały niczego zmienić (nie zdołały nawet przerwać toczącego się w Budapeszcie meczu piłkarskiego!). Nie mogę oprzeć się wrażeniu, jak bardzo w tych nieco operetkowych usiłowaniach przypomina Karol narratorka *Wiosny*. Wsadzono więc tego tragicznego również na swój sposób Karola wraz z małżonką Zytą na pokład brytyjskiej kanonierki, która Dunajem odpłynęła w daleką drogę na portugalską Maderę, miejsce wygnania.²¹ W następnym roku ów młody jeszcze mężczyzna, miał zaledwie 35 lat, już nie żył. Jak widać, pobyty na atlantyckich wyspach wybitnie nie służyły byłym cesarzom.

Skorzystam z ogłoszonego moratorium i dorzucę w tym pakiecie także niewielką wzmiankę (myślę, że fascynującą) o niezwyklej praktyce Schulza, która daleko wykraczała poza moje spacerowe propozycje, ponieważ chodziło w niej o wędrówki po Drohobyczu tropami opowieści... jeszcze nienapisanych i nigdy nienapisanych. Pisał (26.06.1934) do Tadeusza Brezy:

Chciałbym Panu najpierw pokazać Drohobycz i okolicę, oczyma Pańskimi na nowo zobaczyć scenę mojej młodości. Wprowadzić Pana w nie napisane rozdziały *Sklepiów cyn.* Proszę przyjechać.²²

Breza nie przyjechał. Straciliśmy szansę poznania utworów, niechby w streszczeniu, niechby i z drugiej ręki, których Schulz bądź nie napisał, bądź które zaginęły razem z całym archiwum literackim. Zakładam bowiem, że Breza, w końcu literat, sporządziłby relację z takiej wizyty. (Mamy jedynie bardzo szczątkowe wspomnienia o takich spacerach po Drohobyczu innych znajomych Schulza.²³)

²¹ Zob. S. Grodziski, *Habsburgowie. Dzieje dynastii*, Wrocław 1998, s. 210–211. Także: C. Magris, *Dunaj*, przeł. J. Ugniewska i A. Osmólska-Mętrak, Warszawa 1999, s. 274.

²² Schulz, *Księga listów*, s. 49.

²³ Przede wszystkim są to wspomnienia Izabeli Czermakowej (Hermanowej): najpierw w głośniejszym wymianie korespondencji z Jarosławem Iwaszkiewiczem (Eleuter), w której

Schulz chciał pokazywać Drohobycz i okolicę (ta okolica – to przede wszystkim pobliski Truskawiec) właściwie wszystkim osobom, które uznawał za bliskie sobie. Pokazywać zawsze znaczyło u niego opowiadać o nienapisanych utworach, które jednak są wpisane potencjalnie w miejscowy pejzaż. Oto fragment listu (z 20.03.1938) do Halpernowej o wiosennym Truskawcu:

Mam nadzieję, że może w maju przyjedziesz do Truskawca. Jest tam wtedy cudownie. Zamieszkaż wśród białych wisien, których Truskawiec jest pełny. To jest moja ulubiona miejscowość, o której jeszcze kiedyś napiszę powieść. W maju jest tam cudownie smutno i uroczyście. Słowiki śpiewają i wszystkie drzewa są białe.²⁴

Powieści o Truskawcu Schulz nie napisał. Lecz ulubiona miejscowość zachowała dla niego aż do samego końca silny potencjał fabularny. Wydaje się, że tak niewiele brakowało (mówmy otwarcie: przeważnie brakowało kobiety), aby potencjał przemienił się w akt. Pewnie tylko tak się wydaje, że erotyka, owszem, lekko perwersyjnie zabarwiona (przypomnij sobie: ciało rusza w ślad za własnymi myślami), nabrałaby cech estetyki, owszem, odrobinę postmodernistycznej (przypomnij sobie: czyta się najlepiej, gdy się między wiersze wczytuje własną książkę). Zapewne tak się jedynie zdaje, że wkraczamy w obszar, gdzie rządzi przyjemność paranoiczna (przypomnij sobie: zapomnij, że przebywałeś w świecie fikcji). Epicka zasada odwywania wymaga (znowu: zdaje się) uzupełnienia liryczną formułą rozładowania. (Josif Brodski wygłosił – i zapisał – kiedyś pogląd, iż „dziewięćdziesiąt procent najlepszej poezji lirycznej powstaje *post coitum*”).²⁵ A wspomniały przypadek Szeherazady demonstruje również bliski związek narracji i prokreacji. Oto fragment listu (z 7.10.1940) do Anny Płockier o jesiennym Truskawcu:

Jestem od wczoraj w Truskawcu, mieszkam w „Aidzie” i spędzam długie godziny z panem Arturem na rozmowach, które mi się niekiedy wydają istotne. Pogoda i pejzaż sprzyjają nam. Raz wędrowaliśmy wczesnym jesiennym wieczorem przez park w deszczu,

wystąpiła jako Felicja (zob. Eleuter, *Listy do Felicji*, Warszawa 1979, s. 41), później zaś w samodzielnym tekście wspomnieniowym *Bruno Schulz* („Twórczość” 1965, nr 10).

²⁴ Schulz, *Księga listów*, s. 162.

²⁵ J. Brodski, *Śpiew wahadła*, w zbiorze: tenże, *Śpiew wahadła*, przeł. K. Tarnowska i A. Konarek, Paris 1989, s. 42.

za naszymi plecami rozwijały się w oświetlonych oknach dzieje rodzin, najintymniejsza historia domowa. Tęsknimy za Panią, która by związała nasze poszukiwania, stała się zarodkiem syntezy. Prosimy, niech Pani pojawi się któregoś dnia w luce parku, lekka wędrownica wkraczająca z gajów Borystawia w aleje Truskawca.²⁶

Trzy dni później – znowu z Truskawca:

Natura jest teraz śliczna. Są pewne drzewa egzotyczne, wyglądające jak ptaki rajskie w przepychu swych pysznych purpurowych ogonów.²⁷

Żeby zamknąć tę sprawę, powiem tak: do literatury istniejącej w ten sposób, aczkolwiek skądinąd – i w ogóle – raczej (a w zasadzie z całą pewnością) nieistniejącej, można jako komentarz odnieść wielokrotnie cytowany przeze mnie wyimek z *Wiosny*:

[...] powieści bez nazwy, epopeje ogromne, blade i monotonne, bezkształtne byliny, bezforemne kadłuby, giganci bez twarzy zalegający horyzont, ciemne teksty pod wieczorne dramaty chmur, a dalej jeszcze – książki–legendsy, książki nigdy nie napisane, książki–wieczni pretendenci, błędne i stracone książki *in partibus infidelium...* (162).

Pasuje wszystko do Schulza znakomicie – oprócz końcowej formuły, bo Drohobycz i okolica nie jest dla niego terytorium położonym gdzieś „w prowincjach niewiernych”. Wprost przeciwnie – wezmę dla odmiany termin z chrześcijaństwa wschodniego – to „kanoniczne terytorium”. Terytorium realne jego wyobraźni wypełnione aż po same brzegi twórczością zarówno tą widzialną, do której mamy dostęp, jak i tą niewidzialną, do której nie mamy żadnego dostępu.

Zostawiam Schulza w Truskawcu. Niech będzie to taki obraz: Kończy się już wiosna. Są ostatnie dni czerwca 1939 roku. Zofia Nałkowska kuruje się i spędza czas z Schulzem, który codziennie przyjeżdża do niej z Drohobycza, i ze swoją przyjaciółką Marią Gizellą Lesell (później Lesell-Heyligers), która wpadła jedynie na kilka dni, słucha Schulza. W dzienniku zanotuje tylko tyle:

²⁶ Schulz, *Księga listów*, s. 189. „Pan Artur” – to Artur Rzeczyca, poeta z warszawskiego otoczenia Czechowicza (niech po raz drugi pojawi się tu lubelski poeta), który został zamordowany przez hitlerowców, tak jak i Schulz, w 1942 r. w Drohobyczu.

²⁷ Tamże, s. 190.

W pięknej najdalszej części parku, dzikiej i łąkowej, jak parki londyńskie, na ławce gorącej od słońca słuchałam tego tekstu, pełnego słuszości, a ponadto wszelkiej myślowej finezji.²⁸

Powieść, której nigdy nie napisał. Niech mówi – tam w najdalszej części parku. Zostawiam Schulza w Truskawcu. Ale teraz niech to będzie inny obraz: Schulz żegna wyjeżdżającą nieco wcześniej Marię Gizellę. Nałkowska jeszcze śpi w willi „Marysieńka”. Przyjechał, żeby pożegnać się z kimś, kogo właściwie nie znał:

[...]wczesnym rankiem, [...] na tym drobnutkim i poetycznym (sporo kwiatów) dworcu w Truskawcu. Zjawił się z pobliskiego i swego rodzinnego Drohobycza z olbrzymim – jakże prowincjonalnym i ślicznym – bukietem i jakimś niesamowitym torcikiem wypieku jego starszej od niego siostry [...].²⁹

W mojej fantazmatycznej powieści, której nigdy nie napiszę, czeka na nas z olbrzymim bukietem na malutkim dworcu w Truskawcu.

Rezydencji Bianki poświęca Józef wyjątkowo dużo uwagi, czasu oraz miejsca w narracji. Zdawać by się nawet mogło, że nieproporcjonalnie dużo albowiem jako samodzielny przedmiot opisu (i namysłu) występuje aż w czterech rozdziałkach opowiadania (XXII–XXIV i XXVII). Jest ona (willa tym razem) poddana śledztwu, prowadzonemu niespiesznie, niezmiernie skrupulatnie i bardzo metodycznie. Postępowanie swoje określa narrator, jak najśluszej, mianem „badania”. Pierwszy etap – to ogląd z pewnej odległości:

Zbadałem cały obszar majoratu dookoła. Okrążyłem kilkakrotnie cały ten rozległy teren obwarowany wysokim parkanem. Białe ściany willi z jej tarasami, rozległymi werandami ukazywały mi się wciąż w nowych aspektach. Za willą rozciąga się park, przechodzący potem w bezdrzewną równinę. Stoją tam dziwne zabudowania, na wpeł fabry-

²⁸ Z. Nałkowska, *Dzienniki*, t. 4 (1930–1939), cz. 2 (1935–1939), opracowanie, wstęp i komentarz H. Kirchner, Warszawa 1988, s. 417–418.

²⁹ List M. G. Lesell-Heyligers (z 23.07.1969) do H. Kirchner (Nałkowska, *Dzienniki*, jw., s. 419, przyp. 1).

ki, na wpół budynki folwarczne. Przyłożyłem oczy do szpary w parkanie, to, co ujrzałem, musiało polegać na złudzeniu. W tej rozrzedzonej od upału aurze wiosennej przywidują się nieraz rzeczy odległe, zwierciedlone poprzez całe mile drgającego powietrza (169).

Cóż takiego zobaczył badacz „majoratu” Bianki przez szpary w ogrodzeniu? Oczywiście, willę, ale taką, że wydała mu się raczej efektem czegoś w rodzaju fatamorgany. Trzeba więc przyjrzeć się jej znacznie dokładniej. Etap następny – willa studiowana z najbliższej odległości:

Zbadałem dziś z bliska całą willę. Od tygodni krążyłem dookoła wielkiej kunstownie kutej bramy z herbem. Skorzystałem z chwili, gdy dwa wielkie puste ekwipaże wyjechały z ogrodu willi. Skrzydła bramy stały szeroko rozwarłe. Nikt ich nie zamykał. Wszedłem niedbałym krokiem, dobyteł szkicownika z kieszeni, udając, że rysuję, oparty o filar bramy, jakiś szczegół architektoniczny (170).

Nie ma tego szkicownika. Są dość liczne ilustracje do *Wiosny*, ale na żadnej z nich nie figuruje willa Bianki. Nie widać jej nawet na takim rysunku, który przedstawia szturm figur woskowych... właśnie na tę willę. Szkoda, lecz taka jest ogólna tendencja sztuki Schulza: jego twórczość plastyczna, inaczej niż pisarstwo, ma prawie wyłącznie „antropologiczny” charakter. Architektury trzeba szukać w prozie. Wygląda na to, iż Józef rzeczywiście jedynie udawał, że rysuje. Najwidoczniej zapomniał, że najlepiej udaje się udawać, gdy autentycznie wykonuje się to, co jest przedmiotem udawania. (Jeśli chodzi o nas, gdy tylko dobrnęliśmy do willi, szkicownik natychmiast został wydobyty i powstał szkic do jej portretu. Rysunek przechowuję do tej pory.)

Teraz musimy skupić się mocno, ponieważ narrator daje opis willi – najpełniejszy i w zasadzie jedyny. W paru innych miejscach opowiadania dorzuci jeszcze trochę drobnych informacji. I na tym koniec. Tak prezentuje się cały materiał analityczny, jaki mam do dyspozycji:

W ciszy tego szarego dnia tylko kredowobiałe ściany willi przemawiały bezgłośnie a wymowną elokwencją bogato rozczłonkowanej architektury. Jej lekka swada rozchodziła się w pleonazmach, w tysiącznych wariantach tego samego motywu. Wzdłuż jaskrawobiałego fryzu biegly w rytmicznych kadencjach płasko rzeźbione girlandy na lewo i prawo i zatrzymywały się na rogach niezdecydowane. Z wysokości środkowej terasy zbiegały marmurowe schody – patetyczne i ceremonialne, wśród prędko rozstępujących się balustrad i waz architektonicznych – i spłynąwszy szeroko na ziemię, zdawały się zbierać i cofać swą wzburzoną szatę w głębokim reweransie (170).

Jeszcze dwa detale mogą się nam przydać: przed frontem willi znajdował się okrągły basen bez wody, a z tyłu, gdzie wprawdzie Józef nie był („Nie miałem odwagi obejść willi i dostać się na drugą stronę. Zostałbym niechybnie dostrzeżony. Dlaczego mimo to mam uczucie jak gdybym już tam kiedyś był – bardzo dawno”, 173), lecz wie, stał w ogrodzie jakiś posąg marmurowy („Zbudzimy biały marmur statuy śpiącej z pustymi oczyma w tym zamarginesowym świetle, za rubieżą zwiędłego popołudnia. Spłoszymy jej jedyne kochanka, czerwonego wampira uśpionego na jej łonie ze złożonymi skrzydłami”, 174).

Podejrzewam, że dla mojego czytelnika przytoczony opis nie stanowi jasnej odpowiedzi (może w ogóle żadnej?) na pytanie, co mogło narratora tak bardzo zbulwersować w wyglądzie willi, iż nie wykluczał złudzenia optycznego. Powiem więc, możliwie krótko, bo inna problematyka mnie tu interesuje, czego rzecz dotyczy. Willa jest dla młodego „badacza” (i fałszywego rysownika – nie mogę mu tego wybaczyć) ogromnie ważna i nie dlatego tylko, że mieszka w niej Bianka, a wszystko, co ma z nią związek, nosi dla niego piętno specjalnego znaczenia. (Gdy zresztą wyszło na jaw, że nie jest zwyczajną dziewczyną, lecz infantką, willa przekształciła się ze zwykłego, chociaż eleganckiego i bogatego, miejsca zamieszkania w rezydencję, gdzie już nie mieszka się ot, tak po prostu, jak normalni ludzie, ale rezyduje się – cokolwiek by to miało znaczyć.) Kiedy badał willę, nie wiedział jeszcze dokładnie, kim jest Bianka: „Bianka, cudowna Bianka jest dla mnie zagadką” (167). Miał jedynie mglistą intuicję, że kimś niezwykłym, kimś arystokratycznym, kimś z innego świata. I właśnie dopiero studia nad architekturą willi naprowadziły go na trop wskazujący prawdziwą tożsamość Bianki – tożsamość polityczną, czyli jej pochodzenie habsbursko-meksykańskie. Już to wystarczyłoby, żeby podziwiać inwencję interpretacyjną Józefa. (Proszę spróbować na podstawie tego opisu dojść samodzielnie do takiego wniosku!) Na tym jednakowoż znaczenie willi się nie wyczerpuje dla narratora: ma ona jeszcze sens estetyczny, co naturalne, i sens, co niezmiernie zaskakuje, erotyczny. Polityka, erotyka i estetyka – silnie ze sobą sprzężone – są tekstem, który jest wpisany w architekturę willi Bianki. To właśnie wykrył narrator i to nim tak wstrząsnęło.

Mam dziwnie wyczulony zmysł stylu. Ten styl drażnił mnie i niepokoił czymś niewytłumaczonym. Poza jego z trudem opanowanym żarliwym klasycyzmem, poza tą pozornie chłodną elegancją kryły się nieuchwytnie dreszczyki. Ten styl był za gorący, zbyt

ostro pointowany, pełny niespodzianych pieprzyków. Jakaś kropla nieznannej trucizny wpuszczona w żyły tego stylu czyniła jego krew ciemną, eksplozywną i niebezpieczną (170–171).

Taki komentarz wywołała w narratorsze architektura willi, którą nieco wcześniej opisał. Teraz próbuje rozwiązać tajemnicę owego niepokojącego stylu. Zbiera zatem te swoje nader specyficzne dowody, tka z nich jakąś logiczną całość. Wreszcie ogłasza:

Odgadłem tajemnicę tego stylu. Tak długo linie tej architektury w swej natarczywej swadzie powtarzały ten sam niezrozumiały frazes, aż pojąłem ten szyfr zdradliwy, to perskie oko, tę łaskotliwą mistyfikację. Była to zaprawdę zbyt przejrzysta maskarada. W tych wyszukanych i ruchliwych liniach o przesadnej wytworności była jakaś papryka nazbyt ostra, jakiś nadmiar gorącej pikanterii, było coś fertycznego, żarliwego, zbyt jaskrawo gestykulującego – coś jednym słowem kolorowego, kolonialnego i typiącego oczyma... Tak jest, styl ten miał na dnie swym coś niesłychanie odrażającego – był rozpustny, wymyślny, tropikalny i niesłychanie cyniczny (172).

Nietrudno odgadnąć, aczkolwiek nic się o tym nie mówi, jak Józef odnalazł w mieście willę Bianki: musiał dziewczynę śledzić, gdy wracała ze swą guwernantką z codziennego spaceru w miejskim parku. Niestety, my takiego manewru powtórzyć nie możemy z powodów czysto metafizycznych. Chociaż dysponujemy dość dokładnym rysopisem rozrysowanym aż na kilkanaście ilustracji do *Wiosny*. Znamy nawet ciało Bianki, bo na jednym rysunku występuje naga. Nic nam to wszystko nie pomoże. Nie przyda się nam również wiedza o kolorze, jaki przysługuje Biance i jej otoczeniu – także willi.

Bianka: zawsze w białej sukience i błada, w białym pokoju i w białej (kredowobiałej) willi. W ogrodzie – biała marmurowa statua.

W białym („lukrowanym”) wnętrzu cukierni zobaczył ją pierwszy raz. Na zewnątrz świecił biały księżyc, który „kulminował coraz bielszy i bielszy, jak gdyby przelewał swą białość z czary do czary” (139). I było białe niebo, i biały plac rynkowy, i białe obrusy na stołach w restauracji.

Bianka z ojcem w powozie: jak w białej muszli, jak zatopiona „w szlachach białego fularu” (jeśli czytelnik wie, co to znaczy), a obok – biała pikowa kamizelka ojca.

Białe gorsy tajemniczej wielce grupy panów w czarnych frakach i cylindrach, którzy przybyli do miasta nie wiadomo, w jakim celu („Oglądali

w milczeniu domy, jak gdyby je oceniali”, 189): kroczyli jak dyplomaci, a twarze mieli jak latynoscy gangsterzy.

Żołnierze na znaczkach Ekwadoru i Kolumbii też w bieli: białe spodnie, białe rzemienie na piersiach.

Wreszcie – może najważniejsze, białe dno cylindra prestidigitatora. W tej białej pustce jest wszystko. Z niej metafizyczny sztukmistrz wywleka wątek, który nie ma końca. Który obejmuje także mnie. I nas. Tę opowieść – też.

Przecież nie sposób nie zauważyć, iż nie tylko architektura willi przemawia w opowiadaniu elokwencją „bezglósną”, aczkolwiek „wymowną”, „lekką swadą”, chociaż „natarczywą”, gdzie owa natarczywa wymowność (mimo jej bezgłośnej lekkości) wiąże się ze stylem opartym na figurze znanej w retoryce pod nazwą pleonazmu, w logice zaś określonej bądź mało zaszczytnym mianem tautologii, bądź też w ogóle już niezaszczytnym tytułem błędu myślowego zwanego błędem *idem per idem*, czyli objaśnianiem tego samego przez to samo, czyli – mówiąc zupełnie po ludzku – zasadą masła maślanego, i gdzie ta wątpliwa jakość ma imponujący układnik ilościowy: „w tysiącnych wariantach tego samego motywu”. Owa „maślana” elokwencja wykracza więc poza cechy stylistyczne willi i obejmuje wszystko, absolutnie wszystko, co ma jakiś związek z Bianką. To „biała Bianka” jest jednym wielkim pleonazmem, to z semantyki jej imienia, jak z kapelusza prestidigitatora, wydobywa się ta niewyczerpana biel *Wiosny*: jej światło i barwa. Jej śniada cera, zdradzająca obecność, obok habsburskiej, także krwi meksykańskiej – jednego w tym układzie możemy być pewni: męskim potomkom Bianki nie grozi dynastyczna hemofilia – w opowiadaniu będzie długo tłumiona przez panującą niepodzielnie biel. Panującą, jak się w końcu przekonujemy, jednak do czasu. (Muszę wtrącić tu uwagę, iż *Wiosna* ma dwa podstawowe i równoważne kolory: biel, o której piszę, i czerwień, o której nie piszę, gdyż jest barwą mesjańską i w związku z tym zajmuję się nią w mesjańskim eseju.) Nasycenie słownictwa *Wiosny* bielą ma zaskakujące i ciekawe konsekwencje również dla organizacji warstwy instrumentacyjno-eufonologicznej opowiadania: wpływa mianowicie na uformowanie czegoś w rodzaju „białej eufonii”. Wielka doprawdy ilość tego typu leksyki promieniuje i udziela swej barwy także pierwszym literom wyrazów, które przeważnie nie mają z bielą nic wspólnego. Takiemu „wybieleniu” podlegają słowa rozpoczynające się od litery „b”, bo w *Wiosnie* ta właśnie litera jest „biała”. Biel tej litery w ogromnie ważnym słowie

„blask”, zawartym w jeszcze ważniejszym określeniu (i stojącym za nim odniesieniu mistycznym!): „księga blasku”, gdzie owa biel ma podwójny, czyli pełny sens, ponieważ oznacza zarówno światło, jak i kolor, niech będzie tyleż realną, co i symboliczną egzemplifikacją cechy, o której mówię.

Nie trzeba chyba jakoś specjalnie podkreślać, iż biel w ogóle ma w tym opowiadaniu znaczenie symboliczne. W pierwszym rzędzie jest to symbolika dość konwencjonalna, nawet stereotypowa: biel jako „typowy” kolor „kolonialny” i „tropikalny”, biel jako symbol doskonałości i czystości, niewinności i dziewictwa, prostoty i naiwności, świętości i dobra. Tak narrator postrzega Biankę i takie też sensory wydobywa z symboliki bieli. Jednak rzeczywistość – zarówno ta, która dotyczy ogólnej symboliki bieli, jak i ta, która ma bezpośredni związek właśnie z Bianką – nie układa się aż tak prosto, jak sobie Józef wyobraża. Prawdę mówiąc: wcale się nie układa, gdyż symbolika bieli jest tylko pozornie jednoznaczna, a i Bianka okazuje się ostatecznie kimś innym, niż chciałby ją widzieć narrator. Najpierw o bieli, która ma swój mroczny aspekt i odnosi się również do wyobrażeń wiążących się ze strachem, śmiercią i złem. Ten zaiste demoniczny wymiar bieli znalazł znakomity wyraz artystyczny w wielkiej powieści Hermana Melville’a *Moby Dick, czyli biały wieloryb*. Że wieloryb jest tu wcieleniem radykalnego, metafizycznego wprost zła, nie dziwi, bo widać w tym nawiązanie do Lewiatana, biblijnego potwora morskiego. Ale już budząca nieopisaną grozę biel tego potwora („Tym, co najbardziej mnie przerażało, była białość owego wieloryba”)³⁰ może jednak w tym kontekście zaskakiwać. Dlatego też autor każe swemu narratorowi (jakże wspaniale zaczyna się powieść i prezentacja narratora-bohatera: „Imię moje: Izmael”!), to bez wątpienia jeden z najsłynniejszych powieściowych początków) wygłosić obszerny i bardzo erudycyjny referat – zajmuje on cały XLII rozdział i nosi tytuł „Białość wieloryba” – na temat złożonej i ambiwalentnej semantyki bieli. Biorę z tego wykładu jedynie drobną informację, która dodatkowo może uzasadniać „absolutystyczną” pozycję tej barwy u Bianki i w jej otoczeniu: „[...] wielkie imperium Austrii, cesarowy spadkobierca przepotężnej Romy, przyjęło jako kolor monarszy tę samą [białą – W.P.]

³⁰ H. Melville, *Moby Dick, czyli biały wieloryb*, t. 1, przeł. B. Zieliński, Warszawa 1971, s. 285.

cesarską barwę”.³¹ Jak się rzekło, obraz Bianki też się w opowiadaniu komplikuje, ponieważ w pewnym momencie biała dotąd Bianka nie chce być już więcej biała i nie chce reprezentować w oczach Józefa tych wszystkich znaczeń i wartości, jakie jej do tej pory przypisywał. Nie chce zatem być ani tak aseptyczna, jak operacyjna sala, ani tak ceremonialna, jak infantka z hiszpańskiego dworu. Ona – pragnie. A przedmiot pożądania, jak wiadomo, jest zawsze mroczny. Stąd też propozycja, jaką składa Józefowi, temu samozwańczemu kustoszowi świata dotkniętego totalnym albinizmem, odwołuje się do głębokiej czerni, powiedziałbym nawet – wręcz stereotypowej czerni, i ma jednoznacznie erotyczny sens: „– Uczyni to – szepce natarczywie – uczyni to. Staniesz się jednym z nich, z tych czarnych Murzynów” (200). Ale perspektywa seksu z infantką, która była równocześnie ukrytym Mesjaszem, lub może raczej odwrotnie: seksu z Mesjaszem, który był też ukrytą infantką, przekroczyła wyobraźnię młodego narratora w dość dużej odległości. (Schulz jednak to nie Singer – ten by nie wypuścił takiej okazji.) W ten sposób w moim obrazie willi Bianki brak jest jakichś wyraźniejszych akcentów erotycznych. Trochę szkoda. Ale tylko trochę.

Jeszcze parę akapitów o bieli. Tym razem o kłopotach, jakie miało z nią malarstwo. A jaki ma to związek z Bianką, jej willą oraz wiosną w tej *Wiosnie*, która zawiera tę historię? Pewien – ma. Schulz bowiem rysował Biankę ołówkiem lub piórkiem, więc biel jest u niego zwykłą neutralną barwą niezarysowanego kawałka papieru. Świat przedstawiony na jego rysunkach – to świat całkowicie achromatyczny: czerń, biel, szarości. Tymczasem w świecie przedstawionym jego prozy, też w *Wiosnie*, mamy do czynienia z niezwykle malarsko rozwiniętą wizją barwną. Ale rozwiniętą i barwną – językowo. Jako ten, który uznaje się za tego ślepego, do którego skierowany jest Schulzowski dyskurs o kolorach, próbuję sprostać swojej roli i usiłuję wyobrazić sobie białą Biankę i jej biały świat w białej (w dużym stopniu) *Wiosnie* (i wiosnie), gdzie owa biel jest n a m a l o w a n a, a nie uzyskana przez niezaczernienie jasnej z natury kartki papieru. Otóż taki obraz, który dla mnie przedstawia (niech będzie: może przedstawiać) właśnie białą Biankę w białym otoczeniu, istnieje. Nie, nie wyszedł spod pędzla Schulza. Namalował go w 1862 r. James Abbott McNeill Whistler,

³¹ Tamże.

artysta urodzony w Ameryce, lecz malarsko wykształcony we Francji, a pracujący w Anglii: słowem amerykański preimpresjonista wśród angielskich prerafaelitów. Whistler przyjaźnił się bardzo z Eduardem Manetem, z którym łączyło go między innymi uwielbienie dla Velázquez. (Sztuka Hiszpana miała istotne znaczenia w ich twórczości. Edgar Degas, na przykład, poznał Maneta w 1861 r. w Luwrze, gdy ten zajęty był akurat kopiowaniem obrazu Velázquez.) Obraz, o którym mówię, nosi tytuł *Dziewczyna w bieli* i był pokazany w paryskim Salonie Odrzuconych, jaki rozpoczął się 15 maja 1863 r., wywołując wśród publiczności i krytyki niemały skandal. (Największy, zasłużenie, wywołało *Śniadanie na trawie* Maneta.) Powodem tego świętego oburzenia było użycie, w przekonaniu oglądających – nadużycie, bieli jako barwy absolutnie w obrazie dominującej, niemal jedynej. Bo biel nie jest kolorem w sensie ścisłym – w ścisłym sensie jest brakiem koloru, jest nieobecnością barwy. Jak zatem kolorować niekolorowym kolorem, jak barwić bezbarwną barwą? Oczywiście, biel występowała wcześniej w malarstwie, lecz zawsze jako kolor lokalny przedmiotu, nigdy zaś jako samodzielny i najważniejszy czynnik barwny obrazu. A Whistler namalował dziewczynę w bieli na białym tle, w dodatku olbrzymkę, gdyż obraz ma rozmiary 213 x 108 cm i nie da się go schować w jakimś ciemnym kącie. Białe na białym? Zatem hucpa lub prowokacja! A najpewniej i jedno, i drugie. Jak można malować świat dotknięty – tak to chyba wtedy widziano – jakimś malarskim bielactwem? W każdym razie zaprezentowana przez Whistlera w 1863 r. próbka, powiedzmy, malarstwa albinotycznego okazała się nadto szokująca dla ówczesnych odbiorców. A nie powinna.

Złorzecząca publiczność i krytyka, jak to zresztą zazwyczaj bywa z krytyką i publicznością, nie tylko nie rozpoznała wartości artystycznych obrazów Maneta i Whistlera – innych „odrzuconych” również – ale nie zauważyła też, iż obydwa dzieła mają za sobą świetną tradycję malarską. Jedyne hipoteza o zbiorowym zaćmieniu umysłów, jakiemu ulegli paryżanie w maju 1863 r., mogłaby wytłumaczyć, dlaczego w *Śniadaniu na trawie* nie dostrzeżono bezpośredniego i świadomego nawiązania do jednego z najśłynniejszych obrazów w dziejach sztuki – *Koncertu wiejskiego* Giorgiona (Tycjan najprawdopodobniej ukończył *Koncert*), wyprzedzającego dzieło Maneta, bagatela, o jakieś 350 lat, obrazu wiszącego notabene kilka ulic dalej – w Luwrze. Z Whistlerem sprawa się miała podobnie. Gdzie jak gdzie, ale właśnie we Francji *Dziewczyna w bieli* mogła spodziewać się o wiele

lepszego zrozumienia i przyjęcia. To we francuskim bowiem rokoku zaczęła się skromna kariera bieli. W obrazach Watteau, Chardina, Fragonarda, Bouchera paleta rozjaśniła się w zauważalny sposób – trochę jako sprzeciw wobec „czarnego” w malarstwie wieku XVII, trochę przez nowe tematy i towarzyszące im akcesoria: pościel i bielizna, pończochy i fartuszki, czepki i peruki, buduary i łoża, neglige i prześwity... Największe jednak zasługi ma pod tym względem Jean Baptiste Oudry, malarz dzisiaj raczej kompletnie zapomniany, ale to on podjął – bodaj po raz pierwszy w historii malarstwa – świadome studia nad bielą i jej malarskimi możliwościami. Tak pisze historyk sztuki o obrazie Oudry’ego, który stanowi główne osiągnięcie w tym zakresie i który jest starszym o ponad sto lat francuskim kuzynem angielskiej *Dziewczyny w bieli*:

Jego *Biała kaczką* (1753) jest rozwiązaniem zadania na temat: białe przedmioty na białym tle.³²

Ten kontekst publiczność powinna była uchwycić – ale nigdy tego nie czyni, bo taką ma już naturę – aczkolwiek, jak się wydaje, malarz do niego akurat nie nawiązywał. Sądzę, że za białą dziewczyną Whistlera stoi ktoś zupełnie inny.³³

Stoi – Velázquez i jego infantka Małgorzata. Suknia infantki z *Las Meninas* (1656), mówiąc pewnym skrótem, dostarczyła materiału malarskiego dla sukni i zasłon tworzących tło *Dziewczyny w bieli*. Przynajmniej w sukni infantki można zobaczyć – i Whistler nie tylko zobaczył, lecz potraktował jako ważną dla siebie lekcję, którą zastosował w swoim obrazie – co potrafi wydobyć z „ubogiej” wydawać by się mogło bieli wielki artysta,

³² M. R z e p i ń s k a, *Historia koloru w dziejach malarstwa europejskiego*, wydanie nowe uzupełnione, Kraków 1983, s. 376. Oczywiście, monografia Rzepińskiej stanowi dla mnie podstawowe zaplecze, skąd czerpię wiedzę o sprawach malarskiej kolorystyki. Także i tę o epilogu historii bieli w malarstwie. Zamknął tę historię – i nie tylko ją – Kazimierz Malewicz, który po głośnym *Czarnym kwadracie na białym tle* (1915) (gdzie jeszcze było „czarne na białym”), namalował w 1917 kilka białych obrazów (tu już tylko „białe na białym”): *Fale dźwiękowe białe na białym tle* oraz – a jakże! – *Biały kwadrat na białym tle*. Dalej pójść nie można – nie ma dokąd.

³³ O Whistlerze istnieje obszerna literatura, lecz dla naszej orientacji, zwłaszcza w jego angielskiej sytuacji, wystarczy lektura odpowiednich partii książki Marii N i e m o - j o w s k i e j: *Zapiski z przeszłości. Symboliści angielscy i ich romantyczny rodowód* (Warszawa 1976). Najważniejsze – oglądanie jego obrazów: w galeriach, rzecz jasna, lub albumach.

ile odcieni i jakości, jakie zróżnicowanie i bogactwo, jak bardzo jest dekoracyjna i wcale niemonotonna. Chcę zwrócić uwagę jedynie na dwa detale: lewy rękaw infantki i lewy rękaw dziewczyny Whistlera oraz wzór na sukni infantki i wzór na zasłonie. Nawet nie w tym rzecz, chociaż to nadzwyczaj interesujące i daje wiele do myślenia, że malarz króla Filipa IV jest w tym rękawie malarzem znacznie bardziej impresjonistycznym niż impresjonistyczny Amerykanin z Londynu: pędzel mistrza Diego rzuca biel i srebro, jakieś rozbłyskujące raz jaśniej, raz ciemniej refleksy, jakby chaotycznie, jeśli przyjrzeć się – tak właśnie trzeba – z bliska i uważnie. Z od dali – tak się patrzy zazwyczaj – żadnego chaosu, znakomita synteza barw. Wskazują po prostu na zbieżność, nie ma ona nic wspólnego z naśladownictwem, w sposobie „rozwiązania” rękawa (pionowe paski; mankiet, przedramię – poziomo) oraz na daleko idące podobieństwo (może, jeśli to jedwab, identyczność) bogatej, wzorzystej, srebrno-białej materii, z której została uszyta suknia infantki i zasłony stanowiące tło dla portretu dziewczyny w bieli.

Portretu wśród białych – białego najbardziej. Bo Jo, dziewczyna z obrazu, wbrew wyraźnie sformułowanej intencji artysty ujawniam jej pozaobrazową tożsamość, czyli Joanna Heffernan, modelka, muza i kochanka Whistlera, już i tak cała w bieli i na tle tej białej zasłony, jakby tego wszystkiego było mało, ma jeszcze w dłoni białą różę. Jedynie wspaniałe, bujne włosy, wielkie ciemne oczy, usta, brwi, jakaś skóra z wilczą paszczą pod stopami – nie są tu białe. Inne portrety Jo są już nieco mniej nasycone bielą. Jak chociażby, równie głośna co *Dziewczyna w bieli* z 1862 r., *Symfonia w bieli nr 2 (Dziewczyna w bieli)* z 1864 r. (Tak „technicznie” sformułowanym tytułem, częstym w jego praktyce artystycznej, Whistler podkreślał, że dla niego nie jest żadną miarą ważny temat obrazu, gdyż malarstwo to wyłącznie gra barw. A ja oglądam jego obrazy z Jo z wrogiej mu perspektywy literackiej: jako opowieści, które – oprócz intrygującej kolorystyki – mają również tajemniczą, fascynującą bohaterkę.³⁴) Więc w tej *Symfonii* Jo, oczywiście w białej sukni, znajduje się w otoczeniu o wiele bardziej róż-

³⁴ Whistler przewraca się zapewne z tego powodu w grobie (spoczywa w nim od 1903 r.), gdyż to on właśnie ironizował na jednej z wystaw w związku z „literackim” obrazem jednego z angielskich malarzy: „Zdumiewające! Ten obraz to cała powieść! Popatrzcie się: ta dziewczynka ma kotka, tamta zaś pieska; a ta dziewczynka zepsuła zabawkę i prawdziwe łezki ciekną jej po buzi! Zdumiewające!” (N i e m o j o w s k a, jw., s. 232).

nicowanym kolorystycznie: w ręku ma kolorowy wachlarz japoński, kolorowe kwiaty wiją się u jej stóp, na kominku, przy którym stoi, ustawiona jest kolorowa porcelana, widać też fragment czarnego wnętrza kominka, a w lustrze, które wisi nad kominkiem, odbija się zarówno jej twarz, jak i ciemne jakieś obrazy – może coś z serii „nokturnów” Whistlera. (Wydaje mi się, że to odbicie w lustrze może być kolejnym nawiązaniem do Velázqueza.³⁵) W ograniczonym zakresie na przykład pojawia się biel w obrazie, którego tytuł bardzo mi się podoba, gdyż najlepiej pasuje do moich poszukiwań malarskiej wizji księżniczki Bianki: *Księżniczka w krainie porcelany* (1865). Na wszystkich tych płótnach Jo jest – jak Bianka – smutna i zagadkowa. Maria Poprzącka swój esej o *Symfonii w bieli nr 2* tak kończy:

Postać w bieli pozostaje nieodgadniona, chociaż widzimy aż dwa jej oblicza. Wsparta o parapet kominka dziewczyna widoczna jest w lustrze. Nie patrzy jednak na swoje odbicie. Nie szuka potwierdzenia swej urody. Melancholijne, umykające spojrzenie kieruje nie ku sobie, lecz ku lustrzanemu, nierzeczywistemu światu, którego dostrzegamy tylko niejasne zarysy. Inaczej niż stworzona w tym samym czasie przez Lewisa Carrolla *Alicja w krainie czarów* biała dziewczyna Whistlera niczego nie zobaczyła po drugiej stronie lustra.³⁶

Ja dodałbym w tym miejscu taki oto fragment z *Wiosny* o Biance:

Bianka wie wszystko. I nie uśmiecha się nad tą wiedzą, jej wiedza jest poważna i pełna smutku, a usta przymknięte nad nią w linię skończonej piękności – brwi zarysowane z surową akurtnością. Nie, z wiedzy swej nie czerpie ona żadnego asumptu do pobłażliwego rozluźnienia, do miękkości i rozwiążności. Wprost przeciwnie. Jak gdyby tej prawdy, w którą wpatrzono są jej smutne oczy, można było sprostać tylko natężoną bacznością, tylko najcisłejszym przestrzeganiem formy. I jest w tym niechybnym taktcie, w tej lojalności wobec formy całe morze smutku i z trudem przewyciężonego cierpienia (167).

Dorzuciłbym też dwie uwagi i pewną fantasmagorię. Jedna uwaga dotyczy quasi-sądu (w Ingardenowskim sensie) Poprząckiej o dziewczynie

³⁵ Odbicie w lustrze ma w malarstwie swoją znacznie starszą – niż Velázquez i nie mniej znakomitą tradycję, którą rozpoczyna – od razu! – arcydzieło Jana van Eycka *Portret małżonków Arnolfinich* (1434). Zob. na ten temat J. B i a ł o s t o c k i, *Człowiek i zwierciadło w malarstwie XV i XVI wieku: trwałość i przemijanie*, w: tenże, *Symbole i obrazy w świetle sztuki*, t. I, Warszawa 1982.

³⁶ M. P o p r z ą c k a, *Galeria. Sztuka patrzenia*, Warszawa 2003, s. 68.

z obrazu, która niczego nie zobaczyła po drugiej stronie lustra. Może tak, może nie. Zostawmy tę sprawę na boku, ponieważ cała rzecz ma się jednak zdecydowanie inaczej: to lustro w obrazie jest przede wszystkim dla nas. A my dzięki niemu, co do tego nie może być wątpliwości, gdyż obracamy się w sferze prostej naoczności, zobaczyliśmy dużo więcej. Uwaga druga – kwestię odbicia w lustrze przenosi w inny porządek, o którym – najzwyczajniej – rzekłbym, iż zabezpiecza przed unicestwiającym spojrzeniem Meduzy: istnienie odbite w lustrze jest przecież lepsze niż żadne. Na moim biurku, tuż pod ręką, bieleją skaliste góry spiętrzone z albumów otwartych na stronach, gdzie znajduje się *Dziewczyzna w bieli*, ta główna, ale i inne. Prawdziwa symfonia bieli. Poprzez wypiętrzenie to przebiega szara warstwa rysunkowych portrecików Bianki. A dalej, już na horyzoncie: kolorowa hiszpańska *sierra* z infantkami. Whistler zmieszany z Schulzem, Bianka z Jo. W każdym razie Bianka mogłaby wyglądać jak Jo. Dla mnie, jeśli mam ją sobie wyobrazić w malarskiej konkretyzacji, tak właśnie wygląda. Ma wszystkie niezbędne cechy. No, i jest... Chciałem napisać „piękna”, gdyż jest piękna, ale jak napiszę, że jest piękna, będę jak Stendhal (co pokazał Roland Barthes), który pisząc relacje z ukochanej Italii, „ma do dyspozycji tylko jedno puste słowo: »piękny«, »piękna«”, wtrącając czasami dla urozmaicenia „najbardziej pustą z możliwych figur, przymiotnik w stopniu najwyższym”.³⁷ Też tak chciałbym, gdyż jest również najpiękniejsza, ale nie chcę być jak Stendhal, próbujący w tekstach dyskursyw-

³⁷ R. Barthes, *Nigdy nie udaje się mówić o tym, co się kocha*, w: tenże, *Lektury*, przeł. K. Kłosiński, M. P. Markowski, E. Wieleżyńska, wybrał, opracował i posłowiem opatrzył M. P. Markowski, Warszawa 2001, s. 229. Z użyciem przymiotników sprawa u Barthesa nie jest jednak całkiem jasna. W eseju o rysowniku Saulu Steinbergu napisze bowiem coś takiego: „Pracowałem nad Steinbergiem, z maksymalną uwagą wpatrywałem się w szczegóły jego dzieła. Podnoszę głowę, zastanawiam się, pozwalam przeniknąć we mnie owemu wewnętrznemu spojrzeniu, które jest spojrzeniem wspomnienia. Co sobie przypominam i dlaczego? Jaką mam ogólną ideę tego dzieła? Na pierwszy rzut oka to idea przymiotnika: pokrywam Steinberga przymiotnikami, które są niczym wielorakie, szybkie wibracje, jakie wzbudza we mnie to żywe dzieło. Powiadam sobie: to jest inteligentne, dokładne, śmieszne, zabawne, różnorodne, uporczywe, ironiczne, czułe, eleganckie, krytyczne, piękne, uważne, otwarte, wyostrome, pomysłowe, rasowe, czarowne etc. Obraz drży i napiera; wywołuje we mnie jakby językowe mrowienie, i to lekkie upojenie przyjemnością wchłania ostatecznie wszystkie przymiotniki, jakimi obdarzyłem Steinberga, nie wyczerpując ich wcale” (cyt. za: M. P. Markowski, *Barthes: przygoda lektury*, w: R. Barthes, *Lektury*, s. 256–257) [podkr. – W. P.]

nych wyartykułować swoje uczucie do ukochanego kraju. „Nigdy nie udaje się mówić o tym, co się kocha” – powiada Barthes. Chyba że zmieni się tryb wypowiedzi – jak ten sam Stendhal – i napisze się powieść zatytułowaną *Pustelnia parmeńska*.

Jeszcze o kolorze willi. Nigdy nie widziałem jej białej, zwyczajnie białej, nie mówiąc już o bardziej oślepiającej bieli, o której pisze Schulz: kredowobiałych ścianach, jaskrawobiałym fryzie. Tylko niektóre elementy jej architektury bywały niekiedy białe: pilastry, obramienia okien, balustrada na tarasie, gzymsy. Jednak i tak przeważnie białe bielą raczej bliższą szarości, czasami mocno przybrudzoną, bielą nie pierwszej białości, czyli – w takim razie – bielą, niczym ów jesiotr w osławionym bufecie teatru *Variétés* w *Mistrzu i Małgorzacie* Bułhakowa, drugiej świeżości. Być może po wyjeździe Bianki, sformułuję ten domysł w stylu spiskowej wersji historii, której wielkim zwolennikiem jest narrator *Wiosny*, zaczęto willę przemalowywać, żeby zatrzeć ślady jej pobytu. Niestety, do tej pory nie udało mi się odnaleźć fotografii, które pokazywałyby willę przed 1939 rokiem. Przez te wszystkie lata widywałem ją w rozmaitych kolorach: a to pomalowaną na żółto, lecz nie miała ta żółć zbyt wiele wspólnego z tym kawałkiem żółtej ściany z *Widoku Delft* Vermeera, który specjalnie poszedł oglądać umiarkujący pisarz Bergotte w *Poszukiwaniu straconego czasu* Prousta, a to – innym razem – pomalowaną na zielono, ale zielen ta nie przypominała zbytnio tej – magicznej w świetle rozdzierającej niebo błyskawicy – zieleni w *Burzy* Giorgiona.

Mogę opisać jej wygląd jedynie w trzech porach roku (w czwartej nigdy nie byłem w Drohobyczu) i nie uważam wcale, aby fakt, iż oglądałem ją w każdej porze dnia i nocy, stanowił tu jakkolwiek rekompensatę. W białym krajobrazie widywałem ją tylko w zimie, rano, po nocnych opadach śniegu, gdy rozwijający się dopiero dzień jeszcze nie zdążył go zabrudzić. Widziałem ją też w silnym słońcu i lipcowym upale, zostawioną, posłużę się „gorącą” Schulzowską frazą z *Sierpnia*, „na pastwę białych od żaru i oszalałymi dniami letnich” (3), w otoczeniu zakurzonej i wprost omdlałej roślinności dzikiego ogrodu. Oczywiście, widywałem ją także późną jesie-

nią wśród nagich konarów, suchych liści i martwych bodiaków, jesienią, która czasami i fragmentarycznie przypominała tę opisaną przez ojca narratora (patrz jego *Zarys ogólnej systematyki jesieni*, b.r. i m.w.) pod nazwą „drugiej jesieni” albo „chińskiego lata”. Nie widziałem jej natomiast wiosną, kiedy toczy się akcja opowieści. Ściśle rzecz biorąc akcja *Wiosny* rozpoczyna się już na przedwiośniu, lecz nabiera przyspieszenia „przy końcu kwietnia” (150) – wtedy też w obręb uwagi Józefa wchodzi Bianka – i kulminuje w maju, gdy „były dni różowe jak Egipt” (165) i „przepływała przez całe niebo wielka korweta Gujany, eksplodując wszystkimi żaglami” (165), i rozegrała się ta cudowna i zwariowana, mistyczna i erotyczna, polityczna i sympatyczna (przynajmniej dla czytelników) awantura. Bo autentyczna wiosna to kwiecień i maj, a wiosna kalendarzowa jest jakimś wymysłem, który nam się tu do niczego nie przyda. Kiedyś na przykład byłem w Drohobyczu 14 i 15 czerwca, jeszcze trwała formalnie wiosna astronomiczna, ale w naturze było raczej po wszystkim i do wiosennych opisów Schulza nic już nie przystawało. W dodatku przypomniło mi się, że jeśli szukać jakiegoś znaczącego odniesienia literackiego, to akurat mamy wigilię Bloomsday, a do wigilii św. Brunona z Kwerfurtu brakuje nie tak znowu mało czasu. Nasza wędrówka, moja i twoja, zgodnie z filozofią czytelnika paranoicznego, powinna zatem odbyć się w maju. Choć przecież zdaje sobie sprawę i z takiego rozdwojenia, o którym pisze Eco:

Ja sam należę do tych, którzy szukali domu na Eccles Street w Dublinie, gdzie mieszkał podobno Leopold Bloom. Są to jednak przykłady literackiej fantazji – przyjemna czynność, czasami wzruszająca, ale różna od czytania tekstu. Aby być dobrzym czytelnikiem Joyce’a, nie trzeba świętować Bloomsday na brzegu Liffey.

Nota

1.

Willa Bianki. Mały przewodnik drohobycki dla przyjaciół jest ostatnim Schulzowskim tekstem, nad którym pracował Władysław Panas.

Pierwszą część eseju autor odczytał 19 listopada 2003 roku podczas uroczystości otwarcia muzeum Brunona Schulza w Drohobyczu. Fragment ten ukazał się następnie – w kwietniu 2004 roku – jako osobny druk opatrzone tytułem *Bruno Schulz albo intryga Nieskończoności* (Lublin [b.r.w.], ss. 10 [nakład 99 egz. numerowanych]).

Kolejne partie *Willi* pozostały w rękopisie.

2.

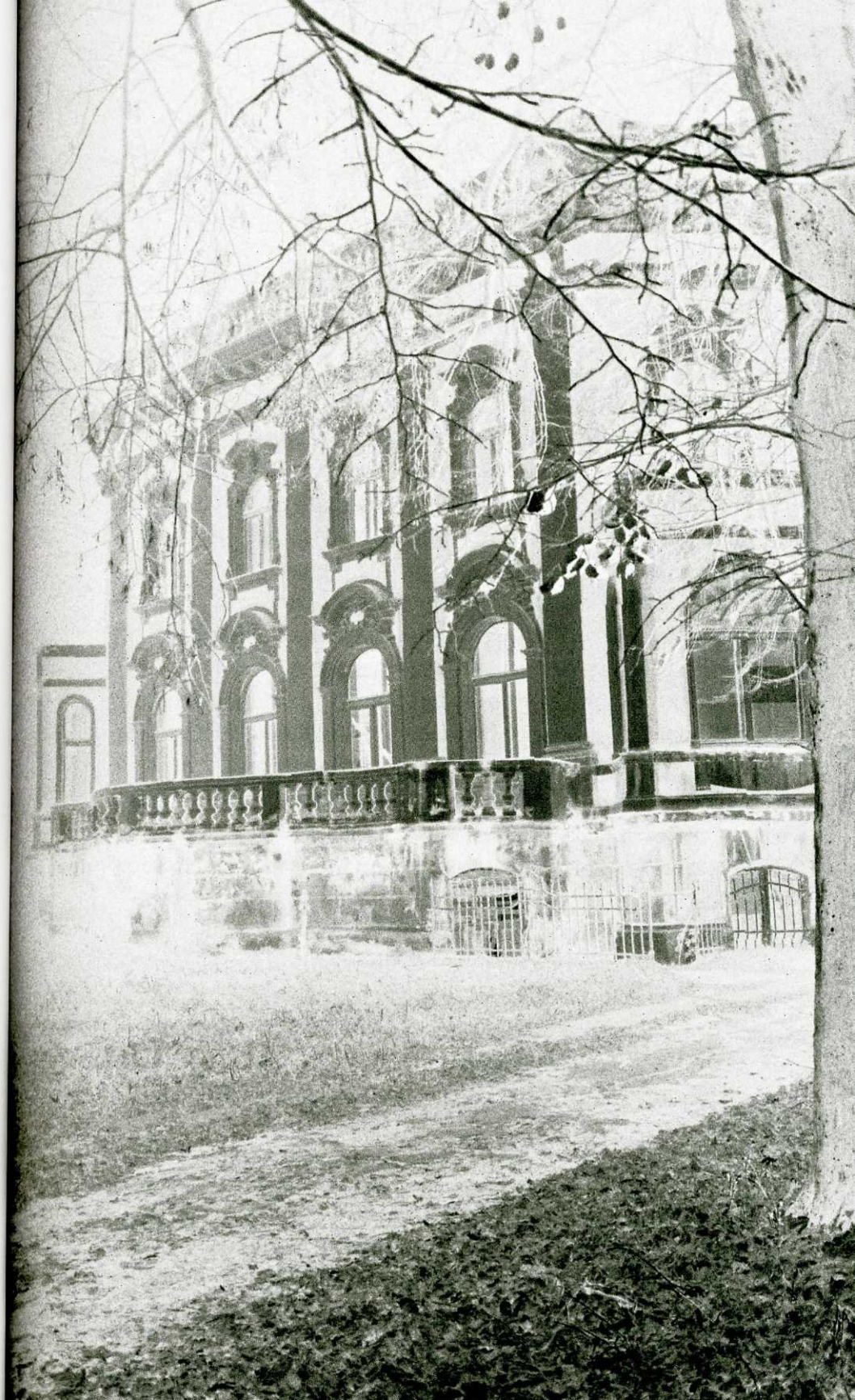
W zamyśle autora *Mały przewodnik drohobycki dla przyjaciół* miał być dziełem otwartym. Stąd jego fragmentaryczność, stąd dygresyjna dykcja i meandryczny tok wywodu. Władysław Panas zadbał jednak o to, by płynna i labiryntowa materia jego dyskursu znalazła przeciwwagę – i oparcie – w wyraziście nakreślonej konstrukcji. Jej ramy wyznaczają z jednej strony: spinający całość, pochodzący od autora tytuł, z drugiej: opatrzone autorską sankcją, czytelnie uporządkowany układ poszczególnych fragmentów.

Przygotowując tekst do druku, staraliśmy się respektować dyrektywy płynące z obu rysujących się tu perspektyw. Staraliśmy się pamiętać zarówno o domykających esej autorskich gestach, jak i o tym, że *Willa Bianki* pozostaje strukturą otwartą także dlatego, że jest tekstem nieukończonym.

3.

Szczegółowe omówienie kwestii tekstologicznych związanych z edycją odkładamy do przyszłego wydania krytycznego pism Władysława Panasa. O jednym z rozstrzygnięć trzeba však wspomnieć już teraz. Otóż, część rękopiśmienną *Willi* poprzedza motto – w niniejszym wydaniu umieszczono je na początku eseju.

Paweł Próchniak



Чи я лише сам один посідаю
цю вражаючу істину?

Б. Шульц, *Весна**

I

Коли дивимось на життя і творчість Бруно Шульца сьогодні, сто одинадцять років від його народження та шістдесят один рік після його смерті, коли поглядом охоплюємо все те, що у той час з ним і з його творчістю відбувалось, що відбувається тепер і що надалі буде відбуватись – я у цьому переконаний, хоч не приписую собі пророчих здібностей, – складно протистояти враженню, що маємо справу з чимось, що Емануель Левінас називав „інтригою Нескінченності”. Адже як інакше пояснити тунеперервність фактів і подій, котрі укладаються в якусь велику і таємничу фабулу, що постійно розвивається і трансформується у щоразу то нові, раніше невідомі – як сказав би Шульц – дименсії¹? Ця фабула, затитулована, зрозуміло, „Бруно Шульц”, є надзвичайно згущеною і складною. Є у ній приголомшливі антиципації і особливі правила, що набирають кшталту розмаїтих фігур. Серед її чисельних розгалужень не бракує драматичних і сенсаційних сюжетів, навіть кримінальних. Не є вона вільною також від первістків виразно мітологічного походження. А через усю її територію проходить лінія фронту, де стираються протиставні сили і точиться боротьба за найвищу ставку. Взагалі контраст видається однією з головних засад, що організовують цю оповідь, яка не має кінця.

Візьмемо спершу до уваги біографію Шульца. Не допустимось помилки, якщо скажемо про неї, що це біографія типового *outsider*

* Проза Бруно Шульца цитована за виданням: *Opowiadania. Wybór esejów i listów*, орг. J. Jarzębski, Wrocław 1989. Арабські цифри біля цитат вказують на сторінку цього видання. [Тут і в наступних випадках український переклад польських цитат авторки цього перекладу – В. М.]

¹ Дименсія означає „розмір” [І. та В. М.].

dera. Не знайдемо у ній фактів, що прецінь не лише у поточному відчутті вважаються особливо важливими або хоча б потенційно цікавими: бракує якої-небудь участі у подіях історичного значення, бракує навіть найменших слідів політичної заангажованості, бракує активної присутності у якихось істотніших культурних заходах. Взаємини Шульца з жінками також не дають нам хвилюючих даних, оскільки – як вдало подав цю проблему Філіп Рот – „значну частину свого еротичного життя він провадив за посередництвом пошти”.² На цьому тлі помітно вирізняються кілька його виїздів до Відня, де він провів – згідно з найновішими дослідженнями – загалом біля трьох з половиною років.³ Бо всупереч усталеному переконанню, яке ув’язнює його в Дрогобичі, подібно як Канта прив’язує до Кьонігсберга, він усе-таки трохи пересувався, і його сліди знаходимо у багатьох місцях – іноді несподіваних, часом просто складних для пояснення, як хоча б... у Стокгольмі. Але ревізія цього біографічного міту зовсім не змінює засадничої істини: дрогобичська провінція була для Шульца цілим і єдиним світом. Тут народився і тут мешкав, тут закінчив гімназію, що в ній пізніше почав працювати учителем не дуже, зрештою, поціновуваних у шкільній ієрархії предметів, тут – і лише тут – творив своє мистецтво, тут нарешті був закатований і тут десь спочивають його останки. Біографія Шульца до такої міри фактографічно убога, що у його календарі життя і творчості знайшлося місце для інформації про таку вкрай пересічну подію, як участь у рутинній конференції учителів у сусідньому Стрию. З певним перебільшенням, хоч незначним, можна сказати, що, на добру справу, єдино важливими датами у життєписі Шульца, тобто такими, які цей досить безбарвний

² F. Roth, J. B. Singer, *O Brunonie Schulzu*, przełożył T. Bieroń, „Na Głos” 1992, nr 7, s. 52 [Тут і в наступних випадках український переклад польських цитат авторів цього перекладу – І. та В. М.].

³ Див.: P. Caneppele, *Bruno Schulz w Wiedniu*, [w:] *W ulamkach zwierciedla... Bruno Schulz w 110 rocznicę urodzin i 60 rocznicę śmierci*, pod red. M. Kitowskiej-Lysiak i W. Panasa, Lublin 2003, s. 533–537.

і мало урізноманітнений життєпис індивідуалізують, є дати, безпосередньо пов’язані з його творчістю.

Але й ця творчість, якщо потрактувати її у категоріях виключно фізичних і кількісних, також презентується скромно. Вона є такою ж невеликою і скупю, як особистість її творця. Попри те, вона розтягується на багато видів мистецтва: малярство, графіка, рисунок, література. Адже Шульц належав до мистців, – таке не часто зустрічається в історії мистецтва, – обдарованих подвійним талантом. Один провадив його до образу, другий – до слова. Пластичний талант утілювався першим, і у більшій частині свого життя власне у тій галузі Шульц реалізовувався як мистець. Мав кілька виставок, пробував продавати свої роботи, але успіху не досягнув. Його ледь зауважили. Війна відчутно знищила і розпорошила його доробок. Тепер нам відома лише певна частина – невідомо, наскільки повна і наскільки репрезентативна – пластичної творчості Шульца: одна картина олією, кілька сотень рисунків, графіки із циклу „Книга Ідопоклоніння”, екслібриси та інші дрібниці. З усього цього лише графіки становлять повну цілісність – таку, як автор її запроєктував і виконав. Цього мало – я маю на увазі кількість. І це мало – маю на увазі виміри.

Письменницький талант Шульца проявився дуже пізно. Деб’ютував після сорока, коли до кінця життя, як це мало виявитись, йому залишилось заледве дев’ять років. Встиг написати й опублікувати лише дві збірки оповідань: *Цинамонові крамниці* та *Санаторій під Клепсидрою*.

Якщо додамо до цього ще чотири інші оповідання (угім, одне з них є фрагментом більшої цілісності), що він їх видрукував окремо, то матимемо повний бібліографічний образ його літературної творчості. Для зібраних творів Шульца вистачить книжки не надзвичайної товщини – вона, мабуть, легко поміститься у кожній жіночій сумочці. Але ця проза відразу стала популярною, і її автор досягнув безсумнівного успіху, – інакше, ніж у випадку пластичної творчості; уважав однак, що у своєму тодішньому письменстві не зумів висловитись повно. Шульц був переконаний, що твір його життя є постійно попереду. Таким

opus magnum мала стати повість *Mecia*. Він довго працював над нею, але видається, що остаточно її не завершив, а те, що йому вдалось написати, зникло під час війни разом з цілим літературним архівом. Невідомо, де знаходяться рукописи Шульца. Невідомо також, чи вони взагалі ще існують.

Ескізно поданий тут образ Шульца і його творчості стосується найбільш зовнішніх фактів – того, що доступне у поверхневому огляді, того, що становить ніби *passé-partout* для справ, які відбуваються або значно глибше, або ж у зовсім інших регіонах і вимірах дійсності. Шульц, якщо його розглядати крізь призму такого обрамлення, не виглядає привабливо. У цьому місці я міг би сказати, що така вже доля усіх обрамлень, але добре знаю, що зовсім нерідко трапляються ситуації, коли рамка є набагато цікавішою й вартіснішою, ніж картина, яку в неї вставлено. Зрозуміло: найкраще, коли у цьому панує гармонія. Адже буває й гірше, коли і рамка, і картина однаково недолугі. Завершую вже з цією „рамкологією” і кваплюся повідомити, що нам розчарування не загрожує. Якраз навпаки – чари лишень почнуться.

Тим часом перенесімо наше зацікавлення в інші райони. Все було передбачено вже на самому початку життя Шульца. Дослівно. Жидівські батьки дають своєму наймолодшому синові християнське ім'я Бруно. Більше того – ім'я вибирають згідно зі старою католицькою засадою, яка вже тоді рідко практикувалась, – на її основі дитина отримує ім'я святого, котрий фігурує у костельному календарі в день її народження. А 12 липня – у цей день народився Шульц – є власне св. Бруно з Кверфурту. Розуміється, що хлопець був обрізаний, як цього вимагає жидівська релігія, але дрогобицький рабін мусив записати в актах нежидівське ім'я. А значення імені є надзвичайно істотним у юдаїзмі. Чи ж можна не спостерігати у цьому якусь дивну антиципацію подальшої долі Шульца? І навіть подвійну! По-перше, можна, мабуть, побачити у цьому символічне передбачення його існування на юдейсько-християнському пограниччі. Будучи вже дорослою людиною, він підсилить цей символічний акт своїм офіційним рішенням: 1936 року виходить з дрогобицької жидівської общини. Не охрес-

титься, залишиться невірноповідним, але католицизм, принаймні у якийсь момент, як свідчать листи двох його кореспондентів, його дуже цікавив.⁴ По-друге, можна у цьому, мабуть, побачити також страхітливе передбачення його мученицької смерті. Патрон Шульца, св. Бруно з Кверфурту, був мучеником, котрого закатували погани. Бруно з Дрогобича також був замордований варваром.

Отож, так початок вказує на кінець, але кінець знову є якимось символічним поверненням до початку. У часопросторі життя і смерті Шульца інтрига Нескінченності накреслила вражаюче коло: загинув, як відомо, на вулиці Чацького (тепер Шевченка), зовсім недалеко від місця, де на розі ринку стояв дім, що у ньому він з'явився на світ. Це одне коло. Інше проходить крізь творчість Шульца і також поєднує початок і кінець, кінець і початок. Нескінченність і в цій сфері приготувала дивовижну несподіванку. У листі до Станіслава Ігнаці Віткевича Шульц написав:

Початки мого малювання губляться у мітологічній імлі. Я ще не вмів говорити, коли вже вкривав усі папери і береги газет каракулями, які привертали увагу оточення. На початку це були самі візки з кіньми. Процедура їзди візком видавалась мені повною значущістю й утаємниченою символікою. Близько шостого, сьомого року життя у моїх рисунках цілий час заново повертався образ брички з піднятою будою, палаючими ліхтарями, яка виїжджала з нічного лісу. Цей образ належить до залізного капіталу моєї фантазії, він є якимось вузловим пунктом багатьох рядів, що відходять углиб. До сьогоднішнього дня я не вичерпав його метафізичної наповненості (442).

Ми не знаємо тих дитячих малюнків, але різного типу візки дійсно часто виступають у його зрілій творчості. Натомість найбільш ранні праці Шульца, що збереглись до наших часів, походять з його юнацького альбому для ескізів, датованого 1907

⁴Є два листи: Вітольда Гомбровича (з травня 1938 р.) та невідомої авторки (невизначний підпис) – також з 1938 р. Лист Гомбровича опублікований в: B. S c h u l z, *Księga listów*, zebrał i przygotował do druku J. Ficowski, wyd. drugie przejrane i uzupełnione, Gdańsk 2002, s. 258–259. Лист невідомої авторки був опублікований у варшавській „Культурі” (1976, № 18).

роком. Автор мав тоді 15 років і був ще учнем гімназії. Серед багатьох розмаїтих ескізів звертають на себе увагу рисунки з казковими мотивами: принцеси й королеви, чарівниці й старі жінки, дівчатка й хлопці, вершники на конях, карлики й блазні, коти й фантастичні звірі. Найвірогідніше – це проекти ілюстрацій до казок. Назва однієї з них – *Польова трояндочка* – з'являється, зрештою, двічі. З'являється також загальна назва *Казки*.⁵ З дитячих казок починається пластична творчість Шульца і дитячими казками також закінчується. Останню свою казку він намалював на стінах покою дітей гауптшарфюрера СС Фелікса Ляндау, в будинку по вулиці Святого Яна, 12 (тепер Тарнавського, 14) 1942 року. В лютому 2001 р. деякі фрагменти цієї казки відкрились світові: принцеса, гном, вершник на коні, хлопець і дівчинка, стара жінка і кіт, пейзаж з деревами. І – як же ж інакше – карета з візником на передку. Принцеса зі стіни Ляндау тримає у руці яблуко – докладно таке саме, як принцеса зі шкільного альбому для ескізів. Шульц виконав свій останній твір випадково, бо під примусом, нав'язана йому була і техніка, якої ніколи раніше не практикував (настінні поліхромії), і, зрозуміло, тема, але у його випадку все, що видається випадковим, – адже місця смерті він також не вибирав, – укладається у предивний порядок. У травні 2001 року карета від'їхала до Єрусалиму. Гном і принцеса також. А у *Весні* Шульца знаходимо таке речення: „Це історія про викрадену і замінену княгиню” (163). Так замикається друге коло (а може інша фігура?), коло творчості.

Але є ще коло рецепції і пам'яті про Шульца. Власне сьогодні, за нашої участі, і воно замикається щільніше. От те мистецтво, яке у цьому місці виникло, обійшло світ і, врешті, під кінець повернулось до вихідного пункту. Мистецтво і, ясна річ, постать його творця. Поширеним є переконання, що Шульц ніколи до того часу не мав жодної виставки у своєму родинному місті. Такий

погляд треба відкорегувати, бо він не повністю відповідає дійсності. А стисла правда є такою: він не мав індивідуальної виставки, але у колективній виставці, з усією переконаністю, мусив брати участь. І це було вже на самому початку – знову початок! – його творчого шляху. У 1908 р. дрогобицька гімназія, яка тоді носила ім'я цісаря Франца Йосифа, святкувала п'ятдесяту річницю свого існування, і з цієї нагоди – серед багатьох інших імпрез – була організована виставка учнівських рисунків. Урочисте відкриття, при великій зацікавленості публіки, відбулось 23 червня 1908 року о 16-й годині у гімнастичній залі.⁶ Я, щоправда, не маю інформації про участь у цій презентації Шульца, учня шостого класу, однак мені складно уявити собі, що його могло там забракнути. Можливо також, що він показав свої рисунки на якійсь попередній виставі, бо в альбомі для ескізів, про який тут була мова, знаходиться проект такого запрошення: „Виставка учнівських праць відбудеться від 12 по 15 липня 1907 року”. Чи відбулась така вистава – однак невідомо. Зауважмо також, що вона мала розпочатись у п'ятнадцяту річницю народження молоденького рисувальника. Натомість у шістдесят першу річницю смерті у тому самому будинку відкривається його музей. Цей акт – настільки ж реальний, як і символічний – вписується у всі названі мною перед тим правила, де початок антиципує кінець, що повертається до початку, котрий знову вказує на кінець, що знову є поверненням до початку, котрий знову... Замикається одне коло, і тим замиканням відкриває наступне. І так далі, і так далі. Тепер також: відкриваючи музей Шульца – замикається певний процес, замикаючи той процес – відкривається все ж новий. І лише майбутнє – може недалеко, а може далеко – покаже, які явища викличе той початок, що є кінцем, що є початком...

Пора запитати про значення тієї таємничої фігури, яку творять події, що виглядають випадковими і – як такі – власне

⁵ Альбом для ескізів Шульца доступний у публікації: *Bruno Schulz 1892–1942. Rysunki i archiwalia ze zbiorów Muzeum Literatury im. Mickiewicza w Warszawie, układ całości i tekst W. Chmurzyński, Warszawa 1992, nr kat. 262.*

⁶ Див. Z. K u l t y s, *Historia gimnazjum drohobyckiego, Drohobycz 1908, s. 229–235.*

позбавленими більшого значення. Але сам Шульц повчає нас, щоб ми ними не легковажили:

Якась подія може бути щодо свого походження і своїх власних засобів мала й убога, а однак, наближена до ока, вона може відкривати у своєму лоні нескінченну і промінну перспективу завдяки тому, що вище буття намагається у ній висловитись і несподівано у ній зближує (119).

Так написав у *Книзі*. Що те вище буття – називаю його Нескінченністю – намагається висловити через ті всі події, що їх невинно поєднує у колову фігуру? Відповідь міститься у символіці кола: це образ цілості, замкнутої, внутрішньо впорядкованої і повної, змістовної цілості, цілості досконалої. На перший погляд, такого типу бачення життя і творчості Бруно Шульца видається нам неможливим для прийняття. Бо як можна погодитись з тим, що життя, перерване неприродною смертю від руки ката, складає досконалу цілісність? Як визнати, що творчість, закінчена вимушеними мальовидлами у помешканні гестапівця, є повною? Наша реакція, позірно узаданена, не дочекається, однак, жодної підтримки у філософії самого Шульца. Якраз навпаки. Адже це він проголошував у своїх текстах – як артистичних, так і есеїстичних, – що кожен фрагмент дійсності і кожен шматок творчості, хоч як би був розірваний і розкиданий, змагає до інтеграції у повній, змістовній цілісності. І що ця цілісність вже є присутня у кожному шматку і фрагменті. Щоб пригадати, наведу лише речення з *Книги* про те, що він окреслював назвою „геніальної епохи”, котра не могла повністю реалізуватись: „А однак, у певному сенсі, міститься вона, ціла й інтегральна, у кожній зі своїх хистких і фрагментарних реінкарнацій” (119). Шульцівське „вище буття” наказує нам у такий самий спосіб потрактувати кінець його життя і творчості. Є у тім, поза сумнівами, якесь метафізичне змагання із силами зла, що хотіли б усе перетворити у безглуздість і абсурд. Ті сили, що виступили якраз у гестапівських мундирах, гадають, що, відбираючи життя комусь такому, як Шульц, знищать його остаточно. Їх замір не

вдався. Це досконало видно вже у самих обставинах смерті мистця – обставинах дійсно незвичних.

Він був закатований, як декілька інших мільйонів жертв голокості, але як же інакше виглядала його смерть. Абсолютна більшість жертв гинула масово й анонімно на великих фабриках, що спеціалізувались у вбивстві, у колективних екзекуціях, переважно без жодних свідків і за невідомих докладно обставин. Безпосередні кати також у переважній більшості залишались анонімними. Таким був механізм гітлерівських злочинів. Так – на переконання виконавців – мав відбуватись процес знищення. Смерть Шульца вислизнула з цього механізму. Загинув, – але якось не згідно з правилами, обов’язковими у світі злочину: на середині міста, хотілося б сказати – як на сцені, серед білого дня, хотілося б сказати – у світлі рефлекторів, на очах свідків, хотілося б сказати – як перед публікою. Кат виступив у цьому понурому спектаклі також без маски і під власним прізвищем. Усе явне, усе окреме, усе зіндивідуалізоване найвищою мірою. Навіть у своїй смерті Шульц залишився явищем окремим і неповторним. Це остання оповідь, що залишилась нам після нього, хоча не він є її автором. Автором не є також шарфюрер СС Карл Гюнтер. Тоді хто? Незаперечно, що дві протиставні метафізичні інстанції: одна від того, щоб завдавати нічим не визначну і позбавлену будь-якої символіки смерть. Друга – від перетворення тієї смерті у визначну й насичену символікою історію.

Зіткнення тих сил не закінчилось разом зі смертю Шульца – воно перемістилось на його творчий доробок і триває аж по нинішній день. У цьому випадку йдеться про збереження цього доробку або ж його знищення. Зазначаючи у дужках, ми не мусимо сприймати це зіткнення у категоріях, що передбачають виключно метафізичні конотації. Їх можна також описати чисто фізичними термінами – хоча б як постійно присутній у світі конфлікт між необхідністю накопичення енергії та неухильною загрозою її ентропійного розщеплення. Така загальносвітова тенденція у випадку творів Шульца проявляється особливо яскраво. Просто взірцево. Пролог цієї кампанії мав місце ще за

його життя. (Додам, що епілогу надалі не видно. І не знаємо, яка відстань нас від нього відокремлює). Акцію розпочав сам мистець. Рахувався зі смертю, тому постановив врятувати бодай свої праці: пластичні й літературні, рукописи й листи. Діяв дуже методично й логічно. А саме, поділив усе на кілька пакетів і віддав, як депозит, на переховування людям, про котрих був переконаний, що мають більші, ніж він, шанси пережити війну. Тепер настала контрреакція з боку сил – нехай для спрощення буде навіть так, – що репрезентують ентропію: старанно, здавалося б, забезпечені зібрання зникли на довгі роки. Подальше продовження – це історія багатолітніх, завзятих пошуків, що їх проводив Єжи Фіцовскі, аби щось із тих Шульцівських депозитів віднайти. І щось віднайшов: по двадцяти з чимось роках після смерті Шульца – один пакет, по наступних двадцяти роках – наступний. Обидва з рисунками. До цих пір не знайшовся жоден депозит з рукописами Шульца – там має бути його *Месія*, річ найвартісніша. Коли він з'явиться – можна буде говорити про щасливий епілог. Легендарний рукопис легендарної повісті. Її непевний статус відтворює ось такий фрагмент *Весни*:

[...] книжки-легенди, книжки ніколи не написані, книжки-вічні претенденти, помилкові і втрачені книжки *in partibus infidelium* (162).

Латинський термін *in partibus infidelium* дослівно означає: у провінціях невірних. Невідомо, де є ті провінції, але, з усією переконаністю, там власне перебуває Шульцівський *Месія*.

Якщо у тих двадцятилітніх проміжках, що виступають між відкриттями окремих депозитів, є якесь правило, то хочу зауважити, що тепер ми входимо у період, коли повинно настати чергове відкриття. Тим більше, що вже упродовж довшого часу з'являються розмаїті сигнали, котрі передвіщають принаймні таку можливість. Історію одного з таких сигналів, сенсаційну, як *Ім'я троянди* Умберто Еко, де героями є і дослідники творчості Шульца, і колекціонери-аматори, і дипломати, і агенти спеціальних служб, історію, що відбувається у багатьох країнах і на різних

континентах, і де фікція перемішується з реальністю, провокація з пророцтвом, містика з містифікацією, розповідь Єжи Фіцовскі.⁷ З'являються не тільки невиразні сигнали, але просто виринають на поверхню самі праці Шульца, що дотепер уважались безповоротно втраченими. Думаю тут про мальовидла (помилково, зрештою, окреслювані, як фрески), віднайдені у помешканні, що його під час окупації займав функціонер гестапо Ляндау. Це, у свою чергу, історія, де сенсаційне відкриття перетворюється у гучний міжнародний скандал з виразним кримінальним слідом.

Шульц був людиною дуже тихою і дуже несміливою, уникав будь-якого галасу, гармидеру й вереску. Боявся навіть якогось більшого зацікавлення своєю особою. Робив, що міг, щоб не звертати на себе увагу. Тим часом – і це захоплююче – власне йому припала роль героя тих сенсаційно-кримінальних оповідей.

Це, зрештою, не єдина роль, що її виконував поза призначеною для нього роллю мистця. Від 1986 року почав бути „обсиджуваним”, він – повістяр, у ролі літературного героя у творах інших письменників. Почав ізраїльський письменник Давід Гроссман з повісті *Ayen Erekh: Ahavia* (Patz hasło: *miłość*), пізніше – американська письменниця Цинтія Озік та її *Месія зі Стокгольму*, пізніше – інші. Сьогодні Бруно Шульц є героєм світової літератури, що створюється гебрайською, англійською, італійською, сербською, польською мовами.

Моя реляція стосується лише того, що відбувається начебто на маргінесі його мистецтва. Якщо ми ті всі маргінальні події накладемо на світ, підставлений у цьому мистецтві, – отримаємо наближене уявлення про феномен Бруно Шульца, що його, окрім решти, характеризує справді нескінченна здатність породження з себе постійно нових і нових, і нових історій. Адже нічого не змінилось: зовнішня біографія, як була убогою, так і залишилась убогою на події, творчість, як була скупюю, так і залишилась скупюю. Звідки той надмір, якщо видно самі обмеження? Я не

⁷ Див. J. F i c o w s k i, *W oczekiwaniu Mesjasza*, [w:] tenże, *Regiony wielkiej herezji i okolice. Bruno Schulz i jego mitologia*, Sejny 2002.

маю кращої гіпотези, ніж гіпотеза про інтригу Нескінченності. Не маю кращого образу, який би цю справу дещо більше візуально пояснив, ніж образ, почерпнутий з *Весни*:

Одного разу я бачив престижиджителя. Він стояв на естраді, шуплий, помітний з усіх боків, і демонстрував свій циліндр, показуючи усім його пусте й біле дно. Забезпечивши у такий спосіб своє мистецтво, поза будь-яким сумнівом, від підозри в ошуканських маніпуляціях, він накреслив паличкою у повітрі свій заплутаний магічний знак і тут же почав з перебільшеною точністю й наочністю видобувати кийком з циліндра паперові стрічки, кольорові стрічки – ліктями, сажнями, накінець кілометрами. Покії наповнювався тією кольоровою шелестячою масою, ставав ясным від того стократного розмноження, від спіненої і легкої бібулки, від світлистого перевершення, а він не переставав видобувати той нескінченний сюжет, попри перелякані голоси, повні захопленого протесту, окрики екстазу, спазматичні плачі, аж нарешті ставало ясно, як на долоні, що йому це нічого не коштує, що він черпає ту шедроту не з власних засобів, що йому просто відкрились надземні джерела, не за людськими мірами й рахунками (147–148).

З польської мови переклали Ігор та Віра Меньок

II

Що таке фарфарели? У словнику Бруно Шульца – і без того по береги переповненому незвичностями – це слово, поза сумнівами, є найбільш незвичним. Але що воно означає? І тут, власне, є певна проблема, бо невідомо, що докладно. Єжи Яжембські – єдиний до цього часу коментатор, котрий сказав своє слово на цю тему, написав ось таку нотатку: „Слово незрозумілого змісту і походження, найбільш наближене до італійських: *farfarello* «чорттик, дух» та *farfalla* «нічний метелик». Двічі зустрічається у *Весні* в контекстах, що підказують значення, наближене до обох італійських виразів [...]”⁸ Далі автор у якості документації наводить два речення з *Весни*. Невдовзі я також їх цитуватиму, але спершу хочу занотувати декілька вступних спостережень. Адже немає двох думок, що ті два речення Яжембського, які з позиції звиклої примітки до видання прози Шульца в Бібліотеці Народовій переросли у важливе гасло *Шульцівського словника*, є надзвичайно далекими від якого-небудь висвітлення таємниці фарфарел.

Тому, якщо йдеться, припустимо, про італійський мовний контекст, то його можна ще – з відповідною слушністю – розширити, називаючи для прикладу хоча б такі вирази: *farfallone* (звобник) і *farfalla* (метелик). Якщо б я був учнем Дерріди і чинив згідно з його способом дій в аналогічних умовах, то з цих чотирьох виразів вивів би якийсь дуже розширений образ, у якому б містився розсіяний і розмножений сенс Шульцових фарфарел. Розпочав би, мабуть, від семантики того *farfarello*, чортика, вказуючи як домінанту радше злісність цієї істоти, аніж її зло. Чорттик є буйним і легковажним, розбишакою і фіглярем. Кажуть: – Кара божа з цим чортиком. Видається, що диявольський демонізм у чортикові, якщо не цілковито, то значною мірою нейтралізований. Цю трансформацію досконало видно у *farfarello*, котрий означає духа, що є просто казковою постаттю, маленьким гно-

⁸ *Słownik Schulzowski*, opracowanie i redakcja W. Bolecki, J. Jarzębski, S. Rosiek, Gdańsk b.r.w. [2003], s. 115.

мом, який мешкає або серед людей, або десь у полях і лісах. Він, звичайно, має певні надприродні риси, але вони не є надмірно бентежливими. Можливо, є також злісні духи, духи, наближені до дияволят, але в нашій рецепції на перший план висувуються ті добрі. Кажуть: – Це добрий дух цього дому. Крім цього, цей роздвоєний *farfarello* визначав би спиритичні межі фарфарел. А тепер на сцені мого тексту з'явився б, майже як персонаж з *commedia dell'arte*, звабник-*farfallone*, уводячи в цю переконливо безплотську дійсність виразну еротичну перспективу. Причому цей еротизм презентований тут з боку, так би мовити, естетичного і вступного: у кожному разі проблема пов'язана із зваблюванням і грайливістю, заграванням і кокетливістю, всіма засобами, єдиною метою яких є здобути чиюсь прихильність. Як відомо, – це досить спеціалізований розділ поважаної *ars amandi*. Принадний чортик, спокусливий дух: захоплюючий звабник з країни фарфарел.

Статус його (тобто нашого *farfarello-farfallone*) істоти – ефірної і еротичної, спиритуалістичної і витонченої, летючої і повітряної – отримує неочікуване, як на перший погляд, доповнення, що наближує його до світу комах: денних і нічних метеликів – нічного метелика (*farfalla*) і денного метелика (*farfalla*). А тому до названих уже рис треба додати метеликові риси – узяті, зрозуміло, з ентомології, або ж, висловлюючись – попри брак відповідної компетенції – стисліше, з поточної лешідоптерології, скажімо. Передовсім треба звернути увагу на крила і все, що з ними пов'язане. З одного боку, маємо їх делікатне тріпотіння і тихенький шелест, а з другого, – крикливу розкіш кольорів і барв. Важливими також є характерні звичаї метеликів обох видів. Такий ефектний денний метелик, яким нехай буде, до прикладу, королівський махаон – єдиний, зрештою, серед метеликів, назву якого знаю, – асоціюється, переважно, з мінливістю почуттів. Про когось можна сказати: – Він, як метелик – з квітки на квітку. (Ага, знаю ще білана капустяного, про якого перед тим забув фрейдівським забуттям, бо мені не подобається його назва і – не тільки. Чи створіння, яке в дитинстві вигодуване капустою, може мати

у собі щось привабливе?) Нічний метелик, який несправедливо вважається за не надто вродливого, користується значно більшою повагою і викликає набагато ширше коло значень, ніж його мальовничий кузин. Можна сказати: убогий вродою – багатий сенсом. Позицію нічного метелика творить його, воістину, всеціло трагічний і відчайдушний епос, який спричиняє його лет до джерела світла, навіть, якщо тим джерелом є смертоносний племін. Кажемо про деяких людей: – Летить, немов нічний метелик на вогонь. Отож, ця удавана потвора із сильно розвинутим інстинктом самогубства створює цікаву метафоричну субстанцію для ще не повністю лексикалізованої загальномовної поезії. При її власне допомозі можна будувати образ якоїсь густої толкотнечі, хмари чи тьми: – Тьма людей. Або: – Тьма комарів. Принаймні теоретично можливим є також цілком дивний вираз: – Тьма тьмуща. Він може стосуватись п'тьми, стаючи подекуди її синонімом: – П'тьма ночі. Вистачить.

У такий більш-менш спосіб міг би нам вималюватись певний загальний обсяг значень, що на нього ми могли б, як на екран, проектувати Шульцівські фарфарели. Але все ще вступні спостереження на цьому, однак, не вичерпуються. У такому разі підемо далі і глибше у цих поверхневих заувагах. Одразу затримаюся також на дрібниці, яка в іншому зв'язку не має більшого, а може навіть меншого, чи взагалі будь-якого сенсу: італійське слово *farfalla*, яке для польського вуха звучить по-чоловічому, означає польське і цілком жіноче – не будемо особливо вникати у цю жіночість – ім'я, у свою ж чергу *farfalla*, яке для того самого органу чуття і тієї ж нації має жіночу фонетичну постать, є якнайбільш польським і чоловічим – залишимо на боці цю чоловічість – метеликом. Водночас, це псевдограматичне непорозуміння має незаперечно символічну вартість, адже у ньому зосереджуються головні властивості як загадкових фарфарел, так і оповіді, що навколо них намагається зав'язатись і, ясна річ, хотіла б у подальшому якось розвинути. Отже, маємо тут різні двозначності і заплановані незрозумілості, розлогу гру всіляких ілюзій і справді карнавальні переодягання, виразні і невиразні алюзії та домисли,

знаки і здогадки, що змінюються на підозри. А польсько-італійське *qui pro quo*, що стосується статі (граматичної) метеликів, зовсім не позбавлене ані зв'язку із Шульцом, ані не є таким безглуздом, як виглядає. Візьмемо до уваги, зокрема, таку справу: чи фарфарели виступають лише у множині як власне фарфарели? Чи мають вони також свою однину? Якщо так, то тоді який родовий кшталт вона б мала? Чоловічий – фарфарел? Чи може, однак, жіночий – фарфарела? Цей чи ця? Бо фарфарели у Шульца одночасно множинні, як і невизначеного роду. Чоловічо-жіночі. Андрогенні. Містять у собі ту подвійність, що характеризує такий відомий і, рівночасно, з поганою славою алхімічний ребус (*res bina*, тобто подвійна річ), котрий є Меркурієм, який є гермафродитом, а в свою чергу – філософським каменем. Своєю дорогою, це була б досить інтригуюча ідея: фарфарели як *lapis philosophorum* у художньому світі Бруно Шульца.

Цей лінгвістичний філософський камінь, котрий є гермафродитом, котрий є ... і т.д., дійсно є словом, що сприймається майже як магічне не лише тому, що було вигадане Шульцом, але – для когось, хто не почує у ньому італійського походження – тому, що звучить як цитата з незрозумілих, але натхненних приміток, як запозичення з формули таємничого заклинання: має надзвичайно виразну звукову організацію і неокресленість близького значення. *Far, far, ele*. Є у ньому майже повний репертуар засобів з області поетичної евфонії, є алітерації, суголосся, повтори, звуковий інструментарій, можливо, також ономотопея. Засоби, які зазвичай бувають розщеплені на ряд виразів, є тут густо згромажені у межах одного слова. *Far, far, ele*. Навіть частка *ele* підлягає цій організації, оскільки як „двостороння” і „обернена”, тобто така, що читається з обох сторін – зліва направо і справа наліво – також є свого роду повторенням і подвоєнням. Можливо, така звукова будова слова має ономотопетивний характер і стосується тріпотіння нічного метелика або звуку, який дають крила метелика. Не знаю. *Far, far, ele*. Але й без того саме так зване чисте звучання фарфарел створює тло певної фабули – таємничої, екзотичної і фантастичної, бо у Шульца оповіді починаються вже на рівні

звукового інструментування. (Тому і його проза – як поезія – фактично не перекладається на жодну іншу мову). Фарфарели, однак, не схожі на Панфібраса і Галеліву, також вигаданих Шульцом у *Весні*, – прикладів божественного „бурмотіння”, яке має необмежену силу творення дійсності:

То все були хитрощі Твого багатства, то були перші-ліпші слова, що спали Тобі на думку. Ти сягнув рукою до кишені й показав мені, як жменю гудзиків, можливості, що роїлись у Тобі. Тобі не йшло про стислість, Ти говорив, що Тобі слина принесла на язик. Так само Ти міг би сказати: Панфібрас і Галеліва, – і повітря могутньо залопотіло б папугами посеред пальм, а небо, як величезна, стократна, сапфірова троянда, розхристана до дна, виявило б осяйну суть – Твоє око павооке, війчасте і пронизливе, і замиготіло б яскравим стрижнем Твоєї мудрості, засіяло б над-кольором, повіяло б над-ароматом (145–146).

Фарфарели не схожі також на гебрайське *szibbolet* – слово, що насправді має окреслене значення, але у біблійній оповіді вжите лише з огляду на його звучання. У цьому випадку не знайдемо тут теж жодної аналогії з тим *szibbolet*, що знайшов своє місце у поезії Поля Селана і що його Жорж Дерріда піддав деррідіанському прочитанню-аналізові.⁹ Хоча можу уявити собі фарфарели у ролі гасла, за яким розпізнаються якісь дивакуваті члени надто екстравагантного клубу, що згуртовує тих найбільш утаєм-

⁹ У *Книзі Суддів* (12, 1–7) є оповідь про битву, у якій гілеадяни перемогли єфремівців і, щоб недобиткам відсікти дорогу повернення, взяли в облогу броди на Йордані. Кожному, хто хотів перейти, наказували вимовити слово *szibbolet*, яке означає ріку, струмінь, колос пшениці, оливкову галузку. Йшлося, однак, не про значення – єфремівців зраджувала неправильна (*sibbolet*) вимова. Так біля тих бродів було викрито і винищено – *Biblia* у таких випадках є справді безжальна – ще сорок дві тисячі єфремівців. Див. також: J. D e r r i d a, *Szibbolet dla Paula Celana*, przeł. A. Dziadek, Bytom 2000. Ми ж маємо свій власний, польський *szibbolet*. Під час придушення у 1311 р. бунту німецьких міщан Кракова лицарі Владислава Локетка відтинали голови кожному, хто не зумів правильно вимовити таку секвенцію слів: чечевиця, коло, меле млин. Як бачимо, в армії польського князя дуже пильно студіювали *Святе Письмо*, з якого брались взірці також і для мілітарної практики.

ничених знавців та поціновувачів творчості Шульца. Хто може щось сказати про фарфарели – той надається на члена клубу. А якщо хтось не має про них найменшого поняття – тому відтяти голову, як говорила не лише при таких обставинах певна королева К'єр.

Якщо ми вже знаходимося у таких регіонах, де подекується щось про декапітацію або ж, як хто забажає, ліпоцефалію, а також створюється цілком не двозначні алузії щодо розумової рівноваги, – це означає, що надійшла відповідна пора, щоб повернутись врешті до материнського середовища Брунових фарфарел. Уперше зустрічаємось з ними у XVII, метафабулярному, розділі *Весни*. Бо вони якраз і мають безпосередній зв'язок із фабулярністю та фабулами. Як читачі досконало пам'ятають, у цьому розділі Шульц описує культурну регресію, найглибшу з можливих, яка має на меті дійти до джерел усіляких фабул і оповідей – там, де „є ті великі логовища історії, ті фабулістичні фабрики, імлісті курильні фабул і казок” (160). (Принагідно звертаю увагу на інший неологізм – також, як видно, пов'язаний із фабулярністю, але не піддаю тут його окремому аналізу: „курильні”).¹⁰ Якщо є щось, а є, незрозумілого у Шульцівському, дуже поетичному, описі, то якраз спосіб існування фабул на тому початковому рівні. Радше припускаю, ніж знаю, що йдеться про стан, який був би дещо споріднений з юнгівськими архетипами, або, висловлюючись інакше, йдеться про фабули в ембріональній фазі, про „безтілесну історію”, або, висловлюючись ще інакше, йдеться про фабулярні схеми, що із них – як вірили учені структуралістичної орієнтації – можна вигенерувати усі оповіді. Фарфарели – це фабули, що мають власне такий онтологічний статус.

¹⁰ Єжи Пашек (*Anagramy Schulza*, „Kresy” 1993, nr 14, s. 75) також звертає увагу на евфонологічний ряд, що міститься у наведеному прикладі і який, на його думку, служить для фонічного „впровадження” фарфарел. І на цій підставі виводить таку гіпотезу: „Кожне слово Шульца, яке вражає незвичністю, оточене увідними і маскуючими його дивність (чужість, провінційність, загадковість, новизну) словами-анagramами”.

Та найкраще буде, якщо процитую відповідний фрагмент – він мав би бути значно ширший – з *Весни*:

Бо чим же є весна, як не воскресінням історій? Вона одна серед тих безтілесних є жива, справжня, холодна і нічого не відаюча. О, як же притягує цих привидів до її молодій зеленій крові, до її рослинної нетямущості – усіх цих фантомів, цих личин, цих фарфарел (161).

Вдруге фарфарели з'являються у XXXIX, передостанньому, розділі *Весни*. Тут, однак, контекстом для них є не якась фабулярна форма, а радше певна образна форма. Форма надто специфічна, щоб не сказати – просто дивакувата. Це є витвори „нічної” уяви, що їх кшталт – нетривкий і летючий – відображає – летючі і нетривкі – конфігурації, сформовані роями нічних комах, які тягнуться до світла і сідають на шибках, на фіранках, на розкладених на письмовому столі паперах і на освітлених лампами абажурах. Якщо вже говориться про комах і про пластичні уявлення, що з ними можуть бути пов'язані, можна було сподіватись, що першорядним буде посилання на „малярство”, викарбуване на крилах метелика, про яке писав колись Роджер Кайлоїс.¹¹ А тут – ні, тут – інакше, тут – неокреслені фарфарели. Варто також зауважити, що у Шульцовій характеристиці фарфарел – як тих фабулярних, так і тих іконографічних – виступає таємничий і тривожний мотив: ним є або безпосередня присутність у них вампіричних рис, що добре видно у вище наведеному фрагменті, або присутність поблизу самих вампірів, у чому невдовзі переконаємось, читаючи наступний уривок з *Весни*. Тим часом віддамо голос тому, хто їх вигадав, і даємо йому дещо більше місця:

Довгими, повільними ковтками вхлинає темний покій хаці парку у свої глибини, обмінює у холодних трансфузіях свій зміст з великою ніччю, яка насувається, переповнена темрявою, з посівом перистого насіння, темних

¹¹ Порівняй: R. C a i l l o i s, *Skrzydła motyle*, przeł. K. Dolatowska, з: цього ж автора, *Odpowiedzialność i styl*, wybór M. Żurowskiego, słowo wstępne J. Włóńskiego 1967.

пилків і безголосих плюшевих нічних метеликів, що облітають стіни у тихих переполохах. Гущавини шпалер најжачуються страхом у пільмі, сріблясто настовбурчені, просвіаючи крізь спадаюче листя ті помилкові і летаргічні дрижання, ті холодні екстази і злети, ті трансцендентальні тривоги і непри- томності, що ними переповнена травнева ніч поза своїми маргінесами, да- леко за північ. Її прозора і скляна фауна, легкий планктон комарів обсідає мене, схиленого над паперами, щоразу вище й вище затуляючи простір тим спіненим, витонченим, білим гаптуванням, яким вигаптовується ніч далеко за північ. На паперах сідають коники-стрибунці і москити, зроблені майже з прозорої ткани нічних спекуляцій, скляні фарфарели, тонкі монограми, арабески, вигадані ніччю, щоразу більші і фантастичніші, такі великі, як кажани, як вампіри, зроблені з самої каліграфії і повітря. Фіранка ціла роїться тим мандруючим мереживом, тихим вторгненням цієї уявної, білої фауни (197).

Про фарфарел можна писати без кінця. Тут я подав лише скромний початок такого писання, який усе ж має зовсім не скромні амбіції – дозволю собі врешті на жаргівливий тон – щодо започаткування галузі, званої фарфареологією. Додав би також, і додаю, хоча якраз ніхто від мене цього не вимагає, що своє писання, яке наступить – маю таку надію, але не впевненість – у подальшому, сприймаю як різновид фарфарел. Прошу кинути на них оком.

А коли ми вже обійшли ціле місто, мандруючи слідами зовніш- ної біографії Бруно Шульца (от західний ріг ринку, де стояв дім, що у ньому народився і провів дитинство; а тут є дім, де меш- кав і творив; той будинок – це гімназія, де спочатку був учнем, а потім учителем; туди вела дорога учня з дому – того, що на ринку – до школи, натомість туди провадила траса професора рисунку з дому по вулиці Флоріанській на роботу; та кам'яниця – це буди- нок Йохмана, де знаходилось помешкання гестапівця Фелікса Ляндау, що у ньому виконав свій останній твір; врешті – вулиця і місце, де загинув), коли ми здійснили майже ритуальну прощу тими стаціями його життя і страждань і вже отримали відповідну

порцію роздумів (найкраще зануритись у них у *ресторанчику*, цілком порядному, що знаходиться на вулиці – і якраз про це передовсім йдеться – Бруно Шульца), роздумів, авжеж, про цю інтригу Нескінченності, яка усі ті пункти і дороги об'єднує в таєм- ничі траєкторії, що по них точилось його життя від народження аж до смерті, насувається, врешті, пора, коли треба змінити нап- рям бачення: тепер помандруємо стежками, що виводяться з внутрішньої біографії мистця. Вони також мають кшталт інтри- ги, але укладеної – цього разу – самим Шульцом. Після рефлексії з надто великою долею меланхолії і фунебричних мотивів, хоча, з іншого боку, тут не бракує сенсаційних, а навіть хвилюючих моментів, нам знадобиться якась легша і приємніша перспектива знайомства із Шульцівським світом. Бо з нами відбувається май- же те саме, що з батьком у *Цинамонових крамницях*:

Щоб достачити йому певної розваги і відірвати його від хворобливих прис-кіпувань, мати витягала його на вечірні прогулянки [...] (58).

Отож, так. Виберімось також і ми на нашу вечірню прогулян- ку, яка, зрештою, може трапитись у довільній порі. Якщо ми є у місті, то не можемо проминути нагоди отримати таку приєм- ність, насправді незвичну, що її неминуче зазнаємо, послугову- ючись прозою Шульца, як путівником. Цей гарантований, як мені видається, гедонізм зімкнений у рівнобедреному трикут- нику, кожній з вершин якого можна приписати – зрозуміло, що дуже спрощуючи справу, – такі позивні гасла, або ж, дещо по- іншому профілюючи наше мислення, вартості: перверзія – пара- нойя – постмодернізм. Перверзійна вершина міститься у відо- мому маніфесті Роланда Барта, з якого вибираю лише одне ре- чення:

Приємність від тексту – це мить, коли моє тіло рушає услід за власними думками, – бо моє тіло не має тих самих думок, що я.¹²

¹² R. B a r t h e s, *Przyjemność tekstu*, przeł. A. Lewańska, Warszawa 1997, s. 22.

Параноїчний пункт передбачуваного мною трикутника насолоди знаходжу у тому, що Умберто Еко пише про прогулянки фабулярним лісом фікції, коли „часом варто загубити дорогу заради самої приємності повештатись”,¹³ однак ця приємність іноді, як у випадку, що буде приведено нижче, може набути характеру певної манії, ясна річ – приємної, але – іншої, ігноруючої факт, що мається справу з вигаданою письменником дійсністю:

Мушу визнати, що я з великою приємністю ходив вулицями Парижа, шукаючи вулиць, зображених у романі Дюма, і досліджував карти міст з сімнадцятого століття (у свою чергу, всі дуже недокладні). [...] Мені була до вподоби роль параноїчного читача, який перевіряє, чи Париж сімнадцятого століття відповідає описам Дюма.¹⁴

Постмодерністична вершина насолоди прихована в думці й уяві – і нехай це в даний момент буде несподіванкою – все ж не будь-кого іншого, як власне (так, так...) нашого Бруно. Принаймні – як можливість. У *Другій осені* титульна пора року порівнюється з величезною бібліотекою, мешканці якої виходять із материнських фабул і вільно мандрують місцями, що належать або іншим оповідям, або взагалі до цього часу літературно не існуючими. Прочитаймо такий фрагмент:

Ах, осінній день, той старий пройдисвіт-бібліотекар, що у полинялім халаті лазить по драбинах і куштує конфітури усіх віків і культур! Кожен краєвид для нього – неначе вступ до старого роману. Як же він чудово розважається, випускаючи героїв старих романів на прогулянку під те серпанкове і медове небо, у ту каламутну і сумну, пізню солодкість світла! Яких нових пригод зазнає Дон Кіхот у Сопліцові? Як складеться життя Робінзона після повернення до рідного Болехова? (230).

¹³ U. E c o, *Sześć przechadzek po lesie fikcji*, przeł. J. Jarniewicz, Kraków 1995, s. 58.

¹⁴ Там само, с. 121.

Той Болехів, „рідна” місцевість знаменитого героя Даніеля Дефо – це містечко, що знаходиться за кілька десятків кілометрів від Дрогобича. Вже поза літературною фікцією, бо у листі (від 5 XII 1936 р.) до Романи Гальперн Шульц у дискурсивному стилі пише про свою практику читання книжок, яка у нього перетворюється на своєрідну ампліфікацію і продовження того, що він читає:

Читаю тепер *Страхіття* Зєгадловича. Це мене дуже цікавить і збуджує. Поза цією книжкою бачу контури іншої книжки, яку сам хотів би написати. Крім цього, не знаю, власне, чи я читаю цю книжку, чи потенційну і не-реалізовану. Так читається найкраще, коли між рядками прочитуєш себе, власну книжку. Так ми читали в дитинстві, тому потім ті самі книжки, колись такі багаті і повні суті, – пізніше, у дорослому житті, стають, як дерева, оголені від листя – від наших доповнень, що ними ми заповнювали їх прогалини. Вже ніде немає тих книжок, які ми читали в дитинстві, розвіялись – залишились голі скелети. Хто б зберіг ще у собі пам'ять і суть дитинства – мав би їх написати заново, так, як вони були тоді. З'явився б справжній *Робінзон* і справжній *Гулівер*.¹⁵

Більш-менш такого типу мотиви вважаю такими, що відкривають перед нами можливість постмодерністичного способу буття у світі літературного мистецтва. Підсумую без зайвої „лопатології”: $3 \times П$ – це формула насолоди, якої можемо очікувати під час дрогобицької одісеї з прозою Шульца в руці. Отож, рухайся, ліниве тіло, підем туди, де дотепер нас ще не було: у зону двозначної гри, яка виникає поміж фікцією і дійсністю. „Йди туди, де пішли ті, за темний горизонт”, як читаємо у чи не найвідомішому вірші польської поезії двадцятого століття, „бо так здобудеш добро, якого не здобудеш”. Там чекають на тебе, мерзенне тіло, що маєш інші думки, ніж я, ті приємності, яких досвідчує шукач загиблих країн і схованих скарбів, украдених листів і віднайдених рукописів, там чекають на тебе гусяча шкіра і тремтіння, що товаришують щасливим розв'язкам усіляких загадок і таєм-

¹⁵ B. S c h u l z, *Księga listów*, zebrał i przygotował do druku J. Ficowski, wyd. drugie, przejrzone i uzupełnione, Gdańsk 2002, s. 138.

ниць... („Мусить Пан бути досконалим колегою, товаришем у фантазіюванні, у блуканні й мандрівці. [...] Чи читав Пан Стівенсона *Острів скарбів?* Чи ніколи Пан не думав про написання такої книжки для дітей і дитячих фантастів?”¹⁶) Бо, якщо не там, то вже, мабуть, ніде...

Мистецтво Шульца, хоч і далеке від будь-якого реалізму, є іконою Дрогобича: його простору (про що відомо досить широко), що служить йому місцем події, і його мешканців (про що, зазвичай, мало хто пам'ятає), особливо мешканок, що їх обличчя мають героїні і герої пластичних праць автора *Книги Ідолопоклоніння*. Отож, Шульц належить до того клану мистців – не такого знов-таки чисельного, як могло б здаватись, якщо візьметься до уваги лише ту очевидність, що все ж кожен десь народився і мешкав, – яких з певним містом поєднують особливо міцні зв'язки. Але його образ Дрогобича, однак, не такий точний, педантично точний, як образ Дубліна Джойса або образи Києва чи Москви у Булгакова. У його візії місто не має таких точних адрес, як Eccles Street 7 у Дубліні, де мешкав Леопольд Блум, як квартира № 50 у будинку під номером 302-А по вулиці Садовій у Москві, де зупинився професор чорної магії Воланд зі своєю свитою, як № 13 на Олексіївському Узвозі у Києві, де знаходився дім родини Турбіних. Філософія творчості Шульца, скорочена у відомій тезі „мітизація дійсності”, передбачає таку реляцію зі світом, яка цілковито виключає з художнього світу в його мистецтві застосування даних такого типу точності. У світі, де дійсність програмно піддається мітизаційним перетворенням, джойсівська акрибія була б технікою, що прямо порушувала б підстави обраного стилю.

Адже й наратію Шульца характеризує певна докладність, що часом є несподіваною, як для мітично стилізованого переказу. Правду кажучи, на підставі його прози не вдасться створити адресної книжки для креованого світу, але ми досконало пам'ятаємо, що в ній є аж ніяк не фіктивні дрогобичькі локалізації. Не можна знехтувати у цьому контексті справжніми назвами вулиць:

¹⁶ B. S c h u l z, List do Truchanowskiego, z 4 III 1936 r., там само, с. 105.

Стрийська, Лешнянська (Лішнянська), Підвалля; декілька місць і будівель: ринок і ратуша, площа і церква св. Трійці, театр, гімназія, міський парк, отці Василяни і їх монастир на Василянському пагорбі; дільниці: Соляні копальні; річки: Тисмениця. Це – Дрогобич. Є й околиця: не названий, але легко впізнаваний Трускавець, тобто дача, віддалена „годиною дороги від міста” (*Пан Кароль*, 54), по дорозі корчма „на Гірці” (*Республіка мрій*, 328), а „у малому рондо парку” (*Осінь*, 320) – пам'ятник Міцкевича.

Тут варто додати ще одну заувагу на тему Шульцової точності. Цього разу проблема стосується поштових марок з важливої для мене сьогодні *Весни*. У цій оповіді, як відомо, альбом з марками екзотичних держав і державок відіграє справді фундаментальну роль, адже це якраз з інтенсивного вдвляння у цю кольорову збірку нарратор видобуває приголомшливу фабулу. Однак, усі знаки на стилістичному небі й землі тієї весняної фантазмагорії ніби досить однозначно підказують, що в описі марок, про які там йдеться, маємо справу лишень з філателістичною фантазією. Утім, для читача ця справа й так не має жодного значення, бо оповідь має таку конструкцію, що не домагається якоїсь, бодай елементарної, верифікації. Але така філателістична верифікація, попри все, була зроблена, і виявилось, що більшість тих марок, які скидаються на продукт авторської фантазії, фактично існувала й була у поштовому обігу.¹⁷

Крім цього, імагінаційна проза Шульца має тоненький інформаційний шар природи, так би мовити, провідничої, якщо вже не цілком, то, щонайменше, – пів-чи чверть-провідничої. Але тут негайно слід повідомити, що у тім провідникові частина істотних відомостей є прихована: існують об'єкти, що мають в міру докладну локалізацію, а існують об'єкти, що такої локалізації взагалі не посідають. Ясна річ, що за такими діями стоїть надто витончена наратіона стратегія, яка передовсім має на меті затирання – в межах художнього світу – різниць між реальною і фіктивною

¹⁷ Див.: J. Z i e l i Ń s k i, *Markownik Rudolfa (Do „Wiosny” Schulza komentarz filatelistyczny)*, „Twórczość” 1986, nr 1, s. 123–127.

топографією. Так нарратор доводить до безпосереднього зіткнення світів, у яких панують відмінні засади: в одному виступає автентична вулиця Стрийська, а в другому фантазмагорична вулиця Крокодилів. Цей приклад має подекуди взірцевий (Шульц написав би: екземплярничний) характер, адже – найбільш правдоподібно – цілий час йдеться про ту саму вулицю.

А я далі не знаю (подібно, як нарратор, хоч він колись знав, а тепер не може потрапити), де у Дрогобичі слід шукати ті чудово споряджені фантастичними предметами цинамонові крамниці. Мене найбільше цікавлять – подібно, як і нарратора – „рідкісні й особливі книжки, старі фоліанти, повні дивовижних гравюр і приголомшливих історій” (61). Тому я особливо хотів би – маю смак, дивно схожий до нарратора – посеред тих цинамонових пасажів знайти цей:

Але понад усе була там одна книгарня, в якій я раз оглядав рідкісні й заборонені друки, публікації таємних клубів, здійснюючи заслону з нестерпних і п'яних таємниць (61).

Та сама колекціонерська пасія підтримує в мені – постійно на тому самому рівні – непереборне прагнення віднайдення того приміщення з чоловічою конфекцією на уславленій вулиці Крокодилів (припустимо, що знаю, де знаходиться та гомінлива вулиця), яке відкрило своє справжнє обличчя, як „колекціонерський кабінет витонченого збирача” (74). Від давна мене дуже інтригує той таємничий колекціонер і його „антикваріат, колекція красномовно двозначних видань і приватних друків”.

Ці віньетки, ці гравюри стократно перевершують наші найсміливіші мрії. Таких кульмінацій зіпсутості, таких винахідливей розбещеності ми ніколи не передчували (74).

Якщо я маю якусь гіпотезу, що стосується як колекціонера, так і його неприємної колекції, то у справі дрогобицької адреси тієї закамурфьованої галереї – нічого.¹⁸

¹⁸ Уважаю, що прототипом того „витонченого збирача” міг бути львівсь-

Упродовж короткої миті „у кривавих темрявах черепа” (нехай тут з'явиться також Чехович) у мене промайнула думка, що у першу чергу я радше повинен дійти до адреси того санаторію „Під Клепсидрою”, де дещо демонічний доктор Готард займався відсуванням смерті у часі. Вчасно я пригадав собі, однак, застереження Юзефа, котрий відвідав батька у цьому санаторії, щодо якості надаваних там послуг – тієї найважливішої також. Пам'ятаю натомість, що сама оповідь має велику силу відкладання різноманітних подій, що може навіть зцілити життя, про що відомо від часів Шехерезади. Вальтер Бенджамін пригадав цю істину у зв'язку з письменництвом Кафки: „У його оповіданнях епіка отримує значення, яке мала в устах Шехерезади: відкласти те, що є неминучим. Відкладання у *Процесі* є надією приреченого – аби лише судовий процес повільно не переходив у вирок”.¹⁹ На жаль – переходить, бо, що відкладеться – не втече остаточно. Але треба оцінити вартість зволікання: якщо вже не як результативного методу, який оберігає від невідворотності, то хоча б як стилістичного засобу ретардації, що, завдяки затягнутому очікуванню, вибудовує наративне напруження, у чому, говорячи між іншим, Еко помічає близьку спорідненість з еротичною поведінкою, яка в архаїчних сексологічних компендіумах окреслюється терміном *delectatio morosa*.²⁰ (Ці мої розтягнуті вступні зауваги, як видається, свідчать, що, мабуть, власне з цього щось незграбно реалізую).

Отже, я не знаю трьох важливих у Шульцовому світі адрес (мабуть, добре, адже усього знати ані не можна, ані навіть не варто), але мені вдалось відкрити іншу з великих таємниць дрого-

кий колекціонер Максиміліян Гольдштейн, який у своїй колекції мав також розділ *erotica*. Для цього розділу Шульц запроєктував екслібрис під назвою *Exlibris Eroticis*. Ширше пишу про це у книжці: *Bruno od Mesjasza. Rzecz o dwóch ekslibrisach oraz jednym obrazie i kilkudziesięciu rysunkach Brunona Schulza*, Lublin 2001.

¹⁹ W. Benjamin, *Franz Kafka*, przeł. J. Sikorski, в: той же, *Aniol historii. Eseje, szkice, fragmenty*, wybór i opracowanie H. Orłowski, Poznań 1996, s. 193.

²⁰ Eco, *iw.*, s. 58.

бицької топографії, якої письменник також не відкриває у своїй наративі. Адреса – можливо, найважливіша. А саме, знаю, де мешкала княгиня Б'янка, законна, хоч менш, ніж з лівого ложа, спадкоємиця трону Габсбургів. Княгиня і одночасно... Месія! Дівочий Месія, Месія у сукні. Ніяк з таким нонсенсом чи, як хто бажає, еретизмом не пораджу, але у надмірно розбудженій – весною, почуттям, екзотичними марками і Бог знає, чим іще – уяві молоденького нарратора *Весни* постать Б'янки дійсно удягається в політично-релігійний костюм: королівський і месіанський. *Весна* – це у творчості Шульца найбільш незвична і найбільш таємнича оповідь: всупереч враженню, яке отримує після читання не тільки звичайний читач. Десь у половині оповідання несподівано, ні з того, ні з сього, нарратор стверджує: „Це історія про викрадену і замінену княгиню” (163). Таке попередження мусить завучати інтригуюче, навіть дуже, але хочу зауважити, що, якщо віднести його до історії Б'янки – кого ж іншого могло б стосуватись? – то воно виявиться лише частково істинним. Насправді – дівчина, як показало проведене Юзефом (нарратором і героєм в одній особі) розслідування, є княгинею, котру не визнають люди, внучкою Максиміліяна Габсбурга, трагічного цісаря Мексики, інфанткою, як волить казати про неї (і до неї), послуговуючись іспанською королівською термінологією, той детектив-самозванець і пророк, але в її історії немає ані жодного викрадення, ані жодної заміни. Отож, коли цей доморослий ревелатор риторично запитує, промовляючи з цієї нагоди у формі *pluralis*, яке тут є радше владним і впевненим у собі *maiestatis*, ніж невпевненим і скромним *modestiae*, „Ким врешті була Б'янка? Чи маємо нарешті привідкрити завісу таємниці?” (187), останнє питання треба розуміти дослівно: лише завіса таємниці стає для нас відкритою. Справжньою таємницею, мабуть, найсправжнішою серед Шульцівських таємниць, охоплений якраз месіанський вимір Б'янки. Розповідаю про це в іншому місці.²¹ Нинішня оповідь

²¹ Дивись дуже скорочену версію: *Żeński Mesjasz, czyli o „Wiośnie” Brunona Schulza*, „Midrasz” 2003, пг 3 та у колективній книзі, яка є плодом Шульцівської

стосується лише дрогобицької адреси Б'янки, адже цього нарратор також не подає для загальної відомості. Зрештою, Дрогобич взагалі у *Весні* перетворений на якесь фантастичне місто, де є такі вулиці, як Фонтанів і Скарабея, де на Тисмениці, як на Міссісіпі, знаходиться порт – мені надзвичайно подобається ця думка, – в якому стоїть колісний пароплав (на ньому наприкінці відпливе Б'янка), і я б зовсім не здивувався, якщо б у ролі лоцмана цього корабля виступив якийсь Samuel Langhorne Clemens, котрий через певний час кричить від керма до матроса на носі: марк твен, марк твен..., бо тутешня Міссісіпі-Тисмениця є, однак, мілка, і її глибину треба старанно контролювати, якщо є замір кудись допливти.

У кожному разі – прошу лише замислитись – у провінційному Дрогобичі Шульц помістив королівсько-месіанську фабулу, в якій йдеться про остаточні справи: про політичне визволення і релігійну покуту. Одночасно. Пусте. І ця абсолютна і остаточна потенція мала б зосередитись – згідно з концептом нещасного нарратора-фантаста – у крихкій постаті молодої, початково дуже молодої, дівчини. Нечуване. Інфантка і Месія: два в одному. Звідси моя упевненість, що мандрівка містом слідами цієї неправдоподібної і – що тут багато приховувати – дуже тривожної оповіді та її неймовірної героїні мусить бути для нас дуже інтригуючою і приємною у всіх трьох аспектах мого розуміння літературного гедонізму.

Вражаючий збіг – знов уводжу (треба до того призвичаїтись) ще одне *morosa*, оскільки не маю певності, чи зміниться це на властиву дозу *delectatio* – заслуговує тут на занотування: отож, так само, як інфантка Б'янка, останній Габсбург на Австро-Угорському троні, цісар Карл I (згідно з мареннями Юзефа – власне Б'янка, без сумніву, як Б'янка I, мала бути замість нього цісарівною) також

осені у Любліні 2002 р.: *W ulamkach zwierniada... Bruno Schulz w 110 rocznicę urodzin i 60 rocznicę śmierci*, pod red. M. Kitowskiej-Łysiak i W. Panasa, Lublin 2003. А розгорнута і повна версія? Це обширна сфера, якщо можу так висловитись, мого Work in Progress.

покинув своє давнє цїсарство на борту річкового корабля. Обставини були такі: у 1921 році, тобто через три роки після зречення престолу і після тотального розпаду держави, у запамороченій голові колишнього володаря зажеврїла нездїйсненна політична мрія – здобути угорську корону, з цілого величезного цїсарства зберегти хоча б корону св. Стефана. Отож, з цією метою Карл опинився в Угорщині, пробував навіть розпочати якусь мілітарну акцію, але ці дії не змогли нічого змінити (не змогли навіть перервати футбольного матчу, який відбувався у Будапешті!). Не можу протистояти враженню, що у цих дещо опереткових стараннях Карл дуже нагадує нарратора *Весни*. Отже, цього також по своєму трагічного Карла разом з його дружиною Зитою було посаджено на борт британської канонерки, яка відплинула Дунаєм у далеку дорогу до португальської Мадери – місця вигнання.²² Наступного року цей ще молодий чоловік, мав ледве 35 років, вже помер. Як видно, перебування на атлантичних островах добре не служило колишнім цїсарям.

Скористаюсь оголошеним мораторієм і в цьому пакеті докину також невеличку згадку (вважаю, захоплюючу) про незвичну практику Шульця, яка виходила далеко поза межі моїх прогулянкових пропозицій, адже йшлося у ній про мандрівки Дрогобичем стежками оповідей... ще не написаних і ніколи не написаних. Писав (26.06.1934) до Тадеуша Брези: „Я хотїв би передовсім показати Панові Дрогобич і околицю, очима Пана заново побачити сценерії моєї молодості. Впровадити Пана у ненаписані розділи *Цицимонових крамниць*. Прошу приїхати”.²³ Бреза не приїхав. Ми втратили шанс пізнання творів, нехай би у скороченому вигляді, нехай би з другої руки, що їх Шульц або не написав, або вони пропали разом з цілим літературним архівом. Передбачаю, що Бреза, зрештою літератор, склав би реляцію з такого візиту.

(Маємо лише дуже уривчасті спогади про такі прогулянки Дрогобичем інших знайомих Шульця.²⁴)

Шульц хотїв показувати Дрогобич і околицю (ця околиця – це передовсім близький Трускавець), властиво, усім особам, яких уважав близькими собі. Показувати у нього завжди означало розповідати про ненаписані твори, які, однак, є потенційно вписаними у місцевий пейзаж. Ось фрагмент листа (від 20.03.1938) до Гальпернної про весняний Трускавець:

Маю надію, що може у травні приїдеш до Трускавця. Там тоді чудово. За-
мешкаєш серед білих вишень, якими Трускавець повний. Це моя улюблена
місцевість, про яку ще колись напишу повість. У травні там чудово сумно
і урочисто. Солов'ї співають, і всі дерева білі.²⁵

Повісті про Трускавець Шульц не написав. Але улюблена місцевість зберегла для нього аж до самого кінця сильний фабулярний потенціал. Здається, що так небагато бракувало (говорімо відкрито: переважно бракувало жінки), щоб потенція змінилась на акт. Мабуть, лише так здається, що еротика, зрештою – легко перверзійно забарвлена (пригадай собі: тіло рушає услід за власними думками), набрала б рис естетики, зрештою – трохи пост-модерністичної (пригадай собі: читається найкраще, якщо поміж рядками прочитується власну книжку). Вочевидь, так лише здається, що входимо у простір, де панує параноїчна насолода (пригадай собі: забудь, що перебуваєш у світі фікції). Епічна засада зволікання вимагає (знову: здається) доповнення ліричною формулою розвантаження. (Йосиф Бродський виголосив – і записав – колись спостереження, що „дев'яносто відсотків найкра-

²² Див.: S. Grodziski, *Habsburgowie. Dwie dynastie*, Wrocław 1998, s. 210–211. Також: C. Magris, *Dunaj*, przeł. J. Ugniewska i A. Osmólska-Mętrak, Warszawa 199, s. 274.

²³ Schulz, *Księga listów*, s. 49.

²⁴ Передовсім це спогади Ізабелі Чермакової (Германової): спершу у відомому кореспондентському обміні з Ярославом Івашкевичем (Елевтер), що у ньому вона виступила як Феліція (див.: E l e u t e r, *Listy do Felicji*, Warszawa 1979, s. 41), пізніше – у самотійному тексті споминів *Bruno Schulz* („*Twórczość*” 1965, nr 10).

²⁵ Schulz, *Księga listów*, s. 162.

щої ліричної поезії виникає *post coitum*”.²⁶) А прекрасний випадок Шехерезади теж демонструє близький зв'язок наративу і прокреації. Ось фрагмент листа (від 7.10.1940) до Анни Плоцкер про осінній Трускавець:

Від учора я у Трускавці, мешкаю в „Аїді” і довгі години проводжу з паном Артуром в розмовах, які мені іноді здаються істотними. Погода і пейзаж нам сприяють. Одного разу, раннього осіннього вечора, ми під дощем мандрували парком, за нашими плечима в освітлених вікнах розвивались історії родин, найінтимніша домашня історія. Сумуємо за Панею, котра б об'єднала наші пошуки, сталась зародком синтезу. Просимо, нехай Пані з'явиться якогось дня під аркою парку, легка мандрівниця, що з гаїв Борислава увиходить на алеї Трускавця.²⁷

Трьома днями пізніше – знову з Трускавця:

Природа зараз прекрасна. Є певні екзотичні дерева, що виглядають, як райські птахи з розкішню їх прекрасних пурпурових хвостів.²⁸

Щоб закрити цю справу, скажу так: для літератури, що існує у такий спосіб, хоча, з іншого боку – і взагалі – радше (в засаді – з повною переконаністю) неіснуючої, як коментар можна застосувати неодноразово цитований мною уривок з *Весни*:

[...] повісті без назви, величезні епопеї, бліді й монотонні, биліни без кшталту, туловища без форми, гіганти без обличчя, що заслоняють горизонт, темні тексти під вечірні драми хмар, а далі ще – книжки-легенди, книжки ніколи не написані, книжки-вічні претенденти, помилкові і втрачені книжки *in partibus infidelium...* (162).

Шульцові все чудово підходить – крім кінцевої формули, бо Дрогобич і околиця не є для нього територією, що знаходиться

²⁶ J. B r o d s k i, *Śpiew wahadła*, у збірці: той же, *Śpiew wahadła*, przeł. K. Tarnowska i A. Konarek, Paris 1989, s. 42.

²⁷ S c h u l z, *Księga listów*, s. 189. „Пан Артур” – це Артур Жечица, поет з варшавського оточення Чеховича (нехай тут вдруге з'явиться люблінський поет), що був замордований гітлерівцями, як і Шульц, 1942 р. у Дрогобичі.

²⁸ Там само, с. 190.

десь „у невірних провінціях”. Якраз навпаки – візьму для урізноманітнення термін зі східного християнства – це „канонічна територія”. Реальна територія його уяви, аж по самі береги переповнена творчістю – як тією видимою, що до неї маємо доступ, так і тією невидимою, що до неї не маємо жодного доступу.

Залишаю Шульца у Трускавці. Нехай це буде такий образ: Вже закінчується весна. Останні дні червня 1939 року. Зоф'я Налковска лікується і проводить час з Шульцом, котрий щодня приїжджає до неї з Дрогобича, та зі своєю подругою Марією Гізеллею Лессель (пізніше – Лессель-Гейлігерс), що приїхала лише на кілька днів. Слухає Шульца. У щоденнику занотує лише стільки:

У красивій, найдалшій частині парку, дикій і з галявинами, як лондонські парки, на гарячій від сонця лавці я слухала той текст, повний слушності, а крім того – всілякої розумової вишуканості.²⁹

Повість, що її ніколи не написав. Нехай говорить – там, у найдалшій частині парку. Залишаю Шульца у Трускавці. Але тепер нехай це буде інший образ: Шульц прощається з Марією Гізеллею, котра виїжджає дещо швидше. Налковска ще спить у віллі „Марисенька”. Приїхав, щоб попрощатись з кимось, кого, властиво, не знав:

[...] раннього ранку, [...] на цьому дрібненькому і поетичному (багато квітів) дворці у Трускавці. З'явився з близького і свого рідного Дрогобича з величезним – як же провінційним і чудовим – букетом і якимсь несамоцитим тортиком, який спекла старша від нього сестра [...].³⁰

У моїй примхливій повісті, що її ніколи не напишу, він чекає на нас з величезним букетом на малесенькому дворці у Трускавці.

²⁹ Z. N a ł k o w s k a, *Dzienniki*, t. IV (1930–1939), cz. 2 (1935–1939), opracowanie, wstęp i komentarz H. Kirchner, Warszawa 1988, s. 417–418.

³⁰ List M. G. Lessel-Heyligers (z 23.07.1969) do H. Kirchner (N a ł k o w s k a, *Dzienniki*, jw., s. 419, przyp. 1).

Резиденції Б'янки Юзеф присвячує винятково багато уваги, часу і місця у наративі. Може навіть здаватися, що непропорційно багато, адже як самостійний предмет опису (і роздумів) вона виступає аж у чотирьох підрозділах оповідання (XXII–XXIV і XXVII). Вона (цього разу вілля) піддається розслідуванню, що ведеться неспішно, неймовірно ретельно і дуже методично. Свої чини нарратор окреслює, дуже слушно, назвою „дослідження”. Перший етап – це огляд з певної відстані:

Я дослідив цілий простір майорату довкола. Кілька разів обійшов цілий той розлеглий терен, фортифікований високим парканом. Білі стіни вілли з її терасами, розлеглими ганками являлись мені щоразу в нових аспектах. За вілльою простягається парк, що пізніше переходить у рівнину без дерев. Там стоять дивні забудови – пів-фабрики, пів-фільварки. Я приклав очі до шпари у паркані – те, що я побачив, мусило бути оманом. У цій розрідженій від спеки весняній аурі примарюються іноді віддалені речі, що віддзеркалюють через цілі милі тремтячого повітря (169).

Що ж таке побачив дослідник „майорату” Б'янки через шпари в огорожі? Зрозуміло, що віллю, але таку, що здалась йому радше ефектом чогось у роді фатаморгани. Отже, треба до неї придивитись значно докладніше. Наступний етап – вілля, що вивчається з найближчої відстані:

Сьогодні я дослідив з близька цілу віллю. Тижнями я кружляв довкола великої, майстерно куткої брами з гербом. Скористався миттю, коли два великі порожні екіпажі виїхали з саду вілли. Крила брами стояли широко відчинені. Ніхто їх не замикав. Я увійшов недбалим кроком, дістав з кишені альбом для ескізів, удаючи, що малюю, спертий на колону брами, якусь архітектурну деталь (170).

Немає того альбому для ескізів. Є досить чисельні ілюстрації до *Весни*, але на жодній з них не фігурує вілля Б'янки. Не видно її

навіть на такому рисунку, що показує штурм воскових фігур... тієї власне вілли. Шкода, але такою є загальна тенденція мистецтва Шульца: його пластична творчість, інакше, ніж письменницька, має майже винятково „антропологічний” характер. Архітектуру треба шукати у прозі. Виглядає на те, що Юзеф дійсно лише удавав, що малює. Очевидно, він забув, що найкраще вдається удавати, коли автентично виконується те, що є предметом удавання. (Якщо йдеться про нас, то коли ми тільки добрели до вілли – альбом для ескізів відразу був витягнутий, і виник ескіз до її портрету. Малюнок переховую до цього часу.)

Тепер мусимо добре сконцентруватись, оскільки нарратор подає опис вілли – найповніший і, в основному, єдиний. У декількох інших місцях оповідання він докине ще трохи дрібних відомостей. І на тому кінець. Так презентується весь аналітичний матеріал, яким володію:

У типі цього сірого дня лише білі, як крейда стіни вілли промовляли безголосом, але промовистою елоквенцією багато розчленованої архітектури. Її легка красномовність розходила у плеоназмах, у тисячних варіантах того самого мотиву. Уздовж яскраво білого фризу, в ритмічних каденціях, наліво і направо бігли барельєфні гірлянди і, невпевнені, затримувались на кутах. З висоти середньої тераси збігали мармурові сходи – патетичні і церемонійні, посеред балюстрад і архітектурних ваз, що швидко розступались – і, широко спливаючи на землю, починали збиратись і відкликати свою збурену шату у глибокім реверансі (170).

Ще дві деталі можуть нам знадобитись: перед фронтальним боком вілли знаходився круглий басейн без води, а ззаду, де насправді Юзеф не був („Я не мав відваги обійти віллю і дістатись на її другий бік. Я був би неминуче помічений. Чому, попри те, маю відчуття, ніби я вже там колись був – дуже давно”, 173), але знає, у саду стояла якась мармурова статуя („Розбудимо білий мармур сплячої статуї із порожніми очима у цьому забережному світі, за краєм зів'ялого пополудня. Наполохаємо її єдиного коханця, червоного вампіра зі складеними крильми, приспаного на її лоні”, 174).

Підозрюю, що для мого читача наведений опис не дає чіткої відповіді (може, взагалі жодної?) на питання, що могло так сильно схвилювати нарратора у вигляді вілли, якщо він не виключав оптичного обману. Тому скажу – можливо, коротко, – бо інша проблематика мене тут не цікавить, чого стосується справа. Для молодого „дослідника” (і фальшивого рисувальника – не можу йому того пробачити) вілля є надзвичайно важливою, і не лише тому, що у ній мешкає Б’янка, – все, що з нею пов’язане, має для нього відбиток спеціального значення. (Коли, зрештою, виявилось, що вона не є звичайною дівчиною, а інфантикою, вілля зі звиклого, хоч елегантного і багатого, місця помешкання перетворилась на резиденцію, де вже не мешкається просто так, як звичайні люди, а резидується – що б це не означало.) Коли він досліджував віллі, то ще не знав докладно, ким є Б’янка: „Б’янка, чарівна Б’янка є для мене загадкою” (167). Мав лише невиразну інтуїцію, що кимось незвичайним, кимось аристократичним, кимось з іншого світу. І якраз тільки вивчення архітектури вілли наштовхнули його на стежку, що провадила до справжньої тотожності Б’янки – тотожності політичної, тобто її габсбурзько-мексиканського походження. Уже б цього вистачило, щоб захоплюватись інтерпретаційною винахідливістю Юзефа. (Прошу на підставі цього опису самостійно дійти такого висновку!) На цьому все ж значення вілли не вичерпується для нарратора: вона має ще естетичний сенс, що є природно, і сенс, що неймовірно вражає, – еротичний. Політика, еротика і естетика – тісно пов’язані між собою – є текстом, що вписаний в архітектуру вілли Б’янки. Власне це відкрив нарратор, і це його так вразило.

Я маю дивно загострене чуття стилю. Цей стиль драгував мене і непокоїв чимось невитлумаченим. За його з трудом опанованим палким класицизмом, за його позірно холодною елегантністю крились невловимі дрожі. Цей стиль був загарячий, надто гостро поінтований, повний несподіваних пікантностей. Якась крапля невідомої отрути, уведена у жили цього стилю, робила його кров темною, вибуховою й небезпечною (170–171).

Такий коментар викликала у нарратора архітектура вілли, що її дещо раніше описав. Тепер пробує розгадати таємницю

цього тривожного стилю. Отож, він збирає свої вельми специфічні докази, виплітає з них якусь логічну цілісність. Врешті повідомляє:

Я дивився на таємницю цього стилю. Лінії цієї архітектури у своїй настійливій красномовності так довго повторювали ту незрозумілу фразу, поки я не зрозумів того зрадливого шифру, того перського ока, тієї вразливої містифікації. Це дійсно був надто прозорий маскарад. У тих вишуканих і рухливих лініях з перебільшеною витонченістю був якийсь особливо гострий перець, якийсь надмір гарячої пікантності, було щось спритне, палке, дуже яскраво жестикулююче – щось, одним словом, кольорове, кольоніальне і лупаюче очима... Дійсно, цей стиль мав на своєму дні щось нечувано відразливе – він був розпусний, витончений, тропікальний і нечувано цинічний (172).

Нескладно відгадати, хоч про це нічого не говориться, як Юзеф віднайшов у місті віллі Б’янки: він мусив стежити за дівчиною, коли вона зі своєю гувернанткою поверталась зі щоденної прогулянки міським парком. На жаль, ми не можемо повторити такого маневру з причин чисто метафізичних. Хоча диспонуємо досить докладним описом, розрисованим аж на кільканадцять ілюстрацій до *Весни*. Ми знаємо навіть тіло Б’янки, бо на одному рисунку вона виступає оголена. Це все нам не допоможе. Не знадобиться нам також знання про колір, який служить Б’янці та її оточенню – також і віллі.

Б’янка: завжди у білій сукні і біліда, у білому покої і в білій (крейдяно-білій) віллі. У саду – біла мармурова статуя.

У білому („глязурованому”) приміщенні цукерні він побачив її уперше. Назовні світив білий місяць, що „кульмінував, щоразу біліший і біліший, немов переливав свою білість з чаші у чашу” (139). І було біле небо, і біла ринкова площа, і білі обруси на столах у ресторані.

Б’янка з батьком у візку: як у білій мушлі, як занурена „в облямівках білого фуляру” (якщо читач знає, що це означає), а поруч – біла прошита камізелка батька.

Білі манішки вельми таємничої групи панів у чорних фраках і циліндрах, котрі з невідомою метою прибули до міста („Мовчки

розглядали будинки, неначе оцінювали їх”, 189): прямували, як дипломати, а обличчя мали, як латиноамериканські гангстери.

Солдати на марках Еквадору і Колумбії теж у білому: білі штани, білі ремені на грудях.

Врешті – може найважливіше: біле дно циліндра фокусника. У цій білій порожнечі є все. З неї метафізичний штукар видобуває сюжет, що не має кінця. Що обіймає також мене. І нас. Цю оповідь – теж.

Адже неможливо не зауважити, що не лише архітектура віллі промовляє в оповіданні „безголосю” елоквенцією, хоча й „промовистою”, „легкою красномовністю”, але „настійливою”, де ця настійлива промовистість (попри її безголосу легкість) пов’язується зі стилем, опертим на фігурі, відомій у риторичі під назвою плеоназму, у логіці, натомість, окресленій або мало почесною назвою тавтології, або вже зовсім не почесним титулом розумової помилки, яку називають помилкою *idem per idem*, тобто поясненням того самого тим самим, тобто – висловлюючись зовсім полюдськи – засадою масла масляного, і де та сумнівна якість має імпонуючий кількісний показник: „у тисячних варіантах того самого мотиву”. Отож, ця „масляна” елоквенція виходить поза стилістичні риси віллі й охоплює все, абсолютно все, що має якийсь зв’язок із Б’янкою. То „біла Б’янка” є єдиним великим плеоназмом, то з семантики її імені, як з капелюха фокусника, видобувається та невичерпна білість *Весни*: її світло і барва. Її смаглява шкіра, що зраджує присутність, поруч з габсбурзькою, а також мексиканською кров’ю – в одному щодо цього співвідношення можемо бути певні: чоловічим нащадкам Б’янки не загрожує династійна гемофілія – буде в оповіданні довго придушувана неподільно пануючою білістю. Пануючою, однак, як ми врешті переконуємось, до часу. (Мушу докинути тут заувагу, що *Весна* має два підставові і однаково важливі кольори: білість, про яку пишу, і червінь, про яку не пишу, так як вона є месіанською барвою, і в зв’язку з цим я займаюсь нею у месіанському ессе.) Насиченість словництва *Весни* білістю має також несподівані й цікаві наслідки для організації інструментативно-евфонологічної вер-

стви оповідання: а саме, впливає на формування чогось у роді „білої евфонії”. Справді, велика кількість лексики такого типу випромінює і надає своєї барви також першим літерам виразів, які, переважно, не мають нічого спільного з білістю. Під таке „вибілення” підлягають слова, що розпочинаються з літери „б”, бо у *Весні* ця власне літера є „білою”. Білість цієї літери у дуже важливому слові „блиск”, уведеному у ще важливіше окреслення (і містичний припис, що за ним стоїть!): „книга блиску”, де ця білість має подвійний, тобто повний сенс, оскільки означає як світло, так і колір, – нехай буде настільки ж реальною, наскільки й символічною ілюстрацією риси, про яку говорю.

Мабуть, не треба якось спеціально підкреслювати, що білість взагалі в цьому оповіданні має символічне значення. У першу чергу – це символіка досить конвенціональна, навіть стереотипна: білість як „типовий” „колоніальний”, „тропікальний” колір, білість як символ досконалості й чистоти, невинності й непорочності, простоти й наївності, святості й добра. Так нарратор сприймає Б’янку, і якраз такі сенси видобуває із символіки білості. Однак, дійсність – як та, що стосується загальної символіки білості, так і та, що має безпосередній зв’язок власне з Б’янкою, – не укладається так просто, як собі уявляє Юзеф. Правду кажучи – зовсім не укладається, оскільки символіка білості лише позірно є однозначною, та й Б’янка остаточно виявляється кимось іншим, ніж її хотів би бачити нарратор. Спочатку про білість, яка має свій похмурий аспект і стосується також уявлень, пов’язаних зі страхом, смертю і злом. Той справді демонічний вимір білості знайшов чудове артистичне втілення у великому романі Германа Мелвіла *Мобі Дік або білий кит*. Те, що кит є тут утіленням радикального, відкрито метафізичного зла, – не дивує, бо у цьому видно зв’язок із Левітаном – біблійною морською потворою. Але вже білість цієї потвори, що викликає неймовірну загрозу („Тим, що найбільше мене вражало, була білість того кита”³¹), може, однак, у цьому контексті бути несподіваною. Тому й автор наказує

³¹ H. Melville, *Moby Dick, czyli biały wieloryb*, przeł. B. Zieliński, Warszawa 1971, t. I, s. 285.

своєму нарраторові (Як же чудово починається роман: „Мое ім'я – Ізмаїл!” Це, поза сумнівом, – один з найвидатніших початків роману) виголосити обширну й дуже ерудовану доповідь – вона займає цілий ХІІ розділ і носить назву „Білість кита” – на тему складної і амбівалентної семантики білості. З цієї лекції беру лише дрібну відомість, яка може додатково узасаднити „абсолютизовану” позицію цієї барви у Б'янки та в її оточенні: „[...] велика імперія Австрії, цісарева спадкоємиця премогутньої Роми, прийняла як монарший колір ту саму [білу – В. П.] цісарську барву”.³² Як уже говорилося, образ Б'янки також ускладнюється в оповіданні, оскільки у певний момент дотепер біла Б'янка більше вже не хоче бути білою і не хоче в очах Юзефа репрезентувати ті усі значення й вартості, які він їй приписував до цього часу. Отже, не хоче бути ані асептичною, як операційна зала, ані такою церемонійною, як інфантика з іспанського двору. Вона – прагне. А предмет жадання, як відомо, завжди є понурим. Тому й пропозиція, що її дає Юзефові, тому самозваному охоронцеві світу, ураженому тотальним альбінізмом, звертається до глибокої чорноти, я б навіть сказав – до відкрито стереотипної чорноти, і має однозначно еротичний сенс: „ – Зроби це, – шепоче настійливо, – зроби це. Станеш одним з них, з тих чорних негрів” (200). Але перспектива сексу з інфантикою, котра одночасно була прихованим Месією, або, може, радше навпаки: сексу з Месією, котрий також був прихованою інфантикою, перевершила уяву молодого нарратора на досить велику відстань. (Однак, Шульц – це не Зінгер, – той би не пропустив такої нагоди.) Тому в моєму образі віллі Б'янки бракує якихось виразніших еротичних акцентів. Трохи шкода. Але тільки трохи.

Ще декілька абзаців про білість. Цього разу про клопоти, які мало з нею малярство. А який це має зв'язок з Б'янкою, її вілльою та з весною у тій *Весні*, котра містить цю історію? Певний – має. Адже Шульц малював Б'янку олівцем або пером, отже, – білість є у нього звичайною нейтральною барвою незамальованого клап-

³² Там само, с. 285.

тя паперу. Світ, зображений на його малюнках – це світ, цілком ахроматичний: чорнота, білість, сірості. Тим часом, у художньому світі його прози, як також у *Весні*, ми маємо справу з надзвичайно малярськи розвинутою барвною візією. Але розвинутою і барвною – мовно. Як той, котрий вважається за того сліпого, що до нього скерований Шульцівський дискурс про кольори, я пробую заперечити свою роль і намагаюсь уявити собі білу Б'янку і її білий світ у білій (великою мірою) *Весні* (і весні), де ця білість є н а м а л ь о в а н о ю, а не отриманою шляхом незачорнювання ясної від природи картки паперу. Отож, такий образ, який зображає мені (нехай буде: може зобразити) власне білу Б'янку в білому оточенні, існує. Ні, він не вийшов з-під пензля Шульца. Його у 1862 р. намалював Джеймс Еббот Мак Нейль Вістлер – мистець, народжений в Америці, що здобув малярську освіту у Франції, а працював у Англії: словом, американський преімпресіоніст серед англійських прерафаелістів. Вістлер дуже приязнився з Едуардом Мане, з котрим його поєднувало, зокрема, обожнювання Веласкеса. (Мистецтво цього іспанця мало істотне значення у їх творчості. Едгар Дега, наприклад, познайомився з Мане 1861 р. у Луврі, де той якраз був зайнятий копіюванням картини Веласкеса.) Картина, про яку йдеться, має назву *Дівчина в білому*, була показана у паризькому Сальоні Відринутих, що розпочався 15 травня 1863 р., викликаючи серед публіки й критики немалий скандал. (Найбільший, заслужено, викликав *Сніданок на траві* Мане.) Причиною цього святого обурення було використання, у переконанні оглядаючих – зловживання, білості як барви, абсолютно домінуючої на картині, майже єдиної. Бо білість не є кольором у стислому значенні – у стислому значенні вона є браком кольору, є відсутністю барви. А тому, як кольорувати некольоровим кольором, як забарвлювати безбарвною барвою? Зрозуміло, що білість виступала у малярстві раніше, але завжди як локальний колір предмету, натомість ніколи – як самостійний і найважливіший барвний чинник картини. А Вістлер намалював дівчину в білому на білому тлі, на додаток – велетку, адже картина має розміри 213 x 108 см, і її не вдасться сховати у якомусь темно-

му куті. Біле на білому? Отже, нахабство або провокація! А найвірогідніше – і одне, і друге. Як можна малювати світ, уражений – так, мабуть, це тоді сприймалось – якимось малярським альбінізмом? У кожному разі, презентована Вістлером у 1863 р. спроба, скажімо, альбіністичного малярства виявилась надто шокуючою для тодішніх споживачів. А не повинна.

Лайлива публіка і критика, як це, зрештою, зазвичай буває з публікою і критикою, не лише не відкрила артистичні вартості картин Мане і Вістлера – інших „відринутих” також, – але й не зауважила, що обидва твори продовжують прекрасну малярську традицію. Тільки гіпотеза про колективне затьмарення розуму, що йому піддалися парижани у травні 1863 р., могла б витлумачити, чому у *Сніданку на траві* не помічено безпосереднього і свідомого перегуку з однією із найвідоміших картин в історії мистецтва – *Сільським концертом* Джорджоне (Тиціян, найвірогідніше, закінчив *Концерт*), що випередив твір Мане – пусте – на якісь 350 років, картини, яка висить, нотабене, кількома вулицями далі – у Луврі. З Вістлером справа виглядала подібно. Де, як де, але власне у Франції *Дівчина в білому* могла розраховувати на значно краще розуміння і сприйняття. Це у французькому барвистому рококо розпочалась скромна кар’єра білості. У картинах Ватто, Шардена, Фрагонара, Бюхера палітра помітно проясніла – трохи, як спротив „чорному” у малярстві XII століття, трохи завдяки новим темам і аксесуарам, що їм товаришували: постіль і білизна, панчохи і фартушки, чепчики і перуки, будуари і ложа, неглиже і просвітки... Найбільші з цього огляду заслуги має, однак, Жан Батіст Одр – художник, що сьогодні майже повністю забутий, але це він почав – чи не уперше в історії малярства – свідомо вивчати білість та її малярські можливості. Так пише історик малярства про картину Одри, яка є головним досягненням у цій сфері і яка є більше, ніж на сто років, старшою французькою кузиною англійської *Дівчини в білому*: „Його Біла качка (1753) є вирішенням завдання на тему: білі предмети на білому тлі”.³³ Цей контекст

³³ M. R z e p i ń s k a, *Historia koloru w dziejach malarstwa europejskiego*, wydanie nowe uzupełnione, Kraków 1983, s. 376. Ясна річ, монографія Жепіньської є для

публіка мала б вловити, – але вона ніколи цього не робить, бо таку вже має природу, – хоча, як видається, художник до нього власне не звертався. Думаю, що за білою дівчиною Вістлера стоїть хтось зовсім інший.³⁴

Стоїть – Веласкес і його інфантика Маргарита. Сукня інфантики з *Las Meninas* (1656), висловлюючись скорочено, дала малярський матеріал для сукні і шторм, які створюють тло *Дівчини в білому*. Передовсім, у сукні інфантики можна побачити – і Вістлер не тільки побачив, але потрактував як важливий для себе урок, який використав у своїй картині, – що може великий мистець видобути з „убогої”, здавалося б, білості, скільки відтінків і якостей, яку урізноманітненість і багатство, яка вона дуже декоративна і зовсім не монотонна. Хочу звернути увагу лише на дві деталі: лівий рукав інфантики і лівий рукав дівчини Вістлера та візерунок на сукні інфантики і візерунок на штормі. Навіть не в тому річ, хоча це надзвичайно цікаве і наштовхує на роздуми, що художник короля Філіпа IV є у цьому рукаві значно імпресіоністичнішим художником, ніж імпресіоністичний американець з Лондону: пензель майстра Дієго кидає білість і срібло, якісь виблискуючі раз ясніше, раз темніше рефлекси, ніби хаотично, якщо придивитись – так власне треба – з близька й уважніше. З відстані – так зазвичай оглядається – жодного хаосу, чудовий синтез барв. Я вказую лише на збіг – він не має нічого спільного з наслідуванням – у способі „вирішення” рукава (вертикальні паски; манжет,

мене підставовою базою, звідки черпаю знання про справи малярської кольористики. Те про епілог історії білості у малярстві також. Закрив цю історію – не лише я – Казимир Малевич, котрий після відомого *Чорного квадрата на білому тлі* (1915) (де ще було „чорне на білому”) намалював у 1917 кілька білих картин (це вже тільки „біле на білому”): *Білі звукові хвилі на білому тлі* та – а якже! – *Білий квадрат на білому тлі*. Далі піти не можна – нема куди.

³⁴ Про Вістлера існує обширна література, але для нашої орієнтації, особливо в його англійській ситуації, досить прочитати відповідні партії книжки Марії Н е м о й о в с к о ї: *Zapisy zmierzchu. Symboliści angielscy i ich romantyczny rodowód* (Warszawa 1976). Найважливіше – побачити його картини: у галереях, ясна річ, або в альбомах.

передпліччя – горизонтально) та на далекосяжну подібність (може, якщо це шовк, ідентичність) багатої, мережаної, срібно-білої тканини, з якої була пошита сукня інфанти і штори, що є тлом для портрету дівчини в білому.

Портрети серед білих – найбільш білого. Бо Джо, дівчина з картини – всупереч виразно сформульованій інтенції мистця, я відкриваю її позапортретну тотожність, – тобто Джоанна Геффернан, модель, муза і коханка Вістлера, вже й без того ціла в білому і на тлі тієї білої штори, ніби того всього було замало, ще у руці має білу троянду. Лише прекрасне, буйне волосся, великі темні очі, уста, брови, якась шкіра з вовчою пащею під ногами, не є тут білими. Інші портрети Джо вже дещо менше насичені білістю. Як хоча б також відома, як і *Дівчина в білому* з 1862 р., *Симфонія в білому № 2 (Дівчина в білому)* з 1864 р. Так „технічно” сформульованою назвою, часто повторюваною в його артистичній практиці, Вістлер підкреслював, що для нього у жодній мірі не важлива тема картини, адже малярство – це винятково гра барв. А я оглядав його картини з Джо з ворожої йому літературної перспективи: як оповіді, які – крім інтригуючої кольористики – мають також таємничу, захоплюючу героїню.³⁵ Отже, у цій *Симфонії* Джо, справді у білій сукні, знаходиться в оточенні, набагато більше урізноманітненому кольористично: в руках має кольорове японське віяло, кольорові квіти в’ються біля її ніг, на коминку, біля якого стоїть, поставлена кольорова порцеляна, видно також фрагмент чорного нутра коминка, а в люстрі, що висить над коминком, відбивається як її обличчя, так і якісь темні картини – може, щось із серії „ноктюрнів” Вістлера. (Мені здається, що це відображення в люстрі може бути черговим перегуком з Велас-

³⁵ Вістлер, мабуть, з цієї причини перевертається в домовині (спочиває у ній від 1903 р.), оскільки це власне він іронізував на одній з виставок у зв’язку з „літературною” картиною одного англійського художника: „Вражаюче! Ця картина – то ціла повість! Подивіться: ця дівчинка має котика, інша – песька; а ця дівчинка поламала іграшку, і справжні слізки течуть по її личку! Вражаюче!” (N i e m o j o w s k a, jw., s. 232).

кесом.³⁶) В обмеженому обсязі з’являється білість, наприклад, на картині, назва якої мені дуже подобається, оскільки найліпше підходить для моїх пошуків малярської візії княгині Б’янки: *Княгиня у країні порцеляни* (1865). На всіх цих полотнах Джо – як Б’янка – сумна й загадкова. Марія Попшенцка так закінчує своє ессе про *Симфонію в білому № 2*:

Постать у білому залишається нерозгаданою, хоч бачимо аж два її обличчя. Сперту на край коминка дівчину видно в люстрі. Вона не дивиться, однак, на своє відображення. Не шукає підтвердження своєї вроди. Меланхолійний, ухильний погляд скеровує не на себе, а на дзеркальний, нереальний світ, лише нечіткі контури якого спостерігаємо. Інакше, ніж створена у тому самому часі *Аліса у країні чудес* Льюїса Керола, біла дівчина Вістлера нічого не побачила по той бік дзеркала.³⁷

У цьому місці я б додав от такий фрагмент з *Весни* про Б’янку:

Б’янка знає все. І не посміхається над тим знанням, її знання поважне і повне смутку, а уста прикриті над ним у лінії завершеної краси – брови накреслені з суворою акуратністю. Ні, зі свого знання вона не черпає жодного поштовху до поблажливої розслабленості. Якраз навпаки. Неначе ту істину, в яку задивлені її сумні очі, можна було б заперечити лише напруженою настороженістю, лише найстислішим дотриманням форми. І у цьому влучному такті, у цій льояльності стосовно форми ціле море смутку і з трудом переможеного терпіння (167).

Я б додав тут дві зауваги і певну фантазмагорію. Одна заувага стосується *quasi*-судження (в інгарденівському розумінні) Попшенцкої про дівчину з картини, котра нічого не побачила по той бік дзеркала. Може так, може ні... Залишімо цю справу збоку, оскільки ціла річ виглядає зовсім інакше: те дзеркало на картині

³⁶ Відображення в люстрі має у малярстві свою значно старшу і не менш знамениту традицію, яку розпочинає – відразу! – твір Джона ван Ейка *Портрет подружжя Арнольфіних* (1434). Див. на цю тему: J. B i a ł o s t o c k i, *Człowiek i zwierciadło w malarstwie XV i XVI wieku: trwałość i przemijanie*, в: той же, *Symbolie i obrazy w świecie sztuki*, t. 1, Warszawa 1982.

³⁷ M. P o p r z e c k a, *Galeria. Sztuka patrzenia*, Warszawa 2003, s. 68.

є передовсім для нас. А ми, завдяки йому – щодо цього не може бути сумнівів, оскільки обертаємось у сфері простої наочності, – побачили набагато більше. Друга заувага переносить проблему відображення у дзеркалі в інший порядок, про який – найстиліше – сказав би, що воно оберігає від нищівного погляду Медузи: існування, відображене в дзеркалі, є прецінь краще, ніж жодне. На моєму письмовому столі, тут же під рукою, біліють скелясті гори, що здіймаються в альбомах, відкритих на сторінках, де знаходиться *Дівчина в білому* – та головна, але й інші. Справжня симфонія білості. Через це згромадження пробігає сіра верства рисункових портретиків Б'янкі. А далі, вже на горизонті: кольорова іспанська *sierra* з інфантами. Вістлер змішаний з Шульцом, Б'янка і Джо. У кожному разі, Б'янка могла б виглядати, як Джо. Для мене, якщо маю її увявити у малярській конкретизації, вона власне так виглядає. Має всі необхідні риси. Ну, і є... Хотів написати „красивою”, бо справді красива, але, якщо напишу, що вона красива, то буду, як Стендаль (що показав Роланд Барт), котрий, пишучи реляції з улюбленої Італії, „володіє лише одним порожнім словом: «красивий», «красива», докидаючи часом для урізноманітнення „найбільш порожню з можливих фігур – прикметник у найвищому ступені порівняння”.³⁸ Я б теж так хотів, адже вона

³⁸ R. B a r t h e s, *Nigdy nie udaje się mówić o tym, co się kocha*, в: той же, *Lektury*, przeł. K. Kłosiński, M. P. Markowski, E. Wieleżyńska, wybrał, opracował i posłowiem opatrzył M. P. Markowski, Warszawa 2001, s. 229. Справа з уживанням прикметників у Барта, однак, не цілком зрозуміла. У ессе про художника Сауля Стейнберга він напише щось таке: „Я працював над Стейнбергом, з максимальною увагою вдивлявся у деталі його твору. Піднімаю голову, замислююсь, дозволяю проникнути в мене тому внутрішньому поглядові, який є поглядом спогаду. Що я пригадую собі і чому? Яку маю загальну ідею цього твору? На перший погляд – це ідея прикметника: покриваю Стейнберга прикметниками, які є, неначе багатоманітні, швидкі вібрації, що їх збуджує в мені цей живий твір. Кажу собі: це інтелігентне, докладне, смішне, забавне, різноманітне, вперте, іронічне, чуйне, елегантне, критичне, к р а с и в е [підкреслення В. П.], уважне, відкрите, загострене, винахідницьке, породисте, чарівне і т.д. Картина тремтить і наступає; викликає в мені ніби мовну дрож, і той легкий захват насолодою остаточно вбирає усі прикметники, якими

і є найкрасивішою, але не хочу бути, як Стендаль, котрий пробував у дискурсивних текстах висловити своє почуття до улюбленого краю. „Ніколи не вдається говорити про те, що кохаємо”, – каже Барт, – хіба що зміниться спосіб висловлювання – як той самий Стендаль – і напишеться роман *Пармська обитель*.

Ще про колір віллі. Я ніколи не бачив її білою, звичайно білою, не кажучи вже про більш сліпучу білість, що про неї пише Шульц: крейдяно-білі стіни, яскраво-білий фриз. Лише деякі елементи її архітектури бували іноді білими: пілястри, обрамлення вікон, балюстрада на терасі, гримси. А втім, вони переважно білі білістю, радше ближчою до сірості, часом дуже забрудненою, білістю не першої білості, тобто – у такому разі – білістю, як майже той осетер в уславленому буфеті театру Вар'єте з *Майстра і Маргарити* Булгакова, – другої свіжості. Можливо, після виїзду Б'янкі – сформулюю цей здогад у стилі змовницької версії історії, – що її великим прихильником є нарратор *Весни*, віллю почали перефарбовувати, щоб затерти сліди її перебування. На жаль, до цього часу не вдалося віднайти фотографію, яка б показувала віллю перед 1939 роком. Упродовж усіх цих років я бачив її у rozmaityх кольорах: то пофарбовану на жовто, але у тій жовтизні не було надто багато спільного з тим клаптем жовтої стіни з *Вигляду Дельфт* Вермеєра, що на нього спеціально пішов дивитись помираючий письменник Бергтотте у *Пошуках втраченого часу* Пруста, то – іншого разу – пофарбовану на зелено, а та зелень особливо не нагадувала тієї магічної зелені у світлі роздираючої небо блискавиці з *Бури* Джорджоне.

Можу описати її вигляд лише у трьох порах року (у четвертій ніколи не був у Дрогобичі), і зовсім не вважаю, аби факт, що я оглядав її у кожній порі дня і ночі, був тут якою-небудь реком-

я наділив Стейнберга, зовсім їх не вичерпуючи”. (цит. за: M. P. M a r k o w s k i, *Barthes: przystępna lektura*, в: R. B a r t h e s, *Lektury*, s. 256–257).

пенсацією. У білому краєвиді я оглядав її тільки взимку, вранці, після нічних опадів снігу, коли ледь розвиднюваний день ще не встиг його забруднити. Бачив її також у сильному сонці і в липневій спеці, залишену – скористаюсь „гарячою” Шульцівською фразою з *Серпня* – „на поталу білих від жару і приголомшливих літніх днів” (3), в оточенні запорошеної і просто зімлілої рослинності дикого саду. Зрозуміло, я бачив її також пізньої осені серед оголеного галуззя, сухого листа і мертвих будяків, – осені, котра іноді і фрагментарно нагадувала ту описану батьком нарратора (дивись його *Нарис загальної систематики осені*, б.р. і м.в.) під назвою „другої осені” або „китайського літа”. Натомість я не бачив її навесні, коли точиться акція оповіді. Стисло окреслюючи річ, акція *Весни* розпочинається вже напровесні, але набирає поспіху „під кінець квітня” (150) – тоді якраз у коло уваги Юзефа входить Б’янка – і кульмінує у травні, коли „були дні рожеві, як Єгипет” (165) і „через ціле небо пропливала велика корвета Гаяни, жбурляючи всіма вітрилами” (165), і розігралась та чудова й шалена, міотична й еротична, політична й симпатична (принаймні для читачів) авантюра. Бо автентична весна – це квітень і травень, а календарна весна є якоюсь вигадкою, яка нам тут ні до чого не знадобиться. Колись, наприклад, я був у Дрогобичі 14 і 15 червня – ще формально тривала астрономічна весна, але у природі було радше по всьому, і до весняних описів Шульца нічого вже не підходило. До того ж я пригадав собі, що, якщо шукати якогось вагомого літературного посилання, то ми власне маємо віглію *Bloomsday*, а до віглії св. Бруно з Кверфурту знову ж бракує не так багато часу. Наша мандрівка, моя і твоя, згідно з філософією параноїчного читача, повинна відбутись у травні. Адже я розумію те роздвоєння, що про нього пише Еко:

Я сам належу до тих, котрі шукали будинку по Eccles Street у Дубліні, де, мабуть, мешкав Леопольд Блюм. Це, однак, приклади літературної фантазії – приємна дія, часом хвилююча, але відмінна від читання тексту. Щоб бути добрим читачем Джойса, не потрібно святкувати *Bloomsday* на березі Liffey.

З польської мови переклала Віра Меньок

Примітка

1.

Вілля Б’янки. Малий дрогобицький путівник для приятелів – це останній Шульцівський текст, що над ним працював Владислав Панас.

Першу частину есе автор виголосив 19 листопада 2003 року під час урочистостей, присвячених відкриттю музею Бруно Шульца у Дрогобичі. Цей фрагмент вийшов пізніше – у квітні 2004 року – окремим виданням під назвою *Бруно Шульц або інтрига Нескінченності* (Люблін [б.р.в.], сс. 10 [тираж – 99 нумерованих примірників]).

Наступні партії *Вілли* залишились у рокописі.

2.

Згідно із задумом автора, *Малий дрогобицький путівник для приятелів* мав бути відкритим твором. Звідти його фрагментарність, звідти – дигресійна дикція і меандричний хід дії. Владислав Панас подбав, однак, про те, щоб плавна і лабіринтова матерія його дискурсу знайшла противагу – і основу – у виразно накресленій конструкції. Її рамки визначають, з одного боку – назва, котра походить від автора і об’єднує цілісність, з іншого, – санкціонована автором, виразно упорядкована структура окремих фрагментів.

Готуючи текст до друку, ми намагалися дотримуватися директив, що випливають з обидвох перспектив, що тут вимальовуються. Намагалися пам’ятати також про авторські жести, що замикають есе, як і про те, що *Вілля Б’янки* залишається відкритою структурою ще й тому, що це незавершений текст.

3.

Докладне обговорення текстологічних питань, пов’язаних з публікацією, відкладаємо до майбутнього критичного видання творів Владислава Панаса. Про одне з рішень треба, однак, згадати вже тепер. Отже, рукописна частина *Вілли* розпочинається епіграфом – у цьому виданні його поміщено на початку есе.

Павел Прухняк

OSRODEK
BRAMA
GRODZKA



TEATR NN

Spis treści

<i>Willa Bianki</i>	7
Nota	49

Зміст

<i>Вилла Б'янки</i>	53
Примітка	101

Redakcja / Редакція
Halina Kosienkowska
Elżbieta Muszyńska
Andrzej Peciak

Tłumaczenie i redakcja tekstu ukraińskiego / Переклад та редакція українського тексту
Igor i Wiera Meniokowie

Projekt okładki / Проект обкладинки
Marta i Zdzisław Kwiatkowski

Zdjęcie na okładce / Фотографія на обкладинці
Zbigniew Milczarek

Fotografia Władysława Panasa / Світлина Владислава Панаса
Grzegorz Józefczuk

Skład / Склад
„Bez Erraty” Zbigniew Dyszczyk

Druk i oprawa
Petit s. c.

© Władysław Panas, 2006

ISBN 83-227-2487-X

WYDAWNICTWO UNIWERSYTETU MARIII CURIE-SKŁODOWSKIEJ
20-031 Lublin, pl. Marii Curie-Skłodowskiej 5
tel. (0-81) 537-53-04
www.press.umcs.lublin.pl
Dział Handlowy: tel./faks (0-81) 537-53-02
e-mail: press@ramzes.umcs.lublin.pl

OŚRODEK
BRAMA
GRODZKA



TEATR NN

P-32

UMCS



WYDAWNICTWO