

WŁADYSŁAW PANAS

APOLOGIA I DESTRUKCJA
(*NOC WIELKIEGO SEZONU BRUNONA SCHULZA*)

To, o czym tu mówić będziemy, działo się tedy w owym trzynastym, nadliczbowym i niejako fałszywym miesiącu tego roku, na tych kilkunastu pustych kartkach wielkiej kroniki kalendarza. (146)

W liście otwartym do S. I. Witkiewicza Bruno Schulz pisze:

Sądzę, że zracjonalizowanie widzenia rzeczy tkwiącego w dziele sztuki równa się zdemaskowaniu aktorów, jest końcem zabawy, jest zubożeniem problematyki dzieła. [...] W dziele sztuki nie została jeszcze przerwana pępowina, łącząca je z całością naszej problematyki, krąży tam jeszcze krew tajemnicy [...] W filozoficznej interpretacji mamy już tylko wypruty z całości problematyki preparat anatomiczny¹.

Świadom wagi tego ostrzeżenia z pokorą i zarazem z przekorą spróbuję dopełnić (może nie „wielką”) „herezję” wobec dzieła autora *Komety*, spróbuję dokonać – tak przez niego ulubionych – pewnych „grzesznych manipulacji” na jego tekście.

¹ B. S c h u l z, *Proza*, Kraków 1964, s. 681-682. *Noc wielkiego sezonu* (s. 145-158) i wszystkie inne cytowane teksty Schulza pochodzą z tego wydania. Dalej w szkicu podaję tylko strony przy cytacie.

Noc wielkiego sezonu jest ostatnią opowieścią z cyklu *Sklepy cynamonowe*. Ta jej „wygłosowa” pozycja może okazać się wielce znacząca, może stworzyć dodatkową perspektywę dla czytelnika, krytyka czy badacza. Odnotowujemy więc – przed przystąpieniem do właściwej analizy – to pierwsze, czysto zewnętrzne spostrzeżenie.

Opowiadanie składa się z dwóch, dających się mechanicznie wyodrębnić, części. Pierwsza – od początku opowieść do formuły przytoczonej w motcie tego szkicu – stanowi rodzaj narratorskiego komentarza. Rozpoczyna go zwrot „Każdy wie”, który jest swoistym odwołaniem się do świadomości i wiedzy ogółu, sygnałem, że to, co się mówi, jest prawdą oczywistą i obiegową. Nadaje to wypowiedzi walor obiektywizujący. W obrębie analizowanego czło-
nu opowieści tendencja do obiektywistycznego ujęcia wyznaczana jest w różnorodny sposób. Jeden już przedstawiliśmy, inny to użycie bądź *pluralis* („mówimy”, „nasze”, „będziemy”), bądź sformułowań charakterystycznych dla wypowiedzi referujących („Inni porównują te dni do apokryfów [...] albo do tych białych nie zadrukowanych kartek”, 145), bądź też ogólnego schematu postępowania naukowego – najpierw próba uchwycenia całości („zdziewaczały czas”), później jej podział na jednostki, od największych („lata inne”, „lata osobliwe”, „lata wyrodne”) poprzez mniejsze („trzynasty, fałszywy miesiąc”), aż do najmniejszych („dni-dziczki”, „dni-chwasty”, „dni-białe”). Przytoczony zespół chwytów wskazuje, że komentarz stylizowany jest na wypowiedź dyskursywną.

Wypada zapytać, jakim to treściom chce narrator nadać charakter ogólny, jakie problemy usiłuje sformułować w sposób dyskursywny. Opowieść rozpoczyna się od dywagacji o czasie:

Każdy wie, że w szeregu zwykłych, normalnych lat rodzi niekiedy zdziwaczały czas ze swego łona lata inne, lata osobliwe, lata wyrodne, którym – jak szósty, mały palec u ręki – wyrasta kędyś trzynasty, fałszywy miesiąc. (145)

W tym „fałszywym miesiącu” istnieją z kolei „fałszywe dni”. Jest to czas „normalnie” nieuchwytny, nie dający się wyodrębnić przyjętymi fizycznymi sposobami mierzenia czasu. Jego sposób istnienia jest – jak powiada Schulz – „raczej domyślny niż rzeczywisty”; stanowi byt relacyjny: istnieje w opozycji do „normalnego” czasu. Cały komentarz jest refleksją o tym *quasi*-czasie.

Wprowadzenie w obręb sztuki narracyjnej rozważań nad pojęciem czasu ujęcie czasu w sposób zbliżony do nowoczesnych koncepcji naukowych wpisuje opowieść Schulza w kontekst dwudziestowiecznej prozy awangardowej.

Dość liczne publikacje krytyczne wskazują na związki pomiędzy rewolucją naukową, jaka nastąpiła u progu XX wieku, a powstaniem nowoczesnej powieści². W tym szerokim kontekście mieści się i twórczość literacka drobnyckiego nauczyciela rysunków – zresztą jego ujęcie czasu, odmienne niż w powieści dziewiętnastowiecznej, zauważono już w okresie międzywojennym³. Na tym tle dyskursywność jest uzasadniona: wymaga tego zarówno abstrakcyjny przedmiot rozważań, jak i konwencja powieści dwudziestowiecznej, która zakłada polifonię języków.

Jaką natomiast pełni funkcję komentarz, w którym problem czasu został tak wyeksponowany, w *Nocy wielkiego sezonu*? Odpowiedź można odczytać z ostatniego zdania komentarza:

To, o czym tu mówić będziemy, działo się tedy w owym trzynastym, nadliczbowym i niejako fałszywym miesiącu. (146)

Komentarz byłby więc wstępem do właściwej opowieści, wprowadzeniem, w którym narrator chce określić czas opowiadanej historii. Ale gdy uświadomimy sobie, co to jest za czas, dochodzimy do przekonania, że nie jest to taki „zwykły” wstęp, że jest on czymś więcej. Wszak jest to czas „domyślny”, czyli w jakiś sposób kreowany. Dyskursywność jest czysto zewnętrzna – *meritum* sprawy wyłożone jest językiem poetyckim. I tu Schulz popełnia swoistą mistyfikację: prawdy podawane jako obiektywne, wręcz obiegowe, takimi nie są; ani prezentowane ujęcie czasu, ani język, który służy do jego opisu. Schulz tworzy własne pojęcie czasu, własną jego koncepcję. Czas stwarzany jest na użytek twórczości: tworzenie czasu jest już twórczością. Wstęp ujawnia charakter historii, która ma być przytoczona. Skoro czas nie jest „realny”, lecz kreowany, to należy się spodziewać, że i wydarzenia rozgrywające się w nim, również będą miały podobny charakter. Tak więc rozważania na temat czasu są w *Nocy wielkiego sezonu* wykładnią Schulzowskiej poetyki. Komentarz jest tu wstępem ujawniającym reguły gry. Czas jest jednym z elementów, jednym z haseł całościowej koncepcji działania poetyckiego. W sposób ułamkowy ujawnia się ta poetyka w różnych opowieściach zarówno *Sklepów cynamonowych*, jak i *Sanatorium pod Klepsydrą*. Rozsiane

² Zob. np. artykuł A. Rogalskiego *Współtwórcy powieści dwudziestowiecznej* („Nurt” 1968, nr 6, s. 26-31).

³ Zob. krytykę ujęcia czasu w prozie Schulza w artykule I. Fika *Co za czasy!* („Nasz Wyraz” 1938, nr 7-8) i polemiczną odpowiedź E. Krawczyka *Czas u Brunona Schulza* („Nasz Wyraz” 1939, nr 5-6).

w całej prozie Schulza głosy o poetyce są przyczynkami do wykładu doktryny poetyckiej. Prześledźmy ten nurt sformułowań metapoetyckich, który wiąże się z pojęciem czasu. W *Genialnej epoce* pisarz powiada:

Zwykłe fakty uszeregowane są w czasie, nanizane na jego ciąg jak na nitkę. Tam mają one swoje antecedensy i swoje konsekwencje, które tłoczą się ciasno, następują sobie na pięty bez przerwy i bez luki. Ma to swoje znaczenie i dla narracji, której duszą jest ciągłość i sukcesja. Cóż jednak zrobić ze zdarzeniami [...] które przyszły za późno, gdy już cały czas był rozdany, rozdzielony, rozebrany, i teraz zostały niejako na lodzie, nie zaszerowane, zawieszony w powietrzu. (177)

Historie o ojcu nie mieszczą się w zwykłym czasie, więc muszą posiadać swój czas odrębny:

Czy czytelnik słyżał coś o równoległych pasmach czasu w czasie dwutorowym? Tak, istnieją takie boczne odnogi czasu, trochę nielegalne co prawda i problematyczne, ale gdy się wiezie taką kontrabandę jak my, takie nadliczbowe zdarzenie nie do zaszerowania – nie można być zanadto wybrednym. Spróbujmy tedy odgałęzić w którymś punkcie historii taką boczną odnogę, ślepy tor, ażeby zepchnąć nań te nielegalne dzieje. (177-178)

Zwykły czas dla zwykłych faktów jest szkieletem konstrukcyjnym, systemem, który je porządkuje. W sztuce narracyjnej wydarzenia są ułożone chronologicznie, następują kolejno po sobie w sposób ciągły i sukcesywny. Nie ma w niej wydarzeń, które by nie mieściły się w czasie przedstawionym jako „rzeczywisty”. Wydaje się, że w powyższych cytatach chodzi o określoną poetykę: jest to niewątpliwie poetyka mimetyczna, której naczelną konwencją zakładała przytaczanie „zwykłych faktów”, świata, tak jak on rzeczywiście się układa, zakładała opis świata intersubiektywnie sprawdzalnego; dominowała w niej zasada „zwierciadła”. Poetyka Schulza jest antymimetyczna. Pisarz sytuuje swą sztukę w opozycji do zasad realizmu, a mówi o niej w kategoriach „legalności”. Wobec poetyki mimetycznej jego sztuka jest „nielegalna”, jest wręcz „kontrabandą”. Stąd musi ona mieć odrębny status. Istnieje obok, równoległe do „oficjalnych faktów”. Jest „boczną odnogą” zarówno w stosunku do świata pozaliterackiego, jak i poetyki mimetycznej. Pojęcie czasu jest tu nie tyle elementem jakiejś teorii czasu, ile raczej sygnałem określonego działania twórczego, jest znakiem określonego zespołu reguł poetyckich. Tak więc komentarz w *Nocy wielkiego sezonu* pełni funkcję metapoetycką, wskazuje na charakter przytoczonej historii, na jej kreacyjny charakter. Schulz występuje przeciw ustalonym sposobom tworzenia, przeciw ustalonemu sposobowi widzenia świata. W *Traktacie o manekinach* powiada ojciec:

Demiurgos nie posiadał monopolu na tworzenie – tworzenie jest przywilejem wszystkich duchów. Materii dana jest nieskończona płodność [...] Cała materia faluje od nieskończonych możliwości [...] Każdy może ją ugniatać, formować, każdemu jest posłuszna. [...] Nie ma materii martwej – martwota jest jedynie pozorem, za którym ukrywają się nieznanne formy życia. Skala tych form jest nieskończona, a odcienie i niuanse niewyczerpane. Demiurgos był w posiadaniu ważnych i ciekawych recept twórczych. [...] Ale jest to niepotrzebne, gdyż jeśliby nawet te klasyczne metody kreacji okazały się raz na zawsze niedostępne, pozostają pewne metody illegalne, cały bezmiar metod heretyckich i występnych. (80-81)

Postulat kreacji, tworzenia według własnych reguł, prowadzi do tworzenia własnego świata, stworzonego od początku, od nowa, jak „te białe niezadrukowane kartki, na których oczy zaczytane do syta i pełne treści, broczyć mogą obrazami i gubić kolory na tych pustych stronicach”. (145-146). Bo „taki jest nasz smak, to będzie świat według naszego gustu” – jak mówi ojciec w *Manekinach*. Z takim też światem będziemy mieli do czynienia w *Nocy wielkiego sezonu*. Kreacja tego świata została poprzedzona głosem, mini-studium z poetyki, które zarazem jest elementem wpisanego w całą prozę Schulza traktatu o poezji, szerzej, o twórczości. Widoczna w komentarzu stylizacja na wypowiedź dyskursywną wzmacnia nurt sformułowany poetyki autora *Mityzacji rzeczywistości*.

Dla prozy Schulza cechą znamioną jest współistnienie w jego obrębie dwóch tendencji: dyskursywnej i kreacyjnej. Zjawisko to posiada różny stopień wyrazistości; krańcowy przypadek stanowią takie realizacje, w których można mechanicznie wydzielić obydwie zespoły. Nurt dyskursywny w czystej postaci występuje w *Traktacie o manekinach*, a nurt kreacyjny przeważa w tych opowieściach, w których ukazane są przemiany ojca w karakona czy wuja Edwarda w dzwonek elektryczny. Ale są i takie opowieści, w których trudno wydzielić te szeregi tak, by tworzyły większe wypowiedzi, obydwie szeregi są ze sobą splecione. Na przykład w opowiadaniach, które możemy zaliczyć do kreacyjnych, istnieje warstwa dyskursywna chociażby w postaci słynnego *quasi*-naukowego słownictwa (w *Nocy wielkiego sezonu* są to np. takie słowa-terminy, jak: apokryf, palimpsest, konsystencja, registratura, egzystencja, elipsa, konglomerat, substancja, dysputa, generacja). Omawiany utwór ma obydwie warstwy: dyskursywną (wstęp) i kreacyjną (historia ojca). Zawiera wstęp do poetyki i egzemplifikację zasad tam wyłożonych.

Drugi człon opowieści zawiera „nielegalne dzieje”, „nadliczbowe zdarzenie nie do zaszeregowania”. Spróbujmy przedstawić tę historię tak, jak układa się ona w owym „fałszywym czasie”. Ojciec, zgromadziwszy w swoim sklepie zapas towaru, z niepokojem oczekuje nadejścia jesiennego sezonu zakupów.

Sezon wreszcie nadchodzi – tłumy kupujących szturmują sklep. Ojciec broni się przed sprzedażą towarów. Wzywa na pomoc subiektów, ale ci, korzystając z zamieszania, znikli ze sklepu. Ojciec ma podwójne zmartwienie: z jednej strony kupujący, a z drugiej podejrzenie, że subiekci uganiają się za służącą Adelą. Nie może temu zapobiec – musi sprzedawać. Wreszcie kupujący odchodzą. Nagle wszyscy spostrzegają, że na niebie pojawiły się ptaki. Dziwne ptaki: jednoskrzydłe i wieloskrzydłe. Ojciec poznaje potomstwo tych ptaków, które niegdyś wychował. Tłum – mimo protestów ojca – ciska kamieniami i wkrótce wszystkie ptaki leżą martwe. Okazuje się, że te ptaki były zupełnie zdegenerowane. Końcowa scena opowieści: ojciec wraca do sklepu; wstaje nowy dzień – subiekci budzą się, a Adela przygotowuje śniadanie. Tyle „kanoniczne dzieje” – jak powiada Schulz.

Od razu widać, że historia ta nie jest zapisem mimetycznym, że obowiązuje tu inna logika niż w świecie „zwykłych faktów” (choć ojciec – solidny kupiec – zachowuje się trochę jak dzisiejsi sprzedawcy!). Sens tej historii nie zamyka się w fabule, lecz wykracza poza nią. Trzeba do rekonstrukcji znaczenia zastosować pewne reguły, zasygnalizowane między innymi we wstępnym komentarzu. Chodzi tu o podstawową zasadę tej poetyki – antymimetyzm.

Interpretując sens *Nocy wielkiego sezonu*, odwołujemy się raz po raz do innych utworów Schulza. Artur Sandauer powiada, że „wielki artysta to ma do siebie, że z którejkolwiek strony go oglądamy – wciąż trafiamy na ten sam motyw zasadniczy”⁴. Twórczość Schulza należy do tego typu pisarstwa, które jest jednością doskonałą i analiza pojedynczego fragmentu wymaga uwzględnienia innych opowieści. Istnieją w obrębie poszczególnych opowieści tak silne odwołania do pozostałych, że interpretator, żeby zrozumieć i trafnie zinterpretować daną opowieść, zmuszony jest sięgnąć do całości tego kontekstu. Dopiero po uwzględnieniu całości pewne motywy stają się czytelne. Tak też jest w przypadku *Nocy wielkiego sezonu*. Występuje w niej wiele motywów wspólnych dla całej twórczości Schulza. Stąd wypowiedane sądy dotyczą, w pewnej mierze, także całości tej prozy.

W *Nocy wielkiego sezonu* występuje kilka motywów kluczowych dla tej opowieści i zarazem wspólnych dla innych opowiadań. Dwa naczelną to: ojciec – sklep i ptaki. Tworzą one dwa ośrodki fabularne luźno ze sobą związane. Drugi (ptaki) stanowi wobec pierwszego moment zaskoczenia, ponieważ jego pojawianie się nie wynika z uprzednio przytoczonej historii

⁴ *Rzeczywistość zdegradowana. Rzecz o Brunonie Schulzu*, w: S c h u l z, *Proza*, s. 11.

„walki” ojca z kupującymi, nie wynika logicznie z przebiegu akcji. Dzieje się tak, gdyż obydwa motywy należą do języka symbolicznego Schulzowskiej prozy⁵, a jak powiada współczesny badacz:

Język symboliczny jest językiem, w którym wewnętrzne doświadczenie, uczucia i myśli wyrażamy tak, jak gdyby były doświadczeniami zmysłowymi, wydarzeniami z kręgu świata zewnętrznego. Jest to język, który rządzi się logiką różną od konwencjonalnej, stosowanej przez nas za dnia, logiką, w której nie czas i przestrzeń są kategoriami naczelnymi, lecz intensywność i kojarzenie. [...] Jest to język, mający niejako własną gramatykę i składnię⁶.

Ponadto wzmacnia to przekonanie nawiązanie do mistycznej koncepcji zmysłów wewnętrznych (ojciec „czuł wewnętrznym słuchem” i widział w myślach, co robią subiekci), która akcentowała wizyjny, symboliczny charakter wypowiedzi. Ujawnia się tu intencjonalny, „myślany” byt historii o subiektach⁷. Musimy więc odczytać znaczenie Schulzowskich symboli, ich gramatykę i składnię. Symboliczny, niedosłowny charakter *Nocy wielkiego sezonu* ujawnia się wyraźnie w tekście. Pośrednio mówi o tym poetyka utworu: nakładające się obrazy kupujących i „grzeszących” subiektów, dwie jednocześnie prowadzone akcje, a także „dziwność” wydarzeń. Bezpośrednio wiemy, że historia dzieje się w nocy; właściwy charakter wydarzeń zdaje się demaskować pointa utworu: jest ranek i ... subiekci budzą się. A więc sen?

Jednym z głównych symboli prozy autora *Wiosny* jest „sklep”. Na ogół wiąże się on z postacią ojca. W naszym opowiadaniu ten zespół łączy się z innym symbolem – jest to „Wielki Sezon”. Ten ostatni występuje w prozie Schulza w dwu opozycyjnych postaciach: Wielki Sezon – Martwy Sezon. *Martwy Sezon* to tytuł opowieści w cyklu *Sanatorium pod Klepsydrą*. Opowiadanie to zawiera wykład teorii „sklepu”, zawiera całą „metafizykę” tego symbolu. Sklep jest „wielką sprawą”, „idea”, „rzeczą nadmierną”, „zadaniem heroicznym”, „wysokim ideałem”, a działalność ojca w sklepie to „służba idei”, „asceza wysokiego mistrzostwa”, „twarda reguła zakonu”. A oto jak jest ukazana „metafizyka” sklepu, jego wymiar wręcz kosmiczny:

⁵ Na symboliczny charakter prozy Schulza zwrócił uwagę W. P. Szamański (*Wyznawca Absolutu i Materii – Bruno Schulz*, w: *Prozaicy dwudziestolecia międzywojennego*, red. B. Faron, Warszawa 1972, s. 593-615).

⁶ E. F r o m m, *Zapomniany język*, Warszawa 1972, s. 28 n.

⁷ O koncepcji zmysłów wewnętrznych w pismach mistyków informuje J. M. Rymkiewicz (*Zbigniew Herbert: Studium przedmiotu*, w: *Liryka polska. Interpretacje*, red. J. Prokop i J. Sławiński, wyd. 2, Kraków 1971, s. 487-497).

Sklep, sklep był niezgłębiony. Był on meta wszystkich myśli, nocnych dociekań, przerażonych zadumań ojca. Niedocieczony i bez granic stał on poza wszystkim, co się działo, mroczny i uniwersalny. (306)

Sklep dla ojca jest posłannictwem, jest nieuchwytnym sensem, jest znakiem wyższej idei. Stanowi Wielką Tajemnicę, którą ojciec próbuje sobie uświadomić, wypełnić treścią, nadać jej sens.

Sklep dla ojca jest światem. I w węższym sensie, jako bezpośrednie otoczenie, warsztat pracy zawodowej, własność itp. I w szerszym sensie, jako uniwersum możliwości, system, wobec którego ojciec musi się określić. J. Łotman rozróżnia dwie postawy wobec świata: jedna zakłada, że świat ma znaczenie, że jest tekstem – człowiek więc ma odczytywać ten sens, ma dekodować ten komunikat; druga przyjmuje, że świat nie ma sensu – człowiek ma tworzyć sens świata⁸. Schulz opowiada się za pierwszą z tych postaw – sklep ma swój sens, tyle że nieuchwytny, trudny do zwerbalizowania. Jest to sens uniwersalny, tak ogólny, że dopuszcza możliwość różnorodnych interpretacji, różnorodnych „usensowień”, i ojciec poszukuje sensu „sklepu-świata”. Jednakże jest to trud daremny – sklep jest „niedocieczony i bez granic”. Dotychczas ustaliliśmy, że Schulz pisze w *Nocy wielkiego sezonu* traktat poetycki, teraz możemy to poszerzyć i powiedzieć, że również wpisuje w swą opowieść traktat o twórczości w ogóle – bo twórczością okazuje się postawa ojca wobec „świata-sklepu”. Akt poznawczy łączy się z kreacją – jak powiada pisarz w eseju *Mityzacja rzeczywistości* – „poezja – to są krótkie spięcia sensu między słowami”.

Świat ojca jest ze swej natury wieloznaczeniowy. Odślania tylko niektóre ze swych znaczeń, nigdy ich komplet. Oto co pisze autor na ten temat:

W systemach teoretycznej myśli jednoznaczność jest wymaganiem i koniecznością, ale dzieła sztuki opierają się na zasadniczej wieloznaczności. To, co poza dziełem sztuki żyje i utrzymuje się tylko w rozłączności jako „albo-albo”, w dziele sztuki traci swą rozłączność i staje się „i tak i tak”, i ten pozorny falsyfikat jest w sztuce absolutnie legalny, podobnie jak w utworach sennych. (501)

Badacz prozy Schulza, podobnie jak ojciec, skazany na przymus interpretowania, staje oko w oko z tą wieloznaczeniowością⁹, jaką tworzy tekst autora

⁸ *Statji po typologii kultury*, Tartu 1970, s. 9 n.

⁹ Por. opublikowaną po raz pierwszy w 1930 roku pracę W. Empsona *Seven Types of Ambiguity* (Edinburg 1949). Empson powiada, że naczelną cechą dzieła poetyckiego jest wieloznaczeniowość (*ambiguity*).

Karakonów. Występujące w prozie Schulza symbole czy też, jak niektórzy chcą, „wielkie metafory”, różnie odczytywano – na pewno każda z interpretacji wydobywa pewien sens¹⁰. My pójdziemy śladem interpretacji ojca. Zobaczmy, czym dla niego jest sklep. Ojciec wypełnia w *Nocy wielkiego sezonu* sklep treścią, nadaje mu określony sens, własną interpretację świata:

Był to rejestr olbrzymi wszelakich kolorów jesieni, ułożony warstwami, sortowany odcieniami, idący w dół i w górę, jak po dźwięcznych schodach, po gamach wszystkich oktaw barwnych. Zaczynał się u dołu i próbował jęklawie i nieśmiało altowych spęzłości i półtonów, przechodził potem do spłowiałych popiołów dali, do gobelinowych zieleni i błękitów i rosnać ku górze coraz szerszymi akordami, dochodził do ciemnych granatów, do indyga lasów dalekich i do pluszu parków szumiących, ażeby potem poprzez wszystkie ochry, sangwiny, rudości i sepie wejść w szelestny cień wędnących ogrodów. (147-148)

Ten zespół malarsko-muzycznych metafor jest „opisem” zawartości sklepu. Czy „realnych” towarów znajdujących się w sklepie nie należy rozumieć metaforycznie? Czy te wszystkie sukna, szewioty, aksamity i korty nie są metaforą urealnijającą naczelną ideę sklepu: „rezerwy zmagazynowanej barwności”? W prozie Schulza „kolorowych rzeczy” jest synonimem – szeroko rozumianej – poetyckości i stanowi przeciwieństwo, również szeroko rozumianej, prozy. Proza symbolizuje skonwencjonalizowane, jednoznaczne ujęcie świata; poezja wyzwała wieloznaczność, jest aktem kreacji, oryginalną interpretacją świata. W *Wiośnie* ta opozycja nabiera charakteru sformułowanego. Z jednej strony „jednoznaczność świata”, „ciasna niezmiennosc”, „świat zamknięty na klucz, jak więzienie”, jednym słowem „ewangelia prozy”; a z drugiej strony „nieprzeliczalny świat” i „kolorowość rzeczy”. Tak więc „sklep” – symbol w prozie Schulza niezwykle pojemny semantycznie – w *Nocy wielkiego sezonu* ujawnia przynajmniej jedno ze swych znaczeń, a raczej całą ich wiązkę, pochodzących z tego samego kręgu. Jest to symbol „świata” i jego interpretacji w sensie najszerszym. Dalej jest to symbol szeroko pojętej kreacji. Sklep jest potencją, którą ojciec aktualizuje. Sklep to magazyn poezji. Przekonanie to podkreśla poetycki język opowieści.

Drugi główny symbol *Nocy wielkiego sezonu* – ptaki – jest odwołaniem do opowiadania pt. *Ptaki*. Jest to opowieść o ojcu, który zajmuje się wylęganiem ptaków. Sprawa kończy się tragicznie. Adela rozpędza ptactwo. Na początku *Manekinów* jest taki komentarz tego wydarzenia:

¹⁰ Zob. chociażby odmienną interpretację symbolu „sklepu” w przywołanym już wstępie Sandauera, jak również w książce J. Ficowskiego *Regiony wielkiej herezji* (Kraków 1967).

Ta ptasia impreza mego ojca była ostatnim wybuchem kolorowości, ostatnim i świetnym kontrmarszem fantazji, który ten niepoprawny improwizator, ten fechtmistrz wyobraźni poprowadził [...] Pozbawiony wszelkiego poparcia, bez uznania z naszej strony bronił się ten mąż przedziwny straconej sprawy poezji. Był on cudownym młynem, w którego leje się otręby pustych godzin, ażeby w jego trybach zakwitnąć wszystkimi kolorami i zapachami korzeni Wschodu. (72)

I ten symbol oznacza poezję. Poezja staje się u Schulza synonimem kolorowości, fantazji, a ojciec jej kreatorem. Taki jest „słownik” języka Schulzowskich symboli występujących w *Nocy wielkiego sezonu*. „Składnię” tego języka wyznacza, w pewnym sensie, fabuła opowieści. Ukazuje ona dwa przeciwstawne światy, dwa wrogie obozy: z jednej strony ojciec, a z drugiej kupujący. Z jednej strony jednostka, a z drugiej tłum; indywidualność a niezróżnicowana, zunifikowana masa ludzka. Oto jak przedstawia Schulz tłum i proces zatracenia indywidualności:

Ludzie [...] tracili twarze, które odpadały wielkimi, bezkształtnymi plamami, i szli dalej już bez rysów, bez oczu, gubiąc po drodze maskę po masce. (149)

Ludzie tracąc twarze, ten rys indywidualizujący, stają się już tylko niezróżnicowanym tłumem:

Wielkie i ciemne tłumy płynęły w ciemności, w hałaśliwym zmieszaniu [...] Tak płynęła ta rzeka, pełna gwaru, ciemnych spojrzeń, chytrych łypnięć, pokawałkowana rozmową, posiekana gawędą, wielka miazga plotek, śmiechów i zgiełku. Zdawało się, że to ruszyły tłumami jesienne, suche makówki, sypiące makiem – głowy-grzechotki, ludzikołatki. (150)

Pospolity lud, bezpostaciowy tłum, gawieź bez twarzy i indywidualności. [...] Był to element błazeński, roztańczony tłum poliszynelów i arlekinów. (155)

Jest to niewątpliwie reminiscencja romantycznych koncepcji przeciwstawiających jednostkę społeczeństwu. Zbieżność wzmacnia fakt, że ojciec jest symbolem twórcy. Ma on swój towar – poezję i boi się konfrontacji, momentu, w którym będzie musiał ją „sprzedać” ludziom. Lęk przed recepcją, obawa przed zwulgaryzowaniem. Tłum niszczy poezję:

Ta czarna giełda roznosiła na swych prędkich językach szlachetną substancję krajobrazu, rozdrabniała ją siekaniną gadania i połykała niemal. (154)

Wysiłki ojca zmierzające do ocalenia poezji są daremne – tłum zwycięża. Ojciec-poeta wystąpił w tej konfrontacji osamotniony i niezrozumiały. Mamy więc tu do czynienia z przypowieścią o losie poety i poezji. Charakter przy-

powieściowy uwypuklają częste odwołania biblijne. Główne persony opowieści: ojciec – subiekci – kupujący mają swe odpowiedniki biblijne: prorok – aniołowie – lud izraelski. Ojciec – mający zresztą biblijne imię Jakub – ustylizowany jest na proroka:

A na tle tej scenerii ojciec wędrował wśród fałd i dolin fantastycznego Kanaanu [...] z rękoma rozkrzyżowanymi proroczno w chmurach, i kształtował kraj uderzeniami natchnienia. (153)

Porównanie ojca-poety z prorokiem asocjuje określony krąg znaczeń. Prorok to człowiek, który występuje w imieniu Boga, jako zwiastun i interpretator woli Bożej. Inne znaczenie słowa „prorok”, „proroctwo” łączy się z przepowiadaniem, jasnowidztwem, wieszczaniem. Nałożenie się tych kręgów znaczeniowych podkreśla posłannictwo ojca-poety jako obrońcy poezji. Tłum również ma swe odniesienie biblijne:

A u dołu, u stóp jego Synaju, wyrosłego z gniewu ojca, gestykulował lud, złorzeczył i czcił Baala. (153)

Jest to aluzja do konkretnej sytuacji starotestamentowej: pod nieobecność Mojżesza lud zaczyna się buntować, odchodzi od Boga i zaczyna czcić złotego cielca¹¹. Ojciec reaguje jak biblijny prorok:

Mój ojciec wyrastał nagle nad tymi grupami kupczących, wydłużony gniewem i gromił z wysoka bałwochwalców potężnym słowem. (154)

Również subiekci mają swój odpowiednik biblijny. Są porównani do aniołów:

Szukał subiektów. Ale ci ciemni i rudzi aniołowie dokądś odlecieli. (151)

Podobnie jak tłum kupujących i oni są w opozycji wobec ojca. Ukazane to jest za pomocą stylizacji biblijnej, aluzja do motywów zbuntowanych aniołów:

Ojciec podejrzewał bolesną myślą, że oto grzeszą gdzieś w głębi domu z córami ludzi. (151)

¹¹ Por. *Pismo święte*, Poznań 1965 – Wj 32, 1-6; Iz 2, 1-13. Wszystkie odwołania do *Pisma świętego* cytuję za tym wydaniem.

A oto Stary Testament:

A kiedy ludzie zaczęli się mnożyć na ziemi rodziły im się córki. Synowie Boga, widząc, że córki człowiecze są piękne, pojmowali je sobie za żony, wszystkie jakie się im tylko podobały. (Rdz. 6, 1-2)

Kontekst biblijny – bardzo silny w całej prozie Schulza – wprowadza problematykę moralną. Ojciec ocenia zarówno zachowanie subiektów, jak i tłumu w kategoriach grzechu („przerażony ohydą grzechu”). Schulz pojmował twórczość jako problem nie tylko artystyczny, ale i etyczny. Gdy mówi o jej „grzeszności” czy też „nielegalności”, nie chodzi tylko o „nielegalność” wobec przyjętych konwencji tworzenia; jest to również dramat moralny.

Schulz pisze swój wielki traktat o poezji na różne sposoby. I formułuje reguły poetyki, i daje ich poetycką egzemplifikację, która jest zarazem dalszym ciągiem owego traktatu, bo mówi o losach tak rozumianej twórczości. *Noc wielkiego sezonu* zamyka *Sklepy cynamonowe* i zamyka toczący się w nich wykład poetyki i wizję; tragiczną wizję tej poezji. Klęska poety-ojca, klęska jego działalności poetyckiej została w tej opowieści ukazana wręcz okrutnie. Ojciec ponosi klęskę totalną: towar został rozebrany przez tłum, wydany na pastwę błaznów. Ale to nie koniec; inny symbol poezji – ptaki – zostaje tu zniszczony i skompromitowany. To, co one symbolizują, jest „puste w środku, a świetnie kolorowane na zewnątrz”. Takie są losy poezji wydanej tłumowi, jej rola jest określona przez aluzje starotestamentowe: tłum obrzucił ptaki kamieniami, ukamienował je; ptaki, które jak biblijna manna pojawiły się na niebie. Posłannictwo i dar – to wszystko zostaje odrzucone, wręcz zniszczone. Tłum nie rozumie poezji, nie widzi w niej wartości, bo nie zna reguł jej „używania”, stąd jest ona zbiorem tylko form, zewnętrznością; stąd jest ona – jak ptaki – zdegenerowana. Podobnie jak z biblijną manną, która psuła się, gdy tłum nie przestrzegał reguł jej „użycia” sformułowanych przez Boga (Wj 16, 19).

Ale istnieje i polemiczne, wobec wyżej przedstawionego, znaczenie końcowej pointy opowieści: to poezja sama w sobie jest zwyrodniała, dlatego daje się zabić zamiast wznieść się wyżej, ponad tłum.

Schulz pisze swój traktat w obronie poezji, ale jest to wizja gorzka, miejscami ironiczna i bezsilna. W jego wizji tkwi tragiczna sprzeczność: poezję niszczy tłum, ale przecież poezja jest dla tłumu. Pisarz szuka przyczyn klęski w samej kreacji: ojciec-poeta tworzy nie tylko dzieła udane, ale przede wszystkim eksperymentuje – nie zawsze skutecznie, stąd powstają takie nieudane twory jak owe ptaki. Ojciec jest w opowieści skompromitowany, ale

sympatia narratora jest po jego stronie. Wszak artysta ma prawo do szukania, do pomyłek, do kreacji. Wic narrator powie:

Jakże można było żądać powagi od nich, od tego ludu kołatek i dziadków do orzechów! (154)

Całość opowieści jest nie tylko traktatem poetyckim, wizją losów pewnej poezji, przypowieścią moralistyczną, ale ma również swój wydźwięk egzystencjalny, który tworzy najwyższe piętro znaczeniowe utworu (o ile takie jest w ogóle możliwe do uchwycenia). Jest to pesymistyczne stwierdzenie, które najlepiej oddaje formuła Sarte'a: „Piekło to inni”. Nie pesymizm jednak kończy opowieść. Pointa utworu wskazuje na symboliczny charakter całości, na jej wręcz teatralność. Powrót do rzeczywistości, do świata „zwykłych faktów” przynosi neutralizację tragicznej wizji. Wszak to tylko sen. Tyle utwór. Czytelnik ma jednak prawo zapytać: czy tylko sen? Czy tylko „nielegalne dzieje”?

APOLOGY AND DESTRUCTION
„THE NIGHT OF THE GREAT SEASON”....

S u m m a r y

The text suggests reading Bruno Schulz's story „The Night of the Great Season”. According to Władysław Panas a characteristic feature of Schulz's narration is the coexistence of two separate tendencies within it: a discursive one and a creative one. The author sees the basic principle of poetics in anti-mimesis: the meaning of the stories the writer tells is not then closed in a definite plot, but it far exceeds its limits, and the whole gains a clearly symbolic character. „The Night of the Great Season” becomes something like „a poetical treatise”, a moralistic and existential parable at the same time.

Translated by Tadeusz Karłowicz

Słowa kluczowe: Schulz, antymimetyzm, symboliczność.

Key words: Schulz, anti-mimesis, symbolization.